

EDWARD FIAŁA

OFICJALNOŚĆ I PODOFICJALNOŚĆ

O KONCEPCJI CZŁOWIEKA W POWIEŚCIACH WITOLDA GOMBROWICZA

WSTĘP

Przedmiotem naszych rozważań będzie zagadnienie koncepcji człowieka w czterech kolejnych powieściach Witolda Gombrowicza — *Ferdydurke* (1937), *Trans-Atlantyk* (1947), *Pornografia* (1960) i *Kosmos* (1965).

Termin postać (albo bohater) współcześnie funkcjonuje — ogólnie rzecz biorąc — w dwóch znaczeniach. Zależnie od przyjętej orientacji metodologicznej, która jest pochodną określonej teorii dzieła literackiego, może on oznaczać:

1. Twór s e m a n t y c z n y — w terminologii J. Sławińskiego „wielką figurę semantyczną”, co wynika z substancjalizacji dwuwarstwy brzmieniowo-językowej dzieła. W związku z tym, mówi się, że:

wyższe układy semantyczne utworu literackiego, a także kombinacje tych układów pozwalają się charakteryzować jako swego rodzaju skupienia znaczeń, bez potrzeby uciekania się do koncepcji warstw innych niż warstwa sensów związanych z językowymi segmentami tekstu¹.

2. Twór i n t e n c j o n a l n y — tu właśnie „uciekamy się” do „koncepcji warstw innych niż warstwa sensów”, czyli do dwuwarstwy przedstawieniowej dzieła, która wyłania się na mocy intencji autorskiej z podstawowej warstwy brzmieniowo-językowej utworu. Innymi słowy, dwuwarstwa językowa dzieła jest w tym ujęciu jedynie nosicielem wyższych jakości strukturalnych świata literackiego, jakimi są postaci, zdarzenia i sytuacje, które zostają powołane do istnienia intencją autora, posługującą się „faktycznie pewnymi określonymi tworami brzmieniowo-językowymi (zastanymi lub przez siebie utworzonymi)”². I to daje nam

¹ *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967 s. 18n.

² R. In g a r d e n. *O dziele literackim*. Warszawa 1960 s. 449.

zasadniczą warstwę przedmiotów przedstawionych, przemawiających do czytelnika poprzez warstwę wyglądu. Twórcą tej teoretycznej postawy badawczej jest Roman Ingarden. W tym ujęciu dzieła sztuki (nie tylko literatura) istnieją w sposób intencjonalny, który okazuje się pochodny i zarazem analogiczny wobec istnienia realnego, co dopuszcza i uzasadnia potrzebę interpretacji pewnych aspektów rzeczywistości literackiej narzędziami wypracowanymi przez inne gałęzie wiedzy. Co prawda, można się domyślać, że Sławiński nie wzbrania analizy literatury także narzędziami wypracowanymi przez różne nauki społeczne, ale teoria Ingardena wydaje się głębiej motywować ten postulat metodologiczny.

Dlatego dla pełniejszego poznania i zrozumienia „człowieka gombrowiczowskiego”, który „żyje” w kolejnych powieściach, będziemy przywoływać odpowiednie paralele z myślą socjologiczną, filozoficzną i psychologiczną. Tym samym wybieramy postawę teoretyczną Ingardena, która umożliwia nam włączenie w pole obserwacji szerszych kontekstów interdyscyplinarnych. Jest to również, do pewnego stopnia, implikowane stanem badań, który daje obraz różnokierunkowych ekstrapolacji pozaliterackich czynionych przez krytyków, skupiających w większości uwagę nade wszystko na postaciach w twórczości Gombrowicza. W pracy naszej jednak zechcemy pokazać możliwie spójną wizję człowieka gombrowiczowskiego w odróżnieniu od dotychczasowych ujęć — jak się zdaje — dość przypadkowych i jednostronnych, co wynika, być może, z charakteru i rozmiaru dokonanych prób interpretacyjnych. Wystarczy stwierdzić, że są to zazwyczaj eseje i artykuły utrzymane w błyskotliwym (lub mniej błyskotliwym) stylu publicystycznym, który jednak rzadko idzie w parze z gruntownym przemyśleniem istotnych elementów gombrowiczowskiej problematyki twórczej. Wyjątkiem jest tu rozprawa doktorska Jugosłowianina Zdravko Malića (fragmenty dotyczące *Ferdydurke* i *Słubu* przetłumaczono na język polski), do której nie raz przyjdzie nam nawiązać, mimo że wychodzi ona z innych założeń niż nasze (bo historycznoliterackich) i nie obejmuje swym zasięgiem *Pornografii* i *Kosmosu*³. Zresztą o tych dwóch ostatnich powieściach w ogóle napisano niewiele, zaledwie kilka szkiców w formie recenzji⁴. I to głównie

³ Oczywiście nie mówimy tego w sensie zarzutu, ponieważ praca Malića obejmuje zgodnie z własnymi założeniami wcześniejszy okres twórczości Gombrowicza.

⁴ Nie inaczej rzecz się ma z *Trans-Atlantykiem*, który ukazał się w kraju z czteroletnim opóźnieniem (1957) nie wzbudzając — jak się wydaje — dotychczas rzetelnego zainteresowania badawczego, które byłoby poświadczone dostatecznie poważnymi i licznymi studiami interpretacyjnymi utworu. Z ostatnich prac trzeba tu jednak odnotować interesujące studium o *Pornografii* M. Głowińskiego (*Parodia konstruktywna*, „*Twórczość*” 1973 nr 1 s. 69-81) i P. Hultberga (*Pornografia i alchemia. Prolegomena do analizy „Pornografii” Gombrowicza*, „*Pamiętnik Literacki*” 1973 z. 2, s. 179-188).

na emigracji, a nie w kraju. Wydaje się znamionym faktem, że nie pojawił się dotąd w Polsce ani jeden poważniejszy artykuł o *Kosmosie*.

Pora wyjaśnić sens tytułowych terminów — oficjalność i podoficjalność, co umożliwi tym samym dostrzeżenie dwóch nurtów w zastanym dorobku krytycznym nad utworami Gombrowicza i uzmysłowi pewną jego jednostronność. Niewątpliwie, dobrze wprowadzają w sedno zagadnienia słowa autokomentarza autora *Ferdydurke*, które dotyczą źródeł inspiracji artysty: „[...] sprzeczność, która jest śmiercią filozofa, jest życiem artysty. Trzeba jeszcze raz powiedzieć, nie można na to położyć dość nacisku: sztuka rodzi się ze sprzeczności”⁵. Niebawem przekonamy się, że słuszniej tutaj należałoby mówić nie tyle o sprzeczności, ile raczej o kluczowej opozycji: oficjalności i podoficjalności, która będąc obsesyjnym leitmotivem wizji twórczej autora *Ślubu*, rozwinie się w szereg wariantów w następujących po sobie powieściach, w czym przejawia się linia ewolucji pisarstwa Gombrowicza. W związku z tym przyznajemy rację krytykom, którzy twierdzą, że „utwory Gombrowicza uzupełniają się tworząc jedno dzieło”⁶, chociaż dochodzą oni do tego przeświadczenia nie dość akcentując — naszym zdaniem — wymiar podoficjalny osobowości bohaterów. Ponadto sądzimy, że chcąc wprowadzić pewien porządek, który byłby koniecznym warunkiem rozeznania sytuacji w dotychczasowym stanie badań, należy w oparciu o wyróżnione kategorie strukturalne oficjalności i podoficjalności uświadomić sobie dwa podejścia badawcze do utworów Gombrowicza:

1. Podejście od strony oficjalności — polega na ujmowaniu postaci w aspekcie wzajemnych stosunków interpersonalnych, innymi słowy, idzie tu o tzw. interakcję międzyludzką. Wtedy podejmuje się problematykę uwikłania bohaterów w relacje międzyludzkie zachodzące na tle społecznym, narodowym i kulturalnym (A. Sandauer powie nawet, że „Gombrowicz jest poetą konwenansów społecznych”⁷). Ten sposób ujmowania zagadnień widoczny jest w obszernej literaturze krytycznej poświęconej *Ferdydurke*. Tu na pierwszy plan wysuwa się problem deformacji jednostki przez różnorodne formy nacisku zbiorowości; począwszy od prostego ograniczenia „drugim ja”, aż po ciśnienie wywierane mocą zakorzenionej w mentalności ogółu tradycji obyczajowej. Terenem odwołań dla tego sposobu interpretacji jest podoficjalność postaci, do której nie przywiązuje się jednak zasadniczej wagi. Jest to bardzo popularne podejście badawcze, toteż nietrudno wskazać jego przedstawicieli, żeby tylko wymienić autorów ciekawszych prób w tym

⁵ D. de R o u x. *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969 s. 61.

⁶ Wypowiedź K. A. Jeleńskiego w ankiecie pt.: *O Witoldzie Gombrowiczu*. „Wiadomości” (Londyn) 1969 nr 39.

⁷ *Dwugłos o książce Gombrowicza*. „Pion” 1938 nr 2.

względzie — przed wojną: Breiter, Fik, Fryde, Sandauer⁸; po wojnie w kraju: Sandauer, Łapiński, Błoński, Falkiewicz, Kijowski⁹; a ostatnio Jarzębski; po wojnie na emigracji: Jeleński, Miłosz¹⁰. „Podział” ten wynika z dużego uproszczenia zjawiska bogatego w wiele indywidualnych odcieni, ponieważ notuje jedynie główne tendencje interpretacyjne, które są w zasadzie wspólne przywołanym krytykom. Osobne miejsce w tej grupie należy się wspomnianemu wcześniej Malićowi.

2. Drugie podejście — od strony podoficjalności — polega na ujęciu postaci w aspekcie ich świata prywatnego, który jest widziany na tle dojrzałej oficjalności międzyludzkiej. Tak powstaje problem rzeczywistej czy tylko pozornej degradacji bohaterów wobec dojrzałych form kultury, gdyż okazuje się, że podoficjalnie (czyli prywatnie—indywidualnie, tj. poza wymiarem konwenansu społecznego) egzystują oni jedynie w sferze żywotnej, „nieodjrzałej” tandety, która jest zdecydowanie poniżej kulturowanych (z przymusu?) wartości. W tym sposobie interpretacji dąży się — w oparciu o sygnalizowanie pewnych paralel z tzw. psychologią demaskującą — do rekonstrukcji modelu osobowości i modelu społeczeństwa, zawartych w *Ferdynandzie*. Pionierem na tej drodze badawczej był Bruno Schulz¹¹, którego idee interpretacyjne *Ferdynandzie* nie zostały dotąd, jak się zdaje, zadowalająco rozwinięte, mimo że okazują się trafne w odniesieniu do założeń całego nieomal pisarstwa Gombrowicza. Można by w jakiejś mierze sądzić, że zbliżony styl krytyki — ale o wiele bardziej kontrowersyjny — uprawia Sandauer.

W naszej pracy, w której przyjęliśmy metodę dialektycznych przeciwieństw, zechcemy wykorzystać faktyczne zalety naszkicowanych podejść badawczych, a zwłaszcza sugestie Schulza. Fakt, że widział on

⁸ Przywołujemy kolejno co ciekawsze prace wymienionych krytyków (warto zaznaczyć, że modna w dwudziestoleciu międzywojennym psychoanaliza pozostawiła na tych pracach swoje piętno). E. Breiter. *Walka o formę*. „Wiadomości Literackie” 1937 nr 51. I. Fik. *Miny trudne i miny łatwe*. „Nasz Wyraz” 1938 nr 3. L. Fryde. O „*Ferdynandzie*” Gombrowicza. „Pióro” 1938 nr 1 s. 113-122. Sandauer, jw.

⁹ J. Błoński. *Komentarz do Gombrowicza*. „Przegląd Kulturalny” 1957 nr 29. J. Lipski. „*Ferdynand*”, czyli wojna skuteczna wydana mitom. „Nowa Kultura” 1957 nr 12. A. Falkiewicz. *Problematyka „Słubu” Gombrowicza*. „Dialog” 1959 nr 2 s. 77-94. A. Sandauer. *Polska formuła egzystencjalizmu*. „Współczesność” 1959 nr 18. Z. Łapiński. „*Słub w kościele ludzkim*”. O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza. „Twórczość” 1966 nr 9 s. 93-100. A. Kijowski. *Kategorie Gombrowicza*. „Twórczość” 1971 nr 11 s. 62-88.

¹⁰ K. A. Jeleński. *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*. „Kultura” (Paryż) 1957 nr 9 s. 31-42. C. Miłosz. *Kim jest Gombrowicz?* „Kultura” (Paryż) 1970 nr 7 s. 41-56.

¹¹ *Ferdynand*. „Skamander” T. 7-9:1938 z. 96-98. Przedr. W: B. Schulz. *Proza*. Kraków 1964 s. 481-492.

w autorze *Ferdydurke* odkrywcę „sfery podkultury”, można uznać za inspirujący dla przekonania, które wypowiedziemy na gruncie przeprowadzonych rozważań nad pozostałymi trzema powieściami, iż Gombrowicz jest odkrywcą wymiaru podoficjalności postaci nie tylko w sensie socjologicznym, ale również psychologicznym i filozoficznym. Dzieje się tak dlatego, że myślenie artystyczne pisarza polega na poetyce eksploatującej różne złoża podoficjalnej rzeczywistości w relacji do sfery oficjalnej. Stąd organiczna więź następujących po sobie utworów, które realizując kolejne wersje dialektyki oficjalności i podoficjalności odwołują nas ostatecznie do problematyki gombrowiczowskiej parodii. Rozważając zagadnienie parodii rozstrzygniemy tym samym dylemat „wartości pozytywnych” w powieściach pisarza.

Praca nasza składa się z 3 zasadniczych rozdziałów. W pierwszym rozdziale umieściliśmy uwagi dotyczące *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku*. I tu ważne zastrzeżenie wychodzące naprzeciw ewentualnemu pytaniu czy zarzutowi, że *Trans-Atlantyk* jest rozważany w cieniu *Ferdydurke*. Otóż wyjaśnienie wydaje się proste: patrzymy z przyjętego w temacie punktu widzenia, który wyraźnie zakreśla obszar zagadnieniowy o nazwie „człowiek społeczny”. A ponieważ sposób ujęcia bohaterów *Trans-Atlantyku* jest w gruncie rzeczy sprowadzalny (aczkolwiek bogato rozwinięty) do konstrukcji postaci w *Ferdydurke*, więc głównym polem naszych obserwacji będzie świat przedstawiony *Ferdydurke*, a uzupełnienia będą padać przez interpretację wybranych partii *Trans-Atlantyku*.

Drugi i trzeci rozdział raczej nie wymaga dodatkowych komentarzy, choć nie sposób nie zwrócić uwagi na znaczny przeskok w ewolucji zainteresowań Gombrowicza, czego dowodem wydaje się odejście od dotychczasowych zagadnień psychologii międzyludzkiej na rzecz zgoła nowej problematyki epistemologicznej, która zostaje podjęta w *Kosmosie*.

W zakończeniu zasygnalizujemy nasuwające się zbieżności modelu struktury człowieka gombrowiczowskiego przede wszystkim z modelem osobowości w ujęciu Junga, gdyż narzucające się paralele z psychologią interakcjonizmu wydobył już Łapiński w przywołanym szkicu. Zresztą psychologiczny punkt widzenia jest dominantą tych refleksji nad pejzażem ludzkim powieści. I wreszcie, w uwagach zamykających pracę poświęcimy kilka słów problemowi parodii, który pozwala właściwie odczytać naczelny sens pisarstwa Gombrowicza, a tym samym — jego „koncepcji człowieka”.

Jeśli chodzi o tło twórczości pisarza, to będziemy sięgać zwłaszcza do *Dziennika* i *Ślubu*. Warto wreszcie tytułem jaśniejszego wprowadzenia przywołać myśl Jeleńskiego, która nie stanowiąc naczelnej inspiracji tej pracy, towarzyszyła jednak nieodłącznie naszym rozważaniom: „Zanim zasłyszal o Kierkegaardzie, Heideggerze i Sartrze, Gombrowicz wie-

dział, że nie ma innej wiedzy o człowieku, jak poszukiwanie tego, czym się człowiek bez przerwy staje, że ważna jest egzystencja, a nie jakże problematyczna esencja”¹².

Na koniec chciałbym serdecznie podziękować Panu Prof. drowi Stefanowi Sawickiemu, pod którego kierunkiem powstała ta praca jako rozprawa magisterska w 1971 roku. Serdeczne słowa podziękowania składam również autorom recenzji wydawniczych — Panu doc. drowi J. Błońskiemu i Panu drowi Z. Łapińskiemu, których uwagi krytyczne pozwoliły mi na wprowadzenie wielu istotnych poprawek do pierwotnego wzoru pracy.

I. CZŁOWIEK SPOŁECZNY

Ferdydurke [...] jest obrazem walki o własną dojrzałość kogoś zakochanego w swej niedojrzałości.

(Dz I 207)

Do diabła z Ojcem i Ojczyzną!
Syn, Syn to mi dopiero, to rozumiem!
A po co tobie Ojczyzna?
Nie lepsza Sincyzna?

(TA 62)

A. „DOJRZAŁOŚĆ”

1. „mię d z y l u d z k i e”

a) mechanizm naśladownictwa

Z kolejnych tytułowych terminów najbardziej zagadkowym wydaje się „mię d z y l u d z k i e”. Co to znaczy? Otóż idzie tu o wymiar interakcji osobowej, która powstaje wskutek bezpośredniego kontaktu przynajmniej 2 postaci. Zaczniemy zatem od oglądu takiej właśnie podstawowej sytuacji międzyludzkiej, w której spotyka się 2 bohaterów. Jest więc

¹² W odniesieniu do *Ferdydurke* tak o tym pisał L. Pomirowski w 1938 r. (co zresztą później nie straciło na aktualności): „Gombrowicz roznamiętnia się zjawiskami kompromitacji i zmiękczenia [podkr. E.F.] psychicznego, zagadnieniem dramatycznych kontrastów między podszewką a wierzchem postawy ludzkiej, sprawami i prawami utajonych procesów wewnętrznych, które człowiek usiłuje wstydliwie stłumić, choć dynamika tych »zahamowań« koncentruje często całą prawdę i całą siłę osobowości” (*Przezwyjęcie okresu dojrzewania*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938 nr 8).

ona — można by powiedzieć — złożona z 2 osobowości. Interesuje nas sposób reagowania każdej z tych osobowości w obliczu konfrontacji z „drugim ja”. Chodzi nam o jak najdokładniejszy opis całości napięć, relacji i nacisków wynikających z tego interakcyjnego „my”. Jest to ważne, ponieważ „międzyludzkie” (bądź sfera „międzyludzkiego”) stanowi naturalne środowisko postaci *Ferdydurke*. Jak niebawem zobaczymy, w świecie przedstawionym powieści zawsze ktoś jest w perspektywie kogoś innego, a więc w wymiarze relacji międzyludzkich.

Odwolajmy się więc do przykładów. Oto Pimko, „doktor i profesor, a właściwie nauczyciel, kulturalny filolog z Krakowa” (F 21), znienacka odwiedza narratora — „człowieka dojrzałego”, pisarza, który przekroczył niedawno „Rubikon nieuniknionego trzydziestaka” (F-7). Jak rozwinię się powstałe „międzyludzkie”? Od pierwszej chwili spotkania narrator („Na widok tej formy tak przeraźliwie zdawkowej i doszczętnie zbanalizowanej” (F 21) — mowa oczywiście o „kulturalnym filologu z Krakowa”) wydaje się spętany świadomością bycia wobec Pimki. Pojawia się sytuacyjne związanie, które rodzi szablonowe reakcje:

[...] on usiadł, wobec czego i ja musiałem usiąść [...] I siedział mądrze, czytając. A mnie, gdy ujrzałem, że czyta, zrobiło się słabo. Świat mój się załamał i zorganizował naraz na zasadzie belfra klasycznego (F 21—22).

Czyżby zatem „trzydziestak” tak nagle „stracił głowę” wskutek presji osobowości „belfra klasycznego”?

Nie mogłem rzucić się na niego, bo siedziałem, a siedziałem dlatego, że siedział. Ni z tego, ni z owego siedzenie wybiło się na plan pierwszy i stało się największą przeszkodą (F 22).

Tak daje o sobie znać nader wyraźnie odczuwalna interakcyjna zależność bohatera od tego „drugiego ja”, które terroryzuje tym, że jest właśnie taką a nie inną „Formą”. Dlatego narrator trzymany jest w szachu, pozostaje unieruchomiony, związany, a nawet poddany naciskowi stylu profesora, który „siedział z sensem (bo czytał), a ja bez sensu siedziałem” (F 23). Działa tu więc świadomość pewnego sensu konwencjonalnego, który trzeba respektować. W ten sposób można stwierdzić dwie ukryte przesłanki. Pierwsza postuluje zachowanie sensowne, druga wydaje się konkretną sugestią sposobu bycia narratora ze względu na Pimkę. W tym wypadku idzie o zachowanie analogiczne — siedzenie nie wystarczy, ponieważ „filolog z Krakowa” nie tylko siedzi, ale i czyta. Jednak próby wyjścia bohatera z sytuacyjnego impasu spotyka niepowodzenie:

Uczyniłem kurczowy wysiłek, by powstać, lecz właśnie w tym momencie spojrział na mnie spod binokli pobłaźliwie i nagle — zmałałem, noga stała się nóżką, ręka — rączką, osoba — osóbką, istota — istotką, dzieło — dziełkiem, on zaś wzrastał i siedział [...] (F 23).

A więc niespodziewana degradacja. Cudze spojrzenie pomniejsza narratora. Ponadto Pimko, polegając na osiągniętej dominacji sytuacyjnej pośpiesznie egzaminuje (!) „autorka” i kwalifikuje go do gimnazjum celem uzupełnienia braków w wykształceniu („Edukacja twoja zaniedbana i trzeba przede wszystkim uzupełnić braki” (F 25—26)). Wbrew pozorom nie jest to żart, gdyż decyzja posłania do szkoły dorosłego mężczyzny zostaje rychło zrealizowana. Znamienne, że narrator ulegnie woli belfra nie tylko z zewnętrznej presji wyrażającej się tym, że „apokaliptyczne” siedzenie Pimki zdominuje jego osobisty opór, ale — co ciekawsze — zostanie uczniem również z racji wewnętrznej struktury swojej osobowości, gdzie obok pragnienia dojrzałości, istnieje drugi nurt, który możemy nazwać — instynktem niedojrzałości. Znakiem wywołującym instynktu niedojrzałości staje się słowo-klucz, czyli „pupa”:

No tak, trzeba będzie trochę popracować, wyjął notes i dał mi złą notę, przy czym siedział, a siedzenie miał ostateczne i absolutne. Co? Co? Chciałem krzyknąć, że nie jestem uczeń, że zaszła pomyłka [...] ale coś mnie z tyłu chwyciło, jak w kleszcze i przygwoździło na miejscu — dziecięca, infantylna pupa mnie chwyciła (F 25).

Jak sugeruje tekst, „pupa” to dynamizm wywołujący atak niedojrzałości. I tak, w jednej chwili, bohater zostaje cofnięty w minione dzieciństwo. Jest to zatem regres — „nawrót lat zielonych”. Tym samym dowiadujemy się, że ukryte dzieciństwo stanowiło potencjalnie istotny (żeby nie powiedzieć decydujący) współczynnik strukturalny osobowości narratora. W powstałych okolicznościach dochodzi to do głosu, dając podstawę dla skutecznego działania profesora: „No, Józiu, chodź, pojedziemy do szkoły. — Do jakiej szkoły?! — Do szkoły dyr. Piórkowskiego. Pierwszorządny zakład naukowy. Są jeszcze miejsca wolne w szóstej klasie” (F 25). I tak absurdalna groteska staje się rzeczywistością, ponieważ Józio nie jest zdolny przeciwstawić się „belfrowi banalnemu” (F 26), gdyż „infantylna pupa paraliżowała, odbierając wszelką możliwość oporu” (F 26). W ten sposób sygnalizujemy ambiwalentną postawę

¹³ W pracy stosuję następujące skróty na oznaczenie powieści Gombrowicza: F (*Ferdydurke*. Warszawa 1938), TA (*Trans-Atlantyk*. Ślub. Warszawa 1957), P (*Pornografia*. Paryż 1960), K (*Kosmos*. Paryż 1965), Dz (*Dzienniki*. T. 1. Paryż 1957; T. 2. Paryż 1962; T. 3. Paryż 1967). Cyfra arabska po skrócie oznacza cytowaną stronę, w wypadku *Dzienników* cyfra rzymska dotyczy tomu.

bohatera wyrażającą się w opozycji dojrzałość — niedojrzałość. Tym samym wyczuwamy istotny sens „dojrzałości” obserwując „dojrzałe” zachowanie belfra, któremu przysługiwała dojrzałość szkolna, dzięki czemu mógł skazać na ponowną naukę metrykalnie dojrzałego pisarza. Stwierdzamy więc 2 mechanizmy międzyludzkie: mechanizm naśladownictwa i analogii. Dla lepszego przybliżenia spostrzeżonych „prawidłowości” jeszcze jeden przykład z kontaktu dwóch osób — bohatera (Józia) i Zosi, tj. młodej kobiety wychowanej w dworku wiejskim Konstatego (wuj Józia). Tu też ma miejsce przypadkowe spotkanie pary postaci, w którym szczególnie dobitnie występują interesujące nas mechanizmy międzyludzkie.

Ona szła i ja szedłem, ja szedłem i ona szła [...] (F 317) [...] — i spozierała promiennym, jasnym wzrokiem, a ja też musiałem spozierać [...] I przytuliła się do mnie a ja do niej musiałem się przytulić (F 319).

Ciągle to samo, w różnych wariantach daje o sobie znać jakaś zasada wzajemności, która bierze się z mechanizmu naśladownictwa i analogii. Sięgnijmy po przykład wieloosobowy, niech to będzie coś chociażby z psychologii tłumu. W nowelce pt. „Filibert dzieckiem podszyty” mamy intrygujące studium przypadku, które rzekomo pokazuje „jak szalenie zdradliwe jest życie!” i „jak bardzo trzeba uważać!” (F 231—232). A zaczęło się od tego, że pewien pułkownik obserwując mecz tenisowy na korcie „paryskiego Racing Klubu” chciał zaimponować swojej narzeczonej i niespodziewanie łupnął z rewolweru do piłki w locie” (F 231). Tak wywołał łańcuch kolejnych, zgoła przypadkowych, ale bezpośrednio wynikających z siebie zdarzeń, które by niebawem ustały, jak to ustawicznie zapowiada narratorski refren „I na tem zapewne byłoby się skończyło” (F 231). Lecz właściwie bez przerwy pojawia się jakaś nieprzewidziana okoliczność, co przedłuża lawinę przypadków. I tak pułkownik zapomniał o widzach „siedzących po przeciwległej stronie placu na [...] słonecznej trybunie” (F 232). Toteż kula „w swoim dalszym biegu” ugodziła w szyję pewnego przemysłowca, którego żona w wielkim zdenerwowaniu „dała po prostu w papę sąsiadowi” (F 232). Ale okazało się, że uderzony był epileptykiem i po doznanym wstrząsie dostał ataku i „wybuchnął”. „A wtedy jakiś pan, siedzący obok, w szalonym popiochu skoczył na głowę damie siedzącej poniżej, ta zaś poniosła i wyskoczyła na plac, unosząc go na sobie całym pędem” (F 232). I co dalej? Zaczyna bezwzględnie działać mechanizm naśladownictwa o różnych zresztą motywacjach. Bo oto „utajony marzyciel — emeryt w stanie spoczynku głowy osobom siedzącym niżej [...] (F 232—233), porwany przykładem [...] który od dawna na publicznych widowiskach marzył o skakaniu na

momentalnie skoczył na damę siedzącą poniżej, która [...] sądząc, że tak wypada [...] — również poniosła” (F 233).

Doszło wreszcie do czegoś wręcz nieprawdopodobnie egzotycznego:

niejaki markiz de Filiberthe [...] nagle poczuł się dżentelmenem i wyszedł na środek placu [...] i chłodno zapytał — czy kto i kto mianowicie chce tu obrazić markizę de Filiberthe, jego żonę! (F 233).

I oto, co się dzieje!

[...] naraz stępa, zwołna, oklep, na rasowych, cienkich w pęcinie, eleganckich i strojnych kobietach jęło podjeżdżać do markizy de Filiberthe nie mniej niż trzydziestu sześciu panów, by ją obrazić i poczuć się dżentelmenami, skoro jej markiz, poczuł się dżentelmenem (F 233—234).

A więc akcja wywołuje reakcję, mechanizm naśladownictwa działa z żelazną konsekwencją.

Analogicznie rzecz przedstawia się we wstawce opowiadania pt. „Filidor dzieckiem podszyty”, które — jak mówi sam narrator — zostało napisane, gdyż p r a w o s y m e t r i i (podkr. E.F.) wymaga, aby „Filidorowi dzieckiem podszytemu” odpowiadał „dzieckiem podszyty Filibert” przedmowie zaś do Filidora, przedmowa do Filiberta. W naszym wywodzie jest inny porządek (najpierw mówiliśmy o Filibercie), co jednak nie zmienia faktu, że również autor „musi” ulegać prawom formy („Choćbym chciał, nie mogę uchylić się żelaznym prawom symetrii i analogii” F 224). Właśnie te prawa symetrii i analogii najlepiej widać (choć już karykaturalnie) w „Filidorze dzieckiem podszytym”, gdzie zostaje przedstawiony pojedynek wyższego syntety „Filidora (prof. Syntetologii uniwersytetu w Leydzie) ze znakomitym Analitykiem anty-Filidorem¹⁴ (prof. Wyższej Analizy na uniwersytecie Columbia). Pojedynek wydaje się skończoną makabreską — profesorowie po pierwszych chybionych strzałach, zaczynają strzelać z absolutną anlogiczną dokładnością (bo „[...] każdemu ruchowi Filidora musiał odpowiadać analogiczny ruch anty-Filidora” (F 118) w swoje towarzyszkę życia (!) — Filidor we Florę Gente, a anty-Filidor w Profesorową Filidor. W ten sposób po chwili „obie panie były już ogołoczone ze wszystkich naturalnych odnóg i występów, nie padały trupem po prostu dlatego, iż także nie mogły nadażyć [...] (F 119). Wreszcie następuje symetryczny obopólnie strzał w płuca każdej z kobiet i „oba kadłuby umarły i usunęły się na ziemię [...]” (F 119—120).

¹⁴ „Bo także natura rządzi się prawami analogii, i dlatego zjawisko duchowe tej miary (co Filidor — dop. E.F.) nie mogło nie wywołać w naturze owego kontr-zjawiska, w myśl zasady akcji i reakcji; dlatego też równie znakomity Analityk rychło się urodził w Colombo [...]” (F 105).

Sandauer trafnie stwierdza na kanwie dwóch rozpatrywanych przez nas przykładów, że tak w Filiberocie, jak i w Filidorze, mechanizmy formy działają już w wymiarze absurdu międzyludzkiego. „W obu wypadkach instynkty naśladownictwa, analogii i symetrii funkcjonują nadal w sytuacji całkowicie absurdalnej podobnie jak wariat, który rozwija z żelazną konsekwencją jakąś przesłankę, potęgując tym samym jej niedorzeczny charakter”¹⁵. Tak zostajemy doprowadzeni do kręgu zagadnień, gdzie forma jako pewien styl zachowania i myślenia postaci zdobywa znaczenie presji grupowej.

b) *drugie „ja”* — „gęba”

Zdzisław Łapiński proponuje pojęcie formy zastąpić pojęciem „roli społecznej”, co wydaje się płodne w ujęciu postawionego problemu. „Otóż pojęcie formy można z powodzeniem zastąpić terminem »rola społeczna«. Akcja *Ferdydurke* to uzewnętrzniony przebieg wewnętrznej interakcji między partnerami, popychającymi się wzajemnie w obce im role”¹⁶.

Istotnie, jeśli chodzi o analizowane sytuacje to łatwo zauważyć, że Pimko „popchnął” narratora, młodego pisarza, w obcą mu rolę ucznia gimnazjalnego, i tak samo Zosia „popchnęła” dorosłego Józia w rolę swojego kochanka. Przyjdzie nam zresztą nie raz jeszcze nawiązać do przeprowadzonego rozgraniczenia, które stanowi podstawowy warunek dla zrozumienia antynomii „ja” wewnętrznej i „roli” wyrażającej — jak mówi Łapiński — „zasadę interakcjonizmu”¹⁷. Innymi słowy, idzie tu o różnicę między istnieniem a byciem, co wyrasta na tle spostrzeżenia A. W. Pawluczuka, że bohater *Ferdydurke* szamoce się między istnieniem a byciem¹⁸. Nasuwające się w tym miejscu paralele z życiem autentycznym, preferowanym przez współczesny egzystencjalizm, podejmuje w późniejszej partii rozważań. Nawiążmy teraz do sytuacji stworzonej przez Zosię i narratora, aby w ten sposób lepiej uzmysłwić sobie zagadnienie „roli społecznej”. Winniśmy tutaj uzupełnienie — bliższą charakterystykę powstałego spotkania. Otóż bohater zostaje przypadkowo złączony z Zosią (oboje uciekali z dworku wskutek czynnego buntu chłopów, którzy wystąpili przeciwko dziedzicowi). W chwili niespodziewanego spotkania, narrator zdaje się dokonywać błyskawicznej „definicji sytuacji”, co jest — jak stwierdza Z. Kłosowska w jednym ze swoich studiów socjologicznych — nieodłącznym „wstępem do działania” podmiotu i „polega w istocie na poszukiwaniu odpowiedniego wzoru dzia-

¹⁵ *Polska formuła egzystencjalizmu*.

¹⁶ *Ślub w kościele ludzkim* s. 98.

¹⁷ *Tamże* s. 99.

¹⁸ *Bohater nieupożowany Gombrowicza*. „Kamena” 1971 nr 9 s. 10.

łania”¹⁹. Narrator wybiera wzór maskujący prawdziwą motywację ucieczki i to, co ją bezpośrednio poprzedziło (tj. żenująca próba porwania... parobka!). Wybiera zatem wzór, który uznał za optymalnie dojrzały: „Lepiej już przyjąć, że ją porwałem, że uciekamy razem z domu rodziców, to było znacznie dojrzałsze — łatwiejsze do przyjęcia” (F 316).

Dlaczego porwanie dziewczyny okazuje się aktem dojrzałym i „łatwiejszym do przyjęcia”? Co stanowi tutaj kryterium rozstrzygające? Wydaje się, że przywołany tekst zawiera odpowiedź na wysunięte pytania, ponieważ bohater mimowiednie sam odsłania (choć w sposób eliptyczny i wymagający komentarza) sens dojrzałości w korelacji z panującą wrażliwością społeczną, która egzystuje przecież w oparciu o aktualnie funkcjonujące w świadomości zbiorowej modele kulturowe. W tym punkcie rozważań pojęcie „roli społecznej” okazuje się nazbyt ogólne, dlatego trzeba wyróżnić, zdefiniować i przyjąć w dalszym toku wywodów bardziej operatywne pojęcia wzoru i modelu. Wzór zatem — jak zdołaliśmy się zorientować — to konkretnie realizujące się w danej sytuacji zachowanie postaci, które jest inspirowane nota bene jakimś modelem działania. Dzieje się tak, ponieważ model to:

Słowne, obrazowe lub jakiegokolwiek symboliczne przedstawienie ludzkiego zachowania (instytucji, osobowości) mogące służyć za przykład i przedmiot odniesienia ocen i skonstruowane dla praktycznych celów społecznych²⁰.

Dla jasności powziętego rozróżnienia zwrócimy jeszcze uwagę na stosunek modelu do wzoru:

Modele ujmowane z punktu widzenia ich zamierzonej funkcji praktycznej i stosunku do wzorów mogą zatem nosić charakter konserwatywny (gdy odpowiadają ustalonym wzorom) lub nowatorski (gdy odpowiadają wzorom zaczątkowym). Specjalnym przypadkiem są modele „czyste” (ideały), które jednak odgrywają istotną rolę w wychowaniu i wszelkiego rodzaju propagandzie²¹.

Dla ścisłości trzeba podkreślić, że model jako „symboliczne przedstawienie ludzkiego zachowania” jest faktem intencjonalnym — to znaczy fenomenem jednostkowej (bądź społecznej) świadomości. Natomiast wzór jako rzeczywisty sposób zachowania (postępowania) ludzi jest zawsze faktem realnym — w wymiarze konkretnie spełniających się interakcji społecznych. Rozróżnienie tych dwóch porządków — intencjonalnego i realnego, pozwoli nam uniknąć nieporozumień terminologicznych,

¹⁹ *Wzory i modele w socjologicznych badaniach rodziny*. „Studia Socjologiczne” 1962 nr 2 s. 49.

²⁰ Tamże s. 50.

²¹ Tamże s. 51-52.

szczególnie wtedy, kiedy w związku z problematyką „tradycji narodowej” wprowadzimy jeszcze pojęcie „typu”, które podobnie jak model będzie wyrażać porządek intencjonalny mechanizmów społecznych. Nadto warto jaśniej uzmysłowić sobie wyróżnione przez Kłoskowską 3 rodzaje modeli: a) konserwatywny, b) nowatorski, c) czysty. Posłużymy się tym rozróżnieniem w najbliższych wnioskach interpretacyjnych. Tak więc zgodnie z tym, co zostało ustalone, zamiast powiedzieć, że bohater nieopatrznie „wpadł w rolę” romantycznego porywacza ukochanej dziewczyny, powiemy, iż wybrał taki właśnie wzór zachowania, któremu będzie musiał sprostać. Jest to równoznaczne z obowiązkiem „odgrywania siebie samego”. Toteż w ślad za pochopnymi oświadczeniami narratora, które wynikły z faktu porwania Zosi, niezawodnie muszą nastąpić inne gesty zdeklarowanej miłości; tym bardziej, że uroczą panną na wydaniu całym sercem (pó chwilowym zdziwieniu) uwierzyła w wyznanie Józia.

Z początku zdziwiła się nieco, ale po kwadransie oświadczyń zaczęła przybierać miny, spoglądać na mnie, ponieważ ja na nią spoglądałem [...] Poza tym wysuwała i wystawiała te części ciała, które miała lepsze, gorsze chowała. A ja musiałem patrzeć i spoglądać, udawać, że mnie to bierze i brać to w siebie (F 316).

Dramat bohatera polega na dramacie stylizacji. Dlatego mamy tu do czynienia z dwoma płaszczyznami, które jasno wyróżnia choćby prosta definicja: „Stylizować kogo (co) na kogo (na co)” to znaczy „nadawać komu (czemu) cechy upodabniające do kogo (czego)”²². Jak z tego widać, drugi człon definicji spełnia funkcję modelu (w przyjętym przez nas sensie) i może służyć „za przykład i przedmiot odniesienia ocen”; natomiast pierwszy jest zmienny (formowany) na modłę drugiego. Stąd człon pierwszy (stylizowany na coś) możemy w przybliżeniu nazwać wzorem (także w przyjętym znaczeniu), ponieważ nie jest czymś abstrakcyjnym — jak model — ale działaniem rozwijanym w wymiarze „międzyludzkiego” z oczywistym odniesieniem jednak do jakiegoś modelu. W świetle tych rozróżnień należy stwierdzić, że narrator nadaje sobie „cechy upodabniające” do modelu kochanka, co teraz utwierdza rozwijająca się sytuacja międzypersonalna. I właśnie zniewalające działanie powstałej sugestii — „akcji miłosnej”, zmusza bohatera do zachowania, zamkniętego w ramy wybranego wzoru. Przywołując określenie takiego przymusowego sposobu bycia narratora, z nieco innego kontekstu *Ferdydurke*, można stwierdzić (za Miętusem), że dziewczyna robiła mu gębę (wlepiła mu „gębę”), czyli zmusiła go, aby się zachowywał wobec niej zgodnie z jej oczekiwaniami:

²² *Słownik języka polskiego*. Pod red. W. Doroszewskiego. T. 8. Warszawa 1966 s. 878.

Miętus odrzekł z mądrością pijaka:

— A, to dlatego masz gębę?

Sztama, Józio! No, ale ukochana gębę ci wlepiła (F 151, podkr. E. F.).

W zwierciadle groteskowej autoironii wygląda to tak: „I podała mi gębę swoją. A mnie zabrakło sił [...] — musiałem ucałować gębą jej gębę, gdyż ona swoją gębą moją ucałowała gębę” (F 324)²³. Inny przykład. Bohater podczas pobytu w dworku wuja Konstantego zaskakuje samego siebie, kiedy bez wyraźnego powodu, ni stąd ni zowąd, trzasnął „na odlew w lewy półgębek” usługującego mu parobka; ot, tak sobie („stało się to, jak na sprężynach, krzyknąłem — won, bo uderzyłem, ale dlaczego uderzyłem?” (F 260). Wieść o tym wśród domowników sprawiła, że Zygmunt (syn dziedzica) zobaczył w narratorze przyjaciela, ponieważ sam miał wielki kult dla mordobicia służby, więc na fali własnego entuzjazmu robi Józiowi „gębę” panicza z wielkopańskimi manierami. Zrozumiałe, że ta emocjonalnie pospieszna strukturalizacja ekspresji narratora, czyniona jest na obraz i podobieństwo samego Zygmunta, który momentalnie, w oparciu o przypadkowy wybryk gościa, kształtuje go na własną miarę, jako kogoś, kto chętnie policzkuje prosty lud. W związku z tym, rozwija się ożywiona rozmowa, pryska dotychczasowa nieufność — „swój trafił na swego” („Nie poznawałem kuzyna, który dotąd traktował mnie raczej z rezerwą, oczy zabłysły, wybicie Walka spodobało mu się i ja się spodobałem” (F 261). Tak zawiązuje się obłądny dialog, ciągle o tym samym, dla potwierdzenia, że bliski im jest ten sam wzór zachowania, który przecież realizują, czyli mają te same „gęby”. Tym sposobem Józio tonie w lepkiej serdeczności kuzyna i vice versa. Powstaje coś na kształt nastrojowej matni, z której nie ma wyjścia — jeśli chce się uniknąć jawnego konfliktu przez pogrążenie (obrażenie) partnera stanowczą odmową bratania się — w imię trzeźwego krytycyzmu. Ale taki krok wydaje się karkołomny i burzycielski, więc narrator woli „swojsko” potakiwać:

Odpowiadam mniej więcej to samo. Na to on znowu to samo. I ja to samo, więc on znowu o mordobiciu, że trzeba wiedzieć kiedy, z kim i za ile, poczem ja znowu, że w ucho lepiej niż w szczękę (F 261—262).

W tym pijackim (bo spijają się sobą wzajemnie) nastroju „krystalizuje” się skwapliwa zgodność opinii, f a t y c z n a więc zbliża kuzynów

²³ Warto przy tym zwrócić uwagę, że jest to jeden z licznych przykładów, który w sposób prowokujący otwiera perspektywy analizy stylistycznej utworu — alienacja „gęby” ewidentnie wskazuje na „przyrodzoną” sztuczność zachowania się bohaterów *Ferdydurke*. Zresztą nie inaczej jest w innym materiale pozostałych powieści.

coraz bardziej, aż do granic wytrzymałości aktorskiej narratora, który czyni wszystko, jak może najlepiej:

Nie mogę jednak, zbyt słodko nam się gawędzi, fantazja pańska złapała i nie popuszcza, gawędzimy, jak panicz z paniczem! Nieźle jest dać czasem w gębę! — Po mordzie dać — bardzo zdrowo!!! (F 263).

I wreszcie ciepłe rozstanie („Uściskał mnie: — Dobranoc, Józiu. — Dobranoc, Zygmus — odparłem”. F 263). Oba przykłady dają pojęcie o demonicznej głębi „międzyludzkiego”, gdzie w stworzonym z konkretnych ja i ty (on) jakimś M Y, rozpływają się osobowości uczestników sytuacji, współtworzących to interakcyjne „my”, które samoczynnie obejmuje nad nimi panowanie. Fałszujący jednostkę wpływ innych osób przebiegał w ukrytej formie życzliwego szantażu: Uznaj, że jesteś taki, jakim cię widzę. Bądź takim, jakim mi się podobasz! Wątek ten niebywale rozwinie się w *Pornografii* jako „dialektyka powabu”.

Determinizm „międzyludzkiego” najdobitniej wyraża narrator wypowiadając sentencjonalne credo:

Zaprawdę, w świecie ducha odbywa się gwałt permanentny, nie jesteśmy samoistni, jesteśmy tylko funkcją innych ludzi, musimy być takimi, jakimi nas widzą [...] „Stąd trzeba „być naiwnym dlatego, że ktoś naiwny sądzi, że jesteś naiwny — być głupim dlatego, że głupi ma cię za głupiego [...]” (F 14).

Zachowując w świadomości międzyludzkie związanie bohaterów — jako coś podstawowego w interakcji osobowej — przejdźmy obecnie do problemu mody, który pokaże jak postaci już nie tyle dostrajają się do własnych wyobrażeń o sobie, lecz poprzez siebie — do sugestywnego społecznie modelu myślenia i zachowania. Odnotujmy na koniec tych uwag, że mówiąc o wzorze kochanka i wzorze panicza mówiliśmy tym samym o dwóch modelach konserwatywnych, które odpowiadały już przecież silnie „ustalonym wzorom zachowania”.

2. M o d a

a) mity szkolne

„Moda” dla użytku tych rozważań, w nawiązaniu do potocznego znaczenia tego słowa, będzie oznaczać „[...] powszechne naśladowanie czegoś np. sposobu zachowania się, postępowania itp. zmieniające się co pewien czas”²⁴. Zwłaszcza 3 elementy podanej definicji należy szczególnie wyróżnić, co w związku z poprzednim wywodem wypunktujemy tak: 1. mechanizm naśladownictwa, 2. model bądź styl jako cel naśladowa-

²⁴ Słownik wyrazów obcych. Pod red. T. Rysiewicza. Warszawa 1961 s. 442.

nia, co jest sprowadzalne do robienia sobie modnej „gęby”, maski. 3. zmienność czasowa. Ponieważ pierwsza sprawa nie wymaga komentarzy, zaczynajmy od drugiej, w której kręgu występuje pojęcie mitu. Mit rozumiemy tutaj w sensie pewnego rodzaju modelu społecznego. Dla bliższej charakterystyki funkcji i znaczenia mitu w życiu zbiorowym powołajmy się na socjologiczną interpretację tego terminu dokonaną przez J. Chałasińskiego, który stwierdza: „Rzeczywistość społeczna nigdy nie obywa się bez mitów; są one istotną siłą zarówno stabilizacji stosunków społecznych jak i dla ich zmian”²⁵. Procesy mitotwórcze „mają aspekt personalno-kulturowy i grupowo-kulturowy. Aspekt grupowo-kulturowy wyraża się w mitach o ponadindywidualnych kulturowych całościach [...]”²⁶. I dalej: Te „ponadindywidualne całości [...] nadają sens życiu jednostek identyfikujących się z nimi”²⁷.

W ogólne ramy, zamykające sens mitu w jego kulturowym wymiarze, wstawmy mniej abstrakcyjną definicję, która będzie operatywna dla dalszych spostrzeżeń. Tak więc mit to tyle, co „legenda życia”, „wzór życia”, które „nadają sens życiu jednostek identyfikujących się z nimi”. Dlatego też podtytuł obecnego rozdziału należy rozumieć w sensie „modele szkolne”. Analiza tych modeli młodzieżowych zorientuje nas w stopniu zależności uczniów od wyznawanych przez siebie idolów (mitów). Trzecia sprawa, związana z definicją zjawiska mody, to współczynnik czasowy, który stanowi podstawę dla rozróżnienia między obyczajem a modą. Stąd obyczaj — inaczej niż moda, która może być efemerydą, opartą na tymczasowych, głębiej nie uzasadnionych upodobaniach społecznych — jest czymś trwałym, wyrastającym z określonej tradycji historycznej, inspirowanej zazwyczaj dalekosiężnymi racjami światopoglądowymi. Zagadnieniem obyczaju zajmujemy się nieco później, ale z tego samego punktu widzenia co dotychczas, to znaczy w aspekcie pytania postawionego nad opozycją: jednostka — zbiorowość, w której szukamy wolności indywidualnej postaci na tle jej ograniczeń społecznych. Taki aspekt interpretacji utworu sygnalizuje już tytuł obecnego rozdziału: „Człowiek społeczny”.

Przystąpmy zatem do zbadania typowych układów motywacyjnych bohaterów, które wywodzą się z ciśnienia, wywieranego na jednostkę przez autorytet zbiorowości. Zaczynamy od mitów uczniów gimnazjum, gdzie trafił narrator, tak haniebnie zinfantylizowany przez profesora Pimkę. Nasuwają się pytania: Co ich urzeka? Jakie mają ideały? Zgodne czy sprzeczne z intencją „ciała pedagogicznego”? Dla usunięcia ewen-

²⁵ *Kultura amerykańska*. Warszawa 1962 s. 593.

²⁶ J. Chałasiński. *Antropologia społeczna i problem mitu w kulturze współczesnej Ameryki*. „Przegląd Socjologiczny” T. 15:1961 z. 2, s. 12.

²⁷ Tamże s. 22.

tualnych niejasności jeszcze jedna uwaga terminologiczna. Otóż zamiast mówić „ideał” co wykląda się — jak pamiętamy — na model „czysty”, będziemy raczej używać terminu mit, który został chyba dostatecznie jasno wytłumaczony. W związku z tym zapytamy: Jakim mitom uczniowie podlegają? Oczywiście, nie dowiemy się tego, obserwując uczniów na lekcjach, bo podczas nich, pod okiem pedagogów, zachowują się tak, jak chce „reżim” szkolny (Przedstawimy to w drugiej części rozdziału pt. „Niedojrzałość”). Trzeba wobec tego spojrzeć, kim są poza zajęciami lekcyjnymi, kiedy wraca im swoboda. Ale czy wtedy rzeczywiście postępują autentycznie?

Popatrzmy więc na chłopców wówczas, gdy „[...] wszyscy z oficjalnych rojeń buchnęli twarzami w prywatne rojenia” (F. 73; podkr. E. F.). Jakie są te prywatne rojenia? Okazuje się, że różnorodne, a nawet przeciwstawne i wrogie. Dwa obozy w klasie pochłania zacięty spór wokół drogich każdemu własnych mitów. Jednemu obozowi dowodzi wulgarysta Miętus, drugiemu — idealista Syfon. Miętus wyśmiewa „niewinność” Syfona i jego popleczników w oparciu o osobistą „grzeszność” wynikającą z rzekomych młodzieńczych doświadczeń, którymi się chlubi.

Słyszeliście? Syfon jest niewinny! Ha, ha, ha, niewinny Syfon! Padły wykrzykniki: — Syfonus niewinnus. A zali zaduwały Syfon nie zna białogłowy? Posypały się sprośne koncepty na modłę Reya i Kochanowskiego (F 35).

Syfon tak podrażniony, wzbija się w powagę i z patosem godnym lepszej sprawy wyraża pogardę dla „Miętusowców”. Jak przystało na prymusa klasowego na przekór napastnikom, mieni się oddanym wychowankiem profesorów pokroju Pimki, wpędzających w zdziecinnienie niedojrzałą brać szkolną.

Tak, niewinny jestem — więcej powiem, jestem nieświadomiony i nie pojmuję czemu miałbym wstydzić się tego. Koledzy, żaden z was chyba poważnie nie twierdzi, że brud jest lepszy od czystości (F 36).

Mamy więc mit niewinności, ale to dopiero początek, ponieważ zapeoszony prymus posuwa się do niezwykłej zuchwałości i publicznie profanuje żywy wśród kolegów mit (ideał) pensjonarki. Wybucho żywiołowe oburzenie wyznawców tego subkulturowego modelu, co stanie się zarzewiem przyszłej wojny „światopoglądów” młodzieży. A zaczęło się od zgłoszenia „problemu” przez chór głosów:

Padły okrzyki:

— Pensjonarki lubią czystych!

— Nie, nie, brudnych wołą!

— Pensjonarki?! — przeciął wzgardliwie Syfon — obchodzi nas tylko zdanie szlachetnych dziewcząt, a te są z nami! (F 39).

Przeciwno drastycznemu „idealizmowi” Syfona gwałtownie występują zwolennicy Miętusa na czele z wodzem, który daje hasło do pogromu Pylaszczkiewicza (tj. Syfona). Tak poczyna się ogólna bijatyka „[...] Miętus już szarżował na niego z pięściami: — Hajda! Hajda! Na niego chłopaki! Bić chłopię! Bij, zabij, bijcie, zabijcie chłopię!” (F 40). A na to Syfon: „Do mnie chłopięta, do mnie! [...] Brońcie mnie, ja jestem nie-uświadomiony, jestem wasze chłopię, brońcie mnie! — krzyczał przejmująco” (F 40). Podczas następnej przerwy międzylekcyjnej dochodzi jednak do mimowolnej autodemaskacji Miętusa, który wbrew pozorom „życiowego realisty”, okazuje się również wyznawcą jakże wymiernego mitu parobka! W stanie kontemplacji swojego mitu, zostaje podpatrzony i wysmiany przez Syfona. Oto żarliwe tęsknoty chłopca: „Do parobków... Do tych prawdziwych chłopaków, co nad rzeką konie pasą i kąpią się [...] Hej, hej — powiedział śpiewnie, cicho — Hej, z parobkami razem jeść chleb czarny, na koniach oklep kłusować po łące” (F 64). Sentymentalne szepty posłyszeli przeciwnicy. Stąd kompromitacja Miętusa:

Ha, ha, ha! A Syfon zawołał — winszuję, Miętalski! Nareszcie wiemy, co w was siedzi! [...] Kolega jest sentymentalny! O parobku kolega marzy! [...] Udaje się życiowego realiste, brutala, zwalczacie cudzy idealizm, a w głębi jesteście sentymentalni. Sentymentalista parobczański! (F 65).

Tak więc ujawniły się 3 mity, które niewątpliwie wywierają prze-możny wpływ na postawę młodzieży „identyfikującej” się z nimi. Typowo szkolne są 2 przeciwstawne — biały i czarny — czyli mit niewinności i mit demoniczności uczniów. Wyznawcy pierwszego obracają się w blasku dojrzałości szczepionej im przez „ciało pedagogiczne”. Zupełnie odwrotnie pozostali, którzy pragną formować się na przekór zaleceniom nauczycieli. Ale tak jedni, jak i drudzy zajmują postawy skrajne, a przeto nieautentyczne! Niebawem dochodzi do pojedynku „światopoglądowego” przywódców wrogich sobie obozów. Oto warunki spotkania (wyraźnie odwołują nas do imperatywu analogii i symetrii).

Przeciwnicy staną na przeciwko sobie i oddadzą serię min kolejnych, przy-czem na każdą budującą i piękną minę Pylaszczkiewicza, Miętalski odpowie burzącą i szpetną kontr-miną. Miny — jak najbardziej osobiste, swoiste, i wsob-ne, jak najbardziej raniące i miażdżące, stosowane być mają bez tłumika aż do skutku (F 75).

W tej kluczowej sytuacji (dla pierwszego kręgu — szkoły w *Ferdy-durke*) przeciwnicy wzajemnie się deformują, robiąc sobie przeciwstawne „gęby” i „miny”. W ten sposób zatracają własne twarze na rzecz przyjmowania i odrzucania coraz to nowych masek. Zostają stłumione wszelkie mechanizmy godnościowe w imię skutecznej gry, w której liczy się tylko

zwycięski rezultat. Toteż partnerzy licytują swoje twarze, które już nie są twarzami. Można się tu więc zgodzić z opinią I. Lipskiego, który w szkicu pt. „*Ferdydurke*”, czyli *wojna skuteczna wydana mitom* stwierdza, że: „Walka Miętusa z Syfonem na miny — to w groteskowej deformacji ukazana walka o światopoglądy”²⁸.

I chociaż zwykliśmy mówić o pewnej twarzy światopoglądowej (ideologicznej), a nie o masce, która w tym pojedynku jest czymś zmiennym i łatwo wymiennym, to jednak „intencja” wewnętrzna obu przeciwników, przy zmiennych minach, pozostaje taka sama. Stąd dezaprobujący okrzyk narratora. „— Miejcie litość nad swemi twarzami, miejcie litość nad moją przynajmniej, twarz nie jest przedmiotem, twarz podmiotem jest, podmiotem, podmiotem!” (F 76). W związku z tym, rację miał L. Fryde, kiedy pisał o utworze Gombrowicza: „[...] autor podkreśla trafnie, że poza jest w równej mierze idealizm jak cynizm młodzieży: jedno i drugie wynika z namiętego udawania dorosłych”²⁹.

Potrzeba udawania dorosłych to znowu nic innego, jak tylko symptom procesu indywiduacji, który tu polega na identyfikacji z kimś innym, a właściwie z funkcjonującym społecznie modelem dojrzałości, preferowanym przez sugestywne oddziaływanie mody. Mamy więc w tym wypadku do czynienia z autorytetem zbiorowości, który narzuca niedojrzałej jednostce pewne modele zachowania w oparciu zresztą o powszechny mechanizm naśladownictwa. Szczególnie podatna na różne wzory postępowania okazała się tu właśnie młodzież, która dąży do określenia siebie w oczach innych i przez to chce kimś być, zdobyć znaczenie grupowe. Stąd naglące pragnienie samookreślenia nie obywa się bez naturalnych rozdźwięków między „wewnętrznym ja” a żywą aktualnie mitologią społeczną, która siłą atrakcji zniewala do podporządkowania się modzie. Na tym zdaje się polegać dramat zestroju osobowości postaci z modnym, lecz rzadko adekwatnym dla niej, wzorem międzyludzkim. Zobaczymy to jeszcze wyraźniej na przykładzie mitu pensjonarki, w którego zaczarowanym kręgu znalazł się Józio.

b) *mit nowoczesności*

Chodzi nam o dwie rzeczy — mit nowoczesnej pensjonarki i mit nowoczesności, czego przejawem będzie styl życia Młodziaków (to jest rodziców pensjonarki — Zuty). Zacznijmy od — sygnalizowanej wcześniej — sprawy pierwszej. Najpierw krótkie przypomnienie dla zwrócenia uwagi na fakt samookreślenia, zinfantylizowanego przez Pimkę, narratora, który podejmując nowy wątek powieści mówi o swej doli do czytelnika: „Wi-

²⁸ Jw.

²⁹ Jw. s. 117.

dzieliście jak złośliwie dydaktyczny Pimko mnie upupił (F 81; podkr. E. F.).

Otrzymujemy więc ciekawy neologizm: upupienie, co znaczy wpu-
dzenie w „niedojrzałość”, cofnięcie w rozwoju. Tym samym jest to drugie
słowo—klucz, obok „pupy”, która oznaczała źródło „niedojrzałości”. Jeśli
się zważy, że „upupienie” Józia polegało właściwie na przymusie usta-
wicznego robienia „gęby” wobec kolegów gimnazjalnych, którzy również
sobie wzajemnie robili „gęby”, wtedy spostrzeżemy wyraźną korelację
sensu „pupy” (pupienia) i „gęby”. Korelacji tej nie zauważa Malić, kiedy
mówi:

W świecie *Ferdydurke* najmocniejszą siłą psychiczną można by nazwać
antropomorfizmem. Człowiek jest tu w towarzystwie innego człowieka („gęba”)
albo w towarzystwie siebie dawniejszego („pupa”)⁸⁰.

Zanim jednak dokonamy wiążących rozróżnień terminologicznych
(w jakich sensach występują interesujące nas słowa—klucze?), prze-
śledźmy dalsze losy narratora, którego Pimko umieścił na stacji u no-
woczesnych mieszczan — Młodziaków. Józio wkrótce przeżywa miłość do
córkę swoich gospodarzy, która uwodzi go osobistą, jakże modną, „pen-
sjonarskością”. Narrator, zachowujący ciągle podwójną naturę dojrzałego
i niedojrzałego, analizuje z pewną dozą ironii stan własnego (niedojrza-
łego?) ducha, odsłaniając w ten sposób genezę „gęby”, czyli ideału (mitu),
który pragnie osiągnąć w osobie Zuty.

A więc i ja także przez bitych pięć godzin marzyłem o swoim ideale, gęba
w pustce rozrastała mi się jak balon, bez przeszkód — bo, w świecie fikcyjnym,
irrealnym nie było nic, co by mogło wrócić ją do normy. A więc i ja miałem
swoją idealną — nowoczesną pensjonarkę. Byłem zakochany. Marzyłem jak smętny
amant i aspirant (F 154).

Ton tej refleksji wskazuje na poczucie porażki i utratę wolności, co
wynika z poddania się powszechnej psychozie zachwytu, przechodzącego
w kult nowoczesnej pensjonarki. Z Miętusem dzieli bohater wspólny los,
obaj stali się wyznawcami religii tłumu. Oto słowa pocieszenia towarzysza
niedoli (Miętusa):

Nic to, bracie każdy ma doczepiony jakiś ideał do swej osoby, jak kłoczek
na popielec [...] Myślisz, że ja się wyzwoliłem? Zrobiłem z gęby ścierkę, a pa-
robek ciągle mi doskwiera. [...] — A to z nas para. Ja z parobkiem, a ty z pen-
sjonarką (F 153).

⁸⁰ Jw. s. 138.

Józio także nie jest w stanie wyzwolić się z czaru „nowoczesnej”, więc czyni wszystko co może, aby zostać przyjętym przez dziewczynę, pragnie w związku z tym uchodzić w jej oczach za nowoczesnego!

[...] i jedynym mym problemem było teraz, zaraz wyjść, ukazać się nowoczesnym, naturalnym, żeby zrozumiała, iż Pimko mnie załgał, a w rzeczywistości jestem inny i taki jak ona, rówieśnik wiekiem i epoką, pokumany łydką (F 141).

I znowu stylizacja. Tym razem na model o ponadczasowej — można by rzec — popularności (bo któż chce być staroświecki?). Przyjrzyjmy się obecnie Młodziakównie. Czy w pełni odpowiada jej styl nowoczesnej pensjonarki? A może ogranicza ją ustawiczne „robienie gęby” modnej dziewczyny? Wyjaśnia to ogląd sytuacji, w której Zuta zaskoczona nocnym pukaniem w okno, otwiera i... spotyka się twarzą w twarz z gimnazjalnym dandysem Kopyrdą (który „za nią” chodził). Chłopak został tu zwabiony wskutek intrygi narratora; na jego listowne zaproszenie (pisane rzekomo przez nowoczesną). Co następuje? Pensjonarka oszołomiona odwiedzinami Kopyrды nie daje tego po sobie poznać, bo „wyczuła instynktem, że zdziwienie mogłoby co najwyżej popsuć... że dużo piękniej bez zdziwienia” (F 207). Zachodzą „gwałtowne przejścia w stylu”, podczas których, mimo wszystko, unaczni się wysiłek pensjonarki, skierowany na to, aby jak najlepiej grać samą siebie.

Obyczaj nowoczesny nie pozwalał im na szczęście dużo mówić ani dziwić się sobie, musieli udawać, że wszystko rozumie się samo przez się. Niedbałość, brutalność, zwzięłość i lekceważenie — oto czym dobywali poezję (F 208).

Modny chłopak czyni to, co tylko w jego mocy, celem utrzymania się w stylu, który był dla niego pewną poręką zdobycia dziewczyny („wiedział, że jedynie zlekceważeniem mógł posiadać dziewczynę, a bez lekceważenia — ani mowy”; F 208). Oboje więc są poddani stylowi nowoczesnemu, który stanowi zasadniczy układ odniesienia wszelkich gestów i słów. Mechanika „międzyludzkiego” dokonuje reszty, bo skoro on zachowywał się w aprobowanej konwencji, ona też musiała, więc po chwili znaleźli się we dwoje w ciemnym pokoju. Inaczej nie mogła postąpić, gdyż nie była sobą, lecz nowoczesną pensjonarką („Chodź — szepnęła. Kopyrда nie okazał zdziwienia. Nie wolno mu było dziwić się ani jej ani sobie. Najmniejsza wątpliwość mogłaby zaprzepaścić wszystko”; F 208).

Tak w szponach modnego stylu Zuta uległaby szkolnemu dandyśowi. Przypadek tylko sprawił, i to wskutek interwencji podglądającego intryganta (Józia), że sytuacja rozwinęła się nieco inaczej (ale o tym powiemy w rozdziale pt. „Niedojrzałość”). Na tle tego nocnego spotkania młodych bohaterów jakże trafna wydaje się uwaga narratora wyrażona

zresztą w innym miejscu powieści: „O ten kult, to posłuszeństwo, to niewolnictwo dziewczyny wobec pensjonarki i wobec nowoczesnej!” (F 192).

Jednak nie tylko młodzi podlegają mitologii społecznej, której najlepszym przykładem są różne wzory subkulturowego zachowania. Obejmują one całe społeczeństwo, o czym tak mówi Kłoskowska:

Wzory zachowania nie są stałe i jednolite. W każdym społeczeństwie złożonym z wielu grup charakteryzujących się specyficzną subkultur można zaobserwować współzawodnictwo różnych wzorów manifestujących się w tej samej dziedzinie zachowania³¹.

Również dojrzałym Młodziakowie pragną uchodzić wszem wobec za nowoczesnych, żyjących na miarę swojego czasu, dlatego Młodziakowa daje dowód osobistemu kultowi „młodości nowoczesnej” przez codzienne, poranne ćwiczenia gimnastyczne i ofiarną pracę społeczną. Natomiast inżynier Młodziak lubuje się w wygłaszaniu skrajnie liberalnych opinii na kanwie współczesnej obyczajowości. Posłuchajmy jednej z nich, kiedy z wyraźnej potrzeby zaimponowania sobie i rodzinie pan domu zwraca się do córki w zgoła nowoczesnym stylu:

Zuta jeżeli chcesz mieć dziecko nieślubne, bardzo proszę! A cóż w tym złego! Kult dziewictwa usta! My inżynierowie, konstruktorzy nowej rzeczywistości społecznej nie uznajemy kultu dziewictwa dawnych hreczkosiejów (K 165).

Jak z tego widać, każdy tu chce iść z duchem czasu swoją drogą i każdy stylizuje się na obraz i podobieństwo bliskiego mu modelu nowoczesności. Stąd nie dziwi nas drastyczny okrzyk narratora, nazywający styl widmem niewoli jednostki: „O, styl — narzędzie tyranii! Przekleństwo!” (F 169). W świetle tych uwag nie sposób nie przyznać racji Kunczewiczowi, który trafnie formułuje ten aspekt problematyki *Ferdynandurke*, stwierdzając:

Relacje międzyludzkie zostały tu sprowadzone do wzajemnych zestrojów „stylowych”, obyczajowych korektur, robienia sobie „gęby” i „miny” [...]. Nieustannie rozgrywa się walka, wcale nie o zachowanie własnej pozytywnej osobowości [...], a o wybór stylizacji (podkr. E. F.)³².

Do zagadnienia „obyczajowych korektur” jako czegoś, co najmocniej ogranicza wolność bohaterów, przejdziemy w następnej partii uwag pt. „Obyczaj”. Tutaj jeszcze skonstatujemy zarysowującą się ambiwalencję „gęby” i „pupy”, która polega na „upupiającym” postaci działania

³¹ Jw. s. 48.

³² *Nihilistyczna dojrzałość Gombrowicza*. „Kierunki” 1957 nr 26.

stylu („gęby”). Innymi słowy, bohaterowie zdają się unieruchomieni lub cofnięci w swym rozwoju, przyjętym przez siebie bądź narzuconym z zewnątrz międzyludzkim sposobem zachowania i myślenia. Najwymowniej świadczyło o tym „niewolnictwo dziewczyny wobec pensjonarki i wobec nowoczesnej”.

Przyporządkujmy jeszcze wyróżnione tu mity szkolne i mit nowoczesności kategoriom socjologicznym Kłoskowskiej. Chodzi nam o modele „ujmowane z punktu widzenia ich zamierzonej funkcji praktycznej i stosunku do wzorów”. Otóż mity szkolne (mit niewinności i demoniczności) są zapewne modelami „czystymi” (ideałami), które — jak mówi autorka — „odgrywają istotną rolę w wychowaniu i wszelkiego rodzaju propagandzie”. Natomiast mit nowoczesności wydaje się dość ambiwalentny. Z jednej strony istnieje stale w życiu społecznym jako trwałe symptom „wiecznego” pędu ku nowości i w tym sensie może uchodzić za model „czysty”. Ale mówiąc o konkretnych, wzorach pensjonarki czy inżyniera światowca należy je uznać za modele zaczątkowe.

3. O b y c z a j

a) *tradycja społeczna*

Zgodnie z potocznym wyczuciem językowym, przyjmujemy, że obyczaj to:

powszechnie przyjęty, umowny, najczęściej uświęcony tradycją sposób postępowania w danej okoliczności, właściwy pewnej grupie, charakterystyczny dla danego terenu, okresu czasu itp. zwyczaj³³.

Od razu przeprowadzimy rozróżnienie między modą i obyczajem. Otóż moda, powtórzmy, to „powszechnie naśladowanie czegoś”, natomiast obyczaj to — w myśl przywołanej definicji — powszechne przyjęcie czegoś, w oparciu o powagę tradycji kulturowej, która zasłonić może nawet fakt jego, mimo wszystko, umowności! W związku z tym, obyczaj jako najwyższy przejaw siły społecznej staje się czymś, co może totalnie zagrażać wolności jednostki. Pytanie, które wytyczy obecnie kierunek naszych rozważań, brzmi: W jakiej mierze postaci utworu poddane są ograniczeniom współczesnej im tradycji społecznej? Wyjaśnijmy przy tym znaczenie słowa tradycja, co wykląda się na „obyczaje, poglądy, normy postępowania, przejmowane (często w nastroju pewnego pietyzmu) przez jedno pokolenie od pokoleń poprzednich i przekazywane

³³ *Słownik języka polskiego*. Pod red. W. Doroszewskiego. T. 10. Warszawa 1968 s. 1367.

następnym”³⁴. W drugiej części tego rozdziału zajmiemy się tradycją narodową w oparciu o analizę *Trans-Atlantyku*.

Po tych uwagach wstępnych dokonajmy oglądu oficjalnych metod edukacji młodzieży gimnazjalnej; weźmy za przykład lekcję literatury polskiej. Profesor Bładaczka zamierza — zgodnie z programem nauczania — wpoić uczniom przekonanie o genialności poezji Słowackiego, czyli „Wytłumaczyć i objaśnić uczniom, dlaczego Słowacki wzbudza w nas miłość i zachwyt” (F 50). Konkluzja dydaktyczna zawiera się w formule podanej do wyuczenia:

Dlatego panowie, że Słowacki wielkim poetą był!

Gałkiewicz! Dlaczego?

— Dlatego, że wielkim poetą był (F 50).

Wątpliwa skuteczność wychowawcza tego sposobu przybliżania podopiecznym indywidualności wielkiego romantyka ma jeszcze swoje warianty:

Zachwycamy się i kochamy dlatego, że wielki poeta, lecz kochamy i czcimy dlatego, że wieszcz! Wieszczem był! Wieszczy! Proszę zanotować sobie — był wieszczem. Nieodczowne słowo [...] Ciemkiewicz, proszę powtórzyć! Ciemkiewicz powtórzył — wieszczem był! (F 55—56)

To tylko próbka werbalizmu, który panuje również na innych lekcjach. Cele personelu pedagogicznego nie wymagają komentarza, są nader jednoznaczne i konsekwentnie realizowane: „wtrącić w zdziecinnienie cały świat”, to znaczy „wszczepić w uczniów tę miłą niedojrzałość, tę sympatyczną nieporadność i niezręczność” tę „nieumiejętność życia” (F 46). A zatem proces wychowania polega na systematycznym „upupianiu” młodzieży. Tak więc celne wydaje się określenie rzucone przez Sandauera, że szkoła to „królestwo p u p y, gdzie niewinność i naiwność zostają sztucznie zaszczepione młodzieży”. Co więcej, proces upupienia uczniów przebiega w mszalnym niemal nastroju, wyrażającym oficjalnie obowiązujący (a przecież kłamliwy) kult dla społecznie kanonizowanych świętości narodowych. Któż się temu oprze? Jak jednak rzeczywiście przeżywają uczniowie poezję Słowackiego, dowiemy się w uwagach z tytułowanych „niemożność” pomieszczonych w rozdziale „Niedojrzałość”.

Prześledźmy teraz przygody Józia, towarzyszącego (po porzuceniu szkoły) Miętusowi, który w duchu dwudziestowiecznego Rousseau³⁵ wyrusza na poszukiwanie kogoś naturalnego — z ludu, czyli swojego ideału parobka, nie skrępowanego żadną „gębą” międzyludzką. Podczas wę-

³⁴ Tamże t. 9. Warszawa 1967 s. 210.

³⁵ Na ten element russoizmu w powieści zwrócił uwagę Fik (jw.).

drówki, szczęśliwym trafem, spotykają ciotkę narratora, która ich zaprasza do swojego dworku wiejskiego, gdzie mieszka razem z mężem Konstantym. W tych nowych okolicznościach Miętus odkrywa wysnionego przez siebie parobka Walka. Otóż późniejszy moment fascynacji, emocjonalnie wysłowiony w rozmowie z Józkiem:

Słyszałeś, słyszałeś? Walek! Nazwiska nawet nie ma! Jak to wszystko nadaje się do niego! Widziałeś jego gębę? Gęba bez miny, gęba zwykła! Józio, jeśli on się ze mną nie po...brata, nie wiem, co zrobię! (F 259).

Jednak Miętus pragnie rzeczy nierealnej, bo jako gość dziedzica, jest kimś zupełnie innym niż chłopak z ludu, ze względu na oczywiste (nie do przewyciężenia) bariery stanowe, które wykluczają myśl o jakimkolwiek brataniu się pana z chamem. Taki porządek rzeczy istnieje mocą odwiecznej tradycji, co powoduje, że w mentalności tak państwa, jak i „chamstwa” jest on pojmowany na modłę porządku naturalnego. Stąd:

Odwieczna hierarchia opierała się na dominacji części pańskich i był to system natężonej i feudalnej hierarchii, gdzie ręka pana równała się gębie sługi, a noga wypadała w pół chłopca (F 273—274).

Innymi słowy:

Była to kłamra mistyczna [...] uświęcona obyczajem wieków [...] Stąd brała się magia mordobicia. Stąd religijny niemal kult mordobicia u Walka (F 274).

A jednak — mimo tej upupiającej „gęby” pana — która uniemożliwia prawdziwą przyjaźń z Walkiem, zakochany Miętus osiągnie swój cel — to znaczy „pobrata się” z parobkiem. Jak to robi (i jakim kosztem), zobaczymy w zapowiadany już rozdziale pracy „Niedojrzałość”, który wprowadzi nas w problematykę „Tabu” (niedopuszczalnego).

Przejdźmy obecnie do szkicowego przedstawienia typowych rysów tradycyjnej mentalności polskiej, wyrażonej w *Trans-Atlantyku*. Oczywiście truizmem będzie tu postawienie kropki nad „i”, w postaci stwierdzenia, że tradycyjne „gęby” społeczne i narodowe odpowiadają modelem konserwatywnym.

b) *tradycja narodowa*

Podjmując w jakiejś mierze zagadnienie charakteru narodowego warto tutaj wprowadzić pojęcie typu (w sensie — typ Polaka), które obok pojęć: model i wzór pochodzi z przywoływanego uprzednio studium Kłoskowskiej. Oto definicja tego terminu, któremu przysługuje ogólniejszy zakres znaczeniowy (choć trudniej uchwytne) niż terminowi model. Typ jest to:

pojęcie ogólne, stworzone przez badacza dla celów poznawczych, teoretycznych. Odpowiada ono pewnym aspektom rzeczywistości ale jest rezultatem abstrakcji, selekcji, a niekiedy idealizacji³⁶.

Spróbujmy więc wskazać parę zawartych w *Trans-Atlantyku* znamiennych cech typu Polaka, co czynimy jedynie tytułem uzupełnienia spostrzeżonej w *Ferdydurke* koncepcji człowieka (a może raczej „międzyczłowieka”) społecznego. Zresztą mówiąc o obyczaju mamy na każdym kroku do czynienia (inaczej niż to było z zagadnieniami „międzyludzkiego” i mody) ze zjawiskami typowymi. W tym znaczeniu rozważane przed chwilą przejawy tradycji społecznej (szkoła, struktura stowarzyszenia społeczeństwa) również należy uznać właśnie za typowe „gęby” zbiorowe oddziałujące w oparciu o przemożną siłę obyczaju. Toteż powtórzmy za Błońskim, że: „Gęba” zbiorowa to sarmatyzm w *Trans-Atlantyku*. W innym zaś miejscu tenże krytyk powiada: *Ferdydurke* dała zarówno *Trans-Atlantyk* — genealogię „upupienia” jak *Ślub* — filozofię „gęby”³⁷.

Zapytajmy naprzód: Co to jest sarmatyzm? T. Ulewicz pisząc o sarmacji (którą można uznać za rdzeń znaczeniowy sarmatyzmu), wyróżnia 3 sensory tego słowa (geograficzny, polityczny i szczepowy), po czym konkluduje: „wszystkie trzy wymienione zasadnicze momenty semantyczne terminu [...] stapiały się w nim w jedną całość, niesłychanie wygodną w ówczesnym układzie stosunków politycznych i kulturalnych [mowa o XV i XVI w. — dop. E. F.] [...] — całość pojmowaną oczywiście coraz bardziej w rozumieniu szlacheckiej demokracji Stulecia, ale też z czasem coraz bardziej i wyłączenie zacieśniającą się do jej klasowych granic i przywilejów”³⁸.

Niebawem w oparciu o pojęcie „sarmacji” wykrystalizował się sens słowa sarmatyzm, który zaczął oznaczać „styl życia”, ideologię i obyczaje charakterystyczne dla polskiej szlachty XVII i XVIII w., będące wyrazem tradycjonalizmu, konserwatyzmu, często zacofania szlacheckiego, ogół cech właściwych Sarmacie. Przez Sarmatę natomiast rozumiemy dziś potocznie — co odnotowuje Doroszewski — Polaka starej daty, hołdującego dawnym obyczajom i poglądom, zwykle zacofanym³⁹.

W czym zatem wyraża się sarmatyzm bohaterów utworu? Na pierwszy rzut oka — w języku powieści, stylizowanym na staropolszczyznę.

³⁶ Jw. s. 48. Nieco dalej czytamy: „Między pojęciem typu a pojęciem wzoru zachodzi taki sam stosunek jak między pojęciem prawa a pojęciem prawidłowości. Typ jest konstrukcją wchodzącą w zakres teorii, wzór jest wyrazem regularności ludzkiego zachowania, stanowi powtarzalną strukturę tego zachowania” (s. 48).

³⁷ Jw.

³⁸ *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.* Kraków 1950 s. 106 n.

³⁹ W oparciu o *Słownik języka polskiego* (t. 8 s. 69).

Zresztą stylizacja to główny instrument wywoływania postaw bohaterów i ich deformowania. W tym można odkryć całą filozofię gombrowiczowskiej „gry”, która jest prowadzona na kilku planach, z kulturą, z czytelnikiem, z samym sobą itd., o czym mówimy o tyle, o ile jest to konieczne z naszego punktu widzenia na końcu pracy w związku z problemem parodii. W *Trans-Atlantyku* funkcja stylizacji m. in. polega na wzmaganiu intensywnego portretu typowości polskiej, którą — zgodnie z trafnym spostrzeżeniem M. Sambora — stanowią:

nabożność, krzykliwość, sarmacka rubaszność i grubiaństwo, poczucie niższości wobec obcych, a zarazem ich lekceważenie, tytułomania, powierzchowny kult wielkich mężów, pogarda dla literatów, zamiłowanie do frazesu [...] ⁴⁰.

Warto tu jeszcze wskazać, że *Trans-Atlantyk* jest napisany w poetyce pamiętnika. Główny bohater i narrator w jednej osobie Witold Gombrowicz wprowadza czytelnika w świat osobistych wspomnień związanych z przybyciem do Argentyny w przededniu napaści wrześniowej na Polskę. Jak słusznie spostrzega W. Wyskiel jest to bardzo celowy artystycznie zabieg pisarza: „Przeniesienie postaci na obcy teren ma na celu wydobyć na jaw reguły jej „gry” ⁴¹. Oczywiście, chodzi o cały sztafaż dystynkcji związanych z „kondycją Polaka” — z regułami jego gry wobec siebie i innych. „Gombrowicz” w obcym kraju, zdany na łaskę losu i polonii argentyńskiej, „Gombrowicz” wobec Polaków i Polski. Słowem — Polak wobec Polski. Jeszcze inaczej: człowiek wobec oficjalności narodowej — wobec własnej Ojczyzny — oto problem utworu. A oto parę migawek z tych „reguł gry”: W pewnym punkcie akcji narrator zostaje wezwany przez Posła R.P. w Argentynie do udziału w poselstwie w związku z mającym się odbyć pojedynkiem polskiego majora starej daty (Pana Tomasza) z Gonzalem — miejscowym milionerem. Idzie o sprawę honoru (do czego nawiążemy jeszcze w punkcie pt „Syncyzna”). Posłuchajmy tyrady Posła wygłoszonej do zebranych, która dobrze ilustruje sygnalizowany typ mentalności narodowej:

W tej myśli ja tu Panów z panem Gombrowiczem na sesję wezwałem, żeby uradzić jak i co robić. A bo nie tylko Geniuszami, Myślicielami, nadzwyczajnymi Pisarzami Naród nasz sławny, Przesławny, ale też to Bohaterów mamy i gdy tam w kraju nadzwyczajne dziś jest Bohaterstwo nasze, niechże i tu ludzie widzą, jak to Polak staje! Co i obowiązkiem Poselstwa jest [...] wszem wobec Bohaterstwo nasze ukazywać, bo Bohaterstwo nasze wroga przemoże, Bohaterstwo, Bohaterstwo! Bohaterów naszych nieodparte, niezmożone, trwogą moce piekielne napełni, które przed Bohaterstwem naszym zadrzą i ustąpią! (TA 68)

⁴⁰ *Swoista swojszczyzna*. „Wiadomości” (Londyn) 1953 nr 47.

⁴¹ O „*Trans-Atlantyku*” Witolda Gombrowicza. „Ruch literacki” 1973 nr 4 s. 253.

A na to wszyscy:

Porwali się więc, a pierwszy Minister, drugi Pułkownik, trzeci Radca i krzy-
czą: — Bohater, Bohaterstwo, Bohaterstwo! (TA 68)

Pustota tych okrzyków jest aż nadto oczywista. Są one wznoszone jedynie dla dodania sobie odwagi, dla zagłuszenia głosu historii, który orzekł już totalną klęskę ojczyzny. Stąd ten nacjonalistyczny hałas rozlega się pro forma, ze słabości, nie dopuszczającej do bezpośredniej konfrontacji z rzeczywistością. „Ale J.W. Poseł, do Protokołu nakrzyczawszy, skrzywił się [...]”, gdyż nagle zrozumiał, że wypowiedziany plan uświetnienia pojedynku, przez zaproszenie „Cudzoziemców” na polowanie, na którym niby to przypadkowo unaoczni się im „jak Polak z pistoletem staje!” (TA 70) — jest czymś nierealnym z tej prostej przyczyny, że nie ma na co polować (bo „jakże polowanie na Szaraków robić, gdy tu miasto wielkie, a jednego szaraka ze świecą nie znajdzie!... [...] a jakże to bez Szaraków a za Szarakami?!)⁴². Tak objawia się paradoksalne męczeństwo formy, co wyraża dylemat „Protokołu”.

[...] a jak tu z tego wybrnąć, gdy już do Protokołu zaciągnięte? [...] Może by wymazać! Mówi Poseł: — Jakże będziesz wymazywał, przecie to protokół! dopieroż pobledli; i wszyscy trzej na Protokół spoglądają, który na stole leży. Ja na kolana padłem. Dopieroż się głowią: a jak tu wybrnąć, co począć? (TA 69)

Z tego rodzi się czyn — skutek nieuważnie rzuconego słowa, którego nie można wymazać, bo „przecie to protokół”. I tak powstaje maskarada polowania — „za Szarakami”, ale „bez Szaraków”. Wbrew zdrowemu rozsądkowi:

Stanoło więc na tym, że koni, psów od Barona [polskiego ziomka dop. E. F.] wezmą, a tak z chartami na smyczy kawalkadą z Damami nie opodał miejsca Pojedynku przejeżdżać będą, jakoby nigdy nic, że to niby przypadkiem za szarakiem zajechali (TA 70).

Wszystko po to, aby obcokrajowcom pokazać serię cnót narodowych właściwych głównie Polakom:

Wówczas J. W. Damom i zaproszonym Cudzoziemcom Pojedynek ukazawszy im też męstwo, Honor, Bój, ukażą, a tyż waleczność niezmierną! Krew Serdeczną! Cześć Niezłomną, Wiarę św. Nieprzepartą, Moc św. Najwyższą i Cud św. Narodu całego (TA 71).

⁴² Ma to polegać na tym, że „gdy Pojedynek odbywać się będzie, my nie opodał, a niby to za szarakami, przejeżdżać będziemy i pod tym pozorem Polowania można będzie cudzoziemcom Pojedynek ukazać, a tyż stosowną orację o Honorze. Czci, Odwadze naszej wypowiedzieć”.

Ale i pojedynek dowiedzie w zwierciadle niedwuznacznej groteski, że jest — w gruncie rzeczy — pozornym pojedyńkiem na miarę pustej waleczności Tomasza (zresztą bez jego wiedzy). W wyniku zmowy sekundantów (na prośbę Gonzala) odbywa się pojedynek na niby — bez kul! Samym prochem. Tak więc szlachetny major przeżywa wraz z udającymi powagę świadkami dramat starcia na śmierć i życie, które jest de facto żalną tragifarsą. Stąd się bierze osaczające narratora poczucie pustki wewnętrznej, które pochodzi z „pustego” do cna pojedyńku:

Pojedynek ten, żal się Boże, pusty, bez kul, najostroższym, najcięższym chcą czynić [...] Tak wszystko kulawo, jak po grudzie, a Pojedynek coraz ostrzejszy, choć bez kuli (TA 71).

Stąd potem wymowne „reminiscencje” Gombrowicza:

Ale Pusto. I na ulicach Pusto [...] Dopieroż pomyślałem, że już koniec Ojczyźnie Starej... ale myśl owa Pusta, Pusta i znów przez ulicę idę [...] sam nie wiem dokąd iść mam więc przystanąłem. I otóż sucho i pusto, jak wióry, jak pieprz lub pusta beczka (TA 76).

Również pustkę rodzinnej zasady, sugerującej działanie pro forma unaocznia finał utworu, gdzie fortissimo grają dwa typowe motywy narodowej ornamentyki obyczajowej — Kulig i zawołanie: „Zastaw się, a postaw się”, które staje się uprzykrzoną przygrywką zabawy, zorganizowanej przez J. W. Posła (dla zamaskowania przed „Cudzoziemcami” militarnej klęski ojczyzny — „pro forma”).

[...] pogrom, klęska, koniec [...] Ale my z J. W. Posłem to umyśliliśmy, żeby niczego po sobie nie pokazywać, a właśnie Kuligiem, Kuligiem! Zastaw się, a postaw się!

Zastaw się, a postaw się.

Zastaw się, a postaw się (TA 116).

Czyż można umiejętniej przedstawić mitologiczne upupienie narodowego „My”? Drugim nurtem mentalności bohaterów *Trans-Atlantyku* wydaje się patriotyzm totalistyczny. Dlatego słusznie stwierdził Sandauer, że wiedzę „o totalizmie [...] daje [...] przypowieść o Związku Kawalerów Ostrogi w *Trans-Atlantyku*”⁴³.

Metafora „Ostrogi” jest symbolem ideologicznej (przymusowej) więzi Polaków, którzy znaleźli się w piwnicy—ojczyźnie, skąd nie ma możliwości wyjścia. Narrator jest uwięziony przemocą braci rodaków. Po cierpieniach związanych z promocyjnym aktem przyjęcia (który polegał na wbiciu w nogę ostrogi: „ostrze owe zakrzywione co mnie w Potrzask przyłapało, czując, wcale już się nie ruszałem, aby Bólu Bólem nie po-

⁴³ Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz. „Kultura” 1965 nr 43.

mnożyć” (TA 101) bohater zostaje wciągnięty do Związku Kawalerów Ostrogi i powiadomiony o swoich obowiązkach przez wodza organizacji (Rachmistrza).

Teraz do Związku naszego Kawalerów Ostrogi należysz i Rozkazy moje masz wypełniać, a także dbać żeby tamci rozkazy moje jak należy wypełniali (TA 101).

Jak z tego widać, każdy z członków ma być zupełnie podporządkowany woli dyktatora absolutnego — Rachmistrza, który kategorycznie wymaga również wzajemnego pilnowania się podwładnych, wykluczając tym sposobem realną szansę jakiegokolwiek ucieczki. Stąd wszyscy wszystkich muszą pilnować pod groźbą „wrzepienia” ostrogi. Zasada ta wygłoszona dla zachowania dyscypliny nowoporwanego (członka!) brzmi:

Uciezki, ani zdrady żadnej nie próbuj, bo ci Ostrogę zadadzą, a jeżelibyś choć najmniejszą chęć zdrady, Uciezki w którym z towarzyszków twoich spostrzegł jemu Ostrogę masz wrzepić. A jeżelibyś tego zaniedbał, tobie ją wrzepią. A jeżeliby ten, kto tobie Ostrogę wsadzić ma, tego zaniedbał, jemu niech inny ostrogę wsadzi (TA 101—102).

A więc obraz terroru posuniętego do ostatecznych granic. „Ostroga” funkcjonuje jako cel i zarazem niezawodny środek ogólnie panującej przemocy. Ale do czego zmierza despotyczny Rachmistrz? Ciekawe, że chce w ten sposób odmienić los narodu na bardziej sprzyjający, co przyniesie poczucie potęgi:

O, zgwałcić! Naturę, zgwałcić Los, siebie zgwałcić i zgwałcić Boga Najwyższego; [...] Aby Hufiec Przemoczny Kawalerii stworzyć Najstraszniejszej, która by Uderzyła, Rozgromiła, Poraziła i Los nam inny na Naturze wymusiła! O Moc, Moc, Moc! (TA 104).

Zakrawa to na wypaczony nacjonalizm, jeśli się zważy, że dyktator jest przekonany o swoim powołaniu samoudręcyciela, będącego jednocześnie głosem zbiorowości. Dlatego w dobrej wierze męczy innych, bo sądzi, że tego wymaga racja stanu zrozumiała powszechnie.

Więc ja Was i siebie w ten Potrzask złapałem i męczę, a już męczyć nie przestanę, bo przestać nie mogę... bo jakbym sfołgował to wy byście chyba ze mnie pasy darli... Dlatego nie ma folgi! (TA 104—105).

Czy nie przebija z tego jakieś oblicze mesjanizmu? Polska — Chrystus narodów? Satysfakcja z cierpienia? — za innych cierpi, aby w przyszłości wszystkich poprowadzić do zbawienia! Wydaje się, że jesteśmy na właściwym tropie, w czym nas utwierdza typowy, dla sygnalizowanej postawy, paraliż czynu uwięzionych w piwnicy, którzy trwając w głę-

bokiej bierności, rozdierają szaty — z czego można wnosić, że na tym polega ich rywalizacja w cierpieniu. A realny czyn zastępują myślą, słowem i marzeniem o czynie. Tak pogrążają siebie w zatruwającej kontemplacji działania, zamiast po prostu działać! To już przypomina Wyspiańskiego z jego bezsilną apologią czynu:

Otóż to dni, jak noc, ciemne, nowe, jak dni, bezsenne w piwnicy owej. Już tedy nic, tylko ostroga i ostroga, i tak godzinami, dniami, nocami siedzimy i siedzimy i na siebie spoglądamy, a wszelki ruch nasz, wszelkie poruszenie ciężkie utrudnione nam się stało we wzajemnym spętaniu Opętaniu naszym! (TA 105).

Jak stąd się wydostać? W jaki sposób zmylić czujność rodaków (skoro jedynie cierpienie liczy się dla nich)? A przecież jest to cierpienie absurdalne!

Nigdyż tedy z tej pustej trumny się nie wydostanę. Wiecznież tu konał będę między tymi ludźmi, w prapradawności swej zatopionymi, nigdyż na słońko, na wolność nie wyjdę? Wiecznież podziemne ma być życie moje? (TA 107).

Pragnienie wyrwania się z lochu udręki, któremu na imię „Ojczyzna”, wzmagane jest nadzieją ucieczki w ramiona Syna (Ignaca — syna majora Tomasza) jako symbolu sił witalnych pełnej wolności. „Syn, Syn, Syn! Do syna bieć, uciekać chciałem, w Synu wytchnienie, ukojenie moje” (TA 107). Ale jak? Rozwiniemy ten wątek w drugim rozdziale.

•

Spróbujmy teraz podsumować wnioski, płynące z dokonanych wywodów części pierwszej rozdziału pt. „Dojrzałość”. Otóż z obserwacji postaci w wymiarze „międzyludzkiego” i pod presją mitów społecznych właściwych modzie i typowym dla obyczaju — można dojść do przekonania o naturalnym braku autentyczności bohaterów, którzy ciągle byli fałszowani różnorodnymi wpływami zewnętrznymi (a również w pewnej mierze wewnętrznymi — żeby wspomnieć tylko mechanikę naśladownictwa). Powodowało to ich ustawiczną alienację, na co zwrócił uwagę dobitniej niż inni krytycy Malić, który uogólniając, pisał o *Ferdynurke*:

Między człowiekiem a światem stanęły mity, gotowe formuły, przewrotne ideały, autorytety, programy partyjne, ideologie, przesady, tradycje, szkoły literackie, konwencje, truizmy, religie.

Po czym konkluduje:

[...] współczesny człowiek jest skazany na alienację własnej indywidualności w lepiej lub gorzej zorganizowanym kolektywie, na wtapianie się w masę⁴⁴.

⁴⁴ Malić, jw. s. 121 n.

Nie wolno przy tym zapominać, że to właśnie forma jako coś trzeciego, co tworzy się między dwoma bohaterami z nich samych, wyrasta zwolna ponad nich, aby nimi władać. Stąd postaci nie mogą znaleźć bezpośredniego wyrazu inaczej jak przez medium formy, skazane są zawsze na mniej lub bardziej posuniętą pośredniość kontaktu na miarę funkcjonujących społecznie form „międzyludzkiej” dojrzałości. W związku z tym, oczywiście wydaje się, że „niedojrzałość” bohaterów (do omówienia jej niebawem przejdziemy) pozostawała dotychczas niewyraźna w języku dojrzałej oficjalności. Była więc czymś ukrytym, niewidocznym w interakcji osobowej, którą oglądaliśmy na terenie obu powieści. Ten aspekt zagadnienia bardzo trafnie wydobywa Schulz w swoim szkicu o *Ferdydurke*, kiedy generalizuje słuszną opinię o dwustronnej strukturze postaci poza rzeczywistość utworu. Jest to nam szczególnie bliski sposób interpretacji ze względu na to, że rozważamy koncepcję człowieka w powieściach Gombrowicza. Oto słowa krytyka:

Człowiek widział i chciał się widzieć dotychczas jedynie od strony oficjalnej. Temu, co się z nim działo poza obrębem treści oficjalnej nie przyznawał egzystencji, nie dopuszczał przed forum myśli ⁴⁵.

Inaczej mówiąc, bohaterowie widzieli i chcieli siebie widzieć od strony jakiejś „gęby” oficjalnej, z czego powstawał zwykle proces „upupienia”, czyli zasklepienia się w przyjętej „gębie” społecznej. Tak o tym mówi A. Falkiewicz:

Upupienie to problem twarzy społecznej — każdy z nas ją posiada. I dlatego u Gombrowicza upupieni są wszyscy [...] i fanatyk Syfon [...] i Miętus, który chciał być „chłopakiem”, a nie „chłopiędziem” i nowoczesna, Wellsem i Boyem nazwana Młodziakowa i Pimko [...] i narrator *Ferdydurke* [...] tylko niepiśmienny, znajdujący się poza społeczeństwem parobek wolny jest od jego oddziaływania ⁴⁶.

Pora więc rozsupłać wieloznaczność związaną z kluczowymi słowami utworu — „gębą”, „pupa” i „upupieniem”. Słowo „gęba” wystąpiło zasadniczo w trzech sensach, które zdefiniowaliśmy przez socjologiczne terminy — modelu, wzoru i typu. Natomiast korelacja między zjawiskiem „gęby” a „upupianiem” (to znaczy robieniem komuś „pupy”) polega na zamykaniu kogoś trwale w roli danej „gęby”, mimo że ten ktoś, wyrósł już ponad swoją „gębę”. Innymi słowy, „upupianie” to zatrzymywanie w rozwoju, bądź cofanie w rozwoju (przykład pisarza cofniętego do roli ucznia gimnazjalnego). Podłożem takiego oddziaływania infantylnizującego wydaje się „pupa”, co jest potencjalną niedojrzałością,

⁴⁵ Jw. s. 481.

⁴⁶ Jw. s. 79.

która konstituuje w pewnym stopniu osobowości postaci. Stąd „upupienie” może zachodzić na wszystkich „poziomach” gęby — to jest na poziomie wzoru, modelu bądź typu. A jeśli się wyakcentuje — zgodnie zresztą z sugestiami zawartymi w *Ferdydurke* — wymiar „międzyludzkiego”, który, normalnie rzecz biorąc, jest podstawowym medium dla wymienionych rodzajów „gęby”, to wtedy można by dodatkowo, w sensie genetycznym, mówić o swoistej (czwartej z kolei) „gębie” interakcji osobowej, bądź „gębie” międzyludzkiej. W tym ostatnim z wyróżnionych znaczeń „upupienie” polegałoby na wymaganiu od kogoś, aby się zachowywał na miarę naszego niedojrzałego o nim wyobrażenia, z którego on już wyrósł. Przykładem najwyraźniejszym jest tu rozmowa Pimki z młodym pisarzem, którego belfer bezpośrednio wpędza w dzieciństwo, insynuując mu rzekome luki w wykształceniu.

Ale ten koronny przykład wskazuje jeszcze na coś więcej. Otóż rzuca on światło na podstawową różnicę między wzorem a modelem, i to wyjaśnia nam tak zwaną „podwójną naturę” narratora, który jest uczniem gimnazjalnym i ambitnym pisarzem w jednej osobie. Dla usunięcia tej pozornej sprzeczności wystarczy wskazać, że narrator został upupiony tylko na poziomie wzoru — w wymiarze praktyki społecznej. To degradacja międzyludzka. Jednak nie przy tym nie stracił ze swojej świadomości bycia pisarzem — zatem nadal pozostaje dla siebie tym, kim był do chwili porwania przez Pimkę. Słowem, na poziomie modelu nie został upupiony ani zdegradowany, lecz tylko w perspektywie wzoru.

Tak więc kryterium wyróżniającym „gębę” od „upupienia” bohaterów jest opozycja: rozwój — brak rozwoju. Dlatego „gęba” nie musi w sposób konieczny wiązać się z „pupą”, ponieważ może być czymś twórczym, o ile służy rozwojowi postaci; wtedy jest czynnikiem upupiającym, kiedy temu rozwojowi przeczy, co równa się wzmaganie niedojrzałości w formie regresu lub stagnacji. W takim ujęciu zagadnienia tylko w pewnych momentach można zgodzić się z Falkiewiczem, a mianowicie wtedy, gdy wskazuje on na powszechne „upupienie” postaci utworu, choć zamiast czynić wyjątek z parobka Walka (który jest — mimo pozorów — także upupiony, bo zamknięty w tradycyjnym kształcie służki) należałoby raczej uprzywilejować narratora. A to z tego względu, że właśnie Józio zmienia ciągle „gęby” społeczne w imię mniej lub bardziej świadomego rozwoju. Jeśli natomiast idzie o przypuszczalne „upupienie” (każdego z nas), to w tym wypadku sensowniej jest mówić raczej o powszechnym — stwórzmy neologizm — „ugębieniu”, ponieważ jak mówi w ostatnich zdaniach narrator:

[...] nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka (F 323).

I na tym polega osobowy rozwój, w przeciwstawieniu do upupiającego konwenansu („Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki”⁴⁷) życia społecznego, który presją grupy zmusza jednostki do wypełniania swych „ról” i zazwyczaj widzi je i ocenia od tej funkcjonalnej strony. A „druga strona” osobowości bohaterów (ta niewyraźna w kategoriach „gęby” i „pupy” — ukryta „niedojrzałość”) pozostaje w gruncie rzeczy (prócz jej nikłych oficjalnych przejawów) nikomu nie znana. Czasem same postaci wypierają się własnej niedojrzałości przed sobą, a nieomal zawsze przed innymi osobami. Na tym więc być może zasada się zaśluga Gombrowicza, iż — jak dalej spostrzega Schulz:

[...] pokazał, że dojrzałość i klarowne formy naszej egzystencji duchowej są raczej „pium desiderium”, żyją w nas raczej jako wiecznie wytężona intencja aniżeli jako realność⁴⁸.

Przy czym wydaje się, że Schulz mówi ciągle o faktycznej interioryzacji wzorów społecznych, a nam chodzi o coś więcej — sądzymy bowiem, że ten wniosek można z powodzeniem rozszerzyć nie tylko poza granice epoki krytyka, ale nawet widzieć w nim pewną ogólną prawidłowość funkcjonowania osobowości w społeczeństwie. W każdym razie pytamy tu o koncepcję „człowieka gombrowiczowskiego”, a nie o model jednostki w określonej czasowo praktyce życia społecznego. Czy tak jest jak przypuszczamy? Próby odpowiedzi na to pytanie prowadzą nas do oglądu sfery „niedojrzałości” pod kątem jej znaczenia w indywidualnej egzystencji postaci. O ile są one tu autentyczne? Czy w tym pokątnym, p o d o f i c j a l n y m wymiarze znajdują się w swojej realności?

B. „NIEDOJRZAŁOŚĆ”

1. „i n d y w i d u a l n e”

a) niemożność

Kolejne hasła tytułowe dotyczą świata prywatnego postaci, który w interpretacji Schulza okazywał się jej „właściwą realnością”. Sens słowa „niedojrzałość” zakreśla problematykę niejako przeciwstawną i istotnie uzupełniającą zagadnienia „dojrzałości” rozpatrzone w pierwszej części rozdziału. Tym samym „niedojrzałość” daje perspektywę badawczą — w odróżnieniu od ujęcia socjologicznego zjawisk „dojrzałości” oficjalnej — na indywidualny wymiar podoficjalności bohaterów, który zazwyczaj był niedostępny w „dojrzałej” formalnie interakcji osobowej, rozgrywającej się, jak pokazaliśmy na tle modeli aktualnej kultury.

⁴⁷ Schulz, jw. s. 482.

⁴⁸ Tamże.

Stąd wynika nowe uzupełniające przeciwstawienie „indywidualnego” do „międzyludzkiego”, co ma na celu skonkretyzować rozważania. W ten sposób tworzy się równoległość kręgu „Dojrzałości” (uzmysławia to spis zawartości) do obecnego kręgu wywodów, nastawionych na nieoficjalną i podoficjalną stronę osobowości postaci. Można przypuszczać, że właśnie tutaj, w tym głęboko osobistym wymiarze, bohaterowie, wolni od ograniczeń „międzyludzkiego” i nacisków mitologii społecznej, będą postępować autentycznie i naturalnie. W związku z tym, będziemy przeprowadzać konfrontację wybranych aspektów przedstawionej już „dojrzałej” oficjalności do sposobu bycia postaci w sferze podoficjalnej „niedojrzałości”.

Na początek weźmy przykład jakby z pogranicza obu wymiarów, który wskaże nam jak uczniowie rzeczywiście (indywidualnie, podoficjalnie) przeżywają dojrzałą oficjalnie genialność poezji Słowackiego. Pamiętamy lekcję literatury polskiej, którą przedstawiliśmy uprzednio od strony nauczyciela Bładaczki. Teraz zobaczymy ją oczami uczniów. Podczas oficjalnego zachwyty nad narodowym wieszczem (który „wzbudza w nas zachwyt i miłość” (F 50) i „zachwycamy się jego poezjami, gdyż był on wielkim poetą”, F 52) zniechęca jeden z chłopców drastycznie wyznaje swoją „niemożność” wobec ogólnie głoszonego kultu wielkiego romantyka:

[...] zajechał — Ale kiedy ja się wcale nie zachwycam! Wcale się nie zachwycam! Nie zajmuje mnie! Nie mogę wyczytać więcej jak dwie strofy, a i to mnie nie zajmuje. Ciocia także się nie interesuje. I wujek nie [...] I koledzy także nie! (F 52).

Powstaje przykre zakłopotanie. Ale Bładaczka zbity z tropu szybko „przytomnieje” i odpiera wybryk śmiałka stwierdzeniem, że jest mało inteligentny. Pomijamy groteskową deformację belfra, który załkał o litość ucznia:

Ciszej na Boga! Gałkiewiczowi stawiam pałkę! Gałkiewicz zgubić mnie chce? [...] Gałkiewicz, ja mam żonę i dziecko! Niech Gałkiewicz przynajmniej nad dzieckiem się ulituje (F 52).

Poprzestańmy na „dojrzałszej” replice profesora:

No to Gałkiewicza prywatna sprawa. Gałkiewicz jest widać nieinteligentny! Ale niech Gałkiewicz... (F 53).

Otóż to — „p r y w a t n a sprawa”! Nauczyciel robi „swoje” i chce aby podopieczni również „robili swoje”. Dlatego stara się jak najlepiej celebrować mszę oficjalnego podziwu dla Słowackiego, dlatego pospiesznie

niweluje, zwykłym lekceważeniem powstały dysonans. Religijny nastrój trzeba przywrócić w imię obowiązującego porządku, uświęconego tradycją. Ale nie jest to łatwe, bo Gałkiewicz w rozpaczliwym ataku szczerości postanawia chociaż raz wypowiedzieć swoje żale:

Kiedy nikogo nie! Słowo honoru! Nikogo, Jezus, Maria! [...] — żebym przynajmniej raz w życiu zobaczył, że kto czyta z dobrej woli, bez przymusu... ale nikt! Inteligentni także nie! O Boże! [...] — nie mogę, nie mogę (F 53).

Tym sposobem wszystkich w klasie zaczyna ogarniać „powszechna niemożność”.

I to przejmujące — nie mogę, rozpleniało się, rosło, zarażało, już z kątów dochodziły szmery — my też nie możemy i zagrażać jęła powszechna niemożność (F 53).

Po chwili nawet „Nieszczęsny Bładaczka poczuł, że jemu także grozić zaczyna niemożność”. Zatem — „niemożność” — oznacza tu mniej więcej to, co przypisuje temu słowu W. Maciąg: „Pojęcie to oznacza nagle ujawnienie pustki idealnych konwencji, prowadzące do zupełnej utraty życia wewnętrznego”⁴⁹.

Najistotniejsze wydaje się tu stwierdzenie momentu ujawnienia „pustki idealnych konwencji”, dodajmy — wszelkich konwencji, które działają „upupiająco”: z czego płynie niedwuznaczna sugestia trwałego (utajonego) stanu „niemożności” postaci, co dopiero tym razem zostaje publicznie zdemaskowane.

Zresztą nurt demistyfikacyjny w *Ferdydurke* da jeszcze nie raz o sobie znać w sposób decydujący dla sensu utworu, więc przywołajmy — tytułem zapowiedzi — opinię Jeleńskiego dotyczącą istotnego rysu pisarstwa Gombrowicza: „Gombrowicz walczy z wartościami dekoracyjnymi”⁵⁰.

Istotnie, kult wieszczka Słowackiego trzeba uznać, na podstawie obserwacji lekcji Bładaczki (jako typowej dla edukacji szkolnej), za hołdowanie wartościom dekoracyjnym, czysto werbalnym, wcale nie przeżywanym przez uczniów co, rzecz jasna, musi prowadzić w pewnym aspekcie do „zupełnej utraty życia wewnętrznego”. Innymi słowy to, co oficjalnie kultywowane — prywatnie (właśnie prywatnie! tj. podoficjalnie) okazuje się wartością tylko dekoracyjną. Nasuwa się prowokujące pytanie: Czyżby zatem kult tradycyjnych wartości narodowych utrzymywał się głównie na mocy przymusu oficjalnego, wytwarzanego przez jakieś zbiorowe „my”, które tłumi głosy dezaprobaty poszczególnych jednostek (bo jak mówi Gałkiewicz: „Inteligentni także nie!”)?

⁴⁹ Gombrowicz. „Życie Literackie” 1957 nr 32.

⁵⁰ Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza s. 32.

Przedstawiona „niemożność” jest zjawiskiem leżącym na styku sfery oficjalnej i podoficjalnej osobowości postaci. W podoficjalność bohaterów wprowadza nas czynność podglądania Młodziaków przez Józia.

b) *podglądanie*

Jak trafnie spostrzega Malić:

„Podglądanie” i „podśluchiwanie” jest jednym z tych centralnych chwytów literackich w dziele Gombrowicza, które przepuszczone przez pryzmat parodii — ściśle nakładają się na sens ideowy tego dzieła⁵¹.

Wkraczamy więc w sposób wyraźniejszy niż dotychczas (tj. w poprzednim kręgu uwag) w prywatny wymiar osobowości postaci. Problematyka z tym związana przeniknie także rozważania pod nazwą „Tabu”, gdzie podejmiemy zagadnienia związane z najgłębszymi aspektami życia osobistego bohaterów, które nigdy zazwyczaj nie wychodzą na „światło dzienne”.

Już raz — pośrednio — była mowa o podglądaniu: wtedy gdy obserwowaliśmy oczami podpatrującego narratora zachowanie nowoczesnej pensjonarki wobec nieoczekiwanego gościa, Kopyrdy, który nocą zapukał w okno pokoju Młodziaków. Teraz także pozostaniemy w kręgu mitu nowoczesności i przyjrzymy się wysiłkom narratora, zmierzającym do wyzwolenia się z „gęby” zakochanego w pensjonarce poprzez „każenie” jej „stylu nowoczesnego na dystans”.

Jak kazić na dystans jej styl nowoczesny? [...] Jak kazić ją, jak nadziewać mentalnie na dystans, to znaczy, gdy mnie nie ma przy niej, gdy jest sama? Chyba [...] przez podglądanie i podśluchiwanie (F 173).

Bohater ma nadzieję, że kiedy ujrzy „nowoczesną” podczas jej czynności podoficjalnych, wtedy odkryje „wstydlive punkty” stylu Zuty i to pozwoli mu na osiągnięcie wobec niej zbawczego dystansu:

I kto wie — myślałem ospale, z nadzieją — czy przyłożywszy oko do dziurki od klucza nie ujrzę od razu czegoś, co mnie odstręczy od niej, niejedna piękność bowiem w pokoju u siebie zachowuje się odpychająco do rozpuku (F 173).

Hipoteza o zasadniczej różnicy w sposobie zachowania bohaterki oficjalnie i podoficjalnie jest godna najwyższej uwagi. Miałoby to oznaczać — ogólnie mówiąc — że człowiek wobec „innych ja” postępuje tak, iż zdobywa sympatię otoczenia — natomiast wobec siebie samego, z dala od cudzych spojrzeń jest tym, kim jest jako ktoś wolny, poza przymusem stylizacji tak charakterystycznej dla „międzyludzkiego”. A będąc wolny

⁵¹ Jw. s. 147.

staje się w związku z tym odmienny, inny, aniżeli pod naciskiem interakcji osobowej! Warto przy tym zauważyć, że powzięty zamiśl bohatera co do metody wyzwolenia siebie spod czaru „nowoczesnej”, wynika z potrzeby kompensacji własnej niedostateczności wobec modnego stylu dziewczyny, któremu, wbrew pragnieniom, nie potrafił sprostać i okazać się równie nowoczesnym jak Zuta. Jest to zatem mechanizm obronny. Toteż postanowienie skażenia sobie pensjonarki drogą podglądania jest formą zastępczą i pokątnie prywatną. Tak więc sposób dotarcia do oblicza podoficjalnego Młodziakówny jest także podoficjalny; tu w tym sensie, że sprzeczny z konwenansem społecznym. Dlatego słuszniej byłoby o podglądaniu mówić nie jako o czymś podoficjalnym, lecz raczej jako o czymś nieoficjalnym. Tym samym wychwytyjemy różnicę między nieoficjalnością, co w naszym ujęciu oznacza przeciwoficjalność, wynikającą z faktu łamania reguł oficjalnych — a podoficjalnością, której zjawiska nie stoją w sprzeczności z konwenansami zbiorowymi, lecz się z nimi wykluczają, są niejako poza — bądź pod oficjalnymi normami.

Oto ciekawy, bardzo pouczający, przykład — Józio obserwuje przez dziurkę od klucza pensjonarkę, która w swoim pokoju „odrabia niemiecki”. Jest sama. Ale po chwili, zgodnie z planem narratora, orientuje się, że już jest „wobec kogoś” — jest podglądana. Dziewczyna natychmiast reaguje!⁵² Zaczyna się walka o utrzymanie „gęby” nowoczesnej. Dochodzi do pełnej mobilizacji psychoruchowej. Po pewnym czasie, dla potwierdzenia swojej rzekomej obojętności, Zuta dopuszcza się gestu nieoficjal-

⁵² Wobec tego, że obserwowana potajemnie dziewczyna pozostaje w samotności na „swoim poziomie” — narrator początkowo zamiast sobie ją „kazić” ulega jej urokowi wbrew własnej woli: „Zamiast ją kazić sobą, napawałem się jej osobą, zamiast bym ją chwycił za gardło, ona chwyciła mnie za gardło” (s. 176). Ale szybko wpada na pomysł, że wytrącić ją z niej (tzn. z kształtu „nowoczesnej”) można spróbować przez „mimowiedne” zasygnalizowanie swojej obecności za drzwiami: „Przełknąłem głośno ślinę pod drzwiami, aby usłyszała, że podglądam” (s. 176). Tak poczyna się machinalna gra! Mechanika „międzyludzkiego” dyktuje gesty pozornie swobodne, a nawet rozwiązłe, pod warunkiem, że będą one zestrojone z „gębą” — stylem nowoczesnej. „Drgnęła i nie odwróciła głowy — co było najlepszym dowodem, że od razu usłyszała [...] Dziewczyna z podpatrywanym profilem walczyła ze mną czas dłuższy ciężko i w milczeniu, a walka polegała na tym, że nawet nie mrugnęła okiem” (s. 176). Gra polega na tym, żeby zachowywać się tak, jak gdyby nie było się podglądanym. Ale nie jest to już naturalna swoboda, we własnej samotności, ponieważ dziewczyna zdaje sobie sprawę, że jest w obliczu „innego ja”. Stąd paradoks oficjalności. „Dalej wodziła piórem po papierze i zachowywała się, jak nie podglądana” (s. 176). Jednak to nie wystarcza, bo — jak powiada w innym miejscu narrator — gdy człowiek „poczucie człowieka” to „jak pies psa”. Dlatego, mimo pozorów, pensjonarka jest wobec Józia, ze względu na niego, z powodu niego itd. W tej właśnie grze łatwo stwierdzić wyróżnione przed chwilą trzy poziomy — oficjalny, nieoficjalny i podoficjalny.

nego: „siąknęła głośno nosem [...] wulgarnie i brzydko” (F 177). To już może podlegać presji międzyludzkiej. Nowoczesna nieostrożnie „wychyliła się” z azyłu podoficjalności (tu: „oficjalnej” samotności). Wykorzystuje to skwapliwie Józio:

[...] pociągnąłem także nosem za drzwiami, wyraźnie, ale niezbyt głośno, tak właśnie jakbym nie mógł się powstrzymać, zarażony jej siąknięciem. Ucichła jak trusia (F 177).

Jednak na tym nie koniec, gdyż niespodziewanie na pierwszy plan wybija się... nos Młodziakówny, wokół którego rozegrają się dalsze gesty:

[...] ale nos, raz zmobilizowany dał się jej we znaki [...] zmuszona była wyciągnąć chusteczkę do nosa i wytrzeć nos, poczem jeszcze [...] niedostrzegalnie pociągała nosem, na co repetowałem za drzwiami raz za razem (F 177).

Tym sposobem narrator odnosi triumf nad monolitycznym stylem pensjonarki, który zdołał umiejętnie nadwątlić.

Winszowałem sobie, że udało mi się tak łatwo wydobyć z niej nos, nos dziewczyny był nieskończenie mniej nowoczesny od nóg dziewczyny, łatwiejszy do przewyciężenia (F 177).

Ala walka trwa:

Naraz, szerokim ruchem od ucha do ucha, utarła sobie nos ręką — całym przedramieniem — a ruch ten śmiały, sportowy, zamaszysty i zabawny zmienił oblicze sytuacji na jej korzyść, przyozdobił wdziękiem siąkanie. Złapała mnie za gardło (F 177).

„Nowoczesny” urok i wdzięk opanowały narratora, co jednak nie powoduje jego rezygnacji z walki o osobiste wyzwolenie, które zechce obecnie osiągnąć przez ujrzenie pensjonarki i jej matki (neofitki mitu młodości) w sytuacji stricte podoficjalnej, czyli podczas kąpieli, gdy przebywają nagie w łazience! Utwierdza się w tym planie działania snując przekonujące dla siebie refleksje postulatywne:

Wroga staraj się zdybać w łazience. Patrz na niego, jakim jest wtedy! [...] gdy szaty opadną a wraz z nimi jak liść jesienny, wszystek blask szyku, sznytu i fasonu, wtedy możesz duchem dopaść go, jak lew jagnięcia (F 195).

Takie słowa jak: „szaty”, „blask szyku”, „sznytu i fasonu” wydają się synonimami oficjalności, która będąc strojem, stanowi podstawę wszelkiej kultury w przeciwstawieniu do nagiej podoficjalności będącej najbliższym przejawem natury. Stąd centralna w dalszym toku wywodów opozycja: oficjalność — podoficjalność zostaje wzbogacona o nowy wariant stroju i nagości. Przeciwstawienie stroju i nagości, które tak wyraźnie

doszło tutaj do głosu, przypomina ostateczny wydzwitek *Operetki* — przedostatniego utworu Gombrowicza, o którym sam autor pisał w *Dzienniku*:

Przeciwstawienie strój — nagość, to zasadniczy wątek *Operetki*. Sen o nagości człowieka uwięzionego w strojach najdziwniejszych i najokropniejszych (Dz III 217).

Godne jeszcze podkreślenia, że w *Operetce* nagość była kojarzona z młodością: „Nagości wiecznie młoda — młodości wiecznie naga [...] (Dz III 198).

Bohater *Ferdynurke* realizuje swój plan dopadnięcia nowoczesnych „jak lew jagnięcia” przez podglądanie, aby w ten sposób pokonać wroga, rozbić kształt nowoczesności, poprzez drastyczną konfrontację oficjalnego z podoficjalnym. Najpierw podgląda Młodziakową:

Inżynierowa goła, wycierała udo prześcieradłem kąpielowym, a teraz jej twarz [...] mądra, zaostrzona, zwisiała nad tłusto-białą, cieleno niewinną, beznadmiejną łydką, jak sęp nad cielakiem (F 197).

Ale „leciwa” kobieta zniecka odzyskuje styl młodości w ćwiczeniach gimnastycznych. Mimo braku jakiegokolwiek stroju zdobywa się na ekspresję „hartu młodości”:

Podscoczyła [...] dokonała półobrotu tułowiem z prawa w lewo z wdechem i wydechem [...] Puściła się w przysiad! Dwanaście przysiadów odwaliła przed lustrem [...] aż biusty klaskały, aż i mnie nogi zadrgały [...] (F 197).

Tak więc „klepowata” inżynierowa ratuje własny wygląd i ocala mit nowoczesności modną werwą życiową; zachowała się na poziomie „publicznym”, czyli na poziomie przyjętego stylu, co sprawia, że narratora raz jeszcze spotyka niepowodzenie i nadal męczy się w swojej „gębie” zakochanego i poddanego pensjonarce, która jest żywym wzorem mitów młodości i nowoczesności, tak samo zresztą jak jej matka. Ale, rzecz jasna, rozstrzygające znaczenie przybierze to, jak zachowa się sama Młodziakówna; czy utrzyma się w roli nowoczesnej pensjonarki, tuż po przebudzeniu i wyjściu z łóżka. Może właśnie teraz, na pół świadomie, zrobi coś, skutkiem czego opuści ją urok modnej dziewczyny?

Teraz, teraz, albo nigdy, teraz kiedy jest najsłabsza i najbardziej rozmamłana! — ale działała tak szybko, iż żadne zgoła rozmamłanie nie zdołało się jej ucepć. Wskoczyła do wanny — puściła zimny prysznic (F 198).

Tym sposobem porażka bohatera jest zupełna.

Trzęsła lokami, a jej akt proporcjonalny drgał, kulił się i zachłystywał pod strumieniem wody. Ha! nie ja ją, to ona mnie złapała za gardło! (F 198).

Wysiłki Józia spełzły na niczym, matka i córka oficjalnie i podoficjalnie utrzymały się w swoim stylu.

Nikczemnie powlokłem się do siebie, w przeświadczeniu, że dalsze podglądanie nie doprowadzi do niczego [...] Ścierwo, ścierwo — znowu porażka [...] (F 199).

Tak o tym pisze Malić, eksplikując sens sytuacji w ogólnym przeświadczeniu:

Sens intryg Józia [...] leży [...] w próbie zdercia cienkiej powierzchniowej warstwy ludzkich obyczajów i w próbie ukazania człowieka nagiego, nagiego i żalosego, zagubionego i rozplywającego się w swej cielesności⁵³.

Po czym konkretyzuje:

Ten właśnie sens jest szczególnie widoczny w związku ze sceną podglądania Młodziaków przy toalecie porannej [...] W czasie tej toalety Zucie i jej matce udaje się pozostać „na poziomie” w przyjętej, publicznej konwencji społecznej⁵⁴.

Stąd wniosek o klęsce Józia:

Rozbierając się zatrzymują na sobie cywilizacyjny habitus — i klęska Józia jest kompletna⁵⁵.

Wprawdzie można tu mówić o stylu, ale problem jest nadal otwarty, choć nieco złagodzony. Jakie jest wyjście z tych trudności? Gdzie szukać kryterium rozstrzygającego o tej — wbrew pozorom — dwuwymiarowej strukturze postaci? To znaczy, co wskaże nam, że jednak mamy tutaj do czynienia z dwoma odmiennymi wymiarami osobowości bohaterów? Wydaje się, że takim probierzem może być sposób zachowania osoby podglądanej, o ile jest ona tego świadoma! Może to zachodzić podczas podglądania i po podglądaniu. Tekst powieści dostarcza również przykładu na tę drugą możliwość. Otóż Józio pospiesznie mobilizuje się ponownie i w odwecie wypisuje „ołówkiem w łazience na ścianie słowa: veni, vidi, vici”. Naturalnie po to, aby one poczuły się zobaczone. „Niech przynajmniej wiedzą, że widziałem, niech poczują się zobaczonymi! Wróg nie śpi, wróg czyha” (F 199).

Z tego wynika pewna nadzieja bohatera na zakłopotanie Młodziakowej i jej córki, kiedy przeczytają ten napis w łazience. Czy tak się istotnie stanie? Jak zareagują podpatrzone kobiety — uznają to za coś błędnego i niegodnego uwagi, czy przeciwnie, świadomość faktu, że nagie były oglądane przez narratora, wpłynie na ich sposób bycia wobec niego?

⁵³ Jw. s. 148.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże.

Jeśli spełni się pierwsza alternatywa, wtedy trzeba będzie poważnie traktować twierdzenia o tym, iż utrzymały w łazience swój „cywilizacyjny habitus” itp. A twierdzenia te staną się metaforyczne i niewiążące wówczas, gdy spełni się druga możliwość, co będzie równoznaczne z przeświadczeniem, że styl jest w istocie czymś oficjalnym i dlatego — z natury rzeczy — nie może objąć sfery podoficjalnej (wymiaru tajnego) osobowości bohaterów. Może jedynie mniej lub więcej wpływać, dosięgać — zwykle nieświadomie — sposobu zachowania postaci w tymże prywatnym wymiarze.

Ale oto już podczas obiadu Józio wychwytuje oznaki niepokoju Młodziaków:

Pensjonarka i inżynierowa były bardzo wstrzemięźliwe w mowie i nie szafowały już nowoczesnością jak zazwyczaj. Bały się wyraźnie. Czuły doskonale mobilizację i dynamizację. Spozstrzegłem, że Młodziakowa siedziała sztywno z godnością osoby podpatrzonej na swoim siedzeniu [...] (F 200).

Tak więc problem się wyjaśnia. Generalizacja stylu oficjalnego na zgoła podoficjalny wymiar bohaterek niczego nie uoficjalnia. Podpatrzone wydają się pokonane, bo skutecznie mogą uwodzić „nowoczesnością” oficjalnie, tzn. w stroju! Odnosi się to w większym stopniu do Młodziakowej, niż do jej córki, ponieważ — jak pamiętamy — młodość jest „wiecznie naga” i młodości nie jest w tej mierze konieczny strój, ile właśnie — „starszości”. Dlatego Józio nie zdoła się jeszcze wywikłać z czaru Zuty, bo nagość — w gruncie rzeczy — jej nie skompromitowała! W związku z tym bohater podejmuje nowe próby zamachu na nieskazitelną estetyczną „nowoczesną”, co wprowadzi nas w problematykę tabu, czyli sfery egzystencjalnej, strzeżonej milczeniem społecznym przez legalne normy obyczajowe. Tym samym przechodzimy do interpretacji głębszej warstwy podoficjalności bohaterów.

2. T a b u

a) dopuszczalne

Nawiązując do podstawowego znaczenia słowa „tabu” powiemy, że jest to „świętość nietykalna”⁵⁶, która zawiera w sobie moment pewnej tajemnicy. Naturalnie, powstaje pytanie: tajemnicy wobec czego i względem kogo? I drugie: jaka zachodzi więź między założeniem nietykalności a postulatem tajemnicy?

Trzeba na to odpowiedzieć, że po pierwsze, idzie tutaj o tajemnicę społeczną wobec określonej dziedziny indywidualnej egzystencji jednostki; po wtóre — tajemnica obyczajowa jest warunkiem koniecznym

⁵⁶ Słownik języka polskiego t. 9 s. 6.

rzeczywistej nietykalności świata prywatnego postaci. W ten sposób „tabu” oznacza tę sferę życia społecznego, która oficjalnie nie dochodzi do głosu, co zdaje się implikować fakt kulturalny, że z natury swej jest ona nieujawnialna pod groźbą skandalu.

Konwenans publiczny nakazuje milczenie o niej i strzeże tego nakazu „dojrzałymi” represjami. Z tego względu paradoksalny może wydać się podtytuł rozdziału: tabu dopuszczalne. Dlaczego „dopuszczalne”? Czyż nie suponuje to pewnej formy kontroli oficjalnej tej wyłącznie, i to w wysokim stopniu, podoficjalnej sfery, do której przecież nie ma dostępu sankcja „międzyludzka”? I dalej: ponieważ mamy mówić z kolei o tabu niedopuszczalnym, więc nieodzowne jest ustalenie w miarę precyzyjnego wskaźnika „dopuszczalności” i „niedopuszczalności” zjawisk, które rozważamy. Aby osłabić najpierw rację pojawiającego się tutaj wrażenia sprzeczności wskaźmy tymczasem, że zwyczaj społeczny osłaniając, z jednej strony, piętnem obowiązującego milczenia dziedzinę tabu, z drugiej strony — funkcjonuje tak, że samoczynnie nakłada swoje schematyczne ramy kontroli na sferę tabu postaci z jednoczesnym pozorem jakby o tym nie wiedział i tego nie wymagał. Ale w sytuacji skandalu zdecydowanie interweniuje, jeśli zdemaskowane zdarzenia łamią bądź wykraczają poza ciasne, podoficjalne ramy, ustanowione na gruncie mentalności zbiorowej. Drugim sposobem dotarcia (obok skandalu) do indywidualnego tabu jednostek jest — jak pamiętamy — podglądanie. Rzecz jasna, oba sposoby nie wykluczają się ze sobą, ponieważ mogą występować tak samo łącznie, jak i rozłącznie. Łącznie na przykład wtedy, gdy z podglądania wynika skandal — w takim wypadku może to być połączenie przyczynowo-skutkowe, co niebawem będziemy mogli przeanalizować, sięgając do tekstu *Ferdydurke*.

Jeśli jednak odsuniemy tymczasem na bok problem demaskacji związanej z sytuacją skandalu, wtedy staniemy wobec demaskacji czynionej z ukrycia — indywidualnie — jak to ma miejsce w przypadku Józia, podglądającego potajemnie Młodziaków w sypialni. Podczas tej czynności widzi on przedziwne rzeczy, a raczej przedziwną metamorfozę Młodziaka, który zupełnie infantylnieje w rozmowie (intymnej) z żoną. Oto migawka z „oblicza prywatnego” inżyniera. W odpowiedzi na „dojrzałe” wykrzykniki towarzyszki życia w rodzaju: „Co się z nami dzieje! Opamiętaj się. Przecież razem idziemy Ku Nowym Dniom! Jesteśmy bojownikami Nowych Czasów!” (F 204) postępowy „konstruktor rzeczywistości” poufnie wygaduje:

Dobrze, dobrze, tłusta, tłusta langusta — hi, hi, hi — tłusta langusta wpada mi w usta! Mimo dość tłustego cielska była bardzo marzycielska. Ale jemu już wychłódo, bo już była stare pudło (F 204).

I w kółko to samo. Raz żona, raz on. Zabawa dużych dzieci?

Ona: — Wiktorze! [...] Co ty mówisz!

On: — Wiktoś się weseli! Wiktoś bryka! Wiktoś truchcikiem bryka!

Warto zauważyć, że inżynierek „poszczuty” oficjalnymi uwagami inżynierowej, wydaje się w swoim żywiole!

Wiktorze! [...] Kara śmierci! [...] Epoka! Kultura i postęp! Nasze dążenia! Nasze porywy! Wiktorze, o, przynajmniej nie tak pieprznie, nie tak drobno [...] (F 204).

Na to pan domu:

[...] Czekaj! — dyszał chichocząc — Czekaj, niech cię plasnę w karczek [...] — Plasnę, plasnę w Karcusio, Karcunio, Karczątko [...] (F 205).

Dochodzi wreszcie do sytuacji, która przeraziła podglądającego Józia — rozróżnienie między oficjalnym technokratą a podoficjalną ekspresją Wiktora był już za wielki:

I nagle wyrzucił z siebie wszystkie alkwiane zdrobnienia miłosne, poczawszy od kurki, a na mumu kończąc... Cofnąłem się w strachu. Choć nie zbywało mi na ohydzie, nie mogłem tego wytrzymać (F 205).

Tak więc inny — jakże egzotyczny! — wymiar osobowości małżeństwa! Z niczym oficjalnym nieporównywalny, ale zabezpieczony obyczajowym milczeniem, słowem — t a b u. Jaki szokujący kontrast między Młodziakiem — nowoczesnym inżynierem, konstruktorem nowej rzeczywistości, a... Wiktosiem, Wiktosiem, który bryka, „truchcikiem bryka” i „się weseli”! Tam — technokrata, człowiek zmieniający świat w całej powadze swojej misji, tu — rozbrykany dzieciak, poddający się z radością żywiołowi własnej niedojrzałości, ponoszony tym żywiołem i wewnętrznie rozsadzany. Skąd ta spontaniczna niedojrzałość w dorosłym mężczyźnie?

Przychodzi na myśl sentencjonalne zakończenie wtrąconej w ciąg narracji powieściowej *Ferdydurke* nowelki pt. „Filidor dzieckiem podszyty”, kiedy to były „prof. syntetologii uniwersytetu w Leydzie, wyższy synteta Filidor” (F 105) po wielu pasjonujących przygodach życiowych (zwłaszcza po słynnym — jak pamiętamy — pojedynku ze znakomitym Analitykiem — profesorem „Wyższej Analizy na uniwersytecie Columbia — Anty—Filidorem” (F 105—106) zagadnięty przez swojego asystenta wygłasza wiele mówiące credo:

Ależ Profesorze — krzyknąłem, a ze mną Roklewski, który przez ten czas ożenił się i na Kruczej założył rodzinę — ależ Profesorze, pan mówi jak dziecko!

A na to zdzieciniały starzec odparł: — wszystko podszyte jest dzieckiem (F 121).

Czyżby zatem również dziecinne wybuchy inżyniera świadczyły o tym, że jest „dzieckiem podszyty”? Wtedy należałoby uznać, że biorąca się z tego „niedojrzałość” stanowi potencjalny, choć czasem skutecznie ukrywany wyznacznik osobowości bohaterów. Dalej pojawia się pytanie o rzeczywistą rolę „niedojrzałości” w życiu postaci w stosunku do „dojrzałych i klarownych” form kultury, którym podlegają. Nurt demaskacyjny odsłania przed nami, że wcale nie jest to rola poślednia, skoro Wiktoś tak żywiłowo „się weseli”. Czy wobec tego rację miał Schulz, kiedy akcentował sens demaskatorski utworu:

Dotychczas człowiek widział się sam przez pryzmat formy gotowej i wykończonej, widział się od strony fasady oficjalnej [...] Cała nędzna krawiecczyzna jego formy, szytej grubym ścięciem, uchylała się jego uwadze. Gombrowicz daje nam inwentarz tej podwórzowej strony — tej oficyny naszego ja — inwentarz zdumiewający⁵⁷.

Trzeba zgodzić się z tą opinią, ale na wnioski o roli „niedojrzałości” w egzystencji bohaterów wypada jeszcze poczekać, aż dokonamy baczniejszego oglądu „tej podwórzowej strony — tej oficyny” osobowości postaci. W tym celu powołajmy się na inny przykład z zakresu tabu dopuszczalnego. Przykład, któremu się przyjrzymy, jest dalszym ciągiem zdarzenia omawianego już w pierwszej części. Idzie nam o niespodziewane wtargnięcie (za pozwoleniem modnej dziewczyny) dandysa Kopyrды do jej pokoju. Pensjonarka zdominowana potrzebą zachowania stylu, wpuszcza nieproszonego gościa. Podglądający tę scenę Józio, po pewnym czasie [w którym zniemacka znalazł się w pokoju Zuty nowy amant (Pimko!)], także zwabiony tutaj skutkiem intrygi narratorką] wszczyna alarm, co prowadzi do skandalu. Młodziakowie zastają w sypialni córki — Kopyrды! Naturalnie Józio chce w ten sposób skompromitować pensjonarkę. Ale oto co się dzieje? Rodzice rozeznanwszy sytuację: młody chłopak z ich córką w nocy, poczuli ulgę, a nawet satysfakcję!

Zuta... — rzekł Młodziak...

I roześmiali się oboje. Znikła z nich plaskanina, ordynarność i ohyda — dziwne piękno zapanowało. Rodzice ucieszeni, ożywieni, zachwyceni, śmiejąc się pobłażliwie i swobodnie, patrzyli na ciało dziewczyny, która wciąż grymaśnie i płochliwie chowała główkę (F 212).

To, co się stało, można bez większego trudu interpretować w ramach dopuszczalnej formy oficjalnej subkultury — styl nowoczesny ze swoim

⁵⁷ Jw. s. 485.

tajnikiem. Toteż nie ma powodu do niezadowolenia czy rozpaczy; przeciwnie, wystarczy tylko pospiesznie skonkretyzować zajście, uznając je jako jedno z miejsc niedookreślonych w kodzie oficjalnym. W związku z tym plan Józia jakby „nie wypalił”, nie ośmieszył dziewczyny, widać to nader jednoznacznie w postawie Młodziaków, którzy nie ukrywają swojej radości. Pojął to szybko Kopyrda, więc „widząc, że nie potrzebuje się obawiać surowych dawniejszych zasad, wyszedł z szafy i stanął, uśmiechając się, blady [...] nowoczesny chłopiec sympatyczny [...] (F 213). Stąd nie dziwne, że Młodziakowa w sposób prowokujący triumfuje nad intrygantem Józkiem, domyślając się, iż on wywołał skandal po to, aby wyśmiać jej córkę.

Triumfowała [...] Chciałem skompromitować pensjonarkę, ale nowoczesny wcale jej nie kompromitował! Żeby tem dotkliwiej dać mi odczuć moją zbędność zapytała — A Kawaler tu po co? Kawalera nic to nie powinno obchodzić (F 213).

Ale Józio nie odkrył jeszcze wszystkich kart, a właściwie — wszystkich szaf! Dalszy ciąg tej sytuacji należy już do kręgu problematyki „tabu niedopuszczalnego”. Zobaczymy tam, że triumf Młodziaków był krótkotrwały.

Rozpatrzmy teraz bardzo charakterystyczny przykład wzięty z przygód bohatera w dworku Konstantego, gdzie został zaproszony wraz z Miętusem — jak sobie przypominamy — przez ciotkę (Herlecką). Wprowadzi nas to w najgłębsze zakamarki podoficjalności, bezpośrednio poprzedzające „tabu niedopuszczalne”. Dotychczas, mówiąc o tym, zatrzymaliśmy się w punkcie nieszczęsnej miłości Miętusa do parobka Walka, pytając o sposób, jaki wybierze gość dziedzica, aby zdobyć przyjaźń sługi (w którym się zakochał). Na przeszkodzie wszelkim zbliżeniom stoją — rzecz jasna — oficjalne bariery stanowe, które wyznaczają bezwzględny dystans pana — względem „chama”. Dlatego pańskie oznaki poufałości okazywane niepiśmiennemu synowi ludu szybko wywołują ogólne zgorzelenie. W związku z tym narrator usiłuje — w obawie przed skutkami tego odstępstwa od konwencji społecznej — skłonić kolegę do wspólnego opuszczenia wsi. Ale zakochany Miętus zgadza się wyjechać jedynie pod warunkiem, że wezmą ze sobą parobka. Stąd dla dobra sprawy, Józio zamierza namówić Walka do ucieczki (bądź tę ucieczkę mu nakazać):

Wreszcie stanęło na tym, że doczekamy, aż wszystko pośpi się w domu i wówczas udam się do lokajczyka, namówię do ucieczki, w razie oporu — nakażę! Wrócę z nim do Miętusa i już we trzech uradzimy, jak się wydostać na pole (F 299).

Taki jest plan. Pierwsza jego faza przebiegła pomyślnie — parobek

z rokuza panicza przystaje na ucieczkę. W drodze jednak z kuchni do sieni, w zupełnej ciemności, zniecacka rozlega się zaniepokojony szmerem głos wuja („Kto tam? — powtórzył oględnie, nie chcąc się zbliżyć na wypadek, gdyby nikogo nie było”. F 303). Nocni uciekinierzy przycupnęli za drzwiami. Wuj Konstanty postąpił ze swoim pytaniem „w głąb jadalni i zatrzymał się. Nie miał zapalek, a czerni była nieprzenikniona”.

Powstaje niezwykle napięta sytuacja — trzech ludzi stoi „o pół metra” od siebie w całkowitym bezruchu, sparaliżowanych własną obecnością, z tym, że dwóch wie, kto jest przed nimi, a ten trzeci tylko przeczuwa, że ktoś jest, ale nie wiadomo kto. Sytuacja zaczyna wygrywać swoje wariacje, blokując zachowanie niewidzialnie związanych ze sobą postaci:

Chciałem wyjaśnić, chciałem powiedzieć „wuju” albo coś w tym rodzaju. Po tytuł sekundach, a może nawet minutach nie mogłem już, było za późno — jak wytłumaczyć milczenie? [...] Rozrost. Wyolbrzymienie, wyolbrzymianie w czerni (F 305).

Wreszcie następuje chwilowe rozładowanie napięcia, ponieważ pojawia się Zygmunt: „W sionce ozwało się człapanie ale niemożność drgnięcia była taka, że nikt z nas nie drgnął” (F 305).

Ta „niemożność drgnięcia” udziela się natychmiast przybyszowi, który, po asekuracyjnym pytaniu: „— Jest tu kto?”, także wciągnięty zostaje w zakłętą krąg milczących, bo „ucichł, znieruchomiał, wyczuwszy, że coś się święci”. Stężenie ciszy przenika ogólnym lękiem. Jesteśmy świadkami pierwotnej, nieobliczalnej mocy tego, co nazwane było presją „międzyludzkiego”. Obserwujemy przedziwną osmozę osobowości postaci, wręcz hipnotyczny wpływ niewidzialnej interakcji poszczególnych „ja”, co daje niezgłębiony wymiar jakiejś sugestii „my”. Nie wchodzimy dokładniej w wyłaniającą się tutaj problematykę⁵⁸, ponieważ bardziej będzie nas interesowało nieco późniejsze stadium powstałej sytuacji. Determinizm „międzyludzkiego” lapidarnie wyraża spostrzeżenie narratora, który mówi o reakcji Zygmunta: „[...] syna zakorkował strach ojca.

⁵⁸ Trudno tu jednak powstrzymać się przed krytyczną uwagą stwierdzającą niesłuszne zlekceważenie pojawiających się w przedstawionej sytuacji rzeczywistych problemów psychologii międzyludzkiej, dokonane przez Wita Tarnawskiego, który w związku z zarysowaną sytuacją pisał o autorze *Ferdydurke*, że „Chce sugerować nam więcej, aniżeli sam wie i czuje (Przypominam np. scenę w ciemnościach z roz. XIV, gdzie bezruch stojących na korytarzu ludzi ma być symboliczny, a wydaje się przede wszystkim sztuczny). To jest znowu choroba młodości i również pewnego rodzaju mina”. O „*Ferdydurke*” przed *dwudziestu laty*. „Kontynenty” (Londyn) 1961 nr 30/31 s. 10. Wypowiedzi o zbliżonym „ciężarze gatunkowym” do powyższej zwykle pomijamy, ta niech będzie niejako przykładem, że one istnieją.

Zaląkł się całą ilością już wyprodukowanego lęku i uciszył się, jakby na wieki”. W końcu zakłętym w bezruchu bohaterom przywraca życie światło. Chwilę przedtem Józio skrywa się za pobliską portierę:

[...] Franciszek, Franciszek (tj. główny służący — dop. E. F.) nadchodzi ze światłem, rysuje się noga wujaszka, na światło, na jawność!! Szcześnie, że byłem za portierą! (F 307).

Wszystko zostaje wyciągnięte na jawność oficjalną i tym samym ożywione:

I wystąpili wuj, Zygmunt, lokajczyk — musieli wystąpić! Wuj z włosami trochę zjeżonymi o krok od parobka, frontem zwróceniu do siebie — a Zygmunt sterczący głębiej w pokoju jak tyczka (F 307).

Sytuacja rozegra się teraz w nowym wymiarze — w „dojrzałych” dystynkcjach! Antidotum na widmo absurdu, które spętało bohaterów muszą być wyjaśnienia: dlaczego? I tylko w ten sposób dziedzic może odzyskać zachwianą równowagę. Toteż pyta Walka:

Co tu robisz? — krzyknął, przemieniając w sobie strach na złość. Lokajczyk nie odpowiedział. Nie znalazł żadnej odpowiedzi. Stał z dużą łatwością, ale zabrakło mu języka w gębie. Był sam z panami (F 307).

Rzecz jasna, „nie znalazł żadnej odpowiedzi”, ponieważ prawdziwe wyjaśnienie nie mogło wydać się czymś wiarogodnym, ale dziwnym wykrętem. Jak się zachować, jak z tego wybrnąć? Z drugiej bowiem strony, milczenie parobka obraca się przeciwko niemu, bo — także zgodnie z konwencjonalnym założeniem — nie ten milczy, kto chce powiedzieć prawdę, ale ten, kto chce ją zataić, z czego potem powstaje podejrzenie kłamstwa (bo za długo myślał). A wyznanie prawdziwe staje się w wytworzonym układzie, czymś całkiem nieoperatywnym, ponieważ nie współgrającym z tym, co sugeruje sytuacja — jest czymś wprost egzotycznym i nieprawdopodobnym. Kto by uwierzył parobkowi, że skrada się „po nocy” w domu dlatego, że kazał mu panicz uciekać! Parobek znajduje się w zaułku bez wyjścia i nie wie co począć, gdyż zdaje sobie sprawę, że ani wyjaśnienie prawdziwe, ani milczenie, nie przekonają „państwa”. Do przyjęcia byłoby jedynie usprawiedliwienie na miarę sytuacji. Inaczej mówiąc, usprawiedliwienie na miarę tabu dopuszczalnego, choć może karalnego, a więc nieoficjalne bądź oficjalne, bo właśnie tak pierwsze, jak i drugie mogą wydać się zrozumiałe dla wuja Konstantego. Ale o wytłumaczenie oficjalne jest niesłychanie trudno. Toteż podczas gdy parobek jest brutalnie indagowany przez Zygmunta („Co tu robił? Co tu robiłeś! Mówże! Czego tu chciałeś? Odpowiadaj!!! Odpo-

wiadaj, psiakrew! F 308), wtedy stary służący sprytnie podsuwa nieoficjalne wyjaśnienie obecności Walka, które okazuje się trafnie zestrojone z powstałymi okolicznościami.

Dzięki temu zostaje zabity absurd wydarzenia i mija stan nieważkości między sensem a nonsensem dręczącym bohaterów. Pojawia się „przeciwsens” konwencjonalny — trzecia możliwość. Odtąd wiadomo już, z czym się ma do czynienia, pustka znika; można działać w myśl obyczaju, który karze wykroczenia przeciw sobie. Oto sugestia Franciszka, która w gruncie rzeczy podoficjalne zjawisko (o odcieniu homoseksualnym) jednoznacznie i skutecznie interpretuje w wymiarze nieoficjalności:

Wiadomo co — rzekł po dłuższym, zabijającym milczeniu, czerwony jak ogień służący. [...] — Srebro stołowe jest w szufladzie. A jutro państwo mieli go zwolnić z obowiązku. To sobie zamierował... grypsnąć (F 308).

A więc jest „oczywiste” wyjaśnienie nocnej błakaniny parobka. Tym sposobem sens nieoficjalny opanowuje nieuchwytną pustkę podoficjalności — sprowadza „nieznane” do wiadomego mianownika konwenansu:

Grypsnąć! Ukraść chciał! Znalaziono interpretację — ukraść chciał i został przyłapany. Wszystkim nie wyłączając Walka, zrobiło się różnie [...] (F 308).

Sandauer uogólnia — co zdarza się często piszącym o Ferdurke — wnioski płynące z interpretacji podobnych sytuacji w utworze, w interesującym twierdzeniu psychologicznym:

Nazwa daje nam w sobie ciepłą niszę i chroni przed niespodziewanym, niewyraźnym, przed tym chaosem, który może jest rzeczywistością. Co więcej, gdyśmy raz w niej zamieszkali, pozwalamy jej konsekwencjom rozwijać się automatycznie, prawie bez naszego udziału, uwalnia nas ona od troski o nasze czyny [...] ⁵⁹.

Tak właśnie dzieje się w pokazanej sytuacji. W obliczu niewyraźnego i zagadkowego stanu rzeczy schroniono się w konwenans, w ową „ciepłą niszę”. Stąd poczyna się automatyzm czynów, to znaczy wymierzenie kary parobkowi zgodnie z idiomem obyczajowym.

O rozkoszy uderzenia [...] bić w gębę, która straszyla, bić w ramach określonych jasnym pojęciem kradzieży. O rozkoszy normalnego stosunku po tyłu anormalnych stosunkach! (F 308).

Już wiadomo, z kim ma się do czynienia, po prostu ze złodziejem. A skoro tak, to również jasne jest, co należy zrobić, jak potraktować

⁵⁹ *Dwugłos.*

parobka. I na nic się zdadzą szczerze wykrzykniki Walka w rodzaju: „Nie krodem!” [...].

Nie kradłeś? Nie kradłeś — i z tym pytaniem powtarzanym ciągle bez przerwy, tłukli i szukali rękami gęby i walili krótko, sprężynowo, lub zamachowo z łoskotem (F 309).

Na tym tle znowu warte przytoczenia są uwagi Sandauera, uogólniające zasięg zjawisk występujących w obserwowanym epizodzie, typowo przecież podoficjalnym:

Boimy się bezkierunkowości [...] Niepomni powodów zgoła nienazwanych, które nas doprowadziły do jakiegoś czynu, szukamy dlań gorączkowo pretekstu w jakimkolwiek celu konkretnym, utylitarnym, dorzecznym⁶⁰.

Nie wolno jednak zapominać, że na pojęciu tej „dorzecznosci” w sposób decydujący ciąży świadomość oficjalna, ponieważ percypuje się zdarzenia i sytuacje przez pryzmat tego, co konwencjonalne i wynikające z pewnych schematów różnego rodzaju, czyli pewnych form, struktur formalnych, narzucanych może chaotycznej, a w każdym razie w małym stopniu konwencjonalnej rzeczywistości. Stąd bierze się rzeczywista niepoznawalność wielu podoficjalnych zjawisk, ponieważ przymierza się je, upodabnia do tego, co znane, czyli rzadko poznajemy sprawy nowe, w całej ich swoistości i odmienności. Taką właśnie potrzebą kierowany jest narrator, kiedy zmuszony oglądać ze swojego ukrycia wymierzanie kary niewinnemu parobkowi, marzy o ucieczce w oficjalność, czyli — jak mówi Sandauer — „uciec z powrotem w znaczenie, w zamiar, w nazwę!” — „najlepiej gdyby porwać Zosię”. Z tego rozwinęły się zdarzenia, które już oglądaliśmy — Józio faktycznie padł ofiarą sensu konwencjonalnego i „porwał” Zosię z tęsknoty za „normalnością”.

b) *niedopuszczalne*

Przechodzimy więc do obserwacji sfery indywidualnej osobowości postaci w najwyższym stopniu podoficjalnej. Na podstawie przeprowadzonych rozważań zdajemy sobie sprawę, że właśnie tu — w kręgu „tabu niedopuszczalnego” — istnieją rzeczy, które wykluczają się z zasięgiem działania reguł oficjalnych, ponieważ są poza nimi bądź im w jakiejś mierze urągają (co ocierałoby się o dziedzinę nieoficjalności i tłumaczyłoby samą nazwę: niedopuszczalne, która zakłada domyślne kryterium społeczne).

Na zakreślony tu obszar zagadnieniowy zostaliśmy już zresztą wpro-

⁶⁰ Tamże.

wadzeni ostatnim przykładem poprzedniej partii uwag, gdzie błędna — z powodu opacznego podejścia do wydarzenia — interpretacja nieoficjalna zagłuszyła prawdziwy sens podoficjalny tego, co się stało.

Tak jak dotychczas, wziernikiem w interesujące nas sytuacje podoficjalne bohaterów będzie podglądanie (podśluchiwanie) lub metoda skandalu. Wariantem tego pierwszego sposobu zajmiemy się teraz. Przywołajmy zatem wrażenia narratora z potajemnej lektury korespondencji pensjonarki, które brzmią jak motto dla „tabu niedopuszczalnego”, tego najgłębszego złoza „podoficjalności”:

○ dziewczyna, ten zbiornik hańby, zamknięty na klucz przez urodę! Tu, do tej świątyni, czy stary, czy młody znosił takie rzeczy, że wolałby chyba umrzeć ze trzy razy i przypiekany być na wolnym ogniu niż żeby to zostało opublikowane (F 185).

Właśnie — o p u b l i k o w a n e! — czyli ujawnione w świecie oficjalnym. Stąd jasno widać, że mamy tutaj do czynienia z inną zupełnie stroną osobowości bohaterów, oględnie mówiąc: nietykalną w jawności społecznej, pieczołowicie zasłoniętą, zakamuflowaną. W razie demaskacji — jak zobaczymy — postaci wytracone z konwencjonalnych kolein myślenia, oszołomione, nie wiedzą, co z sobą począć w obliczu nienazwanego. Pomijamy listy młodzików do pensjonarki, w których niemało wysiłonej poezji itd. Jednak warto wskazać, że również „możni tego świata”, wbrew pozorom, pisywali „duszne” wyznania do nowoczesnej:

A dalej — i tu dopiero zaczynało się istne pandemonium pensjonarki — dalej była cała kupa poufnych liścików od sędziów, adwokatów i prokuratorów, aptekarzy, handlowców [...] itd. Nie do wiary, powtarzałem, nie do wiary! (188).

I znowu dostojni korespondenci zdawali sobie sprawę z największego niebezpieczeństwa — publicznej demaskacji, toteż w postscriptach błagali pensjonarkę o dyskrecję, zaznaczając, że kariera ich byłaby na zawsze skończona, gdyby choć jedna literka tych zwierzeń dostała się do publicznej wiadomości.

„[...] To tylko dla ciebie [...] Nie mów nikomu! (F 189—190).

Ale przykładem centralnym będzie tu dla nas sytuacja, a właściwie dalszy ciąg sytuacji rozgrywającej się w domu Młodziaków w nocy, kiedy to Józio, chcąc skompromitować pensjonarkę, wywołał skandal ujawniając „gościa” (Kopyrdę) w jej pokoju. Był to jednak niewypał, ponieważ — jak zauważyliśmy — rodzice zamiast oburzenia i przerażenia, odczuli satysfakcję z tej nocnej schadzki młodych, bo „nowoczesny (chłopak — dop. E. F.) wcale jej nie kompromitował”. Jednak na tym

nie koniec. Narrator dochodzi mimo wszystko do zamierzonego celu. Wprawdzie młody Kopyrda nie przynosi ujmę Zucie, lecz prócz niego jest jeszcze ktoś drugi, kto przybył również na fikcyjne zaproszenie pensjonarki, napisane przez Józia. Kim jest ten drugi amant? W momencie kiedy — zdaje się — Młodziakowa odnosi pełny triumf, narrator demaskuje ukrytego w innej szafie... dyr. Pimkę!!

Dotychczas umyślnie nie otwierałem szafy z Pimką [...]. Teraz w milczeniu otworzyłem szafę. Pimko skulony zaszył się pomiędzy suknie — tylko para nóg profesorskich w zmiętych spodniach była widoczna i nogi te stały w szafie, nieprawdopodobne i szalone, doczepione...! (F 213).

Można wyobrazić sobie reakcję Młodziaków — zupełny szok, tym bardziej, że przedwcześnie ulegli czarowi stylu córki.

Wrażenie było wywracające, przewracające. Śmiech, śmiech zamarł na ustach Młodziaków. Sytuacja zachwiała się, jak uderzona z boku nożem przez mordercę. Coś idiotycznego (F 213).

Natychmiastowy wysiłek zestrojenia tego, co się stało, z językiem konwencji społecznych spełza na niczym.

[...] Młodziakowie zbaranieli. Dwóch mężczyzn w dwu szafach! I to w jednej — stary. Gdyby było dwóch młodych! Lub gdyby przynajmniej było dwóch starych. [...] Stary i do tego Pimko. Sytuacja nie miała osi [...] (F 213—214).

Zdumiewające i trudno wyrażalne — nieprawdopodobne. Dzieje się tak dlatego, że w perspektywie sensu międzyludzkiego, na powstałe zdarzenie nie ma miejsca, jest ono nienazywalne — jakiś wybryk natury, prowokacyjny zamach na powszechne prawdy obyczajowe. Jest to wydarzenie „z innego wymiaru”, niedopuszczalne (i niepojmowalne) na gruncie funkcjonujących kanonów ponadjednostkowych. Inaczej mówiąc, mamy tu do czynienia z aktem spoza kulturowego stylu, co wprawia w osłupienie bohaterów, rozumiejących dookolną rzeczywistość jedynie w optyce społecznej formy, a raczej systemu form. Ale to, co się stało nie można wyrazić ani pojąć z punktu widzenia konwencjonalnego alfabetu — jest egzotyczne, szokujące. Wygląda na to, jakby ktoś był indagowany w obcym sobie języku. Jak zareaguje? Powie, że go nie zna i w ten sposób uniknie dalszej rozmowy? Lecz tutaj taka możliwość jest wykluczona. Ojciec rodziny — mimo całej egzotyki zajścia — musi wywalczyć dla siebie, w obliczu innych, jakieś autorytatywne znaczenie, przełamując tym samym atak rozbujanego absurdu. Trzeba czym prędzej uchwycić się prawdopodobnego domysłu, co do faktu spotkania dyrektora Pimki o północy w pokoju swojej córki. Ale jakiego? Jednak

w zdecydowanie najgorszym położeniu jest „kulturalny filolog z Krakowa”. Jak się zachować? Jak wytłumaczyć swoją obecność? Z tego wiadać, że sytuacja zbliża się nieco do tego, co już mówiliśmy w związku z tragedią parobka Walka, schwytanego przez dziedzica w jadalni. Pimko, podobnie jak Walek, nie może podać prawdziwej racji własnej obecności dlatego, że w świetle powstałej sytuacji jest ona przedziwna, a w samej rzeczy zbyt kompromitująca, aby doszła do głosu. Kto zechce słuchać bredni w rodzaju tych, że profesor został zwabiony tutaj liścikiem Zuty? Cisną się zaraz pytania o godność i odpowiedzialność pedagoga itd., które wykluczają przyjęcie tego sposobu zachowania. Przekonuje o tym dalszy rozwój wypadków, gdy Pimko „straciwszy głowę” wyjaśnia sytuację:

[...] i jał tłumaczyć coś o liście, że panna Zuta napisała... że on chciał Norwida... ale że panna Zuta na ty... że per ty do niego... na ty z nim... że on chciał tylko na ty... (F 214).

Komentuje to jednoznacznie narrator:

[...] tajemnicza i prywatna zawartość mająceń staruszka była niemożliwa w sytuacji jasno oświetlonej lampą u sufitu [...] (F 214).

A zatem ponowny sygnał innego poziomu osobowości „tajemniczej i prywatnej” wobec osobowości międzyludzkiej, wystawionej na spójrzanie i ocenę innych bohaterów. Jak teraz postąpi inżynier? Ma on do wyboru dwie „role” (czyli dwa wzory zachowania), co trafnie zauważył Sandauer (z tym, że niezupełnie trafnie ocenia położenie Młodziaka).

W najtragicznieszym położeniu znajduje się tu bez wątplenia Młodziak, który jako ojciec i pan domu powinien działać. Ma on [...] do wyboru dwie treści, dwie interpretacje swej roli, już to może grać mściciela honoru swej córki, już to nowoczesnego inżyniera, czy nawet konwencjonalnego pana domu⁶¹.

To prawda, że Młodziak musi działać, ale przez to, że ma do wyboru dwie „role”, może z nich skorzystać jak zechce. Nie ma takich możliwości Pimko i dlatego on właśnie wydaje się w „najtragicznieszym położeniu”. Nie ratuje go wybór żadnego „wzoru” — czy wybierze oficjalny czy prywatny, tak lub owak nie wyjdzie z opresji z honorem, czyli z „gębą” czcigodnego belfra. Jest w matni powstałych okoliczności — w stanie nieważkości między sensem konwencjonalnym, w którym nie może znaleźć dla siebie miejsca, a absurdem prywatnym nie do przyjęcia dla uczestników zdarzenia. Ten brak realnego punktu oparcia jest dla niego udręką, toteż kiedy inżyniera „ciemne i mętne majaki Pimczyne

⁶¹ Powieść o udawaniu. O „Ferdydurke” Gombrowicza. „Nasz Wyrz” 1939 nr 3.

popchnęły [...] w oficjalność” (F 214) i uznał pedagoga za sprawcę deprawacji córki:

Pimko, zdaje się odetchnął. Nawet to było mu lepsze niż dotychczasowe nieumiejscowienie w niczym. A więc deprawowali ją (F 219).

Znowu to samo. Tam „złodziej”, tu — „deprawator nieletniej”. Wiadomo już zatem o co chodzi! Zdarzenie zostaje wyrażone w płaszczyźnie łatwo poznawalnej nieoficjalności, przed czym można już jakoś się bronić — szukać odpowiedniej postawy oskarżonego itd. I tak zjawisko strictly podoficjalne, spoza języka obyczaju (bo można przecież sobie wyobrazić, że stary belfer faktycznie przybył do nowoczesnej dziewczyny na jej poufne zaproszenie), uznaje się za antyspołeczne, niemoralne itp. Tak więc Pimko określony jeszcze gwałtownym policzkiem wymierzonym mu przez Młodziaka, zdaje się wdzięczny temu aktowi klasyfikacji nieoficjalnej:

Spoliczkowanemu zagrało w gardle, zaszpuntowało go — lecz mam przekonanie, że w głębi duszy przyjął z wdzięcznością policzek, który go jakoś klasyfikował (F 219).

W oparciu o to, następuje zbawczy powrót do normalności: „Pan mi za to zapłaci — wypowiedział zimno i z widoczną ulgą. Ukłonił się inżynierowi, inżynier jemu się ukłonił” (F 219). Za dość oczywistą interpretacją podoficjalną rozważanego epizodu, który odsłania „niedojrzałą stronę” osobowości Pimki, dobitnie przemawia przebieg przywitania belfra z pensjonarką, której rzekomy list oszołomił „filologa z Krakowa”. Stąd jego niepojęte zachowanie pod oknem Zutty, w porównaniu ze stylem „belfra oficjalnego”.

Kto tam? zapytała. Za oknem rozległo się gorące, dychawiczne: — Zutka! [...] Zutka! Pensjonarka! Mała! Ty — powiedz, ty! Koleżanką jesteś moją. Jam kolega! [...] Ty! Mów mi ty, Zutka! (F 210).

„Dwururkowy i zdawkowy belfer” wydaje się szaleć ze szczęścia:

Jakie to... małe, młode... a bezcelne... bez względu na różnicę wieku, stanowiska... Jak mogłaś... [...] Czy naprawdę podziałałem? Mów mi ty! (F 211).

Jakie bachiczne upojenie! Pod powłoką „dojrzałych” form i reguł społecznych eksploduje naturalny żywioł niedojrzałości. Profesor, „straciwszy głowę”, wypowiada w radosnym szale swój zachwyt, sięgający prawdziwej egzaltacji. Fikcyjny liścik od dziewczyny całkowicie go upupił — z dostojnego pedagoga przemienia się (jak inżynier w „Wiktosia”) w lekkomyślnego rówieśnika nowoczesnej. Odnosimy wrażenie,

że właśnie tutaj, z dala od przymusu oficjalnego, który wynika z praktykowanego na co dzień wzoru, „belfer wytracony z belfra” — jest autentycznie szczęśliwy! Stąd „niedojrzałość”, tak spontanicznie ujawniona, zdaje się definiować zasadniczy wymiar osobowości bohatera. Jest to półświatek stłumionych instynktów.

Żeby nie mnożyć przykładów, wskażemy jeszcze tylko jedno zdarzenie, które przez swoją odmienność wprowadzi nas w krąg problematyki żywiołu. Chodzi nam tu o sposób w jaki Miętus nawiązał bratanie się z parobkiem. Zawiesiliśmy tę sprawę w pierwszej części rozważań, ponieważ jest ona rozwiązana metodą „poufnego skandalu”, a więc drastycznie nieoficjalną! Pamiętamy, że główną przeszkodą na drodze do bratania się Miętusa z Walkiem był fakt różnicy stanowej, która sprawiała, że „ręka pana równała się gębie sługi, a noga wypadała w pół chłopu”. Miętus, chcąc się pobratać, musiał przywrócić Walkowi równość wobec siebie. Ale w jaki sposób, skoro „tylko w powyższym układzie mogli państwo dotykać i stykać się z chamstwem” (F 274). Znaczy to, że parobek przywykł ślepo wykonywać rozkazy państwa i nic więcej (i jeszcze brać po gębie). Próby słownego przekonania syna ludu zakończyły się niepowodzeniem, mimo, że „Miętus zaplątał się wreszcie w tanią werbalistykę rodem z rewolucji francuskiej i Deklaracji Praw” (F 265). Parobek nie podał jednak paniczowi ręki w przyjacielskim uścisku. Wtedy Miętus wpadł na brawurowy pomysł, który zjednał mu Walka i umożliwił bratanie. Najpierw poprosił, a potem rozkazał, co odniosło skutek:

Daj mi po mordzie [...] Daj, psiakrew, kiedy ci każę! Co jest do cholery ciężkiej! W tej samej chwili świeczki stanęły mu w oczach i druzgot, taran — to parobek walnął go w gębę! (F 265).

Tym sposobem „lody prysły” i zaczęło się bratanie.

Niezadługo parobczak pobratał się do tego stopnia, że trącał pod żebro i naciągał na parę groszy! (F 266).

Niebawem przez usta „dziewki kuchennej Marcyński”, która wyszła aby „dziwować się hecy”, i przez usta Walka — Miętus mimochodem poznaje „drugą stronę” państwa we dworze — tę „ofycynę” ich faszadowych zachowań, czyli „wstydlive punkty” z taką pieczołowitością przez nich ukrywane, co jednak dokładnie znała służba, gdyż: „Zaprawdę, tylko poprzez służbę, jak lokaj, stangret, pokojówka, można poznać sam rdzeń obywatelstwa ziemskiego” (F 271).

Takie przeświadczenie jasno wskazuje na to, że świat prywatny („niedojrzałości”) państwa jest uznawany za coś dla nich ważnego, za spraw-

dzian tego, kim są. To jakby „kryterium prawdy” psychologicznej. Dla przykładu mamy tutaj do czynienia z tajemnicami wskazującymi na infantylną niedojrzałość bohaterów, jak choćby to, że Zygmunt — syn dziedzica — skutkiem własnej „nieporadności” wobec dziewcząt wiejskich, znalazł sobie namiastkę: „jednom starom Józefkę we wsi, gdownę, i z niom się spotyka w krzakach kole stawu”; albo inny sekret pański, jak to „pon dziedzic do dzika strzelił” na polowaniu, „dzik do pana dziedzica skoczył, a pon dziedzic dubeltówkę rzucił i na Wincentego włożył”, tzn. na swojego gajowego. „Po tem pon dziedzic dał mu złotego i nakazywał, żeby pary z gęby nie puścił, bo zwolni” (F 267).

A więc te i tym podobne słabostki państwa zdają się wynikać z faktu, że tak jak inni bohaterowie są — co często się ujawnia — dzieckiem pod s y c i.

Wróćmy jeszcze na chwilę do romansu Miętusa z parobkiem. Rzecz oczywista, że homoseksualizm jest zjawiskiem przynależnym do „tabu niedopuszczalnego”. Sandauer wskazuje, że wątek tego typu występuje również w *Trans-Atlantyku*. Wprawdzie spostrzeżenie to jest bez wątpienia trafne, ale czy krytyk nie idzie za daleko w momencie, kiedy obwinia autora o wyręczanie się sobowtórem w „tematyce drażliwej”?

Tak jest w *Ferdydurke* z chwilą, gdy wyłania się sprawa parobka, dotychczasowy bohater usuwa się w cień (tj. narrator, czyli W. Gombrowicz — dop. E. F.), na plan pierwszy wychodzi koleżka Miętus. Tak w *Trans-Atlantyku*, kiedy rzecz zahacza o pederastię, na postać główną awansuje argentyński milioner Gonzalo, przy którego boku sam Witold Gombrowicz odgrywa rolę powiernika⁶².

Przykład bratania Miętusa z Walkiem wprowadza nas w problematykę „Żywiołu”. Ten bowiem fakt stał się zarzewiem czynnego wystąpienia „chamstwa” przeciw dziedzicowi, bo „czyż łapa chamska nie spofaliła się na pańskiej twarzy?”.

3. Ż y w i o ł

a) chaos

Zgodnie z potocznym wycuciem językowym przyjmujemy, że żywioł to: „[...] wszelka siła, substancja, której nie ożywia, którą nie kieruje świadomość”⁶³. Natomiast słowo chaos oznaczać będzie, w naszej intencji, siły natury skierowane przeciw kulturze, a właściwie przeciw wytworzonym formom kultury. Wskazuje to, że żywioł i chaos są pojęciami o zbliżonej semantyce. Dla nas będą one wyrażać dwa różne aspek-

⁶² Sandauer. *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*.

⁶³ *Słownik języka polskiego* t. 10 s. 1483.

ty dynamizmów natury. Myślmy tu o relacji przyczyny i skutku. I tak żywioł będzie oznaczać przyczynowy aspekt natury jako ślepej siły instynktu życia, a chaos to rezultat działania tych pierwotnych instynktów życia, które niszczą różnorodne wytwory ludzkiej świadomości — tu: tradycyjne formy kultury. Tak więc przez chaos rozumiemy: zamęt rozprzężenie, dezorganizację, anarchię, bezład itp.

Ujawni się tu zatem ontyczne źródło niedojrzałości bohaterów, i to w ostrej konfrontacji ze strukturami tradycji kulturowej, które okazały się już za ciasne, pękające pod naciskiem podoficjalnych dynamizmów postaci.

Przystąpmy zatem do konkretnych przykładów. Tekst *Ferdydurke* zawiera trzy sytuacje wybuchu anarchii, burzącej zastane kanony. Skupimy się na jednym, już zapowiedzianym, w związku z brataniem się Miętusa z parobkiem, i na przykładzie zamykającym krąg przygód Józia w domu Młodziaków. Zaczniemy od nieszczęsnej miłości Miętusa do Walka, która dała impuls do ogólnego bratania się chama z panem. Otóż kiedy państwo „ręcznie” oduczają kraść domniemanego złodzieja — lokajczyka, wtedy znienacka pojawia się Miętus i staje w obronie ulubieńca. Rzecz dzieje się na oczach całego gminu licznie zgromadzonego przed oknem dworku. Obrońca dogłębnie zbratany z ludem krzyczy ich językiem:

Puscajta! — skowyczał — Puscajta go! Nie dom. — Smarkaczu! wrzasnął Konstanty — Po pupie! [...] Po pupie dostaniesz smarkaczu! (F 313).

Jednak próba zbagatelizowania protestu Miętusa jest chybiona, a moment, w którym napadnięty schował się za parobka, staje się początkiem końca „odwiecznej hierarchii”, ponieważ Walek „odzyskał hardość i śmiałość wobec państwa wskutek zbratania z Miętusem” i „w nagłym spoufaleniu grzmotnął po mordzie Konstantego” (F 313—314). To poderwało innych „synów ludu”, patrzących z zewnątrz na scenkę w salonie. Tym sposobem wszystkich ogarnia żywioł niedojrzałości, który niweczy tradycyjny porządek społeczny:

Pękła mistyczna klamra! Ręka sługi spadła na pańskie oblicze. [...] Niedojrzałość rozlała się wszędzie [...] Ciemność [...] Puścili okna — lud sforsował i zaczął włączyć powoli [...] (F 314).

I znowu na plan pierwszy, jako napęd witalny tego, co się stało, wpływa podoficjalna „niedojrzałość”, niszcząca sakralizowane nieomal formy nadające „państwu” autorytet i przymusowy kult poddanych. Wszystko zostaje pochłonięte przez szalejący chaos: „Lud, zachęcony wyjątkową niedojrzałością sceny, stracił szacunek i także zapragnął bratać się”

(F 314). Dochodzi do morderczej bijatyki. Powstaje apokaliptyczna „kupa” stłoczonych, skołtunionych na podłodze salonu ludzkich ciał. Dramatyczny triumf gwałtu, przemocy, naturalnej biologii nad tradycyjną kulturą, tradycyjnym porządkiem społecznym. Zamęt, anarchia... Narrator ulega panującej psychozie i „jak dziecko” wciąga w dyszącą masę mięsa... swoją ciotkę!

[...] żeby się zmieszała z kupą. Dziecko, dziecko, co robisz? błagała i kopała [...] lecz właśnie jak dziecko ciągnę i ciągnę, ciągnę do kupy, wpycham, już ją mają, już trzymają. Już ciotka w kupie (F 314).

A sam bohater pędzi przed siebie, żeby być dalej od drgającego zwałiska ciał — wymyka się z „gęby” panicza. „Nie uciekać — pędzić, tylko pędzić, nic więcej jak tylko pędzić, pędzić popędzając siebie [...]” (F 314).

Naczelny motyw „kupy” stłamszonych ciał ludzkich, kulminuje również w groteskowej scenerii skandalu nocnego w pokoju córki Młodziaków, kiedy to inżynier nielegalnie złapał Kopyrdę za podbródek, co wywołało „najpierwotniejsze instynkty” (F 219) nowoczesnego chłopca.

Kopyrda wychylił się i złapał inżyniera pod kolano. Młodziak runął — on zaś ugryzł go w lewy bok, złapał zębami [...] Inżynierowa rzuciła się mężowi na ramię, złapała Kopyrdę za nogę [...] zakłębiło się i runęło do reszty (F 219—220).

W krąg „kupy” zostają wciągnięci także inni — nawet Zuta. Wyzwała się zwierzęca agresja [...] matka gryzie córkę, Kopyrda ciągnie Młodziakową” itp. Bezsensu sytuacji dopełnia zachowanie Pimki, który spoliczkowany przez inżyniera rezygnuje — na widok „kupy” — z natychmiastowego opuszczenia domu pensjonarki i czyni coś przedziwnego: „[...] dobrowolnie położył się w kącie na grzbiecie i podniósł kończyny do góry gestem zupełnej bezbronności” (F 220).

Niebawem pulsujące „kłębowisko” zagarnia go do siebie; zresztą nie bez ochoty, którą sam okazuje, bo „wstać nie mógł, nie miał żadnej racji do wstania — a leżeć dłużej na grzbiecie także nie mógł” (F 221). Toteż:

Wystarczyło małe zahaczenie, gdy rodzina z Kopyrdą przewaliła się w pobliże — złapał Młodziaka gdzieś w okolicy wątroby i wir go wciągnął (F 221).

Narrator natomiast znowu opuszcza pobojuwisko absurdu, ucieka z „gęby” ucznia gimnazjalnego i wielbiciela „nowoczesnej”. Tak więc to, co utajone i prywatne, rozsadza w końcu ciasne ramy kulturowe — anarchia bierze górę nad sensem, siły natury niszczą struktury tego, co zwykliśmy nazywać kulturą. Innymi słowy, imperatyw witalnej wolności rozбивa statyczne wytwory świadomości. Ostateczny triumf żywiołu, zamętu, chaosu. Mówi o tym w sposób nader dosadny Gombrowicz w ko-

mentarzu do *Ferdydurke*, który ukazał się w prasie wkrótce po wydaniu powieści.

Głównym problemem w *Ferdydurke* jest problem formy [...] Potrzeba znalezienia formy na to, co w człowieku jest jeszcze niedojrzałe, nieskrystalizowane i niedorozwinięte oraz jęk z powodu beznadziejności tego postulatu — oto naczelną emocją mojej książki ⁶⁴.

Pojawia się tam również wyjaśnienie funkcji żywiołu niedojrzałości, który kulminuje w zakończeniach każdej z trzech partii utworu:

Pragnę wykazać, że kultura nasza jest jeszcze nie pełna, niecałkowita, że jest to wątpa budowa nad żywiołem anarchii, który rozsądza układ konwencji kulturalnych. Dlatego każda partia książki kończy się wtargnięciem żywiołu, nonsensem, anarchią, anormalnością, które wdzierają się poprzez pęknięcia formy i zalewają nieszczęsnych bohaterów.

Niemniej jednak „nieszczęsni bohaterowie” w głównej mierze ulegają tyranii formy, która na moment ustępuje w ogólnym chaosie, aby niebawem zająć swoje miejsce w zmodyfikowanym kształcie. Zresztą o tym napięciu między formą a dynamizmem ciągłego stawania się bohaterów przyjdzie nam jeszcze powiedzieć w zebraniu wniosków, a właściwie w wysnuciu dialektycznego sensu powieści, co zrobimy mówiąc o „dialektycznych perspektywach”.

b) *Syncryczna*

Powracamy na koniec znowu do uzupełnienia przeprowadzonych wywodów materiałem zawartym w *Trans-Atlantyku*, który wyszydza parodystycznie „szlachecki” typ polskości. W poprzednim podrozdziale, interpretując wybrane wątki tej powieści zatrzymaliśmy się na pytaniu: W jaki sposób zdoła narrator (Gombrowicz) wydostać się z piwnicy („Ojczyzny”), spośród „biczących się” swojaków — rodaków, których jedyną ambicją jest jak największe samoudręczenie? Wszystko po to, aby „Los inny na Naturze wymusić” (TA 217). W związku z taką pasją ascezy, narrator chcąc „na słońko, na wolność” (TA 107) wyjść, użył przeciw ziomkom podstępny, polegającego na tym, że zaczął domagać się „więcej dużo Męki, Strachu, Bólu [...] niż to było możliwe do przeżycia w zamkniętej na świat — piwnicy” (metafora „Ojczyzny”).

Nie dość tu Męki, Strachu! Więcej dużo Męki, Strachu, Bólu trzeba. I po cóż my, jak szczury w piwnicy siedzimy, gdy Czynu potrzeba! Czyn jakiś my spełnimy, aby nas Grozą i Mocą napełni! [...] Tchórze! Czynu domagam się. Czynu straszno jak Najstraszniejszego! (TA 107).

⁶⁴ *Abij uniknąć nieporozumienia*. „Wiadomości Literackie” 1937 nr 47.

Opór dyktatora — Rachmistrza zostaje przełamany, bo nikt nie pragnął okazać się tchórzem. I tak wszyscy razem „Ostroga” ideologicznie zwarci, ponieważ zgodnie z perswazją bohatera: „nie ta piwnica nas więzi, a tylko Ostroga. Jeżeli więc kupą wyjdziemy, a z Ostrogami przy butach, to jeden drugiemu się nie wymknie... nie ma strachu!” (TA 108), opuszczają ciemne więzienie, które było dla nich „pustą trumną” (TA 107). Ten podstęp narratora m. in. inspirowała nadzieja ujrzenia „Syna”, który jest symbolem twórczej siły młodości, w przeciwstawieniu do „Ojca” jako symbolu twardych zasad obyczaju narodowego. Spróbujmy więc przy tym określić sens tytułowego neologizmu. „Synczyzna” stoi po prostu w opozycji do znaczenia słowa „Ojczyzna”, które desygnuje tradycyjną mentalność polską o odcieniu totalistycznym. Mówiliśmy już o tym w związku z problematyką sarmatyzmu. Tak więc „Synczyzna” wskazuje kierunek na „wolność” od „Ojczyzny” — na drogę wyjścia z więzów tradycji narodowej, z przestarzałych kanonów myślenia.

Dla większej jasności terminologicznej dodajmy jeszcze (na podstawie wcześniejszych ustaleń), że pojęcie „Synczyzny” jest bardziej związane (zbieżne) z pojęciem żywiołu niż chaosu. Jest ono silniej niż chaos nacechowane dynamicznym stawaniem się. A fakt, że to „stawanie się” nie jest tylko burzycielską negacją odróżnia „Synczyznę” od ślepego żywiołu natury. Tym samym dostrzegamy ambiwalentny sens tego neologizmu, który konotuje szansę nowych wartości narodowych.

Wspomniany wcześniej argentyński milioner (Gonzalo) w rozmowie z bohaterem, zdradzającym „paniczny” szacunek wobec Ojczyzny („Krzyknąłem tedy: — Milcz, zaprzestań namowy swojej, bo nie podobna rzecz, abym ja przeciw Ojcu i Ojczyźnie”. TA 62), tak replikuje na ten ślepy objaw patriotyzmu:

Do diabła z Ojcem i Ojczyzną! Syn, Syn to mi dopiero, to rozumiem! A po co tobie Ojczyzna? Nie lepsza Synczyzna? Synczyznę ty Ojczyznę zastąp, a zobaczysz! (TA 62).

W krzywym zwierciadle groteski chodzi tu właściwie o „drobną” sprawę, co wyklada się na to, że Gonzalo zamierza posłużyć się narratorem dla własnych celów homoseksualnych. Milioner pragnie zawrzeć „przyjaźń” z Ignacem, synem Polaka, majora starej daty (Tomasza). Potrzebuje pośrednika. Tak powstaje konfliktowa sytuacja, bohater nie wie co czynić: postąpić w myśl dojrzałych zasad lojalności narodowej (zgodnie z modelem „Ojczyzny”) czy ulec namowie Gonzala, wybierając dowolność żywiołu „Synczyzny”? Pytanie to nie ma charakteru doraźnego, gdyż dotyczy centralnego problemu *Trans-Atlantyku*, który posiada parę wariantów epizodycznych. Jednak wątek przygód narratora z Gonzalem

i Tomaszem wydaje się nerwem akcji utworu, która jest w gruncie rzeczy pretekstem do eksplikacji „idei” dzieła.

Idzie bowiem o to, czy wybrać tradycyjny kształt „polskiego charakteru narodowego” czy przeciwko niemu wystąpić, zbuntować się, sprzeniewierzyć, próbując tym samym być innym Polakiem, chociaż związane to jest z ryzykiem „zepchnięcia” na bezdroża. Narrator waha się między dwiema możliwościami. Jaką wybierze? Pytanie w całej głębi ostrości formułuje sam Gombrowicz komentując *Trans-Atlantyk* w rozmowie z Dominikiem de Roux:

Pchnąć go w objęcia tego „puto” (tj. homoseksualisty Gonzala — dop. E. F.) to wydać zboczeniu, zepchnąć na bezdroża, w odmet dowolności [...] Wydrzeć go pederastie i przywrócić ojcu, tu utrzymać go w dotychczasowej, tradycyjnej, bogobojnej postawie polskiej⁶⁵.

Nazajutrz sam pojedynek kończy się pobrataniem wrogów i wspólną biesiadą w posiadłości wielbiciela Ignacego, czyli Gonzala.

Szedł więc Tomasz, a przedsięwzięcie jego ostre, krwawe, bo on strzałem swoim krowę chciał zabić, Byka wywołać, Byka on strzałem przyzywał aby krowę zbrodla co jemu syna hańbiła jedynego (TA 73).

W satyrycznym kształcie pojawia się Gonzalo, a właściwie nie on, ale... ona (jak „krowa”):

Szła Gonzala, cichym boczkim pod krzakami się przemykając, a już ona jak Łasica za chłopaczkiem węższy, goni a przed Tomaszem w pustotę Pojedynku pustego ucieka (TA 73).

Po przyjęciu, nocą, narrator budzi Tomasza, aby mu wyznać prawdę o pojedynku i celu zaproszenia tutaj przez bogatego właściciela:

Wiedz Tomaszu, przyjacielu mój, że ja Ciebie zdradzam i Pojedynek ten bez kul był, bo takeśmy z Gonzalem urządzili! Na miłosierdzie Boże uchodź z Synem swoim, uchodź póki czas, bo tu w tym domu przeklętym Syna ci uwiodą [...] (TA 89).

Na to wyznanie stary Polak reaguje w sposób drastycznie emocjonalny, gdzie crescendo grają przesadne motywy kompleksu dumy narodowej. Przysięga hańbę zmyć krwią, „ale nie babską krwią nikczemnika tego”, lecz krwią... własnego syna: „Ja syna swojego ręką ojcowską zgładzę [...] — Zabiję, zabiję, bo nie może to być, żebym z pustego pistoletu strzelał (TA 90—91). Gonzalo na wieść o desperackim postanowieniu majora, przyrzeka z kolei wmanewrować Ignaca w zabójstwo ojca, aby

⁶⁵ Jw. s. 93

tym prędzej pozyskać sobie chłopca, a nawet go zupełnie zdobyć, ponieważ akt „tatobójstwa” do tego doprowadzi, że potrzebna będzie pomoc milionera:

A ja to sprawię, że Tatę zabije! Tatę zabije — i mam na to sposób! A gdy, tatobójcą starego pryka swojego się stanie, pewnie pomocy i opieki mojej potrzebował będzie, bo kryminał, to kryminałem pachnie; i już mi miększym się stanie, oj, dana, oj, dana! (TA 92).

Rozwój wydarzeń niedwuznacznie wskazuje, że fakt przyznania się narratora do winy zdrady przed Tomaszem jest efemerydą, wynikłą z dojścia do głosu sumienia pradawnej obyczajowości rodzinnej.

Nie wchodząc w przypominanie pozostałych epizodów, wystarczy wskazać dwa momenty akcji, które najlepiej wypowiadają naczelny sens powieści. Pierwszy ma miejsce już na początkowych stronach utworu, tuż po pożegnaniu przez narratora przyjaciół, którzy na wieść o agresji wrześniowej Niemców czym prędzej ruszyli do kraju (mimo że parę dni wcześniej dopiero przybyli na łód argentyński, ale Ojczyzna w potrzebie, więc wracają). Wtedy bohater patrząc na odplywających (z którymi nie chciał wyjeżdżać) rzuca bezgłośnie przekleństwo na totalistyczną ideę patriotyzmu polskiego, który Polakom „ani żyć, ani zdechnąć nie pozwalał”. Posłuchajmy:

A, płyńcież, wy, płyńcież Rodacy do Narodu [...] waszego świętego chyba Przeklętego! Płyńcież do Stwora tego Św. Ciemnego, co od wieków zdycha, a zdechnąć nie może! Płyńcież do Cudaka waszego św., od Natury całej przeklętego, co wciąż rodzi, a przecież wciąż Nieurodzony! Płyńcież, płyńcież, żeby on wam ani Żyć, ani Zdechnąć nie pozwalał, a na zawsze was między Bytem i Niebytem trzymał (TA 14).

W końcu triumfuje „Synczyzna”! Drugi motyw to właśnie apologia i zwycięstwo „Syna”. „Dać mu grzeszyć, niech on siebie w Co zechce przemienia, a choćby w Mordercę, Ojcobójcę! Choćby i w Cudaka!” (TA 115).

Oczywiście decyzja: „Nie być” z Tomaszem i z Ojczyzną rodzi się bez wewnętrznych oporów. Można w tym widzieć prawdziwą metamorfozę — Polak przemienia się w anty-Polaka, aby stać się potężniejszym Polakiem!

[...] a jakby się we mnie łamało, Pękało z bólu, w zgrozie przenantropniejszej [...] ale nic, nic niechta [...] owszem niech się staje co stać się ma, niech się łamie, pęka, niech się rozwała, rozwała i o Synczyzna, Stająca się Nieznana Synczyzna! (TA 115).

„Reszta jest śmiechem”, który zdaje się obalać ostatnią twierdzą, mistyfikując pozornie wieczyste wartości właściwe „Ojcu” (Ojczyźnie).

Akt pograżenia w śmieszności starych wartości odbywa się w rodzimej scenerii — na tle zabawy Kuligowej Swojaków—Rodaków:

O Syn, Syn, Syn! Niech zdycha Ojciec! Nadlatuje Ignac. Niech tedy stanie się co stać się ma [...] aż wszyscy zamarli, on śmiechem wybucha. I zamiast żeby Ojca swego Bachem Bachnąć on Buch w śmiech i śmiechem Buchnąwszy przez Ojca skoka daje i tak uskokczywszy śmiechem Bucha, Bucha! Śmiech tedy, śmiech! (TA 120—121).

C. DIALEKTYCZNE PERSPEKTYWY

1. D e f o r m a c j a

Ponieważ przedstawione ujęcie koncepcji „człowieka gombrowiczowskiego” w aspekcie „dojrzałości” i „niedojrzałości” może wydać się, w gruncie rzeczy, statyczne — stąd wyłania się potrzeba spojrzenia dialektycznego, które odsłoni dynamiczny związek między sferą „dojrzałości” i „niedojrzałości” bohaterów. Tym samym odkrywamy sens motta całego rozdziału, które m. in. mówi o *Ferdydurke*, że jest obrazem walki o własną dojrzałość kogoś zakochanego w swej niedojrzałości (Dz II 112).

W perspektywie przeprowadzonych rozważań widać wyraźnie, że występujące dość często słowo „forma” rozumieliśmy jako przejaw bądź wyraz „dojrzałości” postaci, który tworzy się z ich kontaktu międzyludzkiego, przebiegającego na tle pewnej zbiorowej kultury. Stąd próby socjologicznej interpretacji osobowości bohaterów powieści i wywoławczy tytuł dla dokonanych wywodów: „Człowiek społeczny”. Jednak w toku przeprowadzonych obserwacji zauważyliśmy, że tak współczynniki interakcji osobowej, jak i nader sugestywne działanie sensu konwencjonalnego ograniczają, a nawet fałszują jednostkę w jej autentycznym wymiarze indywidualnym. Tak powstaje zagadnienie deformacji, które chcemy tu rozpatrzeć.

Na początek — wiele mówiący przykład, który znajduje się w części dyskursywnej *Ferdydurke* w „Przedmowie do Filidora dzieckiem podszycyego”. Narrator opowiada tam o pewnym pisarzu, „któremu na wstępie kariery pisarskiej napisała się książka heroiczna”. Sformułowanie „napisała się” wskazuje na przypadkowość tego wydarzenia, gdyż „pierwsze zdania wypadły heroicznie, wobec czego nie mógł, mając na względzie harmonię konstrukcji, nie wzmaczać i stopniować heroizmu aż do końca”. W ten sposób, idąc za rygorystycznym głosem formy, autor wywiódł z pierwszego przypadkowego tonu cały utwór, który de facto był mu obcy, bowiem wyrażał go jedynie w minimalnej części. Mając to na względzie można by oczekiwać, że pisarz w przyszłych swoich

dziełach, podejmie problematykę rzeczywiście głęboko osobistą — dla własnej drogi twórczej. Bo przecież niepodobna, aby wytwór zapanował nad twórcą! Cóż się jednak dzieje? W wyniku ogromnej pracy, jaką włożył młody literat w zestrojenie wszystkich elementów swojej heroicznej książki, powstał „z tego utwór jak żywy i pełen najgłębszego przekonania” (F 87). W tym punkcie kończy się działanie na autora „imperatywu formy”. W późniejszym komentarzu do własnej twórczości powie Gombrowicz, że jest to:

Wrodzona nam konieczność „zaokrąglania kształtu”. Wszelki kształt napoczęty domaga się uzupełnienia, gdy powiem „a” coś mnie zmusza do powiedzenia „b” i tak dalej⁶⁶.

Potem dzieło „nieszczęsnego heroika” żyło własnym życiem w kręgu czytelników. I stąd zaczął się nacisk „międzyludzkiego” na twórcę, zrobiono mu „gębę” pisarza heroicznego i dlatego oczekiwano następnych dzieł heroicznych. Osaczony opinią publiczną autor cóż tedy miał zrobić z tym swoim najgłębszym przecież pozornym przekonaniem? „Czy można wyprzeć się najgłębszego przekonania! Wykluczone! — gdyż takie małostki, jak należało, napisało się, oblaźło, nie mieszczą się w wyższym stylu kulturalnym, co najwyżej mogą stanowić namiastkę [...] piankowego felietonu” (F 87).

Mamy więc trzecie źródło deformacji młodego pisarza: zniewalającą magię stylu kulturalnego! Czyż więc heroik poddany tak wielostronnemu ciśnieniu zewnętrznemu ocali swoje „wewnętrzne ja”? Drugą alternatywą jest deformowanie siebie na podobieństwo tej znikomej części heroicznej, która nota bene stanowi nieznaczący w istocie element jego artystycznej wizji twórczej. Co przeważa?

Daremnie nieszczęsny heroik wstydził się i krył się i próbował wymigać od części, część, raz ucapiwszy nie chciała popuścić, musiał przystosowywać się do swojej części (F 87).

I to staje się faktem literata:

I póty upodabniał się do części, aż wreszcie pod koniec kariery pisarskiej był już zupełnie taki sam i heroiczny — herlak heroizmu swego (F 87).

Jest to jednocześnie symboliczny przykład zupełnego „upupienia”, co wykłada się na uwięzienie w „dobrowolnie” narzuconej sobie raz „gębę” pisarza heroicznego, poza którą nie sposób wykroczyć. Niemniej jednak, taki stan rzeczy sugeruje sceptyczny dystans co do możliwości formy (jako czegoś dojrzałego) w funkcji adekwatnego wyrażania osc-

⁶⁶ Tamże s. 51.

owości bohaterów, a dalej: co do znaczenia świadomości — producenta formy — w stosunku do żywiołu niedojrzałości postaci, który lepiej oświetlimy zwłaszcza w uwagach pt. „człowiek egzystencjalny?”.

W związku z problemem „niewydolności” formy powstaje sygnalizowany już dramat „cząstki”, który zasadza się na twierdzeniu, że forma uszczupla i ujednoznacznia do jakiegoś wybranego aspektu jakże przecież złożoną i daleką od schematu rzeczywistość (tu: psychologiczną), bo

Czyż wszelka forma nie polega na eliminacji, konstrukcja nie jest uszczupleniem, czy wyraz może oddać co innego, jak tylko część rzeczywistości (F 86). [...] Cząstka nasza nigdy nie może być nami [...] Wyrzucamy z siebie słowo, książkę, dzieło, wyraz, który nie jest niczym, coś przypadkowego, wypadkową tysiąca czynników (F 94).

Powstaje realistyczne pytanie:

Czy wreszcie my stwarzamy formę, czy ona nas stwarza? Wydaje się nam, że to my konstruujemy — złudzenie, w równej mierze jesteśmy konstruowani przez konstrukcję (F 86).

W tym starciu z twórczym działaniem człowiek wydaje się ograniczać i wewnętrznie deformować, ponieważ cokolwiek stworzy, jest konstrukcją cząstkową, do której potem — jak powiada narrator — „na gwałt dopasujemy się [...] stwarzamy sobie rzeczywistość na zasadzie części, aby ona nas stwarzała” (F 94).

Zapytajmy teraz: Dlaczego bohaterowie są skazani na niepełną wyrażalność w dojrzałych formach kultury? Pozytywnym wariantem odpowiedzi na to zagadnienie będzie syntetyczne ujęcie nurtu demaskacyjnego *Ferdydurke*.

2. D e m a s k a c j a

Z rozważań w kręgu pt. „Dojrzałość” wiemy już, że Schulz miał rację, kiedy twierdził, że „dojrzałe i klarowne formy [...] egzystencji duchowej” bohaterów żyją w nich „raczej jako wiecznie wyęteżona intencja”, a nie „jako realność”⁶⁷. Autentyczną realność postaci ujrzeliśmy — drogą „podglądania” i skandalu — w kręgu pt. „Niedojrzałość”. Stąd jasno wynika, że bohaterowie zniekształceni (deformowani) w wymiarze „międzyludzkiego” wskutek terroru form kulturowych, znajdowali wyładowanie osobistego życia psychicznego poniżej uznanych wartości, w podoficjalnym żywiole niedojrzałości. Dlatego mógł powiedzieć narrator, że stylizując się na dojrzałe formy najbardziej odczuwali wstyd i nie-

⁶⁷ Jw, s. 482.

chęć w obliczu własnej, faktycznej niedojrzałości: „Dojrzałym niczym się tak nie brzydzą, jak niedojrzałością i nic nie jest im bardziej nie-nawistne” (F 16).

A jednak na tej wstydliwie ukrywanej, indywidualnej sferze osobowości postaci zasada się i rozwija demaskacyjna groteska utworu, która organizuje główny sens powieści. Tak o tym mówi Malić (zresztą podkreślali to również inni krytycy):

Jedną z podstawowych sił napędowych przygody literackiej Gombrowicza jest pragnienie, by człowieka „ogłocić”, by go ujrzeć w „naturalnym” stanie, pozbawionego nawarstwień cywilizacyjnych⁶⁸.

Ale krytyk staje się chyba „za głęboki” w momencie, gdy poetykę demaskacji, w jakiej utrzymane są znaczne partie dzieła, zaczyna interpretować nieomal „ideologicznie”. Stąd mamy taką wypowiedź dotyczącą metody skandalu, którą posługiwał się Józio:

Mając zamiar naruszyć, złamać ustalony porządek rzeczy, bohater *Ferdydurke* Józio, wybiera metodę skandalu jako właściwą do zastanego, niezyciowego i nienaturalnego stanu⁶⁹.

Po czym dalej:

Skandal jako jedyna możliwa forma rewolucji świadczy o beznadziejności i braku jakichkolwiek szans ludzkich wysiłków w celu nadawania sensu, a więc zmieniania świata⁷⁰.

Ten wniosek, wychodzący daleko poza utwór, gubi — jak się zdaje — intencję tekstu. Wszakże narrator właśnie tą „formą rewolucji” odzyskuje utraconą wolność, bo wyrwa się z „gęby” zakochanego w nowoczesnej pensjonarce, której styl nie wytrzymał absurdalnej (dla wrażliwości oficjalnej!) sytuacji Kopyrdy z Pimką i dzięki temu został skutecznie „skazony”. Co więcej, trzeba dostrzec, że dopiero ten skandal, obalając mit nowoczesności właśnie nadaje sens poszukiwaniom bohatera, co jest drogowskazem na twórcze „zmienianie świata”. Tym samym jest to ratunek przed widmem „upupienia”. Toteż sugestia *Ferdydurke* polega na postulacie ustawicznej demaskacji schematycznego charakteru wszystkich wzorów „ról społecznych” w imię autentycznego wyboru coraz to nowych, bardziej przystających form kultury w miarę rozwoju konkretnej jednostki.

⁶⁸ Jw. s. 148.

⁶⁹ Tamże s. 125.

⁷⁰ Tamże s. 125.

Jeśli teraz zapytamy o charakterystykę żywiołu niedojrzałości, wtedy w oparciu o dokonane wcześniej (podrozdz. 2 „Niedojrzałości”) uwagi, należałoby najpierw pomieścić go w podoficjalności postaci. Jednym z aspektów (ale nie jedynym) tej głęboko indywidualnej sfery bohaterów jest dziedzina tandety podkulturowej, którą tak określił Schulz:

[...] kloaka niedojrzałości, dziedzina hańby i wstydu, niedopasowań i niedociągnięć, żaloszny śmietnik kultury, pełen czerepów, tandetnych, szmacianych i słomianych ideologii, dla których nie ma nazwy w języku kulturalnym ⁷¹.

W związku z tym podajemy wyjaśnienie: „niedojrzałość” w naszym rozumieniu wcale nie utożsamia się — ogólnie rzecz biorąc — z podoficjalnością, ale tu jest sprowadzalna do podoficjalnego wymiaru osobowości postaci *Ferdydurke*. Jednak interpretacja *Pornografii* i *Kosmosu* przyniesie nam nowe wersje podoficjalności (i oficjalności), które będą zgoła odmienne niż „niedojrzałość” (i „dojrzałość”).

Powracając do dalszego dookreślenia „niedojrzałości”, trzeba stwierdzić, że prócz faktu, iż otacza ona zewsząd niewielki cypel „oficjalnych treści”, warto zwrócić uwagę — za Schulzem — na jej biologiczną genezę ⁷², z czego krytyk wywodzi trafną tezę o jednorodności „sfery” kultury i podkultury:

Gombrowicz wykazał jednorodność sfery kultury i podkultury, w sferze treści niedojrzałych widzi on model i prototyp wartości w ogóle, a w mechanizmie ich funkcjonowania, który genialnie odsłonił, dostrzega klucz do zrozumienia mechanizmu kultury ⁷³.

3. D e g r a d a c j a

Z faktu istotnej roli żywiołu niedojrzałości w funkcjonowaniu osobowości postaci wynika zagadnienie degradacji, czyli bycia poniżej dojrzałych i uznanych wartości, co polega na intensywnej egzystencji w wymiarze podoficjalnej „tandety”. Tę właśnie prawdę psychologiczną (i zarazem socjologiczną) sugeruje centralny sens *Ferdydurke*. Przypomina to raz jeszcze motto tego rozdziału, które mówi, że dzieło jest „obrazem walki o własną dojrzałość kogoś zakochanego w swej niedojrzałości”. Wyczuwamy w tym dialektyczną sprzeczność rozwoju wyrażającą się w potrzebie formy (dojrzałości) i niechęcią wobec niej, pochodzącą z uro-

⁷¹ Jw. s. 486.

⁷² Na poparcie tego sądu wystarczy przypomnieć sobie chociażby „naturalne” igraszki „Wiktosia” (inżyniera Młodziaka) bądź „duszne” wyrazy uznania składane Zucie przez Pimkę, opętanego męskim zachwytem nad urodą pensjonarki. W obu wypadkach wyraźnie dochodzi do głosu seksualność bohaterów.

⁷³ Schulz, jw. s. 483.

ku nie objętej formą młodości (niedojrzałości), która inspiruje ciągle stawanie się. To właśnie wydaje się nerwem motywacyjnym działania bohaterów, czemu, w aspekcie pozytywnej funkcji „niedojrzałości”, przyjrzymy się w następnym podrozdziale. Ambiwalentny charakter (psycho-socjalny) zjawiska degradacji trafnie ujmuje znowu Schulz, stwierdzając:

Podczas gdy pod powłoką oficjalnych form oddajemy cześć wyższym, wysublimowanym wartościom, nasze istotne życie odbywa się pokątnie i bez wyższych sankcji w tej brudnej sferze, a ulokowane w niej energie emocjonalne są stokroć potężniejsze, niż te, którymi rozporządza chuda warstwa oficjalności⁷⁴.

Aby uprawomocnić ten sąd, wystarczy choćby przywołać namiętne zaloty Miętusa wobec parobka Walka, który jest ucieleśnieniem jego subkulturowej mitologii (nie wspominając już zaślepienia belfra Pimki na skutek fikcyjnego liściku od Zuty Młodziakówny). Obaj — i nie tylko oni — wbrew pozorom, żyli „pokątnie i bez wyższych sankcji w tej brudnej sferze” podoficjalnej, „a ulokowane w niej energie emocjonalne” były na pewno „stokroć potężniejsze” niż te, którymi rozporządzali w „chudej warstwie oficjalności”. Dlatego prawdziwa realność postaci odsłaniała się przed nami w „strefie treści podkulturowych”, czyli nade wszystko w „Tabu” i w „Żywiole”.

Czasy współczesne stworzyły taki klimat, że nie tylko niedojrzałe mitologie, ale również dziedziny życia prywatnego jednostek — pieczołowicie zazwyczaj zasłaniane przed wglądem publicznym — wyszły na jaw w dzisiejszej kulturze masowej. Spozrzegł to W. Kosiński:

Ta wstydliwie przez niego (tj. Gombrowicza — dop. E.F.) odkryta „strefa subkultury” wyszła w 30 lat potem, bezczelnie na światło dzienne jako kultura masowa⁷⁵.

Zalew tandety tak dający się we znaki współcześnie, tłumaczyć by w związku z tym należało wszechwładnym postulatem autentyczności, skutecznie preferowanym przez egzystencjalizm (do czego jeszcze powrócimy). Nie od rzeczy będzie, jeśli tu zauważymy, że nieomal powszechnym przejawom typowo podoficjalnej „niedojrzałości” w sferze oficjalnej, towarzyszy obecnie coraz mniejszy posmak skandalu i dezaprobaty, co chyba wskazuje na zdominowanie kruchej oficjalności przez autentycznie niedojrzałą, ale nader żywotną, młodość. Tym sposobem młodość staje się wartością i sensem dla siebie samej (oszałamiając przy tym „dojrzałą starszość”), w czym można by dopatrywać się źródeł ogólnego współcześnie kryzysu wartości i autorytetu. Oznakę tego zjawiska widzi

⁷⁴ Tamże s. 484.

⁷⁵ *Zmagania z formą*. „Wiadomości” (Londyn) 1969 nr 23.

K. Jeleński w niedawnej „rewolucji” młodych, która ogarnęła prawie cały świat. Stąd wyprowadza krytyk profetyczny sens dzieła Gombrowicza:

Nikt nie przewidział wybuchu „rewolucji” studentów — to prawda. Nikt z polityków, nikt z socjologów, nikt z tak licznych dziś specjalistów ruchów młodzieżowych. Istnieje natomiast dzieło literackie, będące od trzydziestu lat zapowiedzią tej rewolucji. Jest nim oczywiście dzieło Gombrowicza ⁷⁶.

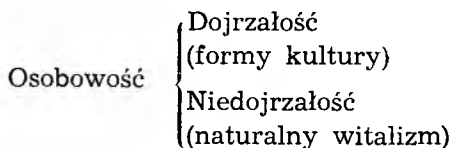
Oto rozwinięcie konkluzji, w głównym zarysie spostrzeżonej zbieżności:

Pochwała niedojrzałości, odmowa ostatecznej formy, odmowa „upupienia”, krytyka zniewalającej kultury, bra...tanie się Miętusa z parobkiem (*Ferdydurke*) — Walka Syncyzny z Ojczyzną (*Trans-Atlantyk*) — Solidarność młodości potęgująca się w gwałcie (*Pornografia*) ⁷⁷.

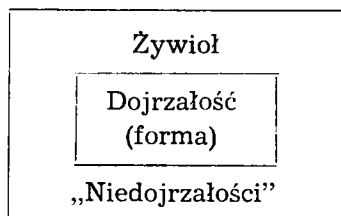
Jakkolwiek można by wątpić w profetyczny sens dzieła Gombrowicza, to już trudno byłoby to czynić a propos uznania podoficjalnej kondycji „człowieka gombrowiczowskiego” za genezę kultury majowej — tu myśląc o jednym, machinalnie myśli się o drugim. Stąd nie sposób zaprzeczyć, że kultura masowa jest rzeczywiście eksplozją tego, co podoficjalne (i — jak widzieliśmy — zwykle tandetne) w świecie oficjalności.

4. Człowiek egzystencjalny?

Zacznijmy od próby graficznego przedstawienia dwuwymiarowej struktury osobowości bohaterów



Jeśli chcemy unaocznnić wzajemną proporcję tych dwóch zasadniczych sfer osobowości postaci, wtedy otrzymamy mniej więcej taki obraz:



⁷⁶ „Kultura” (Paryż) 1968 nr 6-7 (przedr.) D. de Roux. *Rozmowy z Gombrowiczem* s. 115.

⁷⁷ Tamże s. 115n.

Zrozumiałe, że to model symboliczny, bez pretensji do jakiegokolwiek adekwatnego ujęcia zagadnienia. Idzie po prostu o to, że dojrzała forma wydaje się wysepką w dookólnym żywiole podoficjalnej „niedojrzałości”. Co wynika z takiego stanu rzeczy? Ponieważ bohaterowie w pełni intensywnie żyją w „tej brudnej sferze” podkultury, będąc jedynie mocą wysiłonej intencji na poziomie „dojrzałych i klarownych form”, może to demaskujące spojrzenie na „pejzaż ludzki” *Ferdydurke* przywoływać na myśl egzystencjalny model życia autentycznego. Problem relacji „człowiek gombrowiczowski” — „człowiek egzystencjalizmu” staje się zatem ostatnim aspektem naszych rozważań nad światem postaci pierwszych dwóch powieści pisarza. Tu wydaje się bardzo znamienne, że François Bondy zaliczył Gombrowicza do literacko-artystycznego kierunku „antykultury”, stwierdzając:

Należał do literacko-artystycznego kierunku „antykultury”. Kultura jako tradycja, jako kształtowanie, jest dla niego wyrazem żądzy władzy, przedwczesnym wtłaczaniem tego, co jeszcze nie uformowane i nowe, wygodnym sposobem nadawania ludziom nietwórczym „dojrzałości”⁷⁸.

Pozytywnie rzecz biorąc, najpełniej ten aspekt gombrowiczowskiej myśli z ducha egzystencjalizmu wyraża Henryk w *Ślubie* — w swoim wielkim monologu, który tak kończy:

Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę
 Nie ufam żanej abstrakcji, doktrynie
 Nie wierzę ani w Boga, ani w Rozum
 Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka! (TA 238)

Jest to więc wyrzeczenie się kultury jako tradycji form, które są „wyrazem żądzy władzy” i „przedwczesnym wtłaczaniem tego, co jeszcze nie uformowane i nowe”, czyli niedojrzałe — w gotowe schematy; nie tylko odziedziczone z przeszłości, lecz również aktualne, narzucane jednostce przez autorytet zbiorowości. W miejsce tyranii form, ma pojawiać się „ktoś inny” — jakiś żywy człowiek.

Niech będzie jak ja, mętny, niedojrzały
 Nieukończony, ciemny i niejasny
 Abym z nim tańczył! Bawił się! Z nim walczył
 Przed nim udawał! Do niego się wdzięczyl
 I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim
 Stwarzał się wciąż na nowo, nim rósł i tak rosnąc
 Sam sobie dawał ślub w kościele ludzkim! (TA 238)

Z tego wypływa personalistyczny indywidualizm bohatera, który głosząc postulat zbawczej niedojrzałości, tym samym wybiera ciągle sta-

⁷⁸ „Weltwoche” z 1 VIII 1969.

wanie się w miejsce uległej („upupiającej”) reprezentacji jakiegokolwiek formy kulturowej (roli społecznej). A taka postawa zdaje się zbliżać do modelu człowieka egzystencjalnego, o którym w ten sposób mówi Kołakowski:

Egzystencja to to, czym jestem [...] ⁷⁹ Jednostka ukonstytuowana jest przez ruch świadomości ku sobie zwróconej, a ruch ten nie może być nijak z zewnątrz uchwytany ani opisany [...] ⁸⁰.

Dlatego, że język mocą swojej natury strukturalizuje, to znaczy: „ujmuje tylko przedmiotową stronę egzystencji, a więc to właśnie, co jest tylko jej rzeczową manifestacją, nie zaś jej życie realne” ⁸¹.

Ale jeśli wejdziemy w głąb zagadnienia, wtedy zarysuje się przed nami zasadnicza zbieżność egzystencjalistycznej „istoty” i „istnienia” z gombrowiczowską „dojrzałością” i „niedojrzałością”. W związku z tym posłuchajmy refleksji Sartre’a, dla którego istnienie utożsamia się z totalną wolnością jednostki żyjącej ustawicznie poza swoją „istotą” (co odpowiada w pewnej mierze „dojrzałości”).

Skazany jestem na istnienie wiecznie poza swoją istotą, poza pobudkami i motywami mego czynu: jestem skazany na wolność [...] Człowiek jest wolny, gdyż nie jest sobą, ale swą obecnością wobec siebie ⁸².

Wibrację idei „skazania na wolność” odczuwamy również w *Ferdurke* w ciągle odnawiającej się alienacji głównego bohatera, który jest wolny przez to — jak mówi Sartre —

że nie dosyć jest, że wiecznie wydzierany jest sobie samemu i że nicóż odziela to, czym był, od tego, czym jest i od tego czym będzie, że wreszcie samo jego istnienie obecne jest przekreśleniem pod postacią „odbijania — odbijającego” ⁸³.

Bezustanne wyrywanie się Józia z narzucanych mu wzorów i modeli społecznych — porzucanie bycia dla istnienia — zdaje się ilustrować przekonanie francuskiego filozofa, że:

Wolność to właśnie owa nicóż wewnątrz człowieka, zmuszająca go do tego by stworzył siebie zamiast być [podk. E.F.]. Bo istnienie bytu — dla siebie —

⁷⁹ *Filozofia egzystencjalna*. Wybór i wstęp L. Kołakowski i K. Pomian. Warszawa 1965 s. 15.

⁸⁰ Tamże s. 13.

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże s. 351. Cytowane fragmenty pochodzą z dzieła J. P. Sartre’a pt. *Etre et le Neant* (Paris 1957) z rozdz. „Identyczność wolności i bytowania człowieka”.

⁸³ Tamże s. 354.

to przekreślanie bytu — w — sobie, którym jest. Wolność jego, jest wobec tego niczym innym, jak tym przekreśleniem właśnie ⁸⁴.

Tak wyodrębniły się nam problemy: stawania się, autentyczności, wolności i nicości. Dochodzą jeszcze inne motywy, które trafnie wychwytuje sam Gombrowicz w *Dzienniku* stwierdzając;

Ferdydurke to egzystencja w próżni, czyli nie prócz egzystencji. Stąd w tej książce grają fortissimo wszystkie prawie zasadnicze tematy egzystencjalne: stawanie się, stwarzanie siebie, wolność, lęk, absurd, nicłość (Dz I 226, 267) ⁸⁵.

Ale jednocześnie zwraca autor uwagę na własną odmienność w ujęciu człowieka, polegającą na postawieniu problematyki egzystencjalnej degradacji, czyli ujrzeniu dynamicznego istnienia w wymiarze „niedojrzałości” tak istotnej dla bytu ludzkiego.

Z tą jednak różnicą, że tutaj do typowych dla egzystencjalizmu „sfer” życia ludzkiego — życie banalne i autentyczne Heideggera, życie estetyczne, etyczne i religijne Kierkegarda lub „sfery” Jaspersa — dochodzi jeszcze inna sfera, a mianowicie „sfera” niedojrzałości. Ta sfera czy też raczej „kategoria” to wkład mej egzystencji prywatnej w egzystencjalizm (Dz I 266).

Jest to niewątpliwie słuszne spostrzeżenie, toteż jakkolwiek zachodzi tu nie do pominięcia zasadnicza paralela między „istotą” i „istnieniem” a „dojrzałością” i „niedojrzałością”, to jednak istnienie — co już sygnalizowaliśmy — nie da się utożsamić z „niedojrzałością”, w której zawiera się istotny moment degradacji, czego nie posiada semantyka terminu „istnienie”. Na tym polega gombrowiczowski sens wizji człowieka egzystencjalnego, co umiejętnie formułuje Sandauer:

Człowiek nie tylko deformuje, ale i degradowuje drugiego, robi mu nie tylko „gębę”, ale i „pupę”, istota wyższa zostaje uzależniona od niższych, udzięczniona i „upupiona” ⁸⁶.

Dodajmy do tego, że proces „upupiania” pod wpływem „międzyludzkiego” jest możliwy dzięki potencjalnemu (podoficjalnie) „dzieckiem pod-

⁸⁴ Tamże s. 352-353.

⁸⁵ Ten gombrowiczowski sens ujęcia bytu ludzkiego nazwał Sandauer „polską formułą egzystencjalizmu”, co ogólnie przyjęło się mimo sprzeciwu Kijowskiego, który proponował bardziej ostrożne określenie w postaci „polskiej metafory egzystencjalizmu”. (Patrz: A. Kijowski. „Polska skala”. „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 43). Na potwierdzenie tezy, że określenie Sandauera zostało zaakceptowane wystarczy przywołać choćby jeden głos z prasy niemieckiej, która w związku z mającym nastąpić wydaniem niemieckim *Ferdydurke* m. in. donosiła: „Francuzi widzą w tej książce »polską formułę egzystencjalizmu« i najpełniejszy wyraz naszej epoki. Zobaczmy czy niemiecki czytelnik z tym się zgodzi”. „Bucher Schiff” z X 1960. Przedruk i tłumaczenie z „Wiadomości” (Londyn) 1961 nr 29.

⁸⁶ Gombrowicz — człowiek i pisarz.

szyciu” każdego bohatera. Tym sposobem degradacja ma swoje racje zewnętrzne i wewnętrzne. Ale wydaje się, że zwłaszcza racja wewnętrzna, odsłaniająca „drugą stronę” osobowości postaci jest decydująca, co jednoznacznie potwierdza Gombrowicz, kiedy przeciwstawiając się tezie egzystencjalistów, że „im głębsza świadomość tym bardziej autentyczna egzystencja” pyta:

Czy więc człowiek nie jest w prywatnej rzeczywistości swojej czymś dziecinnym i zawsze poniżej swojej świadomości... ale którą odczuwa zarazem jako coś obcego i narzuconego i nieistotnego (Dz I 266).

Tak więc, przy ogólnej, „egzystencjalnej” atmosferze *Ferdydurke* (a także *Trans-Atlantyku*) „człowiek gombrowiczowski” posiada swoją oryginalną specyfikę, która nie pozwala go utożsamiać z „człowiekiem egzystencjalnym” — to piętno degradacji.

Na koniec tych rozważań spójrzmy syntetycznie na koncepcję człowieka w *Ferdydurke* i *Trans-Atlantyku* celem wyprecyzowania pojęcia oficjalności i podoficjalności w wariancie: dojrzałość — niedojrzałość.

Z analiz „pejzażu ludzkiego” obu powieści wynika, że terminu „dojrzałość” używaliśmy na określenie świata relacji międzyludzkich postaci. Ogólnie mówiąc jest to świat, w którym przebiega socjologizacja osobowości i interioryzacja norm na tle pewnych wzorów, modeli i typów kultury. Wyróżniliśmy przy tym dwa rodzaje wzorów i modeli (oraz typów) kultury. W *Ferdydurke* były to wzory i modele społeczne, a w *Trans-Atlantyku* — narodowe. Tak więc „dojrzałość” oznaczała to, co uznawane w sensie społecznym i narodowym. Pojęcie „niedojrzałości” stosowaliśmy również w dwóch znaczeniach.

Po pierwsze, oznaczało indywidualną „biologię” postaci, której ostatecznym biegunem jest charakterystyczny splot fabularny, gdzie ulega zatraceniu nie tylko wyodrębnione ja, ale giną nawet cielesne granice jednostki — wszystko pochłania szalejący żywioł, chaos, „syncyzna”. Można by tu zatem mówić o podoficjalnej niezależności bohaterów od wszelkich wzorów oficjalnych. A w każdym razie relacja jednostka — wzory kultury jest tu mało znacząca, nieważna, wtórna, choć trudno sobie wyobrazić, żeby jakkolwiek sytuacja prywatna czy intymna typu „biologicznego” rozgrywała się w próżni, poza tłem kulturowym i bez żadnych implikacji oficjalnych. Stąd np. podoficjalne zachowanie inżyniera Młodziaka — „Wiktosia”, który „truchcikiem bryka” i „się weseli” aż do jego „alkowianych zdrobnień” — „na mumu kończąc”, wprawdzie łatwo „podciągnąć” pod stylizację na dziecinność, rubaszność itp., ale nie w tym tkwi sedno sprawy, ponieważ chodzi nam o coś więcej, mianowicie o strukturę osobowości postaci w sensie modelu jej dynamicznych cech wewnętrznych i zewnętrznych. Tak więc infantylne reakcje Młodziaka od-

czytujemy jako symptomy jego dynamizmów wewnętrznych, które dochodzą do głosu w wymiarze podoficjalnym — na poziomie „tabu”. Jeszcze wyraźniej widać ten biologiczny aspekt osobowości postaci na przykładzie choćby perwersyjnego Gonzala (*Trans-Atlantyk*), nie wspominając już „upupionego” wobec „nowoczesnej” Pimki, czy zakochanego w parobku Miętusa. Po wtóre, „niedojrzałość” oznaczała tandetę, którą — za Schulzem — rozumiemy w sensie deformacji i parodii oficjalnie „dojrzałych” wzorów kultury. Można więc tu mówić o niedojrzałej interioryzacji „dojrzałych” wzorów kultury, co w efekcie prowadziło bohaterów do egzystencji w świecie zdegradowanej oficjalności, a więc w sferze „podkultury”. Dlatego pojęcie „podkultury” możemy z powodzeniem zastąpić (bardziej dla nas konkretnym) pojęciem pseudooficjalności.

Widzimy zatem, że nasze podstawowe przeciwstawienie oficjalności — podoficjalność jest nadrzędne wobec dialektyki oficjalności i pseudooficjalności, zawartej implicite w rozprawie Schulza. Nie wchodząc w szczególności, trzeba stwierdzić, że zasadnicza różnica w tym względzie polega na tym, iż my rozwijamy psychologiczną wizję „człowieka gombrowiczowskiego” (jest to dominantą niniejszych rozważań) — Schulz natomiast wydaje się bliższy socjologicznemu punktowi widzenia. Toteż korzystając pełną garścią z jego socjologicznych spostrzeżeń (które staraliśmy się uściślić w oparciu o pojęcia wzoru, modelu i typu wg Kłoskowskiej), podążaliśmy zawsze w kierunku wniosków psychologicznych, aż do wykrycia podoficjalnego wymiaru osobowości postaci *Ferdurke*, co zyskało także swoją weryfikację (zresztą bardzo szkicową) na materiale świata przedstawionego *Trans-Atlantyku*.

Jeśli chodzi o zagadnienie poetyki oficjalności i podoficjalności, to rozważyliśmy problemy deformacji, demaskacji i degradacji „człowieka gombrowiczowskiego”, które wydają się zasadą organizującą sytuacje i zdarzenia w tych powieściach. I tak mogliśmy stwierdzić, że bohaterowie deformowani w relacjach międzyludzkich (oficjalność — „Dojrzałość”) szczególnie autentycznie przeżywają swoją „biologię” w wymiarze podoficjalności („niedojrzałości”), co bywa związane z hołdowaniem tandecie (wyjątkowo jaskrawym przykładem są tu np. pseudopoetyckie listy miłosne adwokatów, sędziów i innych „głów koronowanych” — do nowoczesnej pensjonarki, Zuty Młodziakówny). Ale i w tym podoficjalnym światku indywidualnej „biologii” oraz żenującej tandety, bohater *Ferdurke* nie znajduje „zbawienia”, gdyż i tu jest skazany na ciągłą alienację — bycie poza sobą, poza własną istotą, jakby w cieniu biologicznej „kupy”, która stanowi znaczące ramy akcji obu utworów. Tak więc „człowiek gombrowiczowski” bezskutecznie szukający swojej tożsamości oficjalnej i podoficjalnej — „wyrzucony z siodła” oficjalności (społecznej

i narodowej) i podoficjalności (biologicznej i „zdegradowanej”) — jest poddany ciąglemu stawianiu się, ciągłej „wolności od”. A problem: Czy człowiek „nie jest w prywatnej rzeczywistości [...] zawsze poniżej swojej świadomości”, nie tylko otwiera perspektywę dociekań nad *Pornografią*, ale także nad ostatnią powieścią Gombrowicza — *Kosmosem*.

II. CZŁOWIEK ARTYSTA

Grzech zostaje niejako uświęcony i postawiony ponad cnotę, jako naczelna zasada życia [...] niezbędny składnik pełni⁸⁷

1. „międzyludzkie”

a) *gra*

Zasadniczym przedmiotem refleksji nad *Pornografią* będzie dla nas sfera „międzyludzkiego” i „indywidualnego” postaci. Przyjęcie tych obu terminów z kręgu uwag poświęconych *Ferdydurke* i *Trans-Atlantykowi* wskazuje na ewolucyjnie nowy wariant oficjalności i podoficjalności. W tej powieści Gombrowicza, schodząc w głąb zagadnienia dynamizmów relacji międzyludzkich i indywidualnych obsesji, otrzymamy model „człowieka artysty”, zasługującego może najbardziej na miano „człowieka gombrowiczowskiego”. Tak więc, „międzyludzkie” (przypominamy) to wymiar jawny osobowości bohaterów widziany w interakcjach społecznych, a „indywidualne” to wymiar prywatny, podoficjalny. Ale tu, tak jeden jak i drugi wymiar psychologiczny postaci urasta do rangi autonomicznej wersji oficjalności i podoficjalności, czyli do tego znaczenia jakie w pierwszym rozdziale przypada „Dojrzałości” i „Niedojrzałości”. Słowem, „międzyludzkie” i „indywidualne” staje się dla nas głównym terenem obserwacji, w którym odkrywamy „grę” i „dialektykę powabu” oraz „wymiar naszej żądy” i „obsesję”, a ostatecznie dialektyczny sens powieści w uwagach pt. „Pornografia”.

Postawmy więc zasadnicze pytania: Jak rozwija się problematyka „międzyludzkiego” w utworze? Co istotnie wyznacza jej nowy, ewolucyjny wariant? Próbując na to odpowiedzieć, najpierw wskażemy w *Pornografii* elementy poetyki „międzyludzkiego” odziedziczone z *Ferdydurke*. Potem prześledzimy kierunek przemian tych elementów.

Konstruowanie postaci w oparciu o poetykę „międzyludzkiego” jest dostrzegalne już na początkowych kartach utworu w zachowaniu Fryderyka wobec „innych ja”. Skupimy się na tym przykładzie jako repre-

⁸⁷ Hultberg, jw. s. 186.

zentywnym dla podjętego zagadnienia ewolucji pisarstwa Gombrowicza. Jednocześnie uchwycimy strukturalny łącznik obu powieści (co również ma swoje ślady w *Trans-Atlantyku*). Dlatego będzie tu można mówić o dwóch różnych okresach twórczości pisarza. Oto przykład:

Podano mu herbatę, którą wypił, ale pozostał mu na talerzyku kawałek cukru — i wyciągnął rękę żeby go podnieść do ust — ale może uznał ten ruch za niedość uzasadniony, więc cofnął rękę — jednakże cofnięcie ręki było właściwie czymś bardziej jeszcze nieuzasadnionym [...] (P 10).

Zwraca uwagę stopień racjonalizacji przywołanego fragmentu opisu. Nasączenie interpretacją jest tu tak znaczące, że sprawia wrażenie, jakby przytoczony tekst, mimo funkcjonalnie opisowego charakteru, został napisany w oparciu o zasadę racji dostatecznej. Zdaniem neutralnie opisowym jest tylko zdanie wprowadzające (Podano mu herbatę). Pozostałe mimowolnie konstytuują siatkę intelektualnych kategorii — przyczyny, wynikania, oceny, (żeby go podnieść do ust; ale może uznał; więc cofnął rękę; jednakże). Jeśli zapytamy o aspekt czynionej interpretacji, wtedy spostrzeżemy sygnały kilku układów odniesienia. Tu „międzyludzkie” wydaje się wielopłaszczyznowe — Fryderyk chce zadość uczynić wszelkim domyślnym regułom taktu towarzyskiego. Stąd ten brak zdecydowania: „[...] żeby go podnieść do ust [...] jednakże cofnięcie ręki było właściwie czymś bardziej jeszcze nieuzasadnionym”.

Zauważmy: „wyciągnięcie” i „cofnięcie” ręki staje się problemem. I dalej: „wyciągnął tedy rękę powtórnie, „tedy” znowu odwołuje do oficjalnej motywacji. I to dlatego, ponieważ poprzednio dwa razy uznał, że jego gesty są nie dość uzasadnione. Zresztą ten odruchowy taniec wobec kostki cukru trwa nadal:

[...] wyciągnął tedy rękę powtórnie i zjadł cukier — ale zjadł już chyba nie dla przyjemności, a tylko żeby się odpowiednio zachować (P 10).

Tak samo, a w każdym razie pod wpływem analogicznych motywów „odpowiedniego zachowania” postępował — jak pamiętamy — Józio, chociażby wobec Zosi. Zatem sformułowanie, „aby się odpowiednio zachować” implikuje pewien plan porównawczy. Bo „zachować się” — wobec czego, wobec kogo? Wyraźnie daje znać o sobie kryterium osobowe, które stanowią współobecne postaci, w pozornym pytaniu kończącym zdanie: „wobec cukru, czy wobec nas?” Ale kryterium osobowe nie jest tu ostatecznym układem odniesienia, każda sytuacja międzyludzka istnieje przecież na określonym tyle reguł oficjalnych (a więc wzorów i modeli pewnej kultury). I właśnie, nade wszystko tym regułom oficjalnym usiłuje sprostać Fryderyk, one są tu czymś podstawowym, czymś na kształt sieci,

w którą zaplątał się bohater. A obecne postaci to tylko interakcyjna sankcja tych reguł:

[...] i pragnąc zatrzeć to wrażenie kaszlnął i aby uzasadnić kasznięcie, wyciągnął chusteczkę, ale już nie odważył się wytrzeć nosa — tylko poruszył nogą. Poruszenie nogi, jak się zdaje, nasunęło mu nowe komplikacje, więc w ogóle uciekł i znieruchomiał (P 10).

Jest to zatem obraz uwięzienia w formie międzyludzkiej, tej formie, która już powstaje na styku dwóch osobowości i nakazuje „zachowywać się”. To szczególne zachowanie (bo on właściwie nic tylko „zachowywał się”, on „zachowywał się” bez ustanku (P 10).

Tak więc pojęcie „zachowywania się”, które zostaje zdynamizowane i zdobywa nowy odcień semantyczny bliski znaczeniu idiomatycznemu, oznacza tu w pierwszym rzędzie postępowanie Fryderyka według określonych reguł „międzyludzkiego”. Ale nie tylko. Wydaje się, że to „zachowywanie się” bez ustanku reinterpretuje jeszcze bardziej pierwotny sens słowa — to jest: ukrywać, „chować”, zachować, maskować się itp. W tym drugim znaczeniu można by widzieć sugestię udawania postaci. A wszystko razem — postępowanie (czy reagowanie) według określonych reguł i udawanie to przecież wymiar gry! Zatem bohater grał, grał bez ustanku tzn. zachowywał się zgodnie z oficjalnymi regułami i — co ciekawsze — udawał, maskował się, ale to (hipoteza udawania) sprawia, że „gra” w pierwszym rzędzie jest pojęciem, które odwołuje wyłącznie do różnych punktów odniesienia sfery międzyludzkiej. Stąd mówiliśmy o tym, że zachowanie Fryderyka wobec innych (w analizowanej sytuacji) implikuje wielopłaszczyznową motywację oficjalną (różne wzory i modele kultury). Inaczej jest natomiast z „grą” w drugim znaczeniu — udawanie odwołuje już nie tylko do motywacji międzyludzkiej postaci, ale do czegoś pozaoficjalnego, a więc indywidualnego. Fatalizm wielopłaszczyznowej gry oficjalnej z niebywałą siłą wypowiada Henryk w *Ślubie*:

A zatem wszystko to kłamstwo! Każdy mówi
Nie to co chce powiedzieć, lecz to co wypada
słowa

Zdradziecko łączą się za plecami
i to nie my mówimy słowa
nas mówią (TA 196).

Zajmijmy się zatem drugim aspektem pojęcia gry, który szerzej można zdefiniować jako „stwarzanie pozorów w celu ukrycia prawdy, udawanie”⁸⁸. Trzeba przy tym zauważyć, że ta „ukryta prawda” nie jest do-

⁸⁸ Słownik języka polskiego t. 2 s. 1266.

stępna w tym, co oficjalne — w każdym razie nie stwierdziliśmy jej w zachowaniu Fryderyka. Co więcej, pojęcie udawania, z którym jest związana hipotetyczna „ukryta prawda”, wydaje się już pojęciem relacyjnym, które nie tylko zawiera w sobie stwierdzenie realności sfery indywidualnej bohaterów, ale mówi także o pewnym elemencie niezgodności tego, co „międzyludzkie” w osobowości postaci z tym, co „podoficjalne”. Trzeba to oczywiście uprawomocnić. Tak więc stajemy przed pytaniami: 1. Co wskazuje na istnienie planu indywidualnej motywacji Fryderyka? 2. Jakie oznaki sugerują fakt udawania bohatera? 3. Jak można wykryć relacje międzyplanowe (tj. między planem oficjalnym a prywatnym postaci)? 4. Jaka kategoria relacji wydaje się tutaj zasadnicza? Terminów: „plan indywidualnej motywacji” i „plan oficjalnej (międzyludzkiej) motywacji”, używamy na oznaczenie wymiaru podoficjalnego osobowości bohaterów. Chodzi nam teraz o stwierdzenie istnienia i rozpoznanie funkcji planu indywidualnej motywacji. Sięgnijmy zatem do tekstu:

Fryderyk najprzejmiej gawędził z panią Marią — czy jednak podtrzymywał rozmowę, aby czegoś innego nie powiedzieć (P 18). [...] Fryderyk podał ramię pani Marii i, zdjawszy kapelusz prowadził ją do wrót kościoła, czemu przyglądali się ludzie — lecz może prowadził ją po to tylko, aby czegoś innego nie zrobić? (P 19)

Określenie „czegoś innego” (a raczej desygnat tego określenia) wydaje się już niewytłumaczalne na poziomie relacji międzyludzkich — planu motywacji oficjalnej. Wprawdzie nie jest to jeszcze otwarta hipoteza, ale wyrażenie wątpliwości w postaci pytania: „czy jednak”, „lecz może” — mimo to kierunek obserwacji zachowania Fryderyka zaczyna przebiegać pod znakiem strukturalnej dychotomii: oficjalne i „coś innego”. Wkrótce w kategorii „czegoś innego” łatwo można dojrzeć „prototyp” podoficjalności — planu indywidualnej motywacji postaci. Inny przykład:

[...] osunął się na kolana [...] i to nieco popsło mi spokój, gdyż było może nieco przesadne [...] i trudno mi było nie pomyśleć, iż może osunął się na kolana po to, aby nie popełnić czegoś, co by nie było osunięciem się na kolana (P 19).

Zastrzeżenia rosną — „nieco przesadne” daje się co prawda wyjaśnić jedynie w ramach reguł międzyludzkich, ale nie można już tego powiedzieć o uderzającym wrażeniu narratora, który mówi, że Fryderyk „osunął się na kolana po to, aby nie popełnić czegoś, co by nie było osunięciem się na kolana”. Co więcej, za chwilę dostrzegamy oczami Witolda świadomą grę bohatera, który nie tylko innych pragnie oszukać, ale i siebie!

[...] Ależ Fryderyk! Zdawało mi się, podejrzewałem, że Fryderyk, który przecież ukląkł, także się „modli” — a nawet, byłem pewny, tak, znając jego

przerażenie, że nie udaje, ale naprawdę się „modli” — w tym znaczeniu, że nie tylko innych pragnie oszukać, ale i siebie (P 19—20).

Rzecz jasna, pojęcie „oszukiwania” tak jak i „udawania” implikuje na zasadzie kontrastu dwuwymiar: oficjalne — podoficjalne (tu nawet nieoficjalne). Mówi to o pewnej niezgodności między jawnym zachowaniem postaci, a jej utajoną czy ukrytą intencją. Ale jak wynika ze słów: „znając jego przerażenia, że nie udaje” Fryderykowi bardzo zależy na poprawności manieri konwencjonalnej — stąd nawet autosugestia modlitwy. Tak więc gra on wobec innych (w sensie reagowania według oficjalnych reguł), ale gra niedoskonale, skoro Witold dostrzega tę grę jako u d a w a n i e. Może właśnie gra „nieco przesadnie” — jest w wymiarze między-ludzkim za bardzo sztuczny i mimo wszystko dwuznaczny. Widać (ale tylko dla narratora), że jego towarzysz nie jest autentyczny: „[...] ale modlitwa jego była tylko parawanem zasłaniającym bezmiary jego niemodlitwy [...]” (P 20). Najlepiej ten strukturalny dwuwymiar osobowości bohatera zostaje wyrażony w znaczącym przeciwstawieniu:

[...] nikt właściwie w tym kościele nie opierał się mszy, nawet Fryderyk stowarzyszył się z nią jak najpoprawniej... a jeśli ją zabijał to jedynie, tak to powiedzmy z odwrotnej strony medalu (P 20).

Wydaje się zatem, że nie można już wątpić w istnienie planu indywidualnej motywacji postaci. Szczególnie ostatnia kategoria „odwrotnej strony medalu” osobowości Fryderyka rozstrzyga problem. Jedną stroną jego osobowości jest więc p a r a w a n e m, czyli grą według oficjalnych reguł, — bohater gra (i to odróżnia go w sposób zasadniczy od Józia z *Ferdydurke*) w „międzyludzkie”, gra tak jak np. szachista w szachy — respektuje przepisy oficjalnego bontonu, ale w tym się w żadnym stopniu nie wyraża, nie ujawnia tego, kim jest z tej właśnie „odwrotnej strony medalu”. Narrator odczytuje sztuczność „zachowania się” towarzysza — mówi w związku z tym o „jego fatalnej właściwości”:

Ale ta jego fatalna właściwość: kiedy coś mówił zdawało się, że mówi, aby nie powiedzieć czegoś innego... Czego? (P 70)

Lecz jemu słowa służyły tylko do zatajenia... czegoś innego. Czego? Czego? (P 70)

Dla kontrastu — postać Hipolita, dziedzica, który gości Fryderyka i narratora w swoim wiejskim dworcu podczas okupacji w 1943-44 roku (w tym bowiem czasie rozgrywa się akcja powieści). Oto migawka z chwili powitania przybyszów z Warszawy przez gospodarza:

I huknął:

— A to moja żona!

Po czym mruknął na własny użytek:

— A to moja żona

[...] I wrzasnął:

— A to Henusia moja Heniutka, Henieczka

I powtórzył do siebie ledwie dosłyszalnie:

— A to Henusia, Heniutka, Henieczka (P 14).

Jakże przejrzysty dwuwymiar oficjalny i podoficjalny w zachowaniu bohatera! Ustala się znacząca opozycja — „huknął” i „wrzasnął” dla planu międzyludzkiego, a „mruknął na własny użytek” i „powtórzył do siebie ledwie dosłyszalnie” — dla jego planu indywidualnej motywacji. Dalsze przykłady mnożyłyby już tylko „didaskalia” wymiaru oficjalnego i podoficjalnego postaci. Nietrudno tu zatem uchwycić podstawową różnicę w typie ekspresji Fryderyka i Hipolita. Otóż Fryderyk, wytrawny gracz, w planie międzyludzkim zachowuje się bez zarzutu. Świetnie zestrzaja własne maniery z tonacją konwencjonalnych sytuacji i to do tego stopnia, że staje się bezosobowy, obcy, zasłonięty szczelnie kostiumem formy oficjalnej. Jego plan indywidualny jest dla innych bohaterów wielką niewiadomą. To intryguje, prowokuje wiele domysłów, stąd kategoria „czegoś innego” przy pomocy której narrator starał się rozszyfrować zagadkowość kolegi. Ale bezskutecznie. Zupełnie inaczej jest z Hipolitem. Nie intryguje, ponieważ ustawicznie odsłania się w swoim planie indywidualnym, poprzez „starcze” szeptu do siebie, „na własny użytek” itp. informuje o tym, jak naprawdę myśli, co znowu jest zgodne z tym, co głośno wypowiada wobec innych. Nie widać w nim żadnej układności, jest jak najdalszy od oficjalnej wirtuozerii Fryderyka. Nadto w tym, co mówi wcale nie jest konwencjonalny. Potwierdza to sposób w jaki przedstawia swoją wychowankę Henię. Mógł ją przecież przedstawić tak jak swoją żonę — oficjalnie. Ale nie powiedział: „A to Henia”, tylko bardzo emocjonalnie, może nawet żenująco: „A to Henusia moja Heniutka, Henieczka”. W tym można by widzieć nieświadomą autodemaskację Hipolita, który w sytuacji powitania obcych ludzi zdradza swoje ojcowskie uczucia względem dziewczyny. Słowem, jest on dostępny rozmówcom d w u s t r o n n i e, a więc w planie międzyludzkim i indywidualnym.

Tak więc różnica między ekspresją Fryderyka i Hipolita polega ostatecznie na tym, że Hipolit jest autentyczny (to znaczy treść jego oficjalności współbrzmi z treścią planu indywidualnego), a Fryderyk — sztuczny (to znaczy treść jego planu międzyludzkiego nie tylko nie współbrzmi, ale nawet wyklucza się z treścią planu indywidualnego). W ten sposób otrzymujemy dwie ważne współrzędne poetyki oficjalności i podoficjalności — autentyzm i sztuczność.

Rozważmy jeszcze problem „wzorów i modeli” oficjalności Fryderyka. Na jakim tle kultury rozwijała się międzyludzka gra bohatera? Z analizy dwóch sytuacji, w których oczami Witolda obserwowaliśmy zachowanie

Fryderyka, tylko w drugim przypadku (sytuacja w kościele) można mówić o domyślnym tle wartości oficjalnych, a więc o wzorach i modelach religii chrześcijańskiej, ściślej — katolickiej. I tu trzeba podkreślić, że słowa narratora: „nikt właściwie w tym kościele nie opierał się mszy, nawet Fryderyk stowarzyszył się z nią najpoprawniej... a jeśli ją zabijał to jedynie [...] z odwrotnej strony medalu [podk. E. F.]” — trafnie ukierunkowują dalsze refleksje nad sensem wzorów i modeli oficjalnych w utworze.

Na koniec można stwierdzić, że to, co ustaliliśmy dotychczas à propos gry Fryderyka najlepiej jest widoczne w rozmowie bohatera z dystyngowaną katoliczką Amelią. Ogólnie szanowana i tradycyjnie cnotliwa kobieta, nie mogąc dłużej znieść anonimowości rozmówcy „postanowiła zagrać w otwarte karty”:

— Pan jest ateistą.

[...] Rzekł.. dlatego, że musiał, że nic innego nie miał do powiedzenia, że ta odpowiedź była już podyktowana pytaniem.

— Jestem ateistą.

Ale znów mówił, żeby nie powiedzieć czegoś innego! To się czuło!

[...] Jeżeli nie był wierzący, ani niewierzący, to czymże był? Otwierała się połącz nieokreślonego, tej dziwnej „inności”, w której ona gubiła się, oszołomiona i wytracona z gry (P 70).

b) *dialektyka powabu*

Zacznijmy od dialogu narratora z Henią. Jest to dialog nowopoznanych partnerów, ale — co zastanawia — niczego w nim nie ma z banalnej oficjalności dojrzałego mężczyzny względem siedemnastoletniej dziewczyny. Przeciwnie, rozmowa machinalnie skręca na tematy intymne, w których widzimy ciekawe opalizowanie dwuwymiaru osobowości Heni. Dziewczyna zagadnięta o domniemaną sympatię (Karola) w formie insynuacji wkraczającej w jej „życie prywatne”: „Karol kocha się w pani”!, nie czyni uniku, lecz chętnie podejmuje ten wątek: „On? On nie kocha się ani we mnie, ani w żadnej... Jemu zależy tylko na... no, żeby się przespać...” Wypowiada przy tym zarzut bardzo instruujący:

I tu, powiedziała coś, co sprawiło jej przyjemność, wyraziła się jak następuje: Przecież to szczeniak i do tego wie pan... no lepiej nie mówić! (P 61)

Witold wyjaśnia: „Była to oczywiście aluzja do niezbyt klarownej przeszłości Karola”. Ale najzabawniejsze, że zarzut ten uzasadnia na planie oficjalnym — Karol jest mało odpowiedzialny, miał już „doświadczenia” z innymi dziewczętami itp. Można by tu zauważyć, że dziewczyna pomieszała dwa porządki rzeczy, próbuje to, co podoficjalne („doświad-

czenia” i „niedojrzałość” Karola) oceniać oficjalnie. Jest to tym bardziej niedorzeczne, że Henia przecież „nie jest święta”:

[...] odezwałem się do niej niedbale i po koleżeńsku, że przecież ona także niejednego zaznała i napewno nie jest święta, no więc mogłaby się z nim przepać, dlaczego nie? (P 61)

Poufałość narratora wywołuje zaskakujące zwierzenie:

Przyjęła to gładko [...] z dziwnym posłuszeństwem [...] że naturalnie mogłaby i to tym bardziej, iż już to się stało z jednym z AK, który nocował w zeszłym roku (P 61).

I tak dochodzimy do istotnego rysu wewnętrznej motywacji dziewczyny:

Dobrze! Więc właśnie! Więc dlaczego? Jeśli z tamtym z AK, to dlaczego nie z tym?

— Nie (P 62).

Dlaczego Henia zwierzyła się Witoldowi? „A jeśli z tamtym z AK, to dlaczego nie z tym?” Dlaczego odpychała Karola? A oto analogiczna sytuacja Witolda z Karolem:

— Ale nie kochasz się w niej?

— Nie e e e e przecie znamy się od dziecka!

Stąd prosty wniosek wyciąga narrator: „Nic podobnego! Tamto było widocznie dla niego czymś na innym planie — i on teraz, ze mną, był bez związku z tamtym” (P 51). Co więcej, chłopiec wie w kim by się chętnie „zakochał”! Z łobuzerską miną wyznaje: „Ja bym wołał z panią Marią!” Jest to o tyle szokujące, że „pani Maria” jest już starszą kobietą i do tego pozbawioną urody. Stąd oszołomienie Witolda. „Nie! To nie mogło być prawdziwe! Pani Maria ze swoją łzawą chudością! Po co więc to mówił?” I stąd dalsza indignacja: „Myślisz, że ci uwierzę? — powiedziałem — że wolisz panią Marię od Heni? Co za bzdury wygadujesz! (P 51) A jednak tak jest: „Na co odrzekł z uporem w jasnym słońcu: — A wolę”! (P 51).

Nie trudno zauważyć paralelizm postawy Heni i Karola. Ona nie chce o nim słyszeć, bo „to szczeniak” (A przecież są rówieśnikami). On nie myśli o niej, ponieważ „znają się od dziecka”. Jest to dla niego „czymś na innym planie”. Ona uległa partyzantowi — mężczyźnie, on „wołałby z panią Marią” — z kobietą. Nadto znaczące są tu reakcje Młodych wobec Witolda. To przecież przed nim się zwierniają, jego wpuszczają za kulisy swojego życia oficjalnego, w świat intymnej motywacji. Dlaczego? Skąd

ta ich nadmierna szczerłość wobec bądź co bądź obcego mężczyzny? „po co to mówili”? Inna sytuacja. Karol i Henia wobec Witolda i Fryderyka. Dziewczyna spostrzega na ziemi glistę.

Ona: Patrz jaka duża glista [...] but jego [Karola — dop. E.F.] uniósł się, oparty na obcasie dokonał półobrotu i rozgniół glistę... tylko z jednego końca [...] reszta tułowia glisty jąła się przeżyć i wić, czemu przyglądał się z zainteresowaniem (P 57).

Wrażenie jest piorunujące:

[...] wzrok Fryderyka przyssał się do tej glisty, szklany, wydobywając do cna jej męczarnię [...]. Łowił on to, ssał, chwycił i — zdreptwały, niemy ujęty w kleszcze bólu — nie mógł się ruszyć (P 57).

Chłopiec reaguje dość dziwnie:

Karol spojrział na niego spod oka, ale nie dobijał glisty, zgroza Fryderyka była dla niego histerią (P 57).

Miary okrucieństwa dopełnia siedemnastolatka:

Wysunął się pantofel Heni i ona rozgniotła robaka. Ale tylko od drugiego końca, z całą precyzją oszczędzając część środkową aby nadal wiła się i skręcała (P 57).

I znowu nasuwa się to samo pytanie: Dlaczego Karol i Henia to robili? Jaki jest zasadniczy dynamizm motywacyjny ich zachowania względem starszych? Oto jeszcze jeden przykład:

Karol, oderwał się od nas, poszedł do baby, jakby jej miał coś do powiedzenia. I zniemacka zadarł jej kieckę. Zaświeciła biel jej podbrzusza i czarna włosów plama! Wrzasnęła. Wyrostek dodał do tego gest nieprzyzwoity i odskoczył — wracał do nas po trawie jakby nigdy nic [...] (P 42).

Na kanwie podobnych wybryków Karola i Heni godne uwagi jest spostrzeżenie narratora:

[...] większość czynów czy też powiedzeń niedorostka [...] to były właśnie czyny „popełnione na sobie samym” — a nawet można było przypuścić że nasz, mój i Fryderyka, wzrok kryjomy, a zachwycony podniecał go do tej gry z sobą bardziej niż mi to było wiadome (P 51).

Istotne wydają się tu dwa elementy. Z jednej strony twierdzenie, że czyny Młodych (możemy to mówić także o Heni) są „popełniane na sobie samych”, a więc dla indywidualnego samookreślenia: z drugiej — hipoteza o tym, że katalizatorem tych czynów samookreślających są dojrzały

bohaterowie (przy czym kategoria „dojrzałości” oznacza tu drugi biegun „Młodości”). To jednak wymaga dalszych komentarzy. Przede wszystkim trzeba zapytać o sens tych „czynów na sobie samym”. Co one implikują? Czy muszą przebiegać pod okiem starszych? Czego oczekują młodzi w interakcjach z dojrzałymi? Ten problem można rozstrzygnąć na podstawie dwóch sytuacji. W pierwszej obserwujemy Karola wobec (na tle) Siemiana, działacza konspiracyjnego, przywódcy, mającego „na rozkładzie nie jedną karkołomną śmiałość” (P 94). Słynny partyzant przybył do kręgu domowników w Rudzie (majątek Amelii i jej syna Waclawa), celem przeprowadzenia akcji bojowej. Jakże charakterystyczne zachowanie Karola!

[...] który obecnością przybysza wtrącony został w natężone, chętne posłuszeństwo i skwapliwą gotowość i, zachłyśnięty wiernością, zaostrzony, znalazł się nagle w pobliżu śmierci, partyzant, żołnierz, konspirator (P 95).

Właśnie: „partyzant, żołnierz, konspirator”! Słowem, dystynkcje oficjalnej dojrzałości, o które ubiega się Karol. Stąd płynie jego „chętne posłuszeństwo i skwapliwa gotowość” itd. Pragnie uznania, wyróżnienia, siły, znaczenia, a to może zdobyć przystając z kimś uznanym, sławnym, silnym.

Sytuacja druga to Henia wobec narzeczonego Waclawa, który jest adwokatem. Tu głód znaczenia dziewczyny ujawnia się w sposób karykaturalny.

[...] łakomiła się na wszelką w nim starszość, wydawało się, iż jego łysina bardziej ją kusi niż jego wąsik! [...] z niepokromioną lubieżnością dobierała się mu do ducha [...] pożałowała jego sumienia [...] jego honor, odpowiedzialność, godność i wszystkie związane z tym cierpienia były obiektem jej żądzy [...] (P 93).

Co więcej, Henia tak „łapczywie się do niego zabierała niczym mężczyźna do panny”! (P 93) A zatem nie ma już wątpliwości o co chodzi Młodym w interakcji ze starszymi, oczekują od nich dystynkcji oficjalnych, które istnieją pod znakiem ducha, a więc „honoru, odpowiedzialności i godności” itp. Tu spotykamy ważne przeciwstawienie: duch — ciało. Stąd satyryczne spojrzenie na Waclawa (jego łysina bardziej ją kusi niż jego wąsik”), który nie dysponuje wdziękiem ciała, ale może być atrakcyjny tylko ze względu na urodę „ducha”, co zależy od poziomu zinterioryzowanych przez niego wzorów i norm oficjalnych. A tego właśnie brak Młodym, którzy „egzystują” poniżej wartości oficjalnych — dopiero „zdobywają” oficjalność. Ten rys naturalnej degradacji Młodego mówi o tym, że jest on bardziej zakorzeniony w biologii niż w kulturze. I tak np. Karol w interpretacji narratora jest nie tylko „za młody wobec kobiety, ale i:

Wobec Boga, za młody wobec wszystkiego [...] był w ogóle „za młody” i żadne jego uczucie, ani prawda, ani słowo nie mogły mieć znaczenia [...] Przecież on nic nie znaczył! (P 53).

Otóż właśnie! Znaczenie zostaje utożsamione z oficjalnością, której synonimami są sumienie, honor, odpowiedzialność, godność, Bóg, prawda itp. Karol i Henia istnieją więc w stanie degradacji wobec świata tych wartości oficjalnych, są „za młodzi”, „nic nie znaczą”. Dlatego nie chcą słyszeć o sobie — ona woli AK-owca, tak jak on — panią Marię, ona „chłonie starszość” Wacława, a on „zachłyśnięty wiernością” próbuje identyfikować się z Siemianem. Oboje zwierają się przed narratorem i „razem” zadziwiają Fryderyka okrucieństwem wobec glisty. Słowem, Młody ukierunkowany jest na Dojrzałego, na „dojrzałą” oficjalność. A to ostatecznie implikuje dialektyczny sens oficjalności i podoficjalności. Przy czym pojęcie „za młody” oznacza tu tyle, co „zbyt podoficjalny, zbyt niedojrzały”. Tak więc to „bycie ku” dojrzałości, wydaje się podstawowym dynamizmem rozwojowym Młodego i równocześnie „pierwszym prawem” dialektyki powabu. Ten aspekt zagadnienia trafnie ujmuje B. Toporska mówiąc o jednej z czterech „propozycji” obecnej — jej zdaniem — w *Pornografii*:

Młodość jest żadna. Jej postawy, akcje i reakcje są całkowicie zależne od katalizatora. Jedyny jej wkład własny, chęć podobania się, wzmacnia przewagę tych, co na nią wpływają⁸⁹.

W terminologii autokomentarza Gombrowicza powiedzieć by tu trzeba o „pierwszej tezie” dialektycznej w postaci „Młodość to Niższość”⁹⁰. Zapytajmy teraz o relację starszość — młodość. Jak świat dorosłych w utworze jest związany z Karolem i Henią? Oto Witold „na tle” Karola:

[...] ja z chłopcem owym „za młodym”, za lekkim, za lekkomyślnym, którego niedostateczność, niepełność stawała się w tych warunkach jakąś elementarną potęgą. Jak bronić się przed nim, gdy w niczym nie było oparcia? (P 53—54).

A zatem Dojrzały zagrożony Młodym! Dlaczego? Ze względu na co? Skąd ta potrzeba „obrony” przed owym chłopcem za lekkim, niepełnym... który „nic nie znaczył”. W czym narrator dostrzega tę „elementarną potęgę” Karola? Oczywiście, nie może to być świat oficjalnej dojrzałości (który jest dziedziną wyłącznie Starszych), ale coś innego, inna wartość, i to wartość bardzo potrzebna Witoldowi, a także pozostałym „dojrzałym”

⁸⁹ Nagroda Literacka „Kultury” za rok 1960: „Pornografia”. „Kultura” (Paryż) 1965 z. 5 s. 11.

⁹⁰ De R o u x, jw. s. 11.

bohaterom. Co więcej, jest to wartość niesprowadzalna do mianownika dystynkcji oficjalnych, to inny wymiar, niedojrzała piękność.

Niestety! Niestety! Ludzkość po trzydziestce wkracza w potworność. Cała piękność była po tamtej, młodej stronie. Ja, mężczyzna nie mogłem szukać schronienia w kolegach moich bo mnie odpychali. I pchali mnie w tamto (P 149—150).

Tu więc Starszy podlega Młodemu, poddany jest urokowi, piękności tego, który nic nie znaczy. I tak krąg się zamyka. Młody „istnieje ku” Dojrzałemu, a Dojrzały skłania się ku Młodemu. Jest to sprzężenie zwrotne. Niepełność wieku wstępującego dąży do pełni wieku zstępującego i vice versa. W tym wyraża się drugie skrzydło motywacyjnej dialektyki powabu, co zdobywa szczególnie egzystencjalny wyraz w tajnym liście Fryderyka do narratora:

Pan wie, co jest groźne? że ja jestem w pełni mego rozwoju duchowego, intelektualnego, a znajduję się w rękach lekkich, niecałkowitych, dopiero wzrastających. [...] Ja jestem Chrystus, rozpięty na 16-letnim krzyżu (P 106).

Motyw Chrystusa i krzyża nie jest tu przypadkowy. Fryderyk jest skazany na trwałe oczarowanie Młodym, to właśnie oznacza „krzyż” jako przeznaczenie bohatera. Karol staje się nieosiągalnym i tragicznym celem Witolda i Fryderyka. Oto słowa narratora:

[...] i on i ja byliśmy impotentami, ponieważ nie byliśmy dla siebie, byliśmy dla tamtego i młodszego odczuwania — i to gąrzyło nas w brzydocie (P 151).

Słowem, drastyczna antynomia — Młody, poniżej wszelkiej wartości, ale piękny (tak więc „Piękność to Niższość” i „Młodość to Piękność”⁹¹, a Dojrzały — na poziomie wszelkiej wartości, zakorzeniony w świecie oficjalnym, ale „pogrążony w brzydocie”. Jak rozstrzygnie się to dialektyczne spięcie Młodemu z Dojrzałym? Jeszcze ostrzej problem definiuje sam Gombrowicz:

Człowiek jest między Bogiem a Młodym. Co się wyklada: człowiek ma dwa ideały: boskość i młodość, chce być doskonały, nieśmiertelny, wszechpotężny — chce być Bogiem. Chce być kwitnący, świeży, wstępujący w życie — chce być Młody⁹².

Zwróćmy przy tym uwagę, że podstawowym układem odniesienia oficjalności („miedzy ludzkiego”) postaci *Pornografii* są cały czas wzory

⁹¹ Tamże s. 111.

⁹² Tamże s. 114.

i modele chrześcijaństwa, a właściwie mentalność katolicka. Stąd wydaje się szczególnie interesujące jak Fryderyk i Witold rozwiążą własne dylematy bycia Bogiem i Młodym.

2. „indywidualne”

a) „...wymiar naszej żądz...”

Zacznijmy od pierwszego „zderzenia” świata starszych z powabem młodości. Narrator szantażowany oficjalnością mszy („gadającą jak wariat”) doznaje nagle objawienia:

[...] i kontrast pomiędzy mrozem kosmicznym owej nocy, a tym źródłem bijącym rozkoszy był do tego stopnia niezmierny, iż pomyślałem mętnie, że Bóg i cud! (P 22).

Zatem zupełna egzaltacja nawiedzzonego!? Ale przez co?

Co to było jednak?

To było... Kawałek policzka i nieco karku...
należące do kogoś, kto stał przed nami

[...] to był...

(chłopiec)

(chłopiec) (P 22).

Ekstazyjna delektacja „dobrem samym w sobie” intensywniej:

[...] kark był opalony.

A przecież serce mi biło. I ział boskością będąc czymś przepysznie urzekającym i ujmującym w pustce bezmiernej tej nocy, źródłem ciepła i światła oddychającego. Łaska, cud niepojęty [...] (P 23).

Peer Hultberg przeprowadzając interesującą paralelę między *Pornografią* a alchemią, widzi w tej właśnie sytuacji początek przemiany bohatera gombrowiczowskiego (tzw. alchemiczne opus), który zrywa z mszą, z tradycyjną religią i „zatraca się w naturze”.

Narrator jest na mszy, która nagle załamuje się i traci wszelkie znaczenie. W pewnym momencie zdaje on sobie sprawę, że nie jest już uczestnikiem nabożeństwa, ale częścią natury składnikiem wszechświata [...] zatraca się w naturze⁹⁸.

Stąd mistyczny zachwyty nad „młodym karkiem”, młodym ciałem Karola jest już czymś poza dobrem i złem chrześcijaństwa. Zresztą nie chodzi tu tylko o „boskość” chłopca:

⁹⁸ Jw. s. 184.

To było jakby jej kark (dziewczyny) wrywał się i związywał z tamtym (chłopięcym) karkiem, kark ten jak za kark chwycony przez tamten kark i chwytający za kark (P 23).

Funkcja nawiasów jest więc jednoznaczna, desygnują młodość, obecną po „dwóch stronach” płci. Odtąd poczyna się namiętne zainteresowanie starszych — młodymi.

Ależ wszystko w niej było „dla niego” [...] rzucała się w oczy ich namiętna składność: byli dla siebie [...] On dla niej, ona dla niego [...] i tak silne to, iż on ustami nie do ust jej nadawał się a do całego jej ciała — a ciało jej jego nogom podlegało (P 24).

Hultberg stawia tu kropkę nad „i” w postaci twierdzenia:

Religijny charakter opus, kojarzenie Heni z Karolem, zostaje z kolei mocno uwydatnione poprzez konfrontację tradycyjnej religii oraz tego, co można by umownie nazwać pogaństwem⁹⁴.

Otwiera to perspektywę dalszym interpretacjom, aż po krąg „obsesji” Fryderyka. W tym świetle staje się także znaczące motto naszych rozważań nad utworem, które mówi, że „grzech zostaje niejako uświęcony i postawiony ponad cnotę, jako naczelna zasada życia i niezbędny składnik pełni”. Dręczący narratora niepokój związany z zagadkowością Fryderyka („Fryderyk? Czy Fryderyk to wiedział, czy widział, czy jemu wpadło w oko?” P 23) wkrótce ustępuje. Dochodzi bowiem do sytuacyjnego zestroju obu bohaterów w ich planach indywidualnej motywacji. W ten sposób Fryderyk uchyla maskę konwenansu. Dzieje się to podczas akcji „kojarzenia” Karola z Henią:

Rzekł Fryderyk, wskazując palcem na jego (tj. Karola — dop. E. F.) spodnie, trochę za długie, walające się po ziemi.

— Trzeba zawinąć nogawki.

— Racja — powiedział (Karol — dop. E. F.). Pochylił się. Fryderyk rzekł:

— Zaraz. Chwileczkę.

Widać było, że nie przychodzi mu to łatwo, co ma powiedzieć [...].

— Nie, zaraz. Niech ona zawinie.

Powtórzył: — Niech ona zawinie (P 36—37).

Witold nie ma już wątpliwości, że tu jego kolega postąpił autentycznie, tu ujawnił swoją drugą „stronę medalu”:

Było to bezwstydne — było włamaniem się w nich — było wyzwaniem, że oczekuje od nich podniecenia, zróbcie to, tym mnie uradzcie, tego pragnę... Było wprowadzeniem ich w wymiar naszej żądzy, naszego o nich marzenia (P 37).

⁹⁴ Tamże s. 185.

Właśnie — „wymiar naszej żądz, naszego o nich marzenia!” A więc zaskakujące współbrzmienie „potrzeb prywatnych” narratora i Fryderyka. Tak jeden jak i drugi pragnie delektacji Młodymi, co staje się jedynym ich celem — „łaską i cudem”. Z tym, że Fryderyk jako „alter ego” Witolda spełnia podobną rolę, co Gonzalo w *Trans-Atlantyku* — jest osobą działającą, stwarzającą sytuacje, które odpowiadają narratorowi. Zresztą problem relacji narratora do jego najlepszych „przyjaciół” na przestrzeni *Ferdydurke* do *Kosmosu* rozważymy szerzej w zakończeniu pracy. Tu można tylko stwierdzić, że jest to problem istotny dla gombrowiczowskiej poetyki oficjalności i podoficjalności.

Spójrzmy ponownie na zarysowaną sytuację. Fryderyk odnosi sukces — reakcja Heni jest zgodna z jego sugestią:

[...] Nic nie powiedziała. Tylko schyliwszy się, podwinęła mu nogawki, on zaś ruszył; cisza ich ciał była absolutna (P 37).

Po tym „bezwstydny włamaniu się” Starszych w świat chłopca i dziewczyny, następuje odwrót:

Fryderyk odezwał się zaraz potem: Chodźmy! Skierowaliśmy się ku domowi — on, Henia i ja. To stało się już bezczelnie i jawnie. Wskutek tego powrotu przybycie nasze pod stelmarnię uzyskało swój cel wyłączny — przyszliśmy po to, aby ona zawinęła mu nogawki, i teraz wracaliśmy — Fryderyk, ja, ona (P 38).

Dołącza do nich Karol.

Posuwaliśmy się w zmięczeniu — Fryderyk, ja, Henia, Karol — jak jakaś dziwna erotyczna kombinacja, niesamowity a zmysłowy kwartet (P 38).

A oto inna sytuacja zobaczona przez narratora podczas przypadkowego spaceru — na wyspie. Na pobliskiej polance „erotyczna kombinacja” Młodych:

Na ławce siedząca, ona, ale z niesłychanymi nogami — bo jedną nogę miała obutą i w pończosze a drugą obnażoną aż poza kolano [...] i nie byłoby to takie nieprawdopodobne, gdyby on, leżący przed nią, na trawie, również nie miał jednej nogi obnażonej z nogawką podciągniętą powyżej kolana (P 98).

Dochodzi do tego zdumiewająca nieruchomość mimiki twarzy i pozycji ciała, co było:

[...] niezgodne z ich naturalnym rytmem, zastygłe [...] Ona twarz i oczy miała skierowane w bok. On niepatrzył na nią, głowę na trawie otoczył ramieniem (P 98).

Znienacka element gestu:

Noga jej poruszyła się z lekka, wyciągnęła, stopę oparła na jego stopie. Nic więcej (P 98).

Narrator, zahipnotyzowany tym widokiem, uświadamia sobie, że to właśnie wyśniony przez niego obraz młodych „razem”.

[...] nawiedziła mnie myśl zupełnie szalona, że to tak być powinno, że tak właśnie powinno to odbywać się między nimi [...] (P 98).

Oszołomiony tym odkryciem Witold („Bo przecież to było jak dla mnie, ściśle na miarę mojego o nich marzenia, mojego wstydu? Dla mnie, dla mnie, dla mnie!”) dochodzi do polanki, gdzie byli „razem Henia z Karolem” i wtedy obraz się uzupełnił: „Fryderyk siedział na kupie igliwia pod sosną. To było — dla niego” (P 99). Widać z tego raz jeszcze, że „struny” odwrotnej strony osobowości bohaterów współbrzmiały ze sobą. Toteż pomimo oficjalnego dystansu, jaki zachowują wobec siebie, narrator trafnie wyczuwa we Fryderyku swoje „alter ego”.

Wskutek zjawienia się przybysza, Fryderyk przerywa próbę i natychmiast wprowadza Witolda w swoje „problemy twórcze”.

Nieźle grają, co, ha, ha, ha, ha! [...] Nie wiem czy znany Panu mój feblik reżyserski? Ja też byłem jakiś czas aktorem [...] Mam pewien pomysł... scenariusza... scenariusza... filmowego... ale niektóre sceny są trochę ryzykowne, wymagają opracowania, trzeba eksperymentować z żywym materiałem (P 99).

Na tych oględnych wynurzeniach urywa się rozmowa. Instruujące porozumienie między bohaterami odbywa się chwilę później, ale drogą... listowną! A więc kanałem informacji specyficznym i podoficjalnym, idzie tu bowiem o tzw. korespondencję intymną, w której partnerzy, wolni od napięcia „międzyludzkiego” (nieodłącznych w bezpośrednim kontakcie postaci), mogą wypowiadać swoje myśli bez jakiegokolwiek żenady — jak w monologu wewnętrznym — a monologu nadawcy i odbiorcy składają się na „prywatny dialog”. Otóż krótko po rozstaniu z Fryderykiem, Witold znajduje w książce, zostawionej na balkonie domu, list od niego, który jest tajną propozycją wspólnego działania celem „skojarzenia Młodych”. Warto przy tym zwrócić szczególną uwagę na podoficjalny stygmat oferty Fryderyka:

Będę pisywał, informując. Ściśle konfidenyjne — nieoficjalne — w tajemnicy także przed nami tj. spalić papier i z nikim nie omawiać, nawet ze mną. Jakby nigdy nic (P 101).

Ustanawia to paradoksalny porządek rzeczy — bohaterowie „Razem”, w relacjach interakcyjnych mają się zachowywać „Jakby nigdy nic”. Ich łączność jest tylko podoficjalna. Co więcej, nie wykluczone, że taka pro-

pozycja złożona oficjalnie byłaby odrzucona. Wskazuje na to spontaniczna reakcja Witolda, który nie może się w pierwszej chwili pozbyć myśli o szaleństwie Fryderyka („Czy jednak Fryderyk nie oszalał?”). Treść listu odwołuje do sceny erotycznej na wyspie: „Pan widział, ale teraz trzeba by, żeby pan Waclawa na to zwabił. Niech on to zobaczy (P 102). Oto uzasadnienie: „Mnie teraz zależy, żeby on zobaczył, a także niech oni wiedzą, że zostali zobaczeni. Trzeba ich zafiksować w zdradzie (P 102). Przy czym „zafiksować w zdradzie” znaczy u o f i c j a l n i ć, nadać temu rozgłos, zrobić im „gębę” kochanków. Tak więc stale obserwujemy bohaterów w przestrzeni między biegunem podoficjalności i oficjalności. W następnym „doniesieniu” Fryderyk interpretując „przypadek z glistą” odkrywa już zupełnie „karty swojej gry”.

Glista! Pan to zrozumiał! Pan to wtedy na pewno wyczuł, jak ja! Ta glista to Waclaw. Połączyli się na Waclawie. Depczą Waclawa. Nie chcą ze sobą? Nie chcą? Zobacz Pan, że z Waclawa zrobimy dla nich wkrótce łóżko, w którym się sparzają (P 103).

Witold nie protestuje, ponieważ rozpoznaje w tym liście siebie:

Upokarzające, że jego zawartość tak mi była jasna — jakbym sam do siebie pisał. Tak, Waclaw miał [...] dostarczyć grzechu, uczynić ich grzesznymi, wtrącić w noc rozpalającą (P 104).

W ten sposób ustalony zostaje podoficjalny kontakt postaci. Ale nie rozwinię się on w dialog — narrator będzie właściwie tylko odbierał listy Fryderyka, ulegając wszystkim poleceniom i namowom swojego „złego ducha” i to bez prawa głosu.

Odtąd akcja powieści już wyraźnie toczy się na dwóch „piętrach” osobowości bohaterów, a więc w nurcie oficjalnej interakcji (wymiar gry Fryderyka) i epistolarnego monologu, gdzie Fryderyk jest autentyczny. Tak więc od „gry” poprzez „erotyczne kombinacje” Młodymi, dochodzimy do istotnych rysów planu indywidualnego postaci. I tu pojawia się pojęcie „grzechu” („Tak, Waclaw miał [...] dostarczyć grzechu, uczynić ich grzesznymi”), które można uznać za korelat oficjalności:

[...] gdy staną się wyuzdani na Waclawie to właśnie ich rozkrochmali! Gdy dla Waclawa staną się kochankami.. kochankami staną się dla siebie (P 104).

Wiąże to się z „dialektyką powabu”. Dla Młodego, który istnieje „ku oficjalności, prawdziwą realnością są tylko fakty „międzyludzkie”, oficjalne. Dlatego uoficjalnienie Heni i Karola jako kochanków — „zafiksowanie w zdradzie” wobec narzeczonego dziewczyny (Waclawa) — może faktycznie uczynić Młodych „razem” i to na poziomie intymnym. Waclaw

zostaje więc „zwabiony” przez narratora na wyspę, aby „dostarczyć grzechu”:

Scena, którą obmyślił Fryderyk na jego cześć, była następująca: Karol pod drzewem; ona tuż za nim; oboje z zadartymi głowami, wpatrzeni w coś na drzewie, może w ptaka. I on podniósł rękę. Ona podniosła rękę. Dłonie ich, wysoko ponad głowami, splotły się „mimowolnie”. A, gdy się splotły, uległy ściągnięciu w dół, szybkiemu i gwałtownemu (P 107).

I dalej:

Oboje przez chwilę, schyliwszy głowy, przyglądali się swoim rękóm. I niespodziewanie upadli [...] Upadli i przez moment leżeli razem, ale natychmiast zerwali się... i znowu stali, jakby nie wiedzieli, co mają począć. Powoli ona odeszła, on za nią, zniknęli za krzakami (P 107).

Witold ulega sugestii sceny w jej złożonej wieloznaczności:

[...] ich powstanie, ich spokojne odejście, kazały się domyślać, że już byli do tego przyzwyczajeni... Jakby to nie pierwszy raz im się zdarzyło. Jakby to znali (P 107).

Wrażenie z oglądu tej scenki wprawi Wacława w długotrwałe przygnębienie. Z drugiej strony, młodzi zostają poinformowani przez Fryderyka, że adwokat przypadkowo ich zobaczył podczas spaceru na wyspie, o czym dowiaduje się narrator z kolejnego listu:

Powiedziałem, że pan mi powiedział, że Wacław panu powiedział — że przypadkowo zobaczył to na wyspie (P 115).

Natychmiast rodzi się stężała wrogość między Karolem a Wacławem, która nie pozostanie bez wpływu na przyszły bieg wydarzeń. Charakterystyczna jest przy tym reakcja Młodych na usługną informację Fryderyka, która „zafiksuje ich w zdradzie”.

Jak łatwo się domyślić, roześmieli się tj. roześmieli się wspólnie, bo powiedziałem obojgu naraz, a oni, będąc razem, musieli się roześmiać... bo razem i do tego wobec mnie! Teraz już są ZAFIKSOWANI jako roześmiani dręczyciele W. To znaczy o tyle, o ile są razem, w parze jako para — bo pan widział przecie przy kolacji, ona, jako ona tylko, tj. pojedynczo, pozostaje wierna narzeczonemu swemu. Ale we dwoje śmieją się z niego (P 115).

I znowu ostre przeciwstawienie „międzyludzkiego” i „indywidualnego” postaci — „będąc razem, musieli się roześmiać... bo razem i do tego wobec mnie” (czyli wobec kogoś znaczącego), a „ona, jako ona tylko, tj. pojedynczo, pozostaje wierna narzeczonemu swemu”.

Na koniec tych uwag „zorientowanych” na świat indywidualny postaci

spójrzmy jeszcze na „odwrotną stronę” osobowości kulturalnej i czcigodnej matki Waława pani Amelii, o której wcześniej wspominaliśmy w związku z jej starciem (próbą zagrania w „otwarte karty”) z Fryderykiem. Zdarzenie ma miejsce w majątności Waława w Rudzie podczas przyjęcia wydanego na powitanie jego narzeczonej Heni. W pewnym momencie uroczystości dochodzi do niesamowitej tragedii, w wyniku której ginie Amelia z ręki swojego młodego parobka Józka Skuziaka. Oto główne rysy dramatu. Parobek zakradł się do kuchni, „żeby coś zwędzić”, ale w ciemnościach natknął się na panią dziedziczkę. I tu zaczyna się sekwencja „nieprawdopodobnych” reakcji Amelii — w pogoni za złodziejem dziedziczka wpada do pokoju śpiącej już służącej Walerii. „Dalszy tok wypadków znany był [...] z bełkotliwej relacji służącej”, która zapaliwszy za pałkę obserwowała to, co się działo:

Raptem... (wymowa jej zahamowała się, jakby natrafiwszy na kłody rzucone w poprzek)... tak jakoś... a to jak pani dziedziczka szurgnie! Na niego!... Tak chyba jakoś jemu pod nogi... chyba rzuciła się... To się przewrócili! (P 83).

Rzecz jasna, pierwszy protestuje w obronie matki Waław.

Jak to? — To niemożliwe! [...] Ta baba coś pokręciła, pokiełbasiła w swojej głupocie. Tak być nie mogło! Nie wierzę, żeby matka... zachowała się w ten sposób! (P 83).

Waław tak przywykł do swojej matki „oficjalnej” i tylko taką ją widzi (dostojną, dystyngowaną itp.), że nie jest w stanie pojąć jej rzeczywistości podoficjalnej, bo przecież:

[...] zeznania Skuziaka zgadzały się z tym co mówiła Waleria: dziedziczka rzuciła się pierwsza i „wywaliła” go, bo rzuciła się „pod nogi” z nożem. I pokazywał nie tylko bok i udo poharatane, ale i wyraźne ślady ukąszeń na karku i rękach (P 83).

Ogólne oszołomienie w obliczu „niepojmowalności” czy też „niewyobraźności” Amelii podoficjalnej w zestawieniu z jej niepokalanym kostiumem oficjalnym wyraża narrator nader dobitnie:

Rzuciła się, żeby zabijać, a gdy upadli we dwoje gryzła jak szalona gdzie popadło. Ona? Z jej świętością? W jej wieku? Ona, przykładna, ze swoim Bogiem, z zasadami, z całym życiem swoim, ze swoim prawem moralnym? (P 84).

Dezorientacja bohaterów zdaje się wynikać z tego, że myślą oni kategoriami oficjalności, „kategoriami dnia”, podczas gdy przedstawione wydarzenie (w którym zostaje śmiertelnie zraniona Amelia, aby po

chwili skonać) dzieje się w wymiarze podoficjalności, przeto wymaga interpretacji w „kategoriach nocy”. W ten sposób odsłania się przed nami — wiemy już zresztą o tym z analizy bohaterów *Ferdydurke* — jakże istotna egzystencjalnie, a jednocześnie egzotyczna „sfera młodości” postaci w miejsce uprzedniej „sfery niedojrzałości”, co w gruncie rzeczy jest tym samym. Tak tłumaczy zajście Fryderyk, zniewolony wymową faktów:

[...] w danym wypadku ciemność zawierała w sobie młodość... zawierała bo-
sego chłopaka... [...] Chcę powiedzieć, że z młodym jest łatwiej, tak łatwiej —
i po ciemku — że łatwiej dokonać czegoś takiego na młodym, niż na star-
szym [...] (P 85).

A zatem odurzającemu działaniu młodości, Erosowi, podlegają nie tylko narrator z Fryderykiem, ale także inne „dojrzałe” postaci — choćby Amelia. Zasada dialektycznego przyciągania się młodszego ze starszym i vice versa, sprawdza się również w tej mrocznej scenerii, gdzie nastąpiło rozprężenie naturalnych żywiołów rządzących utajoną motywacją zachowań bohaterów. Tym samym w świecie indywidualnym postaci stwierdzamy już nie tylko elementy seksualne, ale także immoralne, „grzech” staje się przecież celem zabiegów Witolda i Fryderyka, a przykładna Amelia „ze swoim Bogiem, z zasadami, świętością itd.” omal nie zabija młodego Skuziaka.

A zatem sądy krytyków typu „*Pornografia* była głosem voyeryzmu”⁹⁵ lub „*Pornografia* stanowi analizę voyeryzmu”⁹⁶ wyrażają tylko jeden aspekt problematyki utworu, drugi, nadrzędny, wydaje się trafnie formułować Hultberg. Stwierdza on mianowicie, że Fryderyk jest „odkupicielem tworzącym nowy porządek oparty na naturze, a nie na tradycyjnej religii chrześcijańskiej”⁹⁷. Potwierdza to refleksja narratora:

Zastanowiłem się, że każde słowo Fryderyka, podobnie jak każdy czyn jego, tylko na pozór odnosiły się do tego, do kogo były skierowane, a w rzeczywistości były niez mordowanym dialogiem jego z Mocami... dialogiem chytrym, gdzie kłamstwo służyło prawdzie, prawda kłamstwu (P 112).

Znowu więc „gra”, ale nie w sferze „międzyludzkiego” ani na tle kategorii „czegoś innego”, ani według jakichkolwiek reguł, lecz dialog z Mocami, z Naturą, gdzie wszystko jest możliwe, „gdzie kłamstwo służyło prawdzie” a „prawda kłamstwu”.

⁹⁵ R. K. *Kosmos czy mikro-erotyzm*. „Kontynenty” (Londyn) 1966 s. 5.

⁹⁶ Grabski „Wiadomości” (Londyn) 1970 nr 2.

⁹⁷ Jw. s. 187.

b) obsesja

Przywołajmy najpierw szaradę losu, którą nakreślił Fryderyk w podoficjalnym liście do narratora. Przedstawiona przeszłość sugeruje autorowi listu interesującą wizję przyszłości, co wypowiada w sposób zgoła alchemiczny (inicjały oznaczają imiona bohaterów):

A teraz NÓŻ

Ten nóż stwarza związek S (Siemian) — S¹ (Skuziak)

Z czego dalej: (SS¹) — W. Poprzez A., poprzez zamordowanie Amelii.

Ale znowu: W — (KH). Czyli (KH) — (SS¹) (P 116).

Wychwycenie tych relacji (rzeczywistych czy urojonych?) pozwala Fryderykowi na współdziałanie z kierunkiem zachodzących zdarzeń. Sprawne i sugestywne wynikanie w ujawnionym rachunku egzystencjalnym ma wskazywać, „że istnieje SKŁONNOŚĆ w tym kierunku” (P 116) — (KH — SS¹). Ten wzór „wywołuje” finalne rozwiązanie w formie związku Karola z Henią (słodkiego snu starszych!) w oparciu o jakąś więź Skuziaka z Siemianem. Takie aprioryczne „odczytywanie” rzeczywistości w aspekcie osobistych wyobrażeń i pojęć, w pełni dojdzie do głosu w *Kosmosie* stając się pokątną „obsesją poznawczą” bohaterów powieści. Tu więc jest sygnałem i zapowiedzią późniejszego rozwinięcia problematyki. Gdyby równanie (KH — SS¹) sprawdziło się w toku dalszych wypadków, wtedy wysiłki „twórcze” Fryderyka zostałyby zwieńczone powodzeniem, czyli skojarzeniem młodych w grzechu — dla starszych. Dlatego w grzechu — to już są „wyznania” Witolda — ponieważ:

[...] grzech ich nie oszpeci, przeciwnie ta młodość i świeżość będą potężniejsze, gdy staną się czarne, ściągnięte przezrzałymi rękami naszymi w zepsucie i złączone z nami (P 104).

Widzimy więc, że coraz bardziej zaczyna w sferze „indywidualnego” dominować kategoria i m m o r a l i z m u. I tak „grzech”, „zepsucie” mają uzupełnić świeżość i młodość, mają sprawić, że one „będą potężniejsze, gdy staną się czarne”. Zresztą niebawem do tego dochodzi. Ma to miejsce w sytuacji „dezercji” Siemiana, który niespodziewanie odmawia udziału w organizowanej akcji, zasłaniając się tym, że „odwaga mu się wykończyła”, „odwaga mu się w strach przemieniła” (P 116). W tych okolicznościach Witold dowiadyuje się z tajnego listu od Fryderyka o „konieczności przetrzymania ataku” Natury:

Trzeba znać starą k... Wie pan o kim myślę? Ona tj. Natura [...] Ona wiedziała, że jednak mamy inny własny cel. Ona bywa z początku w swoich interwencjach bardzo stanowcza [...] ale potem jak gdyby [...] folguje i wtedy można po kryjomu wrócić do naszej roboty [...] (P 111).

Z rozkazu „przybyłych z Warszawy” Siemian musi zginąć. I tu zaczynają się błyskawiczne machinacje Fryderyka, który stale kierując „wypadkami, manewruje — nie tracąc z oczu Heni i Karola — w ich kierunku” (P 135). Najpierw „zły duch” Witolda eliminuje ze „sprawy Siemiana” wszystkich mężczyzn. Z odmowy wykonania wyroku śmierci na dezercerze przez starszych, wynika chwilowy impas, który natychmiast przełamuje Fryderyk przewrotną, ale sugestywną propozycją powierzenia tego trudnego zadania... lekkiej młodości — Karolowi!

Niech Karol to załatwi.

Karol! Oto do czego zmierzał przez cały czas — ten lis! Ten chytrus! Dosiadając siebie jak konia!

[...] — Pewnie. On to załatwi. Jak pan mu każe (P 138).

Hipolit zaskoczony „zawahał się”, ale szybko przystaje na ten wariant załatwienia sprawy, ponieważ wydało mu się to naturalne:

Poznał, że to zgodne z porządkiem natury. On się nie uchylał. On był od wydawania rozkazów — Karol od wykonywania (P 139).

„Naturalne”, ponieważ odpowiedzialność, honor, sumienie itd., to dystynkcje oficjalnej dojrzałości przynależne Starszym, toteż „on był od wydawania rozkazów — Karol od wykonywania”. Pozostaje pozornie największa trudność, tj. skłonienie Karola do zabójstwa. I to tym bardziej, że chłopak uwielbiał Siemiana — był mu oddany. Ale z drugiej strony, Karol dobrze wiedział, „że jeśli czegoś chcemy od niego to jego młodości”, musiał więc być „tą lekkością uśmiechniętą” wobec dojrzałych mężczyzn. Ten wektor dążeńiowy „dialektyki powabu” wydobywa mechanika „międzyludzkiego”, przesądzając tym samym zgodę Młodego na planowaną akcję. Oto oficjalne „wmanewrowanie” chłopca:

Siemian zdradził — wytłumaczył zwięźle Fryderyk — są na to dowody.

— Acha! — odrzekł Karol.

— Trzeba go zakatrupić dziś jeszcze, w nocy. Zrobisz to?

— Ja?

— Boisz się?

— Nie (P 140—141).

Podobnie jak z Henią, która wiedząc „że nam może się podobać tylko z Karolem” chętnie ulega namowie Fryderyka i w miarę powabnie zgłasza swój udział w zamierzonym dziele:

Dlaczego nie? Można zrobić.

Karol roześmiał się nagle, dość niemądrze.

— Jak się da to się robi, a jak się nie da, to się nie robi [...].

— No dobrze. To ty zastukasz, a potem uskokczysz i ja go sztachnę.

— Tak może być, tylko nie wiadomo czy otworzy (P 144).

Na to z wdziękiem odpowiada dziewczyna: „Roześmiała się: — Nie bój się, jak ja zastukam, otworzy” (P 145). „Razem” czy „względem siebie” Młodych nałożone jest tutaj na obszerniejsze i głębsze „my” interakcji, które współtworzą obecne postaci. Stąd sytuacja międzyosobowa zyskuje własny wymiar nastrojowy, rzadko powtarzalny, który możemy nazwać „międzyosobowością”. Głębia sugestii tej wciąż na nowo powstającej „międzyosobowości”, narzuca bohaterom zniewalające formuły zachowania. Młodzi w malignie tych „międzyosobowości” są gotowi zgodzić się na wszystko, imperatyw sytuacyjnego powabu sprawia nawet, że postępują wbrew normalnemu poczuciu obiektywnej wartości. Z tego punktu widzenia otwierają się perspektywy dla wszelkiego typu sytuacjonizmu, który może determinować postawy i czyny postaci. Jak twierdzi narrator:

Nie mogli już iść wbrew piękności, którą my w nich odkrywaliśmy. A ta uległość w głębi dogadzała im — wszak oni od tego byli żeby się poddawać. Był to znów jeden z tych czynów „popelnianych na sobie” tak właściwych młodości, czynów, którymi młodość się określa i które wskutek tego odurzają ją do tego stopnia, iż prawie zatracą się ich obiektywne, zewnętrzne znaczenie (P 144).

Fryderyk nie poprzestaje na „kojarzeniu” Karola z Henią, ale w obsesyjnej wizji twórczej próbuje także użyć („zastosować”) trzeciego Młodego — parobka Skuziaka. Informuje o tym „podoficjalnie” w ostatnim liście Witolda nakłaniając go jednocześnie do zachowania koniecznej lojalności. Jest to swego rodzaju „szantaż moralny”:

[...] Skuziak — co? Co z nim? Co? Głowę sobie łamię. Nie może poczekać na uboczu, oni to powinni we troje... Ale jak? (P 148).

[...] Proszę pamiętać: już nie można się cofnąć. Cofnąć można się tylko w świństwo (P 147).

Jak trafnie spostrzega Hultberg:

Ostatecznym celem procesu dokonującego się w „Pornografii” jest związek pierwiastków męskiego z żeńskim, reprezentowanych przez dwoje młodych ludzi, ale nie związek w duchu sterylnej cnoty. Połączenie musi się dokonać w warunkach pełni życia, której nieodłącznymi składnikami są grzech, krew i zbrodnia⁹⁸.

Tak otrzymujemy opozycję cnota — grzech jako kolejny wariant poetyki oficjalności i podoficjalności na etapie *Pornografii*. „Niewinność” i „czystość” młodości zostają przeciwstawione „zepsuciu” przejrzałej starości: „Młodość się zbliżała [...] tylko że... jaka była ta skradająca się młodość, byłaż czysta...? Nie była »dla starszych«” (P 156). I rzeczywiście

⁹⁸ Tamże.

połączenie Karola i Heni następuje w warunkach „pełni życia”, co dla narratora jest najbardziej fascynującą z „piękności świata”. Zbrodnia staje się czymś „boskim”!

[...] i moja dojrzałość „dla” młodości miała się spotkać na ciele Siemiana z ich młodością „dla” dojrzałości... ..do takiej zabierali się zbrodni! Było to boskie! to było niesłychane! W tym kryła się najbardziej fascynująca z piękności świata (P 156).

Ostatecznie dochodzi do potrójnego morderstwa: Waclaw zabija Siemiana, Karol Waclawa, a Fryderyk, w pogoni za swoją panestetyczną wizją artysty, zamyka krąg zbrodni zabójstwem młodego Skuziaka. Tym sposobem młody parobek jako element ofiarny, wprowadza szukaną symetrię w starciu świata młodości i dojrzałości. Dokonuje się to zgodnie z obłąkańczym wyznaniem Fryderyka:

Bo jeśli młody zabije starszego, to tu starszy zabije młodego — chwyta pan? To stwarza całość. To ich połączy we troje. Nóż [...] nóż i krew. Rzecz jasna, to musi być załatwione jednocześnie — dodał — gdy Karol wbije nóż w Siemiana, ja wbiję mój w Józiaa...aaa! (P 154).

Dla pełni obrazu trzeba jeszcze wskazać na zadziwiającą składność tego, co się stało, z wyrysowaną uprzednio przez Fryderyka szaradą losu. Tak więc nóż jest stałym narzędziem rozwiniętego szeregu zbrodni, i to w myśl wzoru, żeby choć wskazać ostateczne rozwiązanie (KH — SS¹), czyli skojarzenie młodych (Karola z Henią) w grzechu dwóch zabójstw (Siemiana i Skuziaka) wzmocnionych trzecim (W — KH), tj. „rozdeptaniem glisty” — Waclawa. Wszystko zatem przebiegło w myśl oczekiwań, a nawet z demiurgicznej woli artysty — Fryderyka. I tym różni się on — jak słusznie stwierdza M. Głowiński — „od bohatera normalnej powieści, ten bowiem traktuje świat, w którym został osadzony, jako przedmiot zmian, jakie mogą na skutek jego działań powstać”⁹⁹. Tu jednak: „Powieść staje się historią reżyserskich poczynań”¹⁰⁰ głównej postaci.

Jest to także znakiem zasadniczej zmiany postawy „człowieka gombrowiczowskiego” w *Pornografii* wobec wcześniejszych powieści. Jak pamiętamy, Józio (*Ferdynand*) wymykał się presji oficjalności społecznej, a bohater *Trans-Atlantyku* ośmiesza mitologię narodową — obaj więc manifestowali postawy „wolności od”, i to bez wyraźnie określonego tła „wartości pozytywnych”. Inaczej jest z Fryderykiem, który nie tylko manifestuje postawę „wolności od”, ale nade wszystko, „wolności ku”. Fryderyk wyrzeka się moralności chrześcijaństwa, wartości religijnych, ale z powodzeniem realizuje własne potrzeby podoficjalne, potrafi podporząd-

⁹⁹ *Parodia konstruktywna*. „Twórczość” 1973 nr 1 s. 76.

¹⁰⁰ Tamże.

kować reguły oficjalnego bontonu swojej obsesji artysty, którą rozwija w imię „pełni życia”. I w tym można widzieć podstawowe novum bohatera *Pornografii* wobec inercji psychicznej Józia czy „buntu” Witolda Gombrowicza z *Trans-Atlantyku*. Immoralizm Fryderyka staje się jego natchnieniem, które przynosi spełnienie „opus” w warunkach „pełni życia”. Co więcej, jest on nawet — jak tego chce Hultberg — „odkupicielem tworzącym nowy porządek, oparty na naturze, a nie na tradycyjnej religii chrześcijańskiej” (podk. E. F.)¹⁰¹.

Jakich (i gdzie) punktów odniesienia można szukać dla zarysowanej postawy artysty? Dość machinalnie myślimy tu o antropologii filozoficznej Maxa Stirnera i Fryderyka Nietzschego. Mówiąc o paraleli ze Stirnerem trzeba wspomnieć jego podstawowe dzieło *Der Einzige und sein Eigentum*¹⁰², w którym niezbyt skutecznie preferował „i uzasadniał” postawę indywidualizmu absolutnego. Przywołajmy najbardziej typowe dla niego sądy, które jednoznacznie formułują wyłącznie jednostkowy sens „prawdy” (co w przybliżeniu zdaje się odpowiadać terminowi „sprawa”, który stosuje na oznaczenie wszelkiego kryterium ludzkiej wartości). Mottem filozofii Stirnera mogłoby być hasło: „nie człowiek jest miarą wszystkiego, lecz ja jestem tą miarą”¹⁰³. Nie wymaga to właściwie komentarzy, można tylko dorzucić, że owe „ja” jest rozumiane w sensie indywidualnej, niepowtarzalnej osobowości, która mieni się alfą i omegą wszystkich celów:

Bóg i ludzkość ufundowały swoją sprawę na nicości, na niczym innym jak na sobie samym. Niech i ja również moją sprawę ufunduję na sobie, ponieważ jak Bóg jestem nicością wszystkich innych rzeczy, ponieważ jestem dla siebie wszystkim, ponieważ jestem jednostką¹⁰⁴.

Idąc dalej tym śladem niemiecki myśliciel odrzuca każdą moralność jako bezsensowną:

Precz zatem ze sprawą, która nie jest w pełni moja i tylko moja! Sądzie, że moja sprawa musi być przynajmniej „słuszną sprawą”? Co jest dobre, a co złe? Sam dla siebie jestem moją sprawą, a przecież nie jestem ani dobry, ani zły. Dobro i zło nie mają dla mnie znaczenia¹⁰⁵.

Poza dobrem i złem pojawia się więc postulatyczna zasada egoizmu, którą tak charakteryzuje Kuderowicz:

¹⁰¹ Jw. s. 187.

¹⁰² Berlin 1924.

¹⁰³ Tamże s. 412. Przełożył Z. Kuderowicz. W: *Misja filozofii i jej przemiany* (Hegel, Fenerbach, Stirner). *Studia z dziejów filozofii społecznej XIX wieku*. Warszawa 1962 s. 43.

¹⁰⁴ *Filozofia egzystencjalna* s. 78.

¹⁰⁵ Tamże s. 78.

U Stirnera [...] filozofia nie dysponowała co prawda powszechnym kryterium moralnym, niemniej jednak zwracała się do każdego, nakazując mu by był „egoistą” czyli postępował wedle własnej, niepowtarzalnej osobowości¹⁰⁶.

Jakkolwiek dalecy jesteśmy od forsownego doszukiwania się „podobieństw” (nie mówiąc już o świadomych wpływach) między myślą antropologiczną Stirnera a klimatem egzystencjalnym świata przedstawionego powieści, to jednak nie sposób zaprzeczyć, że w postaci (zwłaszcza) Fryderyka odkrywamy tego samego typu mentalność indywidualistyczną; zresztą o silnej inspiracji erotycznej, co dość wyraźnie „koresponduje” już z biologiczną wizją człowieka na tle immoralizmu Nietzschego.

Dla potwierdzenia tej, nie do pominięcia, analogii między modelem „człowieka gombrowiczowskiego” na etapie *Pornografii* a koncepcją jednostki Nietzschego wystarczy przytoczyć choćby jedną „przypowieść” Zaratustry z najbardziej sztandarowego dzieła twórcy idei „śmierci Boga” pt. *Tako rzecze Zaratustra*¹⁰⁷:

„Ciałem jestem i duszą” — mówi dziecko. Lecz człowiek ocknięty i świadomy rzecze: ciałem jestem na wskroś i niczym więcej, zaś dusza jest tylko słowem na coś do ciała przynależącego. Ciało jest wielkim rozumem [...]. Narzędziem twego ciała jest twój mały rozsądek, bracie mój, który zwiesz duchem, narzędziem jest on i igraszką twego wielkiego rozumu¹⁰⁸.

Czyż Fryderyk wszystkimi siłami „ducha” nie wykonywał woli swojego „wielkiego rozumu”? Czyż nie był jego „igraszką”? I czy tylko Fryderyk?

Na koniec tych uwag rozważmy jeszcze pojęcie „pornografii” na tle poetyki oficjalności i podoficjalności.

3. Pornografia

Hultberg komentując finał powieści stwierdza:

Jednakże ani krwawa ofiara, ani pojęcie zbrodni i kary nie są tu najważniejsze. Najważniejsza jest znowu tendencja antychrześcijańska. Grzech zostaje niejako uświęcony i postawiony ponad cnotę, jako naczelną zasadą życia [...] ¹⁰⁹.

Co więcej, grzech należy rozwijać, „gdyż jest częścią ludzkiego losu i jeżeli się go zaniedbuje przekreśla się pełnię życia”¹¹⁰. Czymże wobec tego jest „pełnia życia”? Oczywiście, można o niej mówić wtedy, gdy

¹⁰⁶ Jw. s. 40.

¹⁰⁷ Warszawa 1908.

¹⁰⁸ Tamże s. 39.

¹⁰⁹ Jw. s. 186.

¹¹⁰ Tamże.

cnota, świeżość, młodość zostają uzupełnione grzechem, zbrodnią, krwią. Stąd właśnie opus Fryderyka polega na osiąganiu tej pełni na drodze kojarzenia Młodych („czystych”) w grzechu zbrodni. I to ma być „boskie” i fascynujące, a więc pełne, zgodne z „Naturą”, łączące przeciwieństwa. W tym ujęciu świeżość, młodość, cnota itp. to tylko jedna strona egzystencji, jeden wymiar osobowości postaci, ten wymiar, który został religijnie wyróżniony, uoficjalniony, powołany do wyższości, uprzywilejowany. A strona druga — wyklęta religijnie, poniżona, a więc tajemna, wstydliva, stłumiona, to właśnie grzech „zepsucie”, zbrodnia itp. Grzech zatem jest tu niczym więcej jak tylko oficjalną konwencją, jeszcze jednym przejawem (może najsilniejszym?) presji grupy, autorytetu, historii itp. nad jednostką. Trzeba przy tym podkreślić, że „grzech” jest konstruowany przez Fryderyka z inspiracji erotycznej: „Oni, w cnocie, byli zamknięci dla nas, hermetyczni. Ale oni w grzechu, mogli tarzać się z nami... Oto co myślał Fryderyk!” (P 59).

Ten ambiwalentny sens „grzechu” jako czegoś złego (sprzecznego względem norm „oficjalnej” moralności), a jednocześnie nieprzyzwoitego (asocjacje seksualne) odwołuje nas do tytułu powieści. Otóż „pornografia” oznacza: „pisma, obrazy, rysunki o treści nieprzyzwoitej, obliczone na wywoływanie erotycznego podniecenia”¹¹¹. Szczególnie znacząca jest tu kategoria „nieprzyzwoitości”, która wydaje się „ciemną stroną” tego, co przyzwoite, a więc oficjalne i „moralne”. Widzimy więc, że pojęcie „pornografii” mówi o dwóch poziomach czy wymiarach (lub stronach) tej samej rzeczywistości. Jest to zatem pojęcie relacyjne, które stanowi nową kategorię (obok m. in. deformacji, demaskacji, degradacji, a także autentyzmu, sztuczności i skandalu) poetyki oficjalności i podoficjalności.

Czym różni się skandal od pornografii? Nie od rzeczy będzie tu jeszcze dorzucić pojęcie podglądania. Przy czym, nie jest przypadkowe, że wszystkie trzy pojęcia konotują sprawy erotyczne, a w każdym razie dotyczą indywidualnego tabu bohaterów. Na pierwszy rzut oka, poszczególne kategorie różnicuje kryterium „bezpośredniości” oglądu zjawisk podoficjalnych — podglądanie i skandal odznaczają się bezpośrednim kontaktem obserwacyjnym, natomiast pornografia — pośrednim, poprzez (jak to mówi definicja) „pisma i obrazy”. Nadto wchodzi tu w grę kryterium osobowe i kategoria demaskacji. To właśnie odróżnia skandal od podglądania. Jednak podstawowe znaczenie terminu pornografia wymaga rozszerzenia, o czym łatwo się przekonać na przykładzie.

W tekście powieści słowo „pornografia” występuje (nie licząc tytułu) jeden raz. Pada ono podczas mszy w kościele, kiedy to Witold zachwycony „boskością” młodości Karola i Heni, nagle wybucha: „Nie, to było

¹¹¹ *Słownik języka polskiego* t. 6 s. 1055.

nie do zniesienia! Nic, nic! Nic, tylko moja, żerująca na nich pornografia” (P 30). Co zatem oznacza „pornografia” w tej sytuacji? Wydaje się dość oczywiste, że słownikowy sens tego terminu jest tu niewystarczający, niczego nie wyjaśnia. Przecież nie może w tym wypadku chodzić o „pisma czy obrazy treści nieprzyzwoitej”! Dopiero pojęcie „pornografii”, jako relacji między oficjalną a podoficjalną stroną osobowości bohatera, pozwala uchwycić intencję tekstu. Słowem, wyznanie narratora: „Nic, tylko moja, żerująca na nich pornografia” odsłania jego osobiste, indywidualne marzenia o Młodych „razem”, i to w grzechu, który nie tylko „ich nie oszpeci”, ale przeciwnie — wzmocni, ma sprawić, że „ta młodość i świeżość będą potężniejsze”. Od tego „myślenia pornograficznego” Witold i Fryderyk — jak pamiętamy z uwag pt. „wymiar naszej żądz” — rychło przeszli do działania, stwarzając różne „kombinacje erotyczne” Karola z Henią. Za J. Jarzębskim można tu mówić o „działaniu pornograficznym” postaci:

W *Pornografii* narrator i Fryderyk podniecają się inscenizacją zbliżenia erotycznego, którego sami nie są aktorami — to jest zresztą istotą każdego „działania pornograficznego”¹¹².

W tym właśnie „działaniu pornograficznym” widać już wyraźnie dwuwymiar osobowości bohaterów. Fryderyk manipuluje Młodymi zgodnie z projekcją własnych, stłumionych potrzeb seksualnych. Dziewczyna i chłopak stają się aktorami jego podoficjalności, o czym najlepiej zaświadczyła reakcja Wacława „zwabionego” na wyspę, aby „dostarczyć grzechu” — nie miał on cienia wątpliwości co do faktu zdradliwego romansu swojej narzeczonej z Karolem. Był nawet uderzony intymnością spotkania. A przecież to było „dla Fryderyka”!

Znaczący jest także finał akcji *Pornografii*, gdzie wszystko staje się jawne, wszystkie „karty zostają odkryte”. I tak Fryderyk po zamordowaniu parobka wbiega do pokoju Siemiana i w obecności ocalałych przy życiu Witolda, Karola i Heni rzuca „na ziemię” narzędzie zbrodni:

Nóż był zakrwawiony.

— Józiek — powiedział — Józiek. Tu jest.

Spojrzałem na naszą parkę. Uśmiechali się. Jak zwykle młodzież, gdy trudno wybrnąć z kłopotliwego położenia. I przez sekundę oni i my w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy (P 158—159).

Jest to więc sytuacja „pełni życia” — drastycznego połączenia przeciwieństw, spójni „grzechu” z „cnotą”. To, co najgłębiej podoficjalne zostało zdemaskowane, można by nawet sądzić, że mamy w tym wy-

¹¹² „Opętani” — zapomniana powieść Gombrowicza. „Twórczość” 1972 z. 4, s. 74.

padku do czynienia ze skandalem. Ale bardziej szczegółowa analiza dowodzi, że zarysowana tu sytuacja nie mieści się w kategorii skandalu. Zauważmy bowiem, choćby na przykładzie nocnego skandalu u Młodzianków (*Ferdydurke*), że po ujawnieniu „dwóch kochanków” w pokoju Zuty, a więc po demaskacji planu podoficjalnego postaci, następuje błyskawiczny „powrót” uczestników zdarzenia na poziom oficjalny. I to, co miało miejsce podoficjalnie, zostaje sądzone i potępione z pozycji oficjalnych. Tak więc, bohaterowie wycofują się gwałtownie na linię oficjalności, która jest zasadniczym kryterium i układem odniesienia dla kategorii skandalu.

Otóż „warunku” tego nie spełnia ostatnia sytuacja w *Pornografii*. Tu akcja zostaje właśnie „przytrzymana” („zafiksowana”) na poziomie podoficjalnym w wymiarze grzechu i zbrodni. Świadczy o tym milczące porozumienie uczestników zdarzenia, którzy we wspólnej katastrofie „spojrzeli sobie w oczy”. Można to zatem odczytać jako pozostanie w wymiarze oficjalnym na poziomie zdemaskowanej podoficjalności. W konkluzji trzeba więc stwierdzić, że oficjalność jest tu podporządkowana temu, co podoficjalne, grzech zostaje zaaprobowany, a może nawet „uświęcony i postawiony ponad cnotę jako naczelną zasadą życia” i „niezbędny składnik pełni”. Jest to zatem skandal „dozwolony”, co najlepiej wyraża kategoria pornografii!

III. CZŁOWIEK POZNAJĄCY

Kosmos wprowadza w sposób zwykły
w świat niezwykły, niejako za kulisy
świata ^{112a}.

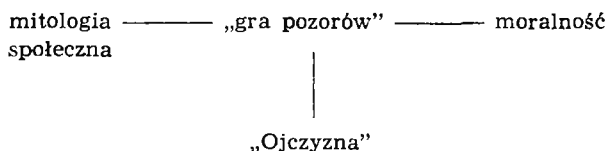
1. Odchodzi „międzyludzkie”

Zapytajmy: za kulisy jakiego świata? — nawiązując do przytoczonego motta. W rozważaniach poprzednich traktujących o *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku* i *Pornografii* zostaliśmy wprowadzeni za kulisy świata międzyludzkiego, czyli w „niezwykły świat” indywidualny postaci. Dla jasności dalszych analiz wydaje się nieodzowne przywołanie punktów dojścia przeprowadzonych interpretacji wcześniejszych powieści Gombrowicza.

Otóż otrzymaliśmy już trzy warianty kategorii oficjalności i podoficjalności. I tak ostatecznym mianownikiem „podoficjalności” bohaterów okazała się ich indywidualna „biologia”, a najistotniejszym rysem „oficjalności” gra pozorów przebiegająca na zmiennym tle „dojrzałej” kul-

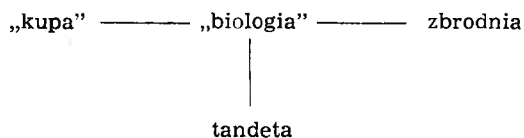
^{112a} De Roux, jw. s. 128.

tury — od mitologii społecznej przez tradycjonalizm narodowy do mentalności chrześcijańskiej. Możemy tu posłużyć się prostym schematem, gdzie pojęcie „gry pozorów” stanowi właściwy ekwiwalent semantyczny kategorii oficjalności:



Jest to zatem zdecydowany sprzeciw wobec kulturologicznej hierarchii wartości, której „wysokie” reguły oficjalne grożą zagładą autentyczności jednostki. Wymownie świadczy o tym stan „przyrodzonej” deformacji „człowieka gombrowiczowskiego”. Człowiek ten ucieka z poziomu oficjalności międzyludzkiej w świat indywidualnej erotyki, zdegradowanych wzorów „podkultury”, a nawet — jak to czyni Fryderyk — w szaleństwo zbrodni.

Punktem granicznym tej podoficjalnej „biologii” postaci jest — jak pamiętamy — sytuacyjny motyw „kupy” (*Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk*), gdzie nie tylko ulega zatracie wyodrębnione ja, ale giną nawet cielesne granice jednostki — wszystko pochłania „żywiół natury”. Paralelnie do „schematu” oficjalności można to przedstawić w formie trzech wariantów podoficjalności, której synonimem (w sensie genetycznym) jest tu „biologia” postaci:



Tak więc „człowiek gombrowiczowski” (od *Ferdydurke* do *Pornografii*) skazany jest na deformację oficjalną i degradację podoficjalną, jest to człowiek s k o m p r o m i t o w a n y oficjalnie i podoficjalnie. W wymiarze relacji międzyludzkich (oficjalność) znajduje on tylko „grę pozorów”, a w świecie podoficjalności — biologizm, tandetę i zbrodnię. A jak jest w *Kosmosie* — ostatniej powieści Gombrowicza? Co ten utwór dziedziczy z psychologicznego nurtu wcześniejszych powieści? Jaka nową wersję oficjalności i podoficjalności przynosi koncepcja „Człowieka poznającego”? Czy ustępuje tu piętno d y s k r e d y t a c j i wszelkiej oficjalności i podoficjalności postaci? Czy w *Kosmosie* znajdujemy wreszcie Gombrowiczowską wizję „wartości pozytywnych”? Pytania te wyznaczają kierunek naszym rozważaniom, w których najpierw podejmiemy zagadnienia łączące problematykę *Kosmosu* z poprzednimi utworami, aby potem

przejsć do oglądu tego, co w powieści — ewolucyjnie rzecz biorąc — oryginalne i nowe. W związku z tym wiele mówiące wydaje się to, że w *Kosmosie* mamy do czynienia jakby z resztkami oficjalności, która zdecydowanie ustępuje miejsca wszechobecnej podoficjalności, przemawiającej do nas przez wrażenia i refleksje narratora (Witolda). Wskażemy dwa kontrastowe przykłady, ilustrujące tezę wyraźnego zanikania w polu wrażliwości Witolda roli zjawisk „międzyludzkiego”. Pierwszy przykład pokazuje znany nam już przymus „międzyosobowy” — tu w sytuacji niespodziewanego spotkania narratora z Leną (j. córką właścicieli — Leona i Kulki — pensjonatu zakopiańskiego, gdzie zamieszkał student Witold ze swoim kolegą Fuksem. Warto jeszcze dorzucić, że Lena jest tuż po ślubie z Ludwikiem). Oboje — Witold i Lena — znaleźli się w obliczu rozległego krajobrazu.

Ładnie. Prawda?

Powiedziała bo musiała coś powiedzieć będąc o pięć kroków. Ciągłe nie patrzyłem na nią [...] i pojęcia nie miałem, co począć, nie było nic do zrobienia. Stałem, nie patrzyłem. — Co pan tak zaniemówił? Z zachwytu? [...] — gdzie jest ta panorama pana Leona. To ja powiedziałem, żeby coś powiedzieć (K 91).

Narrator pod presją obecności Leny — prowokacyjnie zagadnięty i tym samym dość jednoznacznie „zachęcony” do powiedzenia czegoś, chcąc nie chcąc — reaguje, ale czyni to w sposób zdawkowy i machinalny, czując się jednak w obowiązku sprostać sugestii towarzyskiej pogawędki. Tak daje o sobie znać konwencjonalny automatyzm interakcyjny, tu już — trzeba zauważyć — (w porównaniu z analogicznymi sytuacjami we wcześniejszych powieściach) wyraźnie *z d y s t a n s o w a n y* obojętną postawą Witolda („powiedziałem żeby coś powiedzieć”), który „mówi aby mówić”, używając języka jedynie w funkcji fatycznej — dla podtrzymania kontaktu słownego. Dlatego dalszy przebieg tej banalnej „rozmowy” wydaje się graniczyć z parodią mechaniki międzyludzkiej:

Znów milczenie [...] Gdy już wyczerpywał mi się czas na odpowiedź, „niebawem się dowiemy” powiedziałem. I ona odpowiedziała zaraz — Tak, papa nas zaprowadzi po kolacji (K 91).

Inny przykład. Kiedy Witold nie jest bezpośrednio indagowany bądź prowokowany do poświadczenia swojej obecności wobec innych, wtedy pasywnie milcząc, okazuje się w istocie zgoła kimś nieobecnym — prawie zupełnie wyłączonym z wymiaru „międzyludzkiego”. Wówczas tonie „w tych tam drobiażdżkach” podoficjalnych. Aby uświadomić sobie, na czym to polega, wystarczy przywołać jego wrażenia z obiadowej pogawędki domowników. Oto co (i jak) pochłania uwagę narratora w odniesieniu choćby do mówiącego Leona:

Koniuszek języka ukazał się w rowku jego cienkich warg, różowy, ten język pozostał między wargami, język starszego pana w binoklach, język, napłuć w usta, w odmiecie i wirze piorunującym usta Leny z ustami Katasi (służąca w pensjonacie, odznaczająca się defektem ust — dop. E. F.) wydobyły się na wierzch, był to moment, ujrzałem je na wierzchu samym, jak się widzi kawałki papieru we wrzącym kotle wodospadu... przeminęło (K 118).

Daremnie można pytać bohatera o merytoryczne spostrzeżenia z toczącej się przy stole rozmowy, gdyż jest ona jedynie niewyraźnym tłem oficjalnym dla jego indywidualnej obsesji, przejawiającej się w upartej kontemplacji zjawisk (szczegółów) charakterystycznych dla sfery podoficjalności. Stąd dolatują do Witolda tylko strzępy dialogu (może w wyniku jaskrawych zmian intonacyjnych?) prowadzonego przez pozostałe postaci, w czym nie można doszukać się jakiegokolwiek logicznej więzi. Posłuchajmy:

... pseudosrebrne okucia od dołu, można wytrzymać... — ...do Czerwonego Krzyża, ale powiedzieli... Rozmówki. Słowa różnorodne, tu, tam „albo orzeszki, te takie słonawe”, „jeszcze by nie, weź pan i spokój”, „prawo, jedzie, nie ustępuje”, „czyż?”, „wczoraj wieczorem” (K 115).

W ten sposób zostaje odsłonięta linia ewolucyjna zagadnienia dwuwymiarowej struktury postaci z perspektywą na *Kosmos*, gdzie o d c h o d z i „międzyludzkie”, ustępując miejsca „akcji” rozgrywającej się głównie w wymiarze psychologicznej i poznawczej podoficjalności.

2. „B e r g”

I naraz padło:

— Berg!

Wyraziście, głośno... żebym nie mógł nie zapytać, co to znaczy.

— Co?

— Berg!

— Co, berg?

— Berg (K 95).

Tak Witolda zaskoczył Leon; Witold próbując wyjaśnić sens tego tajemniczego słowa, przywołuje zasłyszaną wcześniej interpretację Leona, która jednakże okazuje się czymś pozornym, maskującym:

A tak, pan mówił, że dwóch Żydów... Żydowski witz.

— Jaki tam witz! Berg! Bergowanie bergiem w berg — uważa pan — bembergowanie bembergiem... Ti, ri, ri, — dodał chytrze (K 96).

Co zatem oznacza to magiczne słowo, odmieniane z taką dużą swobodą przez ojca Leny? Czy jest ono jakimś znakiem wywoławczym? Ale czego? Kogo? Dowiadujemy się o tym stopniowo w miarę rozwoju dra-

matycznego dialogu między dwoma bohaterami. Witold zaciekawiony zachowaniem Leona i tym często powtarzanym w różnych formach „bergiem”, nie szczędzi wysiłku, aby dotrzeć do sensu wytworzonej sytuacji. Staje się nawet agresywny. Celem rozszyfrowania rozmówcy, uderza w jego sferę seksualną:

Pan jest onanista.

— Proszę? Przepraszam? Jak mam rozumieć? •

[...] Przynąłem twarz do jego twarzy i powiedziałem:

— Berg?

Poskutkowało. Naprzód zachybotał zdziwiony, że to słowo z zewnątrz mu przychodzi (K 97).

Ale zaraz, pobudzony zaczepką narratora, ożywia się zupełnie i namiętnie bełkocze:

Ha, ha, ha, owszem racja, Bergowanie bergiem podwójne i potrójne, specyfikalnym systemem pocichumberg i dyskretumberg o każdej porze dnia i nocy, a najchętniej przy stole jadalno-familijnym, podbembergowanie sobie pod okiem żonusium i córkusium. Berg! Berg! Pan dobrodziej ma oko! (K 98).

Tak więc „berg” — to słowo-klucz, które zdaje się wyraźnie desygnować sferę seksualną postaci. Zdemaskowany Leon odwzajemnia się tym samym Witoldowi, trafnie pomawiając go o zakusy erotyczne wobec Leny.

Bo pan sobie córę moją, Wojtysównę z Wojtysa zrodzoną Helenę — Lenę berg berg bemberguje sobie w berg! Bergiem! Po cichu. [...] Tajnusiumbergiem, lubusiumbergiem i chciałoby się panu kochasiowi bembergować się jej pod spódniczkę, w sam mariaż jako kochasiumberg numer jeden! Ti-ri-ri! Ti-ri-ri! (K 99).

Narrator w obliczu tej dotkliwej demaskacji zastanawia się nad sposobem zachowania, jaki należy obecnie przyjąć: normalny (oficjalny) czy prywatny?

[...] już więc ten sekret mój nie był sekretem... ale co wiedział? Jak z nim mówić? Normalnie, czy też... prywatnie?

— Berg — powiedziałem.

Spojrzał na mnie z uznaniem (K 99).

Witold wybiera zatem podoficjalną metodę porozumienia z Leonem, co mu natychmiast zjednuje sympatię gospodarza, który poufnie wtańniczy Witolda w swoje sprawy. Słowo „Berg” okazuje się zaklęciem, otwierającym przed narratorem najbardziej tajne zakamarki świata prywatnego Leona, pod warunkiem zachowania absolutnej dyskrecji w wymiarze międzyludzkim. „Razem będziemy bembergować! Z gwarancją,

ha, że obywatel buzię na kłódkę, nikomu ani mrumru". Nie jest to motyw nowy, troska o bezpiecznik oficjalny, wyrażający się w obowiązku milczenia o działaniach podoficjalnych postaci, występowała już nader wyraźnie w poprzednio rozważanych powieściach. Fakt ten potwierdza jeszcze raz dychotomię zachowania i myślenia bohaterów w sferze oficjalności i podoficjalności. Aby w pełni zdać sobie sprawę z egzotyki świata indywidualnego pana domu, trzeba pokrótce wskazać, że z jego inicjatywy wszyscy domownicy, razem z zaproszonymi gośćmi (dwa małżeństwa w okresie miodowym — Lolusowie i Tolusowie), wybrali się na wycieczkę w góry celem „podziwiania widoków”. W obecnej fazie zdarzeń — poufnego zbliżenia Wojtysa z Witoldem — uczestnicy wyprawy znajdują się u jej celu. W związku z tym intrygują wyznania Leona, który odsłania rzeczywiście motywację organizacji wycieczki:

[...] pan dobrodziejaszek myśli, że ja was tu dla podziwiania widoków staszczyłem?

— A dlaczego? (K 99—100).

I oto dowiadujemy się rzeczy zdumiewających — bohater „staszczył” wszystkich tutaj po to, aby urządzić sobie z nich nieświadomych uczestników... nabożeństwa ku czci dwudziestej siódmej rocznicy „największej frajdy”, jakiej doznał w życiu swoim w tych górach z pewną kuchtą!

Znów spojrział na mnie i był to wzrok mistyczny świętego, czy nawet męczennika. Dodał:

— Z kuchtą.

— Z jaką kuchtą?

Z tą co tu wtedy była. Panie! Raz w życiu mi się udało, ale dobrze, ja tę frajdę moją jak przenajświętszy sakrament w sobie noszę. Raz w życiu! (K 100).

Dziwny fenomen. Przez ponad ćwierć wieku Leon żywił się wspomnieniem tamtej nocy, w której widział eden ziemski. Dwadzieścia siedem lat przeżył w kręgu tej rozkosznej przygody z kuchtą. Czas mu się zatrzymał. Wypracował w sobie kult tamtego rajy utraconego. Dlatego teraz wszystkimu, co dotyczy „sakramentu” jego rozkoszy, pragnie nadać religijny charakter, bo — jak sam powiada — „nawet najmniejsza przyjemnostka nie może się obejść bez pobożności”. Stąd turystyczna eskapada zostaje przemianowana na pielgrzymkę do miejsca świętego:

Z pielgrzymką żona, dziecko, zięć, ksiądz, Lolusowie, Tolusie, wszystko z pielgrzymką do rozkoszy mojej, do berg bergum frajdusiumberg i ja o północy wbemberguję ich aż pod ten kamień, gdzie ja wtedy z nią berg berg bergum berg i w berg! Niech uczestniczą! Pielgrzymkumberg, rozkoszumberg, ha, ha, oni nie wiedzą? Pan wie (K 103).

Taka „bergomania” wydaje się przejawem pokątnej filozofii życiowej Leona, powstałej z głębokiego poczucia małowartościowości. Dobrem „samym w sobie” tej postawy jest dążenie za wszelką cenę do bezustannej satysfakcji seksualnej, o czym niedwuznacznie świadczy inne wyznanie bohatera, sprowadzające przeżywanie przyjemności do „kwestii intencji” wobec siebie samego:

[...] jedna ręka drugą rękę maca, pod stołem, na przykład, nikt nie widzi, a choćby i zobaczył, to co, można się dotykać i nie tylko rękami także udami na przykład, albo palcem ucha, bo jak się okazuje, wie pan, rozkosz to kwestia intencji, jak pan się uprze to i na własnym ciele może pan używać [...] (K 101).

Przy tym narcystycznym nastawieniu wszelkie wrażenia i doznania (nawet przykre) mogą być asymilowane jako przyjemne, bo „wszystko zależy od podejścia, ujęcia intencji”. Więc:

[...] jeśli odcisk może boleć, to dlaczegożby nie miał i rozkoszy przysporzyć? A wsadzanie języka w zakamarki zębów? Co chciałem powiedzieć? Epikureizm, czyli rozkosznisium (K 101).

Może nie tyle epikureizm, ile raczej pewna „filozofia onanii” znamionuje postawę Leona, ujawniającą się w tych nieomal patologicznych jego wynurzeniach, na co zwrócono już uwagę dokonując jednak nieprawomocnej ekstrapolacji tego szczegółowego sądu na całość utworu. Stąd otrzymujemy opinie typu:

[...] *Kosmos* porusza się na pograniczu innego zbroczenia — chyba onanii? Pewna dama mieszkająca w Paryżu powiedziała po przeczytaniu powieści Gombrowicza, że jest to „filozofia onanii” [...] Może nie była tak daleka od prawdy? ¹¹³

Ale problematyka seksualna wyraża tylko jedną stronę „człowieka gombrowiczowskiego” w *Kosmosie*. To pół prawdy. Drugi nurt powieści to zagadnienia teoriopoznawcze. Stąd np. jeden z krytyków podważa nawet artystyczną celowość współlistnienia tych dwóch nurtów tematycznych:

Co ma jednak, pytam raz jeszcze, ten seksualny nurt *Kosmosu* wspólnego z „naukowym” odgadywaniem szarady świata, dlaczego to związanie ich w ramach jednej powieści? Zasadniczość obu tych nurtów w życiu ludzkim? ¹¹⁴

Zanim wypowiemy w tej kwestii własne zdanie, przywołajmy dwie migawki z życia prywatnego innych postaci, co będzie niejako tłem dla

¹¹³ „*Kosmos*” czy mikro-erotyzm.

¹¹⁴ W. Tarnawski. *Dziennik lektury „Kosmosu”*. „*Wiadomości*” (Londyn) 1967 nr 44.

zupełnie — jak widzieliśmy — u p u p i o n e g o (tj. cofniętego w rozwoju) Leona. Chodzi tu o sferę podoficjalną pani Kulki — żony gospodarza, i młodego małżeństwa — Leny z Ludwikiem, ponieważ do tych „kosmosów” indywidualnych udało się zajrzeć narratorowi, znanym nam już sposobem — przez podglądanie. W tym wypadku Witold, podglądający nocą przez okno rozbierającą się do snu Lenę, jest przekonany, że dopiero teraz widząc ją sam na sam z mężem — nago — dowie się, jaka jest naprawdę¹¹⁵.

[...] pomyślałem, że dowiem się teraz, jaka jest, jaka jest z nim na goło, niktzemna, podła, brudna, oślizgła, zmysłowa, święta, czuła, czysta, wierna, świeża, powabna [...] chytra, zła, anielska, nieśmiała, bezczelna, w końcu zobaczę! Już uda ukazały się, raz drugi, zaraz będę wiedział, na koniec dowiem się czegoś (K 53—54).

Jest znaczące, że pomimo oficjalnej zażyłości z Leną, narrator w jej sferze podoficjalnej widzi miarodajne kryterium prawdy o niej, co jednocześnie sugeruje maskujący charakter międzyludzkiej oficjalności. To też kiedy w pokoju młodych małżonków gaśnie światło, podpatrujący bohater popada w obsesję domysłów o zachowaniu podglądanej pary, aby niebawem „podać się” w obliczu nieprzeniknionej ciemności z przeświadczeniem osobistej bezsiły:

Nigdy niczego o niej nie będę wiedział.

Co robili? I jak robili? Tam teraz wszystko mogło się dziać. Nie było gestu dotknięcia, które by było niemożliwe, ciemność naprawdę nie była odgadniona, wiła się, albo nie wiła, albo wstydziła, albo kochała, albo w ogóle nic [...] nigdy niczego się nie dowiem (K 54).

Inny przykład. Tej samej nocy doszło do Witolda i Fuksa kluczających wokół domu nagle walenie „Jak młotem!”

Scierpiem — to z za domu, od strony drogi, stamtąd te wściekle uderzenia, ktoś walił? Jak młotem? [...] buch, buch, zajadłe i z całych sił? Huk tego żelaza w nocy bezszelestnej tak zdumiewający, że prawie nie z tego świata (K 51).

Niebawem przed bohaterami odsłania się niesamowity, bez mała apokaliptyczny obraz pani Kulki!

Pani Kulka! w szlafroku z szerokimi rękawami i, pośród tych rękawów rozwianych, dysząca i waląca, wznosząca do góry młot czy siekiere i waląca w pień drzewa z głową oszalała. Wbijająca? Co ona wbijała? Skąd to wbijanie rozpaczliwe i zajadłe (K 51).

¹¹⁵ Takie przeświadczenie nurtuje — jak pamiętamy — również bohaterów wcześniejszych powieści, żeby choć wskazać „pamiętną” refleksję Józia (*Ferdurke*) w czasie podglądania Młodziakówny w łazience.

Dla normalnej wrażliwości oficjalnej sytuacja taka wydaje się szokująca. Można powiedzieć więcej — trudno wyobrażalna, a mimo swej całej egzotyki — jest to zdarzenie prawdziwe. Czy mamy tutaj więc do czynienia ze zjawiskiem patologicznym, którego siedliskiem jest podoficjalność? Nazajutrz pada wyjaśnienie dziwnego zachowania Kulki z ust jej córki — Leny.

Mama co pewien czas... to jest taki kryzys. Nerwy. Zdarza się od czasu do czasu. Wtedy łapie za co bądź... żeby się wyładować. Wali. Albo tłucze, jeśli szkło (K 61).

Tłumaczenie samej Kulki poświadcza jej potrzebę takiego właśnie cyklicznego „relaksu”, polegającego na dzikim wyładowaniu energii, dzięki czemu odzyskuje równowagę utraconą w codziennej harówce domowej.

Od rana od wieczora. Harowanie. Panowie mnie znają, że jestem spokojna i taktowna, z wychowaniem. Ale jak mnie się ten spokój urwie... Wtedy łapie za co bądź (K 61).

I znowu ostre przeciwstawienie. Z jednej strony „harowanie”, „kryzys”, „nerwy” i spazmatyczne walenie młotem, „żeby się wyładować” — i to w nocy, konspiracyjnie, w obsesyjnej samotności. Z drugiej — „Panowie mnie znają, że jestem spokojna i taktowna, z wychowaniem”. Jakie charakterystyczne nagromadzenie synonimów postawy oficjalnej — spokój, takt, „wychowanie”! Powstaje pytanie: patologia czy właściwość wymiaru podoficjalnego postaci? Przy czym wydaje się bezdyskusyjne, że można tu sensownie mówić jedynie o stosunku nadrzędnym kategorii podoficjalności wobec dziedziny odchyień psychicznych bohaterów, które przecież dochodzą do głosu wyłącznie pod progiem oficjalnym. Szczególnie znaczące jest przy tym wyznaczenie Kulki: „Ale jak mnie się ten spokój urwie... Wtedy łapie za co bądź”.

Co więcej, oczywiste zablokowanie dynamizmów rozwojowych Leona i Kulki (degradacja psychologiczna) świadczy o tym, że mamy tu do czynienia z „rasowymi” neurotykami. Tak otrzymujemy kolejny wariant oficjalności i podoficjalności w formie: normalność — anormalność (w sensie opozycji: zdrowie — choroba). Sądzimy ponadto, że narcystyczne upupienie Leona, a także indywidualna obsesja Kulki, to już najniższy poziom podoficjalności, to antypody oficjalności. Ewolucyjnie rzecz biorąc jest to ostateczny biegun nurtu podoficjalności, który rozwijał się od „niemożności” w *Ferdydurke* aż do *Kosmosu*. Stąd „bergomania” Leona może być porównywalna jedynie z motywem biologicznej „kupy”, w której cieniu rozgrywa się akcja dwóch pierwszych powieści Gombrowicza. Tu i tam jest to kompromitacja świata podoficjalnego bohaterów,

tam — w sytuacji degradacji społecznej, a tu — degradacji psychologicznej Leona, Kulki a także innych postaci.

Pora wejść obecnie w krąg inspiracji teoriopoznawczej, która stanowi oryginalne źródło myślowe *Kosmosu*. Zbliżymy się do niej poprzez analizę „podziemnych” (i „normalnych”) skojarzeń narratora i Fuksa, co jednocześnie da nam pojęcie o zapowiadanej we wstępie podoficjalnej obsesji poznawczej postaci.

3. „Logika podziemna”

a) „wieszanie”

Wróćmy do początku akcji utworu, aby chwilowo towarzyszyć narratorowi, który po przybyciu do Zakopanego na letni wypoczynek, poszukuje razem z Fuksem „niedrogiego” pensjonatu poza miastem. Dwaj koledzy brną w upalnym skwarze przez przydrożny las, aż nagle spostrzegają w gąszczu powieszonoego wróbla na drucie. Reagują zdziwieniem wyrażającym się w pytaniach: Kto? Po co?

Szczególne. Powieszony ptak. Powieszony wróbel. Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się w gąszcz — ale kto? Kto powiesił, po co, jaki mógł być powód? (K 8).

Ale pospieszne próby odkrycia sprawcy i celu zjawiska nie dają rezultatu; sens wróbla zostaje zagrożony, bo naturalne nastawienie bohaterów nie może uchwycić przyczyny tego, co zobaczyli („Jakiś dzięciak — Nie. Za wysoko”). Tak więc ptak powieszony pozostał zagadką, która „zepchnięta” do podświadomości postaci, wkrótce dojdzie do głosu w sferze „międzyludzkiego”, w domu Leona, podczas rozmowy z gospodarzem:

Komiczny fenomen — kończył Fuks opowiadanie jak to, idąc tutaj znaleźliśmy w krzakach wróbla — Wróbel powieszony! Wróbla wieszając! Tak jakby dwa grzyby w barszcz (K 18).

A zatem dziwność wypadku nie daje Fuksowi spokoju. Uporczywie boryka się z tym zaskakującym przypadkiem. Czy zapomni o nim pod wpływem bieżących wrażeń? Co niebawem stanie się przedmiotem uwagi bohatera? Otóż okazuje się, że nader blahe rzeczy. Bo oto paradoksalnie Witold przykuwa uwagę Fuksa tym, że w porysowanym suficie jałdali zdaje się dostrzegać swoisty zespół znaków.

Ta kresa, tam, w roku, za wyspą, i ten jakby trójką... Obok przesmyku [...] — Co ci przypomina [...].

— To? Zaraz ci powiem. Grabie.

— Może i grabie (K 22—23).

Mamy tutaj do czynienia z analogicznym nastawieniem postaci jak poprzednio (w obliczu powieszzonego wróbla). Tu i tam widzimy ten sam wysiłek zmierzający do pokonania „nieznanego” odpowiednią dawką sensu. Tam — chodziło o znalezienie racji dostatecznej zjawiska (Dlaczego jest tak, a tak?), tu — idzie o wcześniejszy etap wszelkiego poznania, czyli o stwierdzenie faktu, że coś istnieje, stąd gorączkowe poszukiwanie nazwy dla kresy na suficie, bo dopiero wtedy, gdy coś zostaje nazwane — zdaje się mówić tekst — zaczyna dla nas istnieć. W rozpoczętą odgadywanek włącza się Lena: „Jakie tam grabie! Strzałka. Fuks zaprotestował: — Jaka tam strzałka” (K 23). Znamienne, że ta niewiele znacząca odgadywanka pochłaniała uwagę narratora, stając się czymś uprzywilejowanym na — sygnalizowanym od czasu do czasu na prawie przerywnika — tle międzyosobowej sytuacji, która okazuje się konwencjonalną, nic nie znaczącą grą słów, co raz jeszcze wskazuje na zanikanie „międzyludzkiego” na rzecz sfery podoficjalnej. Oto przykład:

Parę minut wypełnionych czymś innym. Ludwik zapytał Leona „Chce ojciec w szachy”, ja miałem paznokieć pęknięty, który mi przeszkadzał, gazeta spadła, psy zaszczekały, za oknem (dwa pieski małe [...] I był też kot). Leon powiedział „jedna” (K 23).

Tak więc charakterystyczną właściwością postawy Witolda wydaje się „zapatrzenie w szczegół”. Dlatego znowu dobitnie powraca problem interpretacji kresy na suficie w wypowiedzi Fuksa, który nie mogąc trafnie nazwać niejasnego przedmiotu sporu przystaje na propozycję Leny:

Może i strzałka.

— Strzałka, albo i nie strzałka — zauważyłem [...] (K 23).

Tym sposobem zostaje rozproszona zagadkowość przypadkowej rysy, ale sceptyczny dystans wyrażony w ostatnim zdaniu okaże się wkrótce kluczowym motywem przygód postaci w obliczu świata rzeczy, które będą chcieli normalnie poznawać. Co ciekawe, że odtąd zaostrzona wrażliwość bohaterów będzie podobne szczeliny w suficie percypować jako wyraźne znaki, które nie tylko wskazują na siebie, lecz również poza siebie, na inne przedmioty. Bo jeśli strzałka, to na coś wskazuje! Na tym przecież polega struktura każdego znaku, a strzałka jest znakiem. Toteż Fuks już nazajutrz, po przebudzeniu, zostaje „schwytyany” przez podobną strzałkę na suficie swojej sypialni; w „odkrycie” to wciąga Witolda zgrabną insynuacją:

Coś jak ta strzałka, co środkiem idzie, sam trzon, uważasz... Coś mi zalatuje jakby świeżo zrobiona była szpikulcem (K 25—26).

Mało tego, bohater pospiesznie wykrywa zgodność kierunku tej strzałki z tamtą w jadalni, co niechybnie prowadzi do semantycznego ujęcia zjawiska.

Wczoraj jej nie było... byłbym zauważył... I ona jest akurat w tym samym kierunku, co tamta w stołowym [...]

— Jeśli strzałka, to na coś wskazuje.

Odpowiedziałem: — A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje (K 26).

Właśnie! Na coś wskazuje, ale na co? Wkrótce ta swobodna refleksja stanie się sugestywną inspiracją postaci. Zechcą dociec sensu strzałki, co wyrazi się w poszukiwaniach jej kierunkowego desygnatu. Także narrator, chociaż w ironicznej uwadze („A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje”) zdaje się drwić z reguły logicznego myślenia, jednak wspólnie z Fuksem podejmie próbę znalezienia jakiegoś domniemanego desygnatu obu strzałek. Powstaje przedziwna sytuacja — dwóch dojrzałych mężczyzn tropi — nie szczędząc wysiłku — urojony (a może rzeczywisty?) sens przypadkowych strzałek.

W końcu ustaliliśmy kierunek strzałki — linia ta prowadziła aż za budkę z narzędziami przy murze, tam gdzie kończył się teren, gruzem i cegłami cześnie zarzucony, będący przedłużeniem ogródka. Posuwaliśmy się w tamtą stronę powoli [...] niby to zajęci rozpatrywaniem kwiatów, ziół, rozmawiając [...] i pilnie bacząc, czy coś nie nasunie się nam znaczącego (K 27).

Ciekawe polowanie na „coś znaczącego” staje się podłożem pobudzającej refleksji teoriopoznawczej Witolda:

Przytłaczająca obfitość powiązań, skojarzeń... Ileż znaczeń można wyprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów? (K 28).

Nagle Fuks spojrzeniem „wlepionym w jeden punkt” sygnalizuje odkrycie:

Troszkę powyżej naszych głów mur rozharatany tworzył wnękę, składającą się jak gdyby z trzech jaskiń, coraz mniejszych — w jednej z nich coś wisiało. Patek. Patyczek, ze dwa centymetry długości. Wisiał na nitce białej, nie wiele dłuższej (K 28—29).

Pierwszy sukces. Poszukiwania zostają zwieńczone wykryciem... patyka. Stąd satysfakcja „tropicieli” znaczenia strzałek, które jednak na coś wskazywały! Przychodzi na myśl wróbel, który tak jak patyk był powieszony. Następuje bezwiedne kojarzenie wróbla z patykiem wokół idei „wieszania”.

Patyk i wróbel, wróbel wzmocniony patykiem! trudno było nie myśleć, że ktoś tą strzałką doprowadził nas do patyka by nawiązać do wróbla... po co? Zart? Kawał? (K 29).

Sformułowanie „trudno było nie myśleć” dobitnie, raz jeszcze, wyraża stereotyp logiczny, który każde wydarzenie tłumaczy w wymiarze pytania o sprawcę i cel, czyli w wymiarze sensu. Z drugiej strony to „odnośnienie się” wróbla do patyka wydaje się przebiegać p o z a implikacjami normalnej logiki. Tak zarysowuje się opozycja „logiki normalnej” wobec „logiki kojarzeniowej”. Pierwsza pyta o przyczynę i cel zjawiska, druga — stwierdza pewne „odnoszenie się” rzeczy do siebie, wokół jakiejś wspólnej cechy. W ten sposób krystalizuje się ciąg skojarzeniowy „wieszanie”, który inspirował bohaterów, czego szczególnie wyraźnym przykładem może być nocna „przygoda narratora z kotem”, którą za chwilę omówimy — po odsłonięciu prowadzącej do niej „drogi skojarzeniowej”. Otóż postępowanie dwóch kolegów okazuje się funkcją ich przypadkowych spostrzeżeń. Stąd mamy sytuację analogiczną do poprzedniej, z tym że zamiast strzałki na suficie, teraz kierunek penetracji okolicznego terenu wskazuje... dyszel wozu, który stoi na podwórzu pensjonatu. Zdaniem Fuksa dyszel ten od wczoraj zmienił położenie, więc stał się znakiem wskazującym na coś poza sobą — i rzeczywiście: „dyszel celuje” w pokój służącej Katasi. Z tego naturalny wniosek, że jeśli dyszel:

[...] został ruszony, to po to, żeby nas na Kasię naprowadzić... Ktoś uważasz, kto skapował z tego, co ja o patyku i nitce napomknąłem wczoraj przy kolacji, że my już jesteśmy na tropie, przychodzi tutaj w nocy i dyszel nastawia na pokoik Katasi. To jakby nowa strzałka (K 41).

Tak Fuks patetycznie mitologizuje każdą zmianę zachodzącą w jego otoczeniu, wykluczając tym samym możliwości „nieuzasadnionych przypadków”. Zahacza to o patologię, co zauważył Tarnawski stwierdzając, że:

Dopatrywanie się znaczeń we wszystkim (że najbardziej błahy szczegół może mieć jakieś szczególne, najczęściej złowrogie znaczenie) jest znanym objawem u psychopatów i jako lekarz często się z nim spotykałem. Np. [...] dlaczego pudełko zapalek zostało położone nie płasko lecz kantem? — to na pewno coś znaczy [...] ¹¹⁶.

Ale z drugiej strony tenże krytyk zdaje sobie sprawę, że „granica pomiędzy urojonym widzeniem rzeczy a tzw. normalnością jest cienka jak włos. Każdy z nas znajduje się w pobliżu tej granicy” ¹¹⁷. W związku z tym niewiele nas obchodzi to, na ile wrażenia Fuksa i Witolda są nor-

¹¹⁶ Jw.

¹¹⁷ Tamże.

malne, bo — jak wcześniej powiedzieliśmy — normalność jest w zarysowanym kontekście myślowym jedynie kolejną wersją oficjalności, w opozycji do podoficjalnej anormalności. I znów bohaterowie, zahipnotyzowani wymową znaku będą tym razem „śledzić po linii dyszla”, co ich zaprowadzi do pokoju służącej, w którym zrobią rzetelną rewizję w poszukiwaniu „czegoś znaczącego”. Na kanwie tej sytuacji interesująco brzmi problem stosunku: świadomość — rzeczywistość, wyrażony przez narratora.

[...] i to właśnie było trudne, okropne, mylące, to że ja nie mogłem nigdy wiedzieć w jakim stopniu jestem sam sprawcą kombinujących się wokół mnie kombinacji (K 44).

Tak docieramy do zasadniczej pobudki nastawienia poznawczego postaci, bo:

Gdy się zważy, jak olbrzymia ilość dźwięków, kształtów, dochodzi do nas w każdym momencie istnienia... rój, szum, rzeka... Cóż łatwiejszego, jak kombinować! Kombinować! (K 44).

Co znaczy tu „kombinować”? Wydaje się, że po prostu spostrzegać intencyjnie w wymiarze kategorii umysłowych (Co? Kto sprawił? Dlaczego?) i kojarzyć zjawiska, czyli wykrywać wspomniane uprzednio „odnośnienie się” rzeczy do siebie. Przy czym trzeba pamiętać, że stereotypowe pytania umysłu (które wymieniliśmy) stanowią jedynie schematyczne formy wobec dynamizującego działanie bohaterów ciągu motywów asocjacyjnych, co świetnie unaocznia zapowiadana przygoda Witolda z kotem, która miała miejsce w nocy, kiedy bohater po nieudanym podglądaniu Leny i Ludwika wracał zmęczony do swojej sypialni. Wówczas przed domem ujrzał kota Leny, który „na mój widok wstał i wyprężył się, abym go połaskotał”. I oto następuje coś zupełnie nieprzewidzianego, czemu nie sposób przypisać jakiegokolwiek racjonalnej motywacji (trudno nawet tutaj mówić o świadomej motywacji narratora). Bohater machinalnie morduje zwierzaka, co jest także niespodzianką dla niego samego:

Złapałem kota mocno za gardło, zacząłem dusić, przemknęło mi jak błyskawica, że co to ja robię, ale, pomyślałem, już trudno, już za późno, z całej siły zaciskałem ręce. Uduśliłem. Zwiś! (K 54).

Z inspiracji podświadomej Witold wiesza kota „do kompletu” na pobliskim haku: „[...] niedaleko, ze dwadzieścia kroków od ganku, powiesiłem na haku. Wisiał jak wróbel, jak patyk, do kompletu” (K 55).

Na plan pierwszy wybija się fatalistyczny odcień zdarzenia, podyktowanego — jak wolno przypuszczać — podświadomą grą skojarzeń narratora, co nakazało mu powiesić kota. Ale dlaczego uduśli? („po cóż, na

Boga, go dusilem?"). W takim ciemnym i pogmatwanym stanie rzeczy niełatwo doszukać się jakiegoś sensu w dokonanych faktach. Mimo to, Witold w próbie autoanalizy, którą podjął nazajutrz po przebudzeniu, wykrywa ułamkową, podoficjalną pobudkę tego, co zrobił, co łączy z osobą Leny: „ha, dobieierałem się do niej poprzez zaduszenie kota ulubionego — w furii, że inaczej nie mogłem! (K 56). Jednak fakt powieszenia kota na haku umyka w całości wysiłkowi interpretacyjnemu bohatera, pozostając trudną zagadką. „Ale po cóż ja jego na haku wieszałem, jaka lekkomyślność, jakie zamroczenie (K 56).

Wbrew tej trzeźwej autodemaskacji, Witold odczuwa niewytłumaczalną racjonalnie satysfakcję z absurdałnego czynu, którego „zdarzyło” mu się dokonać. „I nawet szepnąłem »wisi« z radością, z rozkoszą”. Dopiero nieco później przychodzi refleksja, w której narrator stopniowo uświadamia sobie (można by rzecz — upodoficjalnia sobie!) utajone motywy powieszenia kota, wywodzące się z podświadomej obsesji wieszania:

Zgoda, powiesiłem [...] wieszanie nasunęło mi się mechanicznie, po tylu naszych hecach z wróblem i patykiem [...] to powieszenie (choć moje własne, ze mnie pochodzące) przyłączyło się jednak do powieszenia wróblowego i patykowego — trzy powieszenia, to już nie dwa powieszenia, oto fakt. Goły fakt. Trzy powieszenia (K 70).

Jesteśmy więc tutaj na styku podświadomości i podoficjalności bohatera. Podoficjalność jest — jak wiemy — obok oficjalności, drugą warstwą konstytuującą świadomość. W rozważanym przypadku skojarzenia pierwotnie podoficjalne niewątpliwie zeszyły w dziedzinę podświadomości i stamtąd aktywnie sterują działaniem postaci, o czym sugestywnie świadczy wyznanie Witolda typu: „wieszanie nasunęło mi się mechanicznie”. Oczywiście, że „mechanicznie” znaczy tu tyle, co nieświadomie, czyli pod wpływem gry skojarzeń przebiegającej wokół idei wieszania zepchniętej z pola podoficjalności w sferę podświadomego. Tak dochodzimy do przekonania, że narrator w swoim postępowaniu jest „zdalnie” sterowany impulsami płynącymi z pogranicza podświadomości i podoficjalności i dlatego nadal obraca się w kręgu „trzech powieści”. Tym razem na przykład, odzywa się w nim machinalna potrzeba obejrzania wróbla, powrotu do wróbla, który ciągle się nasuwa, „na marginesie cięży nieruchomości” (K 70). Odnosimy wrażenie, że mamy tu do czynienia z głębokim studium odsłaniającym sekrety narodzin formy, która potem, w swoim nieobliczalnym rozwoju, staje się czymś bez reszty samowładnym, co organizuje i programuje wszystkie „dobrowolne” poczynania bohatera. Dlatego musi on teraz — wbrew sobie samemu — wrócić do punktu wyjściowego procesu kształtowania się tej dominującej nad nim formy, bo „to samo z siebie się nasuwało” (K 70).

Taki stan rzeczy wydaje się przejawem jakiegoś psychologicznego „fatalizmu”:

Zobaczyć, jak wisi?... Zatrzymałem się u samego wejścia do krzaków [...] lepiej nie, dać spokój, jeśli tam pójde to od tego wieszanie przybierze na sile [...] kto wie [...] gdybyśmy do wróbla nie zachodzili, nie stałby się on tak... z tym lepiej ostrożnie (K 70).

A jednak:

I stałem w miejscu wiedząc doskonale, że te wszystkie wahania tylko wzmogą wagę mego ruszenia naprzód, w krzaki... które nastąpiło. Wszedłem [...] Już jestem — kopuła z krzaków i wnętrza, ciemniej, tam wisi na drucie... jest [...] Otóż pewne, że jeśli tu przyszedłem i tu jemu przyniosłem moje powieszenie kota, to nie jest wcale bagatela, czyn, którego dokonałem na sobie. Amen. Amen (K 70—71).

Tak, to jest czyn dokonany „na sobie” w kręgu obsesji wieszania, której dał początek wróbel. Wnioski z tego mogą podążać w różnych kierunkach, aż do przypuszczenia, że na tym właśnie błahym i przypadkowym kojarzeniu polega myślenie motywacyjne człowieka, co jakże sugestywnie wyraża narrator w dramatycznym pytaniu, wynikającym z chwilowej zadumy:

[...]istniały pewne zbieżności, choćby ta, że kot, wróbel, to dosyć pokrewne, zresztą kot jada wróble, ha, ha, jaka lepka, ta pajęczyna związków! Dlaczego jest się wydanym na łaskę i niełaskę skojarzeń? (K 70).

„Dlaczego jest się wydanym na łaskę i niełaskę skojarzeń?” Innymi słowy: dlaczego się tak, a nie inaczej poznaje? Z tym wiąże się sygnalizowany wcześniej problem prawdziwości „kombinacji” kojarzeniowych dookólnych zjawisk. Ogólnie więc zagadnienie można ująć w pytaniu: w jakiej mierze postawa asocjacyjna świadomości jest wierna (przezroczysta) wobec rzeczywistości, którą przekazuje? Ale rozważenie postawionej problematyki odkładamy do czwartej części rozdziału pt. „Próby organizacji chaosu”. Tutaj trzeba jeszcze wskazać na ostatni element podoficjalnego ciągu „wieszania”. Witold w wieczornej błąkaninie poza pensjonatem zniecka spostrzega zwisającego z pobliskiej sosny człowieka.

Człowiek był... powieszony [...] Człowiek wiszący [...] Ludwik. Ludwik, wiszący na pasku. Na własnym, wyjętym ze spodni. Ludwik? Ludwik wisiał (K 124—125).

Uderza niebywała składowość, ale nie w myśl „logiki normalnej”, lecz zgodnie z inną logiką, „która była zanadto moja... osobista... taka osobna... p r y w a t n a” (K 125; podkr. E. F.).

Raz, dwa, trzy, cztery! Wróbel powieszony, patyk wiszący, kot uduszony — powieszony. Ludwik powieszony. Jak składnie? Jaka konsekwencja! Trup idiotyczny stawał się się trupem logicznym (K 125).

Próby wykrycia oficjalnego (normalnego) sensu powstałych zdarzeń spelzają na niczym, są po prostu śmieszne. Doszukiwanie się realnych przyczyn i celów tego, co się stało, wydaje się prowadzić na manowce i niczego nie wyjaśniać, bo można wskazać nieskończenie wiele równoważnościowych domysłów interpretacyjnych. Zależnie od inwencji da się przecież zgromadzić dowolną ilość niesprzecznych odpowiedzi na stereotypowe pytania: Kto? Po co? — które stanowią dostateczny warunek oficjalnej świadomości dla percepcji realnego zdarzenia, w aspekcie „normalnej logiki”. W związku z tym narrator chcąc normalnie wyjaśnić ten „fakt ludwikowaty wiszący” (K 125) swobodnie igra z dopuszczalnymi możliwościami, z których każda mogła się zdarzyć naprawdę (chodzi o domniemanego zabójcę Ludwika):

Kto? Leon? Kataria? Ależ Kataria pozostała tam... Co z tego? Mogła tu przybyć pokryjomu, z tysiąca powodów, tysiącem sposobów, dlaczego nie, mogło się zdarzyć, możliwości skojarzeń, kombinacji były nieograniczone... A Fuks? Czyż Fuks nie mógł się zarazić wieszaniem, przyswoić je sobie... i... i... Mógł. [...] A książd? Miliony i miliony nitek mogły połączyć jego paluchy z tym wisielcem [...] (K 126).

Pod tą mało użyteczną „logiką normalną” istnieje inna logika, która zdaje się wykrywać dalekie, choć oczywiste „odnoszenie się” wzajemne rzeczy do siebie.

[...] wisielec wisiał [...] wróbel — patyk — kot, to było jak a, b, c, d, jak raz, dwa, trzy, cztery! Co za składność! Jaka skwapliwość logiki, ale podziemnej! Oczywistość bijąca w oczy, ale podziemna (K 126).

Jednak dla normalnej logiki, „podziemna logika” kojarzeniowa wydaje się nieuchwytna, a nawet absurdalna:

Ale ta w oczy bijąca, pum, pum, pum, podziemna logika roztopiała się w nikłości, jak we mgle (myślałem) gdy się chciało ująć ją w karby zwyczajnej logiki (K 126).

Na tym zatrzymamy się, aby wskazać drugi główny ciąg skojarzeniowy „usta”, który rozwijał się równoległe — czasem splatał — z przedstawioną linią skojarzeniową „wieszanie”.

b) „usta”

Zaczyna się zaraz po „wstrząsie” (jaki przeżyli Witold z Fuksem spostrzegając wróbla powieszonoego), czyli w momencie, kiedy otwiera

im drzwi służąca pensjonatu, do którego zapukali, zwabieni ogłoszeniem, że są tu „pokoje do wynajęcia”. Oto podoficjalne spostrzeżenia Witolda:

Co mnie zastanowiło w tej kobiecie, to dziwne zeszpecenie ust na tej twarzy pocziwej gosposi [...] — usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie [...] powodowało wywinicie górnej wargi, uskakujące, czy wyslizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim (K 9).

Co może wydać się dziwnie zaskakujące, to nagle podniecenie seksualne bohatera, powstałe pod wrażeniem tych anormalnych ust Katasi:

a jednak mnie z miejsca rozgrzała i rozpaliła będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią pćciowego, śliskiego i śluzowatego (K 9).

Staje się tu punktem wyjścia, a raczej piętnem, z którego rozwinię się podoficjalna obsesja skojarzeniowa wokół „ust”. Jednocześnie będzie ona wzniernikiem w odsłoniętą już częściowo „pajęczynę związków” wy-nikającą z faktu „odnoszenia się” przedmiotów do siebie na zasadzie jakiegoś „pokrewieństwa” ich zewnętrznych cech. Błahe zajście, polegające na tym, że „usta wysliznięte z ust” (K 11) Katasi, podczas śniadania, znalazły się „w pobliżu ustek Leny” (K 12), odbija się znamienym echem w świadomości narratora, który nie może oprzeć się mimowolnemu łączeniu jednych ust z drugimi. Wiązałem jest tu tylko sąsiedztwo w przestrzeni. Przebudziwszy się w nocy medytuje:

[...] bo przecież wywichnięta rozwiązłość Katasina, ten jej umyk w świństwo, nie miał nic, ale to nic wspólnego ze świeżym rozchyleniem dziewiczego stulenia wargowego Leny, tyle tylko, że jedno było „względem drugiego” — jak na mapie [...] Ten cały związek nie był właściwie związkiem [...] (K 15).

Tak dochodzi do „skażenia siebie” Leny przez Witolda, wskutek rozpatrywania jej ust w odniesieniu do ust Katasi: „I moje zimno-lubieżne dążenie do Katasi na tym korytarzu uległo zwichnięciu wskutek tego domieszania się ubocznego Leny”. Niebawem krystalizuje się nowy nikły „związek”, jakby spowinowacenie wargi z wróblem i patykiem:

warga i patyk wydawały się na oko spowinowaczone, a także warga i wróbel, chociażby dlatego, że warga była taka niesmowita (K 30).

W obłądnie wszechkojarzeń, bohater odkrywa coraz to nowe psychologiczne powiązania (choćby to implikowane, np. wstydem Leny wobec kota):

[...] i tak Lena, wstydząc się kota i wargi z kotem, wprowadzała to w tajemniczość swoich prywatnych sekretów. I dzięki jej wstydom kot złączył się z wargą, jakby jeden tryb zahaczał o drugi! (K 59).

Albo inne:

I naraz wytworzyła się scena, która mnie z kotem związała... poprzez księdza (K 87).

Albo w rozmowie z Leonem, kiedy pada zdanie:

Polizać, mówię, polizusiumberg... albo wpluć się!

— Co pan? Co pan?! — krzyknąłem

— Wpluć się bembergkiem w bergum! (K 103).

Rzecz jasna, „wplucie” stwarza związek z ustami (Leny?). I chociaż — rozmyśla Witold — „z tym »wpluciem się« to był zbieg okoliczności, o ustach Leny we mnie nie mógł wiedzieć (tj. Leon — dop. E. F.), ciekawe jednak, że zbiegi okoliczności zdarzają się częściej, niżby można było przypuszczać (K 104). Przy tak wyostrzonej wrażliwości poznawczej okazuje się, że „zdarzenia, zjawiska, są jak te kulki namagnetyzowane, szukają siebie, gdy znajdują się blisko, paf... łączą się... byle jak, najczęściej (K 104). Tak pojawia się raz po raz perspektywa irracjonalnego bogactwa związków między rzeczami. Na ile prawdziwa? Rodzące się ustawicznie „podziemne” rozgałęzienia formy „[...] coś tu zaczynało się formować, rodził się embriion jakiejś całości” inspirują narratorkę do jakby marginalnej, lecz ciągle obecnej, refleksji nad rolą, jaką sam mimowiednie spełnia w dynamicznie rozwijającym się procesie asocjacyjnym („Notuję fakty. Te, nie inne. Dlaczego te?” K 117). Tym sposobem znowu staje przed nami problem subiektywizmu i obiektywizmu poznawczego:

Jednego byłem ciekawy [...] czy mianowicie to skojarzenie było kaprysem z mej strony, czy też istniał rzeczywiście jakiś związek pomiędzy jej ustami a tą wargą, który podświadomie wyczuwałem — ale jaki? Jaki? (K 110)

Pytanie to, wyrażone w różny sposób, przewija się przez cały *Kosmos*, a obecnie jest wynikiem wnikliwej autoanalizy, radykalnej przemiany nastawienia Witolda do Leny, którą nieświadomie „skaził sobie” rozpatrując jej usta w powiązaniu z wargami Katasi (co dokonało się — jak pamiętamy — wskutek „wolnych skojarzeń” podczas pierwszej nocy jego pobytu w pensjonacie). Dlaczego tak się stało? Bohater zdaje się uragać tej okoliczności losu, która nieodwołalnie „zepsuła” mu córkę Wojtysa (tym bardziej, że czuł do niej wyraźny pociąg erotyczny).

Tak skazić sobie [...] tam, wtedy, w nocy [...] kiedy po raz pierwszy połączyły mi się jej usta z ustami Katasi, och kaprys, fantazja [...] Dziś? Co można zrobić teraz, Boże wielki, co robić? Teraz, kiedy ja ją już miałem sobie zepsuta i to tak dalece, że podejść, złapać, napluć w usta — dlaczego ja ją sobie tak zepsułem? (K 92)

Czy nie wchodzimy tu za kulisy podoficjalnej („podziemnej”) logiki odczuwania postaci? W podglebiu sfery oficjalnej zostają odkryte molekuly psychiczne, które wydają się decydująco wpływać na wrażliwość narratora. Swobodna gra tych mikromotywów — normalnie niezauważalna — byłaby „podziemnym” nurtem skojarzeń, podświadomą fluktuacją, która determinuje „oficjalne” zachowanie bohaterów (może z tego względu tak często bywa ono irracjonalne, a nierzadko wręcz nieobliczalne).

To prowadzi nas do oryginalnej, m o t y w a c y j n e j koncepcji czynności poznawczych, gdzie obraz świata postaci jest określony przez p r z y p a d k o w o ś ć — jednostkową przypadkowość — zabiegów selekcyjnych w procesie percepcji. W tym świetle nie dziwi fakt metamorfozy Witolda wobec Leny (którą sobie nieświadomie „skaził”):

Nie, to nie to, że ja nie mogłem jej kochać wskutek tej świńskiej asocjacji z Katasią, nie w tym rzecz, gorzej, że ja nie chciałem jej kochać, nie miałem ochoty, a nie miałem ochoty dlatego, że gdybym miał wysypkę na ciele i gdybym z tą wysypką ujrzał najwspanialszą Wenus, też nie miałbym ochoty (K 110).

Osaczony rojowiskiem domyślnych „związków” główny „kojarzyciel” próbuje oprzeć się mechanice własnej świadomości: „Ten miód miłosny, a wstrętawy, to przecież i ze mną trochę się łączyło. Ba, połączenia. Przestać łączyć — kojarzyć” (K 109). Ale nadaremnie, bo w dalszym ciągu machinalnie przechwytyje coraz to nowe i nowe połączenia między rzeczami, w których uporczywie powracają „usta”, tym razem wiążące się z „jedzeniem”. „I jedzenie wiązało się z »ustami« i mimo wszystko »usta« zaczynały znowu, napluć w usta, napluć w usta [...]” (K 115). Taki stan rzeczy dowodzi, że narratorowi dostępna jest dookólna rzeczywistość przez pryzmat skojarzeniowej semiosfery, która zupełnie go spowija siatką mikromotywów, organizujących się wokół dwóch idei: „usta” i „wieszanie”. W ten sposób perseweracyjny krąg „ust” zostaje „wzmocniony” nowymi („odnoszącymi się” do siebie) ustami księdza i Jadeczki (żony rotmistrza Tola), ponieważ zarówno jedne, jak i drugie usta ujrzał narrator... wymiotujące:

Ale, ale, ale, jeśli ksiądz wymiotował, to ona nie powinna była wymiotować! I te jej usta, wzmacniające usta księzowskie... jak powieszenie patyka wzmogło powieszenie wróbla — jak powieszenie kota wzmogło powieszenie patyka [...] (K 123—124).

Bohater pod wrażeniem tych nowych ust („Dlaczego wymiotujące ich usta mnie opadły? Co tym ustom było wiadomo o ustach, które kryłem w sobie?” K 124) bezwolnie podąża w kierunku znajdującej się opodal pensjonatu kępy drzew, przeczuwając, „że tam coś jest” (K 124). I rzeczywiście — odkrywa tam „ten FAKT [...] wiszący fakt [...] olbrzymi fakt

na sośnie i z butami” (K 125), czyli Ludwika. Znienacka na plan pierwszy wybijają się usta trupa:

[...] nasunęły mi się usta. Usta nasunęły mi się niezbyt wyraźnie, mlaskające usta Leona, usta wymiotujące, Kasia, Lena, wszystkie te usta [...] Ale opadły mnie [...] Poruszyłem ustami, jakbym się opędał (K 127).

Określenia takie jak: „nasunęły mi się”, „opadły mnie”, dobitnie charakteryzują pasywną postawę Witolda, którego reakcjami nieodwołalnie „zawiaduje” — wbrew niemu samemu — „podziemna logika” skojarzeń.

Stało się to, czego się bałem już od minuty: pomyślałem, że zajrzałym trupowi w usta [...] Złakłem się tego, a wtedy natarło na mnie silniej... naturalnie [...] Dotknąłem, obróciłem mu głowę, zajrzałem (K 127—128).

Uwikłany w sidła własnych „połączeń” nie może się wydostać z tej wewnętrznej matni, gdzie niczym manekin bezwolnie spełnia „nasuwające mu się” pragnienia, które pętają go coraz bardziej („jaka szkoda, że ja jemu w usta zajrzałem, teraz nie będę mógł odejść”, ponieważ „nie mogłem się wywikłać, po tym zajrzeniu w usta; K 128). Widać z tego, że narrator jest igraszką swojej podświadomości, która dyktuje mu sugestywnie łańcuch kolejnych czynów, wynikających z siebie. Stąd znowu następuje pozornie absurdalny (w świetle normalnych kryteriów) akt wsadzenia palca w usta martwemu Ludwikowi: „Wysunąłem rękę. Wsadziłem mu palec w usta” (K 128). Ten czyn jakoś zwiąże bohatera z wisielcem i jednocześnie — zupełnie odruchowo — połączy „wieszanie” z „ustami”, co zostaje odczute jako wybawienie z długotrwałej obsesji, ale tylko pozornie, gdyż utrzyma się ona nadal:

Ja nie powiesiłem. Nie powiesiłem, ale po palcu w ustach ten wisielec był także mój... A przy tym zadowolenie głębokie, że na koniec „usta” połączyły się z „wieszaniem”. Ja je połączyłem. Nareszcie. Jakbym spełnił swój obowiązek. I teraz trzeba będzie powiesić Lenę (K 129).

A zatem dalszy podszept z „podziemia” świadomości narratora, co stanie się uprzykrzonym refrenem jego namiętych „kombinacji” asocjacyjnych. Ale za chwilę, zrobi coś czego sam nie pojmie, oto machinalnie, ni stąd ni zowąd wsadzi palec w usta napotkanego domownika... księdza! ¹¹⁸.

¹¹⁸ „Widziałem dobrze jego twarz. I usta. Podniosłem rękę, chciałem mu wsadzić palec w usta. Ale zęby miał zaciśnięte. Lewą ręką wziąłem za podbródek, otworzyłem usta, wsadziłem palec [...] Wsadzenie palca w usta temu księdzu dobrze mi zrobiło, co innego jednak (myślałem) wsadzić palec trupowi, a komuś żywemu i to było tak jakbym majaki moje wprowadził w świat rzeczywistości. Poczulem się raźniej”.

c) „A teraz trzeba będzie powiesić Lenę”

Tak więc dwie podoficjalne¹¹⁹ linie motywacyjne działania Witolda zbiegają się ostatecznie w jednym punkcie, czyli w Ludwiku, odsłaniając tym samym wewnętrzny i m p e r a t y w „naturalnie” podsuwający zabójstwo Leny, co wyraża się tak:

Wróbel
 Patyk
 K o t
 Ludwik
 A teraz trzeba będzie powiesić Lenę
 Usta Leny
 Usta Katasi
 (Usta księdza i Jadeczki, wymiotujące)
 Usta Ludwika
 A teraz trzeba będzie powiesić Lenę (K 129).

Dlaczego „trzeba będzie powiesić Lenę”? Daremnie można o to pytać w oczekiwaniu sensownej odpowiedzi. Bohater działa jak w malignie, gdzie niemal instynktownie podąża za ledwie słyszalnym głosem podświadomości, któremu się jednak nie jest w stanie oprzeć. Stąd powieszenie Leny jakoś „nasuwa się” pod wpływem ogólnej psychozy „wieszania”:

Powieszenie z wielu stron do mnie zaglądało [...]

Wróbel wisi. Patyk wisi. Kot wisi [...]

Ludwik wisi. Powiesić. Ja byłem wieszaniem (K 128—129).

W ten sposób narrator zdaje się odkrywać swoje przeznaczenie, przed którym nie ma ucieczki — jest napiętnowany wieszaniem („ja byłem wieszaniem!”). Na kanwie tej maniackalnej sytuacji rodzi się refleksja kryminologiczna:

Zaczynałem rozumieć, jak to jest, gdy się jest mordercą. Morduje się, gdy morderstwo staje się łatwe, gdy nie ma nic lepszego do zrobienia. Wykańczają się po prostu inne możliwości. Wróbel wisi, patyk wisi, Ludwik wisi, ja ją wieszam jak kota powiesiłem (K 130).

Wywód ten wypływa niewątpliwie z gwałtownej potrzeby racjonalizacji tego, co wydaje się nie do uniknięcia i co przymusowo „chce” się spełnić. Dowodziłoby to, że Witold nawet samego siebie nie

¹¹⁹ Mówimy: „podoficjalne” ze względu na głęboko ukrytą genezę rodzących się — w efekcie przypadkowych kontaktów z otoczeniem — skojarzeń, które potem, jak wiemy, schodzą do podświadomości i stamtąd nieodparcie inspirują działania bohaterów.

może bezpośrednio pojąć inaczej, jak tylko poprzez formę, która w istocie bardziej zaciemnia niż wyjaśnia. Bo przecież nieodparte pragnienie powieszenia Leny jest na tyle absurdałne, iż wyklucza się z jakimkolwiek myśleniem logicznym. Wystarczy posłuchać niezdarnej próby bohatera, której celem jest osiągnięcie samozrozumienia:

Mógłbym, naturalnie, nie wieszac, ale... taki zawód sprawiać? Takie pomieszanie szyków? Po tylu zachodach, kombinacjach, wieszanie wyłoniło się w pełni i ja je z ustami złączyłem — miałbym teraz skrewić, nie wieszac? (K 130)

Dlatego można tu sensownie mówić jedynie o logice indywidualnej obsesji narratora, niesprowadzalnej do żadnej innej reguły oficjalnej (czy pseudooficjalnej) o „międzyludzkiem” zasięgu. W tym wypadku jest to wymierzone przeciwko oficjalności „logiki normalnej”, która nie może wnikać nie tylko w jednostkową przypadkowość, ale także w irracjonalne obszary rzeczywistości.

4. Próby organizacji chaosu

Zapytajmy najpierw o „warsztatowe” implikacje poetyki *Kosmosu*, która tak sugestywnie wprowadza nas w podoficjalne laboratorium motywacyjne bohaterów. Tu powstają dwa spostrzeżenia. Jedno mówi o niezwykłej „gęstości” słownej, stylistycznej utworu, drugie wywołuje nieodparte wrażenie, że powieść jest „pisana automatycznie”. Stąd pewne jej partie wydają się wprost stenogramem strumienia świadomości narratora, żeby choć wskazać zakończenie, które stanowi lawinę słów odbitek, bez śladów logicznej interpunkcji:

[...] ja myślałem, wróbel Lena patyk kot w usta miód wargę wywichnąć ściana grudka rysa palec Ludwik krzaki wisi wiszą usta Lena sam tam czajnik kot patyk droga Ludwik ksiądz mur kot patyk wróbel kot Ludwik wisi patyk wisi wróbel wisi Ludwik kot powieszę (K 133—134).

W związku z tym, nie można nie wspomnieć o André Bretonie, który tak definiował proponowaną przez siebie metodę twórczą:

Czysty automatyzm psychiczny, który ma dać słowny, pisemny lub jakkolwiek inny wyraz rzeczywistym procesom myślowym. Dyktat myśli poza kontrolą rozumu oraz poza wszelkimi — estetycznymi czy moralnymi — zainteresowaniami¹²⁰.

Tak dochodzimy do stwierdzenia surrealistycznego rodowodu powieści¹²¹ w sensie sposobu artystycznego formowania rzeczywistości. Ale

¹²⁰ *Manifest surrealizmu*, „*Twórczość*” 1969 nr 2 s. 84.

¹²¹ Warto tu zauważyć, że również wcześniejsze powieści Gombrowicza — jak to przekonująco dowodzi Jeleński — wyrastają z poetyki surrealistycznej. (Należy

na tej styczności w środkach wyrazu zdają się kończyć pokrewieństwa, ponieważ zasadnicza dla surrealizmu opozycja jawy i snu, czyli realnego i nadrealnego (świadomego i podświadomego) całkowicie nie inspiruje wizji twórczej Gombrowicza, w której postaci i zdarzenia mimo wszystko egzystują w sferze świadomości!

Czymże zatem jest *Kosmos*? Wydaje się, że pobudzającą próbą nowej interpretacji świata poprzez odkrycie wielości utajonych związków, które jednak nie są dostrzegalne w oficjalnym nastawieniu postaci, ponieważ:

[...] prawie zawsze jest się nieobecny, lub raczej nie w pełni obecnym, a to wskutek naszego ułamkowego, chaotycznego i prześlizgującego się, niecnego i podłego obcowania z otoczeniem (K 75).

Tym samym zostaje poddana w wątpliwość pozorna niezawodność schematów „logiki normalnej”, która leży u podstaw „prześlizgującego się” spojrzenia bohaterów na zjawiska „otoczenia”. W miejsce poznania „logicznego” pojawia się rzekomo „lepsze” poznanie kojarzeniowe, które pod powierzchnią „ułamkowego i chaotycznego” widzenia oficjalnego potrafi odkryć niezmiernie bogactwo rzeczywistości:

Boże święty, Boże miłosierny, dlaczego niczemu nie można poświęcić uwagi, świat jest sto milionów razy za obfity [...] (K 82).

Stąd dylemat: albo ogólna oficjalność (może błędna?), albo rzetelniejsza, lecz nieskończenie mikroskopowa podoficjalność. Zapewne gdzieś tu należałoby szukać kryterium zdrowego rozsądku, czyli równowagi między „prawdami” absolutnymi a indywidualnym doświadczeniem egzystencjalnym. W tej nieogarniętej „obfitości” kosmosu odbywa się aspektywne poznanie człowieka, o czym na kanwie ostatniego cytatu tak mówi M. Chmielowiec:

[...] w tym westchnieniu, w tej niemal antyfonie streszcza się najważniejszy temat [...] utworu Gombrowicza. Temat tragiczny: ograniczoność ludzkiego poznania, dręczące pragnienie ogarnięcia wszystkiego i konieczność poprzestania na małych, dowolnie, egoistycznie i praktycznie wybranych fragmentach¹²².

tylko żałować, że uwagi krytyka wypływają z analizy *Dzienników* Gombrowicza, a nie jego twórczości powieściowej). „Technika pisarska Gombrowicza jest złożona, u jej podstawy leży »écriture automatique« nadrealistów („Wejść w sferę snu. Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię, jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze dwadzieścia stron”). Ale Gombrowicz nie zadowala się taką poezją przypadków. Po trzech nowych redakcjach („dojdiesz do nowych skojarzeń, które wyraźniej określą teren działania”) zacznie się zarysowywać to, co bym nazwał nurtem obsesyjnym dzieła: „Ani się spostrzeżesz, kiedy wytworzy Ci się szereg scen kluczowych, metafor, symboli (jak w *Trans-Atlantyku* „chodzenie”, „pusty pistolet”, „ogier” lub w *Ferdydurke* „części ciała”). J e l e Ń s k i, *Bohaterskie niebohaterstwo* s. 31-42.

¹²² „Kosmos” na *wyrywki*. „Wiadomości” (Londyn) 1965 nr 32.

Poznanie „podziemne”, które stanowi osnowę podoficjalności postaci, wyraża się po prostu w myśleniu strukturalistycznym. To właśnie struktury „wieszania” i „ust” są zasadami organizującymi tu „indywidualne” procesy spostrzegania.

Z poczynionych uwag wynika więc, że narratora wszechstronnie spowija „podziemna” semiosfera, poprzez którą asymiluje on istniejące dokoła niezliczone przejawy „odnoszenia się” różnych jakości przedmiotów. Toteż dokonuje trafnego samookreślenia, kiedy mówi o sobie jako o oddanym „czytelniku martwej natury”:

A ja takim już stałem się czytelnikiem martwej natury, że mimo woli badałem, szukałem i rozpatrywałem, jak by tu co było do odczytania i sięgałem po coraz nowe kombinacje (K 78).

Dochodzi tu do głosu zasadnicza wątpliwość, również w odniesieniu do prawdziwości poznania skojarzeniowego. Powstaje ona wskutek tego, że Witolda ustawicznie nurtuje „graniczne” pytanie o rolę własnej świadomości w procesie „opadających” go raz po raz „kombinacji” asocjacyjnych. Przypomnijmy:

[...] i to właśnie było trudne, okropne, mylące, to że ja nie mogłem nigdy wiedzieć w jakim stopniu jestem sam sprawcą kombinujących się wokół mnie kombinacji, och, na złodzieju czapka gore! (K 44)

Takie ujęcie problemu dowodzi, że bohater w pełni zdaje sobie sprawę, iż jest po stronie świadomości i nie może inaczej dotrzeć do rzeczywistości („samej w sobie”), jak tylko świadomie, to znaczy przez pryzmat struktury umysłu. Stąd rodzą się podejrzenia wobec obowiązujących rezultatów działającej (w jego umyśle) logiki „podziemnej” ze względu na oczywistą niemożność powołania jakiegoś *p o z a ś w i a d o m e g o* kryterium dla bezpośredniej konfrontacji danych świadomości z faktycznym stanem rzeczywistości (do którego się przecież odnoszą). Tak więc po wzięciu w nawias poznania „logicznego” i po zakwestionowaniu poznania „strukturalnego”, stajemy przed zasadniczym pytaniem: Czy poznajemy? Na tym tle pojawia się główna intuicja powieści, co nam daje ostateczną wersję oficjalności i podoficjalności w formie odwiecznej opozycji: kosmos — chaos (co można by także wyrazić w przeciwstawieniu: racjonalizm — irracjonalizm):

Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzemy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt (K 24).

Ten rodzący się pod okiem człowieka „porządek i kształt” to właśnie kosmos, który samorzutnie formuje się w kontakcie ludzkiej świadomości z chaosem — jak z tego widać — sił natury. Innymi słowy, mamy tu do czynienia nie tyle z odczytywaniem prawidłowości zachodzących w przyrodzie, ile raczej z ciągłymi próbami organizacji chaosu w imię ładu. Tak zostaje w ogóle „skompromitowana” rzetelność „obiektywnego” poznania jako czegoś, co ma nam dawać faktyczny obraz świata, gdyż — jak trafnie zauważa W. Tarnawski — „Dotykająca myśl [...] sama formuje z miejsca wszystko, czego dotknie”¹²³. Stąd umysł nie tyle odkrywa czy poznaje, co tworzy rzeczywistość, organizuje dane percepcyjne w różne struktury („logika podziemna”), które podlegają jeszcze wtórnej i „ostatecznej” (oficjalnej) „korekcie” w kategoriach „logiki normalnej”. Jest to zatem podyktowane ontyczną „bezsilnością umysłu wobec rzeczywistości”: „Uśmiechnąłem się przy księżycu na myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerastającej, zatracającej, spowijającej (K 126). Oczywiście, „nasuwają się” tutaj różnorodne paralele z myślą filozoficzną. I tak np. J. Jarzębski pisząc o pojęciu „formy” u Gombrowicza za podstawowy układ odniesienia przyjął teorię poznania neokantysty Cassirera. Swoje „kodyfikujące” studium krytyk zamyka konkluzją:

Świat jako konstrukcja umysłu poznającego, utożsamienie formy artystycznej z formą w jakiej postrzegamy rzeczywistość — to koncepcje bliskie zarówno autorowi *Ferdynardke* jak całej współczesnej filozofii¹²⁴.

Także można by tu mówić o zbieżności z Bergsonem, z myślą strukturalizmu itp., ale przy takim sposobie interpretacji umyka nam to, co najistotniejsze dla „człowieka gombrowiczowskiego” w *Kosmosie*. Co zatem stanowi o oryginalności wizji *Kosmosu*? Czym ona się różni od rozmaitych koncepcji epistemologicznych?

Najpierw jednak trzeba stwierdzić, że syntetyczne spojrzenie na analizowane „obsesje poznawcze” Witolda i Fuksa odwołuje nas raczej do kategorii psychologicznych niż do ujęć filozoficznych. Stąd właśnie w jednostkowych przeżyciach bohaterów widzimy ostateczny mianownik ich wizji świata, a nie w jakichkolwiek ogólnych czy uniwersalnych regułach funkcjonowania świadomości (względnie umysłu). Innymi słowy, koncepcja „człowieka poznającego” w *Kosmosie* wyraża się w relatywizacji wizji świata do jednostkowej przypadkowości zabiegów selekcyjnych w procesie „organizowania chaosu”. Bo przecież dziełem przypadku był i „wróbel powieszony”, i patyk, po czym już poważnie „na-

¹²³ *Dziennik lektury „Kosmosu”*.

¹²⁴ *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 1971 z. 4, s. 96.

sunął się” kot i pojawił „wiszący Ludwik”. Analogicznie z obsesją „usta” — zaczęło się od przypadkowych „anormalnych” ust służącej Katasi, które szybko „rozkojarzyły się” w usta Leny, dalej — księdza i Jadeczki, aż wreszcie opętany Witold musi zajrzeć w usta trupowi.

W tym zamkniętym, indywidualnym „pejzażu semiotycznym” narrator staje się nawet potencjalnym mordercą („A teraz trzeba będzie powiesić Lenę”). Wiele więc wskazuje na to, że w sytuacji bohatera powieści można dostrzec oryginalną, motywacyjną koncepcję czynności poznawczych, gdzie wszelkie reguły „ogólne” są czymś nieznaczącym, mało realnym, jakby na dalszym planie — liczy się głównie to, co osobiste, niepowtarzalne i obsesyjnie prywatne. Stąd dyskretycja poznania na poziomie „logiki normalnej” (jako społecznie akceptowanego sposobu rozumowania) wiąże się w *Kosmosie* z wydobyciem irracjonalnych, przypadkowych i motywacyjnych źródeł każdej myśli skierowanej na świat („logika podziemna”). Tak więc warianty formalne oficjalności, którym przysługuje mniej lub więcej iluzyjny (oficjalny) strój, aż do stroju „formy poznawczej”, nakładanego przez człowieka na chaotyczną rzeczywistość w postaci kosmosu, zostają ostatecznie skompromitowane tym, co irracjonalne, przypadkowe i faktycznie indywidualne.

Ostatni akord powieści można przeto widzieć w pytaniu: Czy całe nasze poznanie nie opiera się na zbiorowym szaleństwie, powstałym z przypadkowej (jednostkowej) wizji świata, która „opanowując zmysły” zrobiła oficjalną karierę i trwa mocą zdobytego prestiżu? Ten znaczący bakcyl degradacji „człowieka poznającego” sięga więc tu najgłębiej w narodziły wszelkiej oficjalności, oficjalności in statu nascendi. Czy wobec tego rację miał Gombrowicz, kiedy na kanwie utworu „wyznawał”: „W świadomości jest coś takiego, jakby sama dla siebie była pułapką? (Dz III 176).

*

Na koniec przypomnijmy jeszcze dylemat Tarnawskiego:

Co ma jednak [...] ten seksualny nurt *Kosmosu* wspólnego z „naukowym” odgadywaniem szarady świata, dlaczego to związanie ich w ramach jednej powieści? ¹²⁵

Dokonana interpretacja (wewnętrzna) wątku seksualnego i epistemologicznego w kategoriach oficjalności i podoficjalności pozwala na ewolucyjne rozstrzygnięcie postawionego problemu. Mówiąc: „ewolucyjne” — myślimy o *Kosmosie* na tle wcześniejszych powieści. Tak więc zgodnie z tym, co zostało ustalone, można sądzić, że ostateczne bieguny poetyki

¹²⁵ *Dziennik lektury.*

oficjalności i podoficjalności to z jednej strony „anormalność” postaci (karykaturalne portrety Leona i Kulki), a z drugiej — „logika podziemna” (Witolda i Fuksa), która niczym w mikroskopie przybliżyła nam zagadki tworzenia się „formy”, czyli załączki oficjalności! Między tymi dwoma biegunami rozciąga się *k o s m o s* „człowieka gombrowiczowskiego”, co równocześnie wyjaśnia sens tytułu powieści. I na tym zdaje się polegać artystyczna celowość „związania” obu nurtów tematycznych w ostatnim dziele Gombrowicza, które rzeczywiście „wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata”. Co więcej, można by nawet zapytać, czy *Kosmos* nie jest alfą i omegą całej „obsesji twórczej” pisarza!? Zresztą przebliski tej myśli nietrudno wytropić w dotychczasowych szkicach krytycznych, przy czym zawierają one zazwyczaj sądy połowiczne. I tak np. A. Kijowski mówiąc o „niezmiennym statusie osoby” w świecie Gombrowicza, która jest „z natury anormalna, odrębna”, stanowiąc dla siebie „układ zamknięty, hermetyczny” wskazuje na „podoficjalnego” Leona:

Bohater działający to maniak (Miętus z *Ferydurke*), zboczeniec (Gonzalo z *Trans-Atlantyku*), szalenciec (Fryderyk z *Pornografii*) lub *w s z y s t k o r a z e m* (Leon z *Kosmosu*) [podkr. E. F.]¹²⁶.

Nie inaczej twierdzi W. Wyskiel:

I wreszcie Leon — najohydniejsza, ale też kto wie, czy nie najpełniejsza kreacja ludzka Gombrowicza. Człowiek bez reszty pogrążony w swym mikroświecie [...] ¹²⁷.

Jeśli chodzi o nurt epistemologiczny to szczególnie wymowna jest tu opinia W. Chylickiej:

Powieścią *Kosmos* wyraził Gombrowicz najostrej prerażenie grozą formy [...] wolał doznać najgroźniejszego z ludzkich doświadczeń, sam na sam z formą, poza światem człowieka i kultury ¹²⁸.

A zatem krąg się zamyka między głuchym „mikroświatem” Leona i Kulki a egzystencjalną konfrontacją z wewnętrznym „imperatywem formy” — u źródła wszelkiej oficjalności. W tym ewolucyjnym ujęciu wcześniejsze powieści (od *Ferydurke* przez *Trans-Atlantyk* do *Pornografii*) są po prostu wizjami pośrednimi („prześlami”) między degradacją psychologiczną a degradacją poznawczą „człowieka gombrowiczowskiego” w *Kosmosie*.

¹²⁶ *Kategorie Gombrowicza*. „Twórczość” 1971 z. 9, s. 62.

¹²⁷ *Myśli różne o Gombrowiczu*. „Teksty” 1972 nr 6 s. 78.

¹²⁸ *Gombrowicz? „Więź”* 1971 nr 1 s. 51.

Z A K O Ń C Z E N I E

[...] wszak to moja „Patologia” [...] została ze mnie wyrzucona i była zawarta w książce, była już moim tematem nie mną¹²⁹.

Tak więc „człowiek gombrowiczowski” jest zdegradowany i skompromitowany nie tylko w *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*¹²⁹ ale także — i to najgłębiej — w *Kosmosie*. Na przestrzeni wszystkich powieści spotykamy negację wszelkich wzorów oficjalnych i wariantów sfery podoficjalnej. Bohater z okresu *Ferdydurke* jest w stanie degradacji społecznej (poniżej aktualnych wartości społecznych), w świecie *Trans-Atlantyku* istnieje w stanie degradacji narodowej, w *Pornografii* jest zdegradowany moralnie, a w *Kosmosie* obserwujemy degradację najbardziej indywidualną w sensie psychologicznym (Leon i Kulka) i epistemologicznym, gdzie można mówić o „zasadniczym” skompromitowaniu „formy poznawczej” na tle zawsze subiektywnej i zagadkowej rzeczywistości.

Dla pełni wglądu w specyfikę „człowieka gombrowiczowskiego” spojrzmy jeszcze na całość dokonanych analiz i ustaleń w aspekcie głównych problemów pisarstwa Gombrowicza. W ten sposób zbliżymy się do tego, co nadaje tej twórczości ostateczny sens, a więc do zagadnienia parodii. Najpierw jednak, przyjmując za układ odniesienia koncepcję osobowości w ujęciu C. G. Junga spróbujemy podsumować nasze rozważania o poetyce i kategoriach „oficjalności i podoficjalności”.

1

Zacznijmy od zagadnienia poetyki oficjalności i podoficjalności, co rzuci nam istotne światło na centralny przedmiot tych rozważań, a więc na psychologiczny sens kategorii oficjalności i podoficjalności. Tu godna uwagi wydaje się opinia L. Pomirowskiego, który recenzując *Ferdydurke* trafnie odgadł najistotniejszy rys pisarstwa Gombrowicza w zasadzie kompromitacjonizmu:

Gombrowicz roznamiętnia się zjawiskami k o m p r o m i t a c j o n i z m u psychicznego, zagadnieniem dramatycznych kontrastów między podszewką a wierzchem postawy ludzkiej, sprawami i prawami utajonych procesów wewnętrznych, które człowiek usiłuje wstydliwie stłumić, choć dynamika tych „zahamowań” koncentruje często całą prawdę i całą siłę osobowości¹³⁰.

¹²⁹ De R o u x, jw. s. 37.

¹³⁰ *Przewyciężenie okresu dojrzewania*. „Tygodnik Ilustrowany” 1938 nr 8.

Nie straciło to zresztą na aktualności i w późniejszych powieściach — stąd szereg kategorii relacji między oficjalnością i podoficjalnością postaci *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i *Kosmosu*.

Tak więc „chwyt” kompromitacji implikuje określone zderzenie tego, co oficjalne z tym, co podoficjalne. Jest to konstruowanie postaci na zasadzie kontrastu, wstrząsu, słowem — demaskacji. Przy czym kategoria demaskacji oznacza po prostu sprowadzenie (zwykle niespodziewane) treści podoficjalnych do wymiaru oficjalności. Można tu zatem mówić o ujawnieniu, zdjęciu kamuflażu (stroju oficjalnego), uoficjalnieniu itp. Dlatego „demaskacja” wydaje się najbardziej operatywnym („technicznym”) pojęciem relacyjnym, które stanowi podstawowy klucz do poetyki oficjalności i podoficjalności.

Wszystkie inne kategorie relacji między „oficjalnym” i „podoficjalnym”, a więc deformacja, degradacja, pornografia, skandal, autentyzm i sztuczność, są w pewnej mierze wtórne i pochodne wobec pojęcia (a także kryterium) demaskacji. Mówimy „wtórne i pochodne”, ponieważ każde z nich tworzy się w sytuacji demaskacji, każde z nich suponuje jakieś piętno demaskacji. Innymi słowy, można je uznać za korelaty semantyczne demaskacji w ramach poetyki oficjalności i podoficjalności. Ogólnie wyróżnione kategorie trzeba „podzielić” na dwie grupy. Otóż zależnie od stosunku treści oficjalnej do podoficjalnej możemy ustalić zasadę współbrzmienia (konsonansu) lub niezgodności (dysonansu).

Przypadek **k o n s o n a n s u** zachodzi wówczas, gdy oficjalnie treść zachowania postaci jest zgodna (współbrzmi) z jej planem podoficjalnym, z wewnętrzną motywacją itp. Wyraża to kategoria autentyzmu, która odwołuje nas choćby do postaci Hipolita (*Pornografia*). Zachowywał się on autentycznie, ponieważ to, co myślał — mówił itd.

Pozostałe kategorie relacji między treścią (względnie: przedmiotem) oficjalności i podoficjalności bohaterów (tzn. deformacja, degradacja, pornografia, skandal i sztuczność) implikują już zasadę **d y s o n a n s u**, a więc niezgodności, kontrastu. I tak pojęcia deformacji i sztuczności wskazują na widoczny brak autentyzmu, czyli na niemoc ekspresji tego, co podoficjalne w wymiarze oficjalności — z tym, że deformacja mówi o pasywności (inercji psychicznej) postaci w relacjach międzyosobowych (jest to m. in. los Józia z *Ferdydurke* i Młodych z *Pornografii*), natomiast sztuczność (jak to obserwowaliśmy na przykładzie Fryderyka) może być czym zamierzonym, obliczonym na osiągnięcie określonych celów podoficjalnych! Co więcej „sztuczność” bohatera opierała się na świadomej grze z regułami oficjalnymi, a „deformacja” Józia, Karola i Heni wskazuje raczej na ich niedojrzałość, a czasem nawet rezygnację wobec oficjalnego bontonu. Ale tak „deformacja”, jak i „sztuczność” mówią o uwięzieniu bohaterów na poziomie oficjalnym bez realnej szansy uautentycz-

nienia (uoficjalnienia) osobistych treści podoficjalnych (tzn. wprowadzenia konsonansu między tym, co oficjalne i podoficjalne).

Z kolei kategorie skandalu, pornografii i degradacji są bardziej związane z podoficjalnością postaci. Wydaje się także celowe wspomnieć tu o pojęciu podglądania. Otóż „podglądanie” to graniczna sytuacja dysonansu między oficjalnym i podoficjalnym, która nie wywołuje jeszcze konfliktu, skandalu. Dzieje się tak, ponieważ osoba podglądana jest po prostu tego nieświadoma (np. Młodziakowie w sypialni czy „nowoczesna” w obliczu nocnych odwiedzin Kopyrdy i Pimki). Dopiero w momencie publicznego (oficjalnego) ujawnienia, demaskacji, dochodzi do skandalu. Zresztą może do niego dojść również na innej drodze, m. in. autodemaskacji, czego wymownym przykładem jest żenujące wyznanie Gałkiewicza, który w sytuacji „niemożności” odmawia zachwyty nad poezją Słowackiego. To przecież także skandal — oczywiście na tle oficjalności „szkolnej”.

Widzimy więc, że kategoria skandalu wyraża drastyczny rozwiew między określonym wzorem czy modelem oficjalności a konkretnie zdemaskowaną sytuacją podoficjalną. Co więcej „zgorzenie” czy „oburzenie” publiczne wywołane tym stanem rzeczy domaga się — o czym już mówiliśmy — natychmiastowej oceny tego, co miało miejsce podoficjalnie z pozycji norm oficjalnych i powrotu wszystkich uczestników zdarzenia na linię oficjalności. Następuje zatem oficjalna „likwidacja” kompromitującego przypadku.

Inaczej jest w sytuacji „pornografii”. Tu nie dochodzi do ucieczki z poziomu podoficjalności na poziom reguł oficjalnych. Przeciwnie, zdarzenie podoficjalne zostaje zaaprobowane, uznane, a nawet ocenione kosztem oficjalności, zostaje nawet postawione „ponad” tym, co „oficjalne i uświęcone społecznie”. Jest to zatem skandal „dozwolony” — wbrew presji oficjalnej. Tak m. in. Fryderyk zdaje się nobilitować grzech, zbrodnię i krew jako „naczelną zasadę życia” i „niezbędny składnik pełni”. Zasadnicze jest tu jednak pojęcie „pełni życia”. Stąd nie można kategorii „pornografii” utożsamiać z pojęciem „nieoficjalności” (w znaczeniu: przeciwoficjalność). Różnica polega głównie na tym, że to, co podoficjalne zostaje „zafiksowane” i uznane jako równorzędne temu, co oficjalne, jako niezbędny korelat, uzupełnienie i „druga strona medalu” oficjalności.

Nie chodzi tu więc o „zniesienie” tradycyjnej oficjalności i wprowadzenie na jej miejsce nowej (opartej na szaleństwie zbrodni, grzechu itp.), ale — paradoksalnie — o wydobycie na jaw i „rehabilitację” tego, co zostało stłumione i wyklęte (w tym wypadku) przez mentalność chrześcijańską. Wszystko w imię „pełni życia”. I w tym opalizowaniu „grzechu i cnoty” można widzieć sedno kategorii „pornografii”.

I wreszcie „degradacja”. Otóż zauważmy, że kategoria degradacji oznacza po prostu trwałą dysonans „postawy” oficjalnej i podoficjalnej. Analizując różnorodne sytuacje skandalu (a także sytuacje podglądania i „pornografii”) mogliśmy stwierdzić, że „człowiek gombrowiczowski” będąc pogrążony w indywidualnej biologii, tandecie, zbrodni, anormalności psychicznej i obsesji poznawczej jest w stanie wielowymiarowej degradacji wobec wartości społecznych, narodowych, moralnych, psychologicznych i poznawczych. Kategoria degradacji nasuwa się więc jako oczywista konkluzja z dokonanych rozważań, które jednoznacznie wskazują na sugestywną dyskredytację wszelkich „wartości pozytywnych” (nie mówiąc już o „bohaterze pozytywnym”) oficjalności i podoficjalności „człowieka gombrowiczowskiego” w kolejnych powieściach od *Ferdydurke* do *Kosmosu*.

Przy czym stwierdzenie „dyskredytacji wszelkich wartości pozytywnych” w świecie przedstawionych analizowanych utworów wymaga właściwego zrozumienia. Trzeba mianowicie zdać sobie sprawę z tego, że nie przeczy temu nawet wykryta kategoria autentyzmu jako jedyne go przypadku konsonansu treści oficjalnych i podoficjalnych osobowości postaci. Rzecz bowiem w tym, że np. zjawiska „tabu” czy „żywiolu” (nie mówiąc już o obsesjach psychicznych bohaterów) nigdy nie mogą być wyrażone autentycznie na poziomie oficjalnym, ponieważ system reguł oficjalności nie przewiduje dla nich nazwy („dystynkcji formalnych”); nie przyznaje im prawa do jawnego istnienia — stąd muszą one wieść żywot cienia, któremu może przysługiwać co najwyżej, określenie negatywne wobec języka „dojrzałej kultury”. Tak właśnie ujął problem (w kategorii pseudooficjalności) Schulz, który m. in. pisał o „drugiej stronie” osobowości postaci w *Ferdydurke*:

[...] kloaka niedojrzałości, dziedzina hańby i wstydu, niedopasowań i niedociągnięć, żaloszny śmietnik kultury, pełen czerepów, tandetnych, szmacianych i słomianych ideologii, dla których nie ma nazwy w języku kulturalnym¹³¹.

Tym samym dochodzimy do zagadnienia kategorii oficjalności i podoficjalności „człowieka gombrowiczowskiego”.

2

Zanim jednak podejmiemy psychologiczną interpretację kategorii oficjalności i podoficjalności (na tle koncepcji osobowości C. G. Junga), wydaje się niezbędne rozstrzygnąć najpierw problem zakresu i treści podstawowych pojęć oficjalności, pseudooficjalności i podoficjalności.

Za układ odniesienia dla tych uwag można przyjąć kategorię inter-

¹³¹ Jw. s. 482.

akcji międzyludzkiej, którą posłużył się Z. Łapiński. Jest przy tym dość znaczące, że w takim ujęciu „człowiek gombrowiczowski” zostaje bez reszty redukowany do sfery „międzyludzkiego”. Oto słowa krytyka:

Konflikt przebiega u Gombrowicza najczęściej pomiędzy „wnętrzem” osoby a rolą, do jakiej bywa ona przymuszana. Ta rola wbrew naszym zamiarom i na przekór stawianemu oporowi zaczyna nas wchłaniać. Tracimy swoje uprzednie „ja”¹⁸².

Opozycja „wnętrze osoby” i „rola” społeczna ma swoje warianty (synonimy) w postaci m. in. „ja” i „mnie”, „rdzeń osobowości” i „rola”:

Ow „rdzeń”, odczuwany jako nieodłączna część naszego „ja”, także ukształtował się — na glebie dyspozycji biologicznych — podczas gry międzyludzkiej, gdy pełniliśmy mniej lub więcej zinstytucjonalizowane „role”¹⁸³.

Czy więc kategoria podoficjalności (i pseudooficjalności) jest czymś fikcyjnym? A może pojęcie interakcji międzyludzkiej jest „terminem—workiem”, który jednostronnie unifikuje faktycznie zróżnicowany świat postaci utworów Gombrowicza? Wydaje się jednak, że mamy tu do czynienia z pozorną sprzecznością, wynikłą z dwóch różnych punktów widzenia, które można uznać za komplementarne. I tak Łapiński analizuje twórczość autora *Ślubu* w aspekcie genetycznym, my natomiast jesteśmy bliżsi strukturalnego punktu widzenia. Zresztą w podobnym aspekcie jak Łapiński (ale już na innym tle psychologicznym), interpretuje „człowieka gombrowiczowskiego” Kijowski. Otóż przeprowadza on trafną paralełę między świadomością i podświadomością, a tym, co zdefiniowaliśmy jako oficjalność i podoficjalność. Posłuchajmy:

O ile w klasycznej psychoanalizie za podświadomość uważa się nie wyrażone i nie zrealizowane treści psychiczne osobnika, według Gombrowicza można by ją uznać za niewidoczny ślad cudzej presji — za rany i blizny zapomnianych starć z ludźmi, za podrzucone przez nich, z wolna działające trucizny¹⁸⁴.

Tak więc wszechogarniająca „interakcja międzyludzka” ulega rozwarstwieniu na świadomą i podświadomą (jako „niewidoczny ślad cudzej presji, rany i blizny zapomnianych starć z ludźmi” itp.). W ten sposób otrzymujemy genetyczną definicję podświadomości:

Według Gombrowicza podświadomą rzeczywistością jest świadomość drugiego, w której jestem obecny; podświadomość to świadomość innych¹⁸⁵.

¹⁸² Jw. s. 95-96.

¹⁸³ Tamże s. 95.

¹⁸⁴ *Kategorie Gombrowicza*. „Twórczość” 1971 nr 9 s. 71.

¹⁸⁵ Tamże s. 71.

I tak, w pierwszym przybliżeniu — parafrazując — powiemy, że „podoficjalną rzeczywistością każdego człowieka jest jego istnienie w świadomości drugiego; moją podoficjalnością jest świadomość drugiego, w której jestem obecny”. A to dlatego, że podoficjalność to „niewidoczny ślad cudzej presji” itd. W sytuacji np. Leona taką bliźną czy raną (a może z wolna działającą trucizną) była dla niego „największa frajda”, jakiej w życiu doznał z kuchcią! Ale przecież zdajemy sobie sprawę, że takie ujęcie podoficjalności jest bardzo jednostronne i dalece niepełne. Toteż wymaga ono ważnych uzupełnień, które by objęły swym zasięgiem całe bogactwo wariantów oficjalności i podoficjalności w kolejnych powieściach. Poszukując najistotniejszego rysu oficjalności i podoficjalności „człowieka gombrowiczowskiego” dochodzimy ostatecznie do koncepcji osobowości, której autorem jest Carl Gustaw Jung. Oczywiście to, co w tym względzie powiemy może stanowić jedynie migawkę z oryginalnej teorii szwajcarskiego psychologa. Zresztą nie otwieramy tutaj zupełnie nowej perspektywy badawczej, świadczy o tym przywoływane studium Hultberga o *Pornografii*, gdzie autor interpretuje powieść Gombrowicza, w terminach jungowskiej psychologii analitycznej. Przy czym Hultberg interesuje się innym niż my aspektem paraleli Jung — Gombrowicz. Chodzi mu mianowicie o relację: alchemia (jako proces archetypowy) i literatura (w sensie archetypowej gry podświadomości artysty). Nam natomiast idzie o zagadnienia struktury osobowości „człowieka gombrowiczowskiego” w odniesieniu do koncepcji osobowości wg Junga. Niemniej jednak i tego problemu duński krytyk nie pomija całkowitym milczeniem, co niebawem odnotujemy.

Spośród siedmiu „systemów”, które stanowią podstawowe elementy struktury osobowości w teorii Junga (są to: ego, osobista nieświadomość, kolektywna nieświadomość i jej archetypy, persona, anima i animus, cień oraz jaźń) bliżej rozważymy systemy „persony” i „cienia” na tle systemu „ego”. Sądzymy bowiem, że „ego” („ja”) w perspektywie „persony” i „cienia” najlepiej wyraża dialektykę oficjalności i podoficjalności w jej bogatej wieloznaczności. Trzeba tu jeszcze wprowadzić pojęcie „procesu indywiduacji”, które nadaje całej koncepcji Junga charakter dynamiczny. „Indywiduacja” oznacza:

Stać się odrębną istotą, a także własną jaźnią o tyle, o ile przez indywidualność rozumiemy naszą najbardziej wewnętrzną, ostateczną, nieporównywalną jedyność¹³⁵.

Czymże wobec tego jest „jaźń”? „Jaźń” — mówi dalej J. Jacobi — to „Wspólny punkt środkowy [...] połączenia obu częściowych systemów

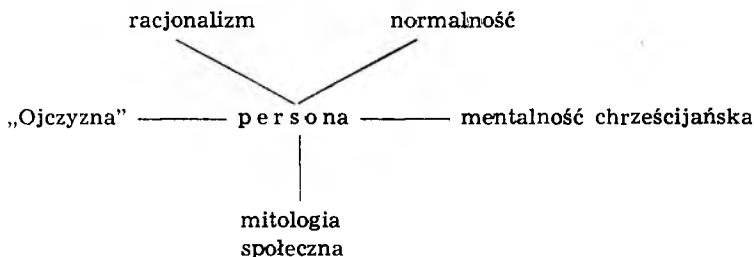
¹³⁵ I. Jacobi. *Psychologia C. G. Junga*. Warszawa 1968 s. 137.

psychicznych — świadomości i nieświadomości”¹³⁷. Tak więc proces indywiduacji, który „odbywa się właściwie w sposób samorzutny, naturalny i autonomiczny” i jest „potencjalnie dany każdemu człowiekowi”¹³⁸, zmierza do osiągnięcia znaczącej równowagi między świadomością i nieświadomością konkretnej jednostki. Co więcej: „jaźń jest nie tylko punktem środkowym, ale zarazem całym obszarem, który obejmuje świadomość i nieświadomość; stanowi centrum całości psychicznej, podobnie jak »ja« jest centrum świadomości”¹³⁹. Tak więc dochodzimy do definicji ego („ja”), które „jest centrum świadomości”.

Czym więc jest „persona” i „cień” w relacji do „ja”? Otóż „persona” — „jest zespołem funkcjonalnym, który wynika z przystosowania lub z koniecznej wygody, ale nie jest identyczny z indywidualnością [...] jest tą częścią ja [...] która zwrócona jest ku światu zewnętrznemu”¹⁴⁰. A w następnych zdaniach pada znamienne określenie „persony”, które już nas wprost odsyła do kategorii oficjalności w sensie maski, „roli” społecznej. Tak więc „persona” jest „kompromisem pomiędzy jednostką a społeczeństwem, opartym na tym, czym ktoś zdaje się być”¹⁴¹. Tu pojawia się pojęcie świadomości zbiorowej jako podstawy funkcji „persony”:

Przez pojęcie „świadomość zbiorowa” rozumiemy ogół tradycji, konwencji, obyczajów, uprzedzeń, reguł i norm zbiorowości ludzkiej, nadających kierunek świadomości grupy jako całości, które przez członków tej grupy przejmowane są w sposób przeważnie nieprzemyślany¹⁴².

W ten sposób pojęcie „persony” na tle „świadomości zbiorowej” wyraża najistotniejsze odcienie wariantów oficjalności w kolejnych powieściach. Można to przedstawić schematycznie, gdzie psychologicznym równoważnikiem kategorii oficjalności jest system „persony”.



¹³⁷ Tamże s. 160.

¹³⁸ Tamże s. 138.

¹³⁹ Tamże s. 164.

¹⁴⁰ Tamże s. 45.

¹⁴¹ Tamże s. 45.

¹⁴² Tamże s. 48-49.

I tak „racjonalizm” i „normalność” to dwa skrzydła problematyki „oficjalności” w *Kosmosie*. „Racjonalizm” oznacza po prostu oficjalne tło obsesji „poznawczej” Witolda i Fuksa, która nota bene rozwijała się w kierunku irracjonalnej interpretacji rzeczywistości. Z kolei „normalność” jest układem odniesienia dla degradacji psychicznej Leona i Kulki. Pozostałe warianty „persony” nie wymagają raczej komentarza, gdyż zostały już wyjaśnione w uwagach otwierających analizę *Kosmosu*, przy czym były one tam ujęte w aspekcie oficjalnej „gry pozorów”.

Rozważmy teraz problem „cienia”. „Persona” — jak wiemy — będąc częścią „ja” zwróconą ku światu zewnętrznemu polega na spełnianiu oczekiwań grupy zgodnych z normami społecznymi itp.; natomiast „cień”, który także jest „dokładnym odpowiednikiem naszego ja, rośnie i kryształizuje się równoległe z nim”, wyraża się w czymś zgoła przeciwnym niż „persona”¹⁴³. Otóż „cień” symbolizuje naszą „drugą stronę”, naszego „ciemnego brata”¹⁴⁴ — jest to ciemna strona naszej osobowości, prymitywna i instynktowa, którą każdy usiłuje ukryć w swojej „personie”.

Swój „cień” można spotkać w postaci albo wewnętrznej, symbolicznej, albo zewnętrznej, konkretnej [...]. W zależności od tego, czy cień należy do sfery ja lub indywidualnej nieświadomości, czy też do sfery nieświadomości zbiorowej, przybiera on osobistą lub zbiorową formę przejawiania się¹⁴⁵.

I dlatego:

Może [...] pojawić się równie dobrze jako postać z kręgu naszej świadomości — na przykład nasz brat (lub siostra), nasz najlepszy przyjaciel, jako człowiek będący naszym przeciwieństwem, albo jak w *Fauście* famulus Wagner — jak też jako postać mityczna — w przypadku gdy chodzi o przedstawienie treści nieświadomości zbiorowej — na przykład Mefistofeles, faun, Hagen, Loki itp.¹⁴⁶

Nietrudno domyślić się sensu tego rozwiniętego wywodu, chodzi po prostu o „cień” narratora kolejnych powieści. Zwrócił już na to uwagę Hultberg pisząc m. in.: „komu nieobce są podstawowe zasady psychologii analitycznej, uzna za oczywiste, iż Fryderyka należy traktować jako cień narratora”¹⁴⁷. Wydaje się jednak, że nie tylko w *Pornografii* ma narrator swój „cień”, ale w każdej z analizowanych powieści! Pozwala to jednocześnie skorygować metodologicznie wątpliwy sąd Sandauera à propos „wyręczenia się” przez Gombrowicza sobowtórem wtedy,

¹⁴³ Tamże s. 143.

¹⁴⁴ Tamże s. 141.

¹⁴⁵ Tamże s. 142.

¹⁴⁶ Tamże s. 142.

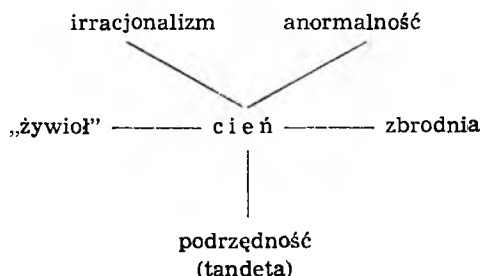
¹⁴⁷ Jw. s. 187.

gdy w grę wchodzi „tematyka drażliwa” jego utworów. Tak więc można stwierdzić, że infantylny Józio i „zwichnięty” Miętus (*Ferdydurke*), a także perwersyjny Gonzalo (*Trans-Atlantyk*), jak i maniackalny Fuks oraz „sfiksowany” Leon (*Kosmos*), to „cienie” osobowości narratora. To właśnie jego „ciemni bracia” w postaci „najlepszych przyjaciół” (Miętus, Fryderyk i Fuks) lub dziwnych znajomych (Gonzalo, Leon). Przy czym, zauważmy, że to rozbitcie osobowości narratora na „personę” i „cień” pokazuje w stanie embrionalnym *Ferdydurke*, gdzie Józio jako oczywiste alter ego i „przeciwieństwo” młodego literata wyealienowuje się w pewnym momencie akcji (porwanie przez Pimkę), zdobywając samodzielne istnienie ucznia gimnazjalnego!

Odtąd narrator kolejnych powieści spotyka — jak się zdaje — swój cień w „zewnątrznych i konkretnych” osobach Miętusa, Gonzala, Fryderyka, Fuksa i Leona. Każda z tych postaci posiada określony stygmat niższości, degradacji. Tak więc z istoty „cienia” daje się wywieść to, co najgłębiej wyraża kategorię podoficjalności, a więc — przywołujemy słowa J. Jacobi o „cieniu” — „»osobistą ciemność« jako uosobienie tych treści naszej psyche, które w ciągu naszego życia zostały niedopuszczone, odrzucone, wyparte”¹⁴⁸. Co więcej, „cień” zdaniem Junga jest czymś uniwersalnym i typowym (jako dyspozycja i skłonność do rzeczy ciemnych i podrzędnych) dla każdej jednostki ludzkiej. Ta analogia z sensem genetycznym i strukturalnym podoficjalności jest już uderzająca:

[...] w aspekcie zbiorowym cień reprezentuje ogólnoludzką ciemną stronę w nas, wrodzoną każdemu człowiekowi skłonność do rzeczy podrzędnych, mniej wartościowych i ciemnych¹⁴⁹.

Widzieliśmy to aż nadto dobrze w ciągłej grawitacji „człowieka gombrowiczowskiego” ku swojej ciemnej podoficjalności. Stąd warianty tej podoficjalności możemy schematycznie ująć jako realizacje „cienia” osobowości narratora na przestrzeni od *Ferdydurke* do *Kosmosu*.



¹⁴⁸ Jw. s. 143.

¹⁴⁹ Tamże.

Analogicznie do modelu oficjalnej „persony”, „cień” w *Kosmosie* wyraża się w irracjonalizmie i anormalności. „Irracjonalizm” oznacza tu uproszczony, wspólny mianownik obsesji „poznawczej” Witolda i Fuksa, natomiast „anormalność” mówi o odchyleniach psychicznych Leona i Kulki. Z kolei podrzędność, „żywo!” i zbrodnia to warianty podoficjalności w *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*, które zostały już wyjaśnione w aspekcie „biologii” „człowieka gombrowiczowskiego” (patrz: uwagi wstępne do analizy *Kosmosu* pt. „Odchodzi międzyludzkie”). Przy czym, rzecz jasna, ten aspekt „osobowości biologicznej” bohaterów powieści w pełni zawiera pojęcie „cienia”. Widzimy zatem, że „cień” jako stały element osobowości narratora, upersonifikowany w jego „najlepszych przyjaciół” czy pozornych przeciwieństwach (Józio, Gonzalo, Leon), jest czymś w najwyższym stopniu realnym i niesprowadzalnym do „interakcji międzyludzkiej” w ujęciu Łapińskiego czy psychoanalitycznej paraleli Kijowskiego. Zresztą nie przypadkowo widzi Jung archetyp „cienia” w koncepcji „grzechu pierworodnego”.

W tej perspektywie „interakcja międzyludzka” jest tylko „wszechwładnym” katalizatorem, dzięki któremu dochodzi do wyłonienia się podstawowych (można by rzec: genotypowych) elementów struktury osobowości. Tu, obok „genotypu” cienia, trzeba jeszcze wspomnieć o tzw. „obrazie duszy”, który Jung nazywa „anima u mężczyzny, a animus u kobiety”¹⁵⁰. Otóż archetypowa postać „obrazu duszy” reprezentuje „komplementarną, odmiennopłciową część psyche i odzwierciedla zarówno nasz osobisty stosunek do niej, jak i nawarstwienie się ogólnoludzkiego doświadczenia w związku z przeciwieństwem płci. Reprezentuje więc obraz drugiej płci, który nosimy w sobie jako poszczególne jednostki [...]”¹⁵¹. Stąd nie bez znaczenia są różne przejawy perwersyjnego erotyzmu w świecie postaci kolejnych utworów. Nie wykluczone, że temu „obrazowi drugiej płci” narratora odpowiada szereg istotnych komponent w osobowości samego pisarza! Tak pisał o tym K. A. Jeleński:

Zarówno Fryderyk jak Leon są wreszcie reżyserami, kapłanami tajnej celebracji. Jasno wynika z *Dziennika*, z *Rozmów*, że są oni wcieleniem „tragicznego erotyzmu” Gombrowicza, że celebrują „przepychy” tej nędzy, jej świętość¹⁵².

W ten sposób wchodzimy w ostatni krąg zagadnień, gdzie na tle problemów parodii i „integralizmu literackiego” Gombrowicza spróbujemy rozstrzygnąć dylemat „wartości pozytywnych” w jego powieściach.

¹⁵⁰ Tamże s. 146.

¹⁵¹ Tamże.

¹⁵² *Dramat i antydramat*. „Kultura” (Paryż) 1969 s. 17.

Na czym polega „integralizm literacki” Gombrowicza? Chodzi tu o relację autor — narrator w powieściach pisarza. Otóż wbrew opinii J. Błońskiego, który utrzymuje, że „Gombrowicz celowo myli narratora z autorem tak, aby wprowadzić w błąd czytelnika”¹⁵³, wydaje się bardziej przekonujące zdanie, że „narrator w prozie Gombrowicza w istocie jest do pewnego stopnia równoznaczny z autorem”¹⁵⁴. Taki punkt widzenia podziela, obok Jarzębskiego, m. in. Wyskiel, który trafnie podkreśla, skądinąd rzadki przypadek, niemalże tożsamości problematyki dzieła i życia Witolda Gombrowicza:

Zebrane razem utwory Gombrowicza tworzą coś w rodzaju dziennika intymnego, którego autor w zależności od potrzeb przerzuca się z jednego stylu w drugi, stosuje się do najróżniejszych konwencji, wyznaczenie miesza z fikcją i esejem.

I co najważniejsze:

Decydująca była funkcja, jaką dana wypowiedź spełnić miała w jego życiu oraz pragnienie jak najpełniejszej ekspresji¹⁵⁵.

Podobnie argumentuje swoje stanowisko Jarzębski:

Narratora utworów Gombrowicza dręczą identyczne problemy co samego pisarza — dowodów na to moc w *Dzienniku*, a wcześniej — w przedwojennej publicystyce autora *Ferdydurke*. Stąd specyficzny status narratora utworów Gombrowicza, który jest jakby trochę pisarzem — ale też i trochę kim innym [...] ¹⁵⁶.

Jest to zjawisko bardzo interesujące metodologicznie, przy czym nie od rzeczy będzie tu wskazać jeszcze na imiona narratorów poszczególnych powieści. Pominąwszy *Ferdydurke* (choć i tam w postaci młodego literata nietrudno dostrzec Gombrowicza), to już w *Trans-Atlantyku* narrator nazywa się Witold Gombrowicz, a w *Pornografii* i *Kosmosie* — nosi imię pisarza. Zresztą pogląd o „integralizmie literackim” Gombrowicza nie wydaje się zasługą wymienionych krytyków (Jeleński, Jarzębski, Wyskiel), gdyż to przecież autor *Ślubu* w licznych autokomentarzach chętnie wyznawał, że traktuje literaturę jako ekspresję własnej osobowości.

W tym także widzimy rozstrzygnięcie dylematu „wartości pozytywnych” — jedynym prawdziwie pozytywnym bohaterem tych powieści

¹⁵³ O Gombrowiczu. „Miesięcznik Literacki” 1970 nr 8 s. 46.

¹⁵⁴ Jarzębski. „Opętani” — zapomniana powieść Gombrowicza s. 93.

¹⁵⁵ Myśli różne o Gombrowiczu s. 79.

¹⁵⁶ „Opętani” s. 94.

staje się sam autor! I to w jego stosunku do dzieła, w jego możliwościach kreatywnych daje się wykryć myśl, implikowaną przez tekst, o twórczych zasobach i etycznych powinnościach człowieka. Tak więc pozostanie w ramach utworów nie wystarcza, tradycyjny czytelnik może się poczuć rozczarowany; szukając artystycznej ekspresji wartości, „czegoś dla siebie” itp., znajduje w świecie Gombrowicza zjawiska kompromitujące, skandaliczne, a nawet patologiczne. Dopiero wprowadzenie kategorii autora (immanentnego) pozwala odetchnąć. I to m. in. stanowi o oryginalności pisarstwa Gombrowicza, które nie proponuje czytelnikowi żadnych rozwiązań czy nowych idei, postaw itd. Nie, tu chodzi o coś innego. Pisarz jedynie stawia problemy, wciąga w nie czytelnika i tak pozostawia. Na tym także zasadza się „gombrowiczowska parodia”. Jest to parodia wielowymiarowa, „wszechogarniająca”. Tak o tym mówi M. Głowiński:

Parodia wszechogarniająca, a z taką właśnie mamy u Gombrowicza do czytania, kształtuje się nie tylko w stosunku do innych tekstów, jej zasięg jest szerszy. Zwraca się ona także ku kulturze, w której owe teksty funkcjonowały, ku jej schematom, mitom i wzmówieniom¹⁵⁷.

Co jednak jest sednem parodii, na czym ona polega? Oto dalszy ciąg wywodu Głowińskiego, który powołując się na słowa G. Bataille'a, definiuje parodię jako pojęcie w najwyższym stopniu relacyjne:

[...] każda rzecz, na którą się patrzy, jest parodią innej [...] rzecz (w najszerszym tego słowa znaczeniu) nie może być tylko sobą, stanowi z reguły odwołanie do czegoś innego, istnieje w nieustannym napięciu pomiędzy własną realnością a czymś innym¹⁵⁸.

Krytyk rozważa więc dzieło Gombrowicza w „napięciu” do innych tekstów. Sądzi bowiem, że:

[...] tak jak w sytuacji człowieka najważniejsza jest w tym ujęciu interakcja, stosunek do drugiego, tak w sytuacji literatury najważniejszy jest jej stosunek do innych tekstów, do utrwalonych społecznie konwencji pisania¹⁵⁹.

Tu już można mieć wątpliwości. Przede wszystkim trudno się zgodzić z tym, że „w sytuacji literatury, najważniejszy jest jej stosunek do [...] utrwalonych społecznie konwencji pisania”. Jest to raczej dyskusyjne. Bo czyż faktycznie literaturę zawsze najlepiej się interpretuje przez literaturę? A inne układy odniesienia — pozaliterackie!? Problem

¹⁵⁷ *Parodia konstruktywna*. „*Twórczość*” 1973 nr 1 s. 70.

¹⁵⁸ Tamże.

¹⁵⁹ Tamże s. 80.

szczególnie zdobywa na ostrości w odniesieniu do powieści Gombrowicza, których analiza w zakłętym kręgu literatury nie może okazać się w pełni zadowalająca. Pisarz ten, jak rzadko który, wymaga właśnie daleko idących paralel z myślą psychologiczną, filozoficzną itd., o czym zresztą świadczy dotychczasowy stan badań nad jego twórczością (patrz „Wstęp”).

Stąd nie kwestionując „literackiej” interpretacji dzieła Gombrowicza (aczkolwiek przy świadomości, że nie jest ona wystarczająca) parodia jako pojęcie relacyjne staje się dla nas ostatecznym mianownikiem poetyki oficjalności i podoficjalności. Nietrudno przecież zauważyć, że oficjalność „człowieka gombrowiczowskiego” istnieje de facto w „nieustannym napięciu pomiędzy własną realnością, a czymś innym” — czyli podoficjalnością! Z kolei oficjalność rzeczywiście „nie może być tylko sobą”, lecz „stanowi z reguły odwołanie do czegoś innego”, tj. do „cienia” podoficjalności. Tak więc oficjalność jest parodią podoficjalności, a podoficjalność — oficjalności.

W tym ujęciu wydaje się oczywiste, że strukturalnymi wariantami parodii oficjalności i podoficjalności są kategorie deformacji, degradacji, pornografii, skandalu, demaskacji itd. Konsekwentnie rozwijając ten punkt widzenia, dochodzimy (w oparciu o kategorię autora, który wyłącza się z kolejnych powieści jako jedyny bohater pozytywny) do przekonania, że najistotniejszy sens parodii i pisarstwa Gombrowicza wyraża się nie tyle w „interakcji” jego utworów z innymi tekstami literackimi (czy regułami gatunkowymi lub „schematami i mitami” kultury), ile raczej w interakcji Gombrowicza z Gombrowiczem! To znaczy: oficjalnego pisarza (artysty) z podoficjalnym alter ego — „kapłanem mrocznych wtajemniczeń”, który celebruje „przepychy tej nędzy, jej świętość”. Jest to walka Gombrowicza — „persony”, z Gombrowiczem — „cieniem”, osobistą patologią, którą stara się — jak mówi motto tych rozważań — wyrzucić z siebie, przemienić w temat, w książkę. Stąd świat postaci jego powieści — tak zohydzony — istnieje stale pod znakiem „wolności od”.

Na koniec można by więc zaryzykować twierdzenie (wymagające jeszcze pełniejszego uwierzytelnienia), że przygoda literacka pisarza została rozwinięta w szereg przygód z własnym „cieniem” — od surrealistycznie wyalienowanego Józia w *Ferdydurke* aż do Leona w *Kosmosie*. Tu parodia okazuje się autoparodią i wielowymiarową grą Gombrowicza z samym... Gombrowiczem.

OFFICIALITE ET SUB-OFFICIALITE
LA CONCEPTION DE L'HOMME DANS LES ROMANS DE GOMBROWICZ

R é s u m é

Les considérations de l'auteur portent sur le problème de la conception de l'homme dans quatre romans que publia Gombrowicz — *Ferdydurke* (1937), *Trans-Atlantique* (1947), *Pornographie* (1960) et *Cosmos* (1965).

Ayant choisi l'attitude théorique de R. Ingarden permettant de faire entrer dans le champs d'observation de vastes contextes interdisciplinaires, nous avons rappelé dans notre interprétation de „l'homme de Gombrowicz” des parallèles avec la pensée sociologique, philosophique et psychologique. Le point de vue psychologique constitue toutefois la dominante des analyses du „paysage humain” des romans qui nous intéressent. Une pareille attitude se trouve en partie impliquée par l'état de recherches; celles-ci vont en effet dans différents sens et sont souvent des extrapolations autres que littéraires, cependant les critiques concentrent pour la plupart leur attention sur les personnages dans l'oeuvre de Gombrowicz. Sans imiter les études antérieures, partiales et fortuites comme il semble, celle-ci se pose pour but de présenter une vision de „l'homme de Gombrowicz” qui serait complète et cohérente.

Que signifient les termes du titre: officialité et sub-officialité? „Officialité” c'est le monde de relations interpersonnelles — l'on pourrait parler à ce propos d'une interaction interpersonnelle qui se passe toujours sur un fond culturel déterminé. Ainsi dans *Ferdydurke* il s'agit des modèles de la culture sociale, dans *Trans-Atlantique* — de la culture nationale; *Pornographie* invoque la mentalité chrétienne et *Cosmos* un „rationalisme” officiel et une psychologique „normalité”.

„Sub-officialité” indique le monde privé des personnages. Partant de ce qu'on appelle la psychologie de démascation, nous cherchons à reconstruire le modèle de la personnalité de „l'homme de Gombrowicz”; l'on y arrive en conclusion, prenant pour référence la conception junguienne de la personnalité. Nous considérons par ailleurs que le penser artistique de l'écrivain consiste en une poétique exploitant de diverses couches de la réalité sub-officielle dans sa relation à la sphère officielle. De là ce lien organique entre les ouvrages qui, réalisant les versions successives de l'officialité et de la sub-officialité, nous renvoient pour finir à une parodie. C'est en examinant le problème de la parodie chez Gombrowicz que nous trouvons une solution au dilemme des „valeurs positives” de ses romans.

La présente étude est composée par 3 principaux chapitres. Le premier embrasse les considérations touchant *Ferdydurke* et *Trans-Atlantique*. Il conviendrait cependant de faire ici une remarque qui répondrait à une question ou objection éventuelle et notamment que *Trans-Atlantique*, auquel ne sont consacrés que deux sous-chapitres, paraît être examiné à l'ombre de *Ferdydurke*. L'explication est pourtant simple si nous nous plaçons dans la perspective précisée par le sujet et qui délimite nettement le terrain de nos investigations: il s'agit bien de „l'Homme social”. Etant donné que la conception des héros dans *Trans-Atlantique* est en principe réductible (bien que richement développée) à la construction des personnages dans *Ferdydurke*, nos observations porteront principalement sur le monde présenté dans *Ferdydurke* et l'interprétation des fragments choisis de *Trans-Atlantique* en sera le complément.

Le premier chapitre pose nettement trois sortes de problèmes. Ce sont: 1. „La Maturité” 2. „La non-Maturité” 3. „Les Perspectives dialectiques”. „La

Maturité" constitue la première variante de "l'officialité" qui se laisse diviser encore en sociale et nationale. Nous parlons à ce propos des modèles de la culture sociale (tels que 1. "l'Interhumain", 2. "la Mode" et 3. "la Coutume") et de la culture nationale — sous-point 3. la Coutume appelée "tradition nationale". "La non-Maturité" groupe les problèmes de deux premières versions de la sub-officialité des personnages — 1. "l'Individuel", 2. "le Tabou" et 3. "l'Élément". Il serait intéressant de faire remarquer que ce qui s'avère le "dénominateur final" de la sub-officialité des héros c'est le noeud de l'action ("le tas") qui termine *Trans-Atlantique* et culmine à deux reprises dans *Ferdydurke*.

Le deuxième chapitre est consacré en entier à *Pornographie*. Il s'intitule "l'Homme artiste". Si dans le cas du premier chapitre nous eûmes recours à l'excellent essai sur *Ferdydurke* de B. Schulz, nous avons puisé ici à pleines mains dans l'étude de Peer Hultberg sur *Pornographie*. A la suite des analyses, nous établissons une nouvelle version de l'officialité et de la sub-officialité de "l'homme de Gombrowicz" sous forme de "péché" — "vertu". Autrement dit, il s'agit d'une opposition: morale catholique (ou chrétienne) et crime, sang, etc. Les considérations sommaires sur la poétique de l'officialité et de la sub-officialité (pareillement au chapitre premier 3. „Perspectives dialectiques") trouvèrent place à la fin du point 3. "Pornographie".

Le troisième chapitre intitulé "l'Homme cognitif" traite du *Cosmos*. Ce dernier roman de Gombrowicz nous semble être "l'alpha et l'oméga" de la poétique de l'officialité et de la sub-officialité. Nous distinguons à ce sujet la dégradation cognitive et la dégradation psychologique du personnage. En même temps, nous discutons le problème de la finalité artistique de deux tendances, sexuelle et épistémologique, dans *Cosmos*.

La conclusion reprend l'ensemble des analyses et considérations et les réexamine dans l'aspect de principaux problèmes de l'oeuvre de Gombrowicz. Nous en arrivons ainsi à une interprétation psychologique de ce qui donne à l'oeuvre son sens définitif, au problème de la parodie. Mais d'abord, adoptant pour nôtre la conception de C. G. Jung au sujet de la personnalité, nous avons tenté de résumer nos réflexions sur la poétique et les catégories de l'officialité et de la sub-officialité. C'était attirer l'attention sur le principe de compromission discernable à la base de la dialectique de l'officialité et de la sub-officialité des personnages de tous les romans examinés. Nous avons défini le "procédé" de compromission comme un choc de ce qui est officiel avec ce qui est sub-officiel. Les personnages sont construits par contraste, au moyen de la démascation. Démasquer n'est tout simplement que réduire (généralement par surprise) le contenu sub-officiel aux dimensions de l'officialité. L'on pourrait par conséquent parler du dévoilement, du décamouflage, de la désofficialisation, etc. La "démascation" paraît donc être le terme de relation le plus maniable ("technique"), la meilleure clé pour la poétique de l'officialité et de la sub-officialité.

Les autres catégories de relations entre "l'officiel" et "le sub-officiel" (établies au cours des analyses), telles que déformation, dégradation, pornographie, scandale, authenticité et artifice sont secondaires par rapport à l'idée (et aussi au critère) de la démascation.

D'une façon générale, les catégories ont été divisées en deux groupes. Tenant compte du rapport entre le contenu officiel et sub-officiel, nous avons établi le principe de consonance et de dissonance. Ainsi p.ex. la consonance a lieu là où le comportement officiel du personnage s'accorde (sonne avec) avec son plan sub-

-officiel, sa motivation intérieure, etc. C'est la catégorie de l'authenticité qui intervient. Toutes les autres catégories de relations entre le contenu de l'officiel et du sub-officiel impliquent par contre le principe de dissonance, de la non-conformité, du contraste.

Après avoir caractérisé les catégories de relations intervenant entre l'officialité et la sub-officialité des personnages, l'auteur passe à l'interprétation de la catégorie de l'officialité et de la sub-officialité elle-même. Dans une polémique avec Z. Łapiński considérant "l'homme de Gombrowicz" dans une seule dimension de l'interaction humaine, nous avons eu recours à la conception junguienne de la personnalité, à son „système” *ego* dans la perspective des systèmes de "personne" et "ombre" en tant qu'exprimant le mieux la riche polysémie de la dialectique de l'officialité et de la sub-officialité. En conclusion, remplaçant les catégories de l'officialité et de la sub-officialité par les systèmes de "personne" et "ombre", nous en arrivons au modèle structuro-génétique de cinq variantes de l'officialité et de la sub-officialité de "l'homme de Gombrowicz". Ainsi la "personne" officielle a été successivement réalisée comme mythologie sociale (*Ferdynand*), „Patrie" — traditionalisme national (*Trans-Atlantique*), mentalité chrétienne (*Pornographie*), "rationalisme" et "normalité" (*Cosmos*). Le "rationalisme" veut dire tout simplement: le fond officiel de l'obsession "cognitive" de Witold et Fuks laquelle nota bene évolue vers une vision irrationnelle et „fortuite" de la réalité.

Analogiquement au modèle de la "personne" officielle, nous obtenons cinq variantes de l'"ombre" sur le plan du sub-officiel. Ce sont: camelote, "élément", crime (*Pornographie*), "irrationalisme" et "anormalité" (*Cosmos*). Bien entendu, l'"irrationalisme" signifie ici le dénominateur commun simplifié de l'obsession cognitive de Witold et Fuks et l'"anormalité" — la dégradation psychique de Léon et de Kulka.

Nos dernières considérations portèrent sur le problème de l'intégralisme littéraire de Gombrowicz et sur la question de la parodie examinée à partir du dilemme des "valeurs positives" dans ses romans. Il s'avéra ainsi que seul l'auteur lui-même est le héros véritablement positif de cette oeuvre. C'est dans son attitude envers l'oeuvre, dans sa puissance créatrice que l'on trouve l'idée, impliquée par le texte, sur les ressources de l'invention, sur les obligations éthiques de l'homme, etc. L'on ne saurait par conséquent se limiter aux cadres mêmes de ces ouvrages — le lecteur traditionnel pourrait s'en trouver déçu; en cherchant une expression artistique des valeurs, "quelque chose pour lui-même" etc., il ne trouve dans le monde de Gombrowicz que des choses compromettantes, scandaleuses, voire pathologiques. Seule l'application de la catégorie de l'auteur (immanent) permet de respirer.

C'est sur ce fond également qu'apparaît "la parodie de Gombrowicz", parodie à plusieurs dimensions. Le sens le plus profond de cette parodie, ainsi que celui de l'oeuvre entière de Gombrowicz, s'exprime — contrairement à ce que pensait M. Głowiński — moins dans l'"interaction" de ses romans avec d'autres textes littéraires (règles du genre ou "schéma et mythes" culturels) que dans une interaction de Gombrowicz avec Gombrowicz.

Dans une telle conception, la parodie s'avère une autoparodie et un jeu multiple de Gombrowicz avec Gombrowicz.