

WITOLD GOMBROWICZ

Ur. 1904 w Małoszycach koło Opatowa, zm. 1969 w Vence, we Francji. Prozaik, dramaturg, eseista, epistolograf.

Pochodził z rodziny szlacheckiej, która do 1883 r. mieszkała na Żmudzi, później w Kieleckiem. W 1911 r. rodzina przeniosiła się do Warszawy. Studiował w Warszawie prawo, a później w Paryżu filozofię i ekonomię. Przez krótki czas pracował w sądownictwie warszawskim, lecz ostatecznie zdecydował się na karierę literacką. Nawiązał współpracę z kilkoma czasopismami, m.in. „Kurierem Porannym” i „Skamandrem”. Stanisław Baliński, poeta związany ze „Skamandrem”, wprowadził go w środowisko byłych kawiarni Ziemiańskiej, najważniejszych twórców i polityków dwudziestolecia międzywojennego. Spotykał tam m.in. Leopolda Staffa i Karola Szymanowskiego, a także ministra Józefa Becka czy pułkownika Walego Sławka.

W sierpniu 1939 r. wypłynął statkiem „Chrobry” do Argentyny. Tam doszła go wieść o wybuchu II wojny światowej. Gdy kapitan statku otrzymał rozkaz wypłynięcia do Wielkiej Brytanii, Gombrowicz zdecydował się na pozostanie w Buenos Aires. Zgłosił się do polskiego poselstwa, lecz został uznany za niezdolnego do służby wojskowej (według innej wersji wstąpienia do armii odmówił). Od przedstawicielstwa rządu w Londynie otrzymywał przez jakiś czas drobne zasiłki, lecz lata 1939–1947 przeżył w nędzy, wspomagany przez nielicznych znajomych i przyjaciół. Aby się utrzymać, pisał (po hiszpańsku) sentymentalne opowiadania do gazet bulwarowych. Po wojnie, mimo namów komunistycznego rządu, na powrót do kraju się nie zdecydował. W latach 1947–1955 pracował w Banku Polskim w Buenos Aires.

W 1963 r. otrzymał roczne stypendium Fundacji Forda na pobyt w Berlinie Zachodnim, skąd przeniósł się do Royamount pod Paryżem. Tam w 1964 r. poznał Kanadyjkę Marię-Ritę Labrosse, z którą zamieszkał w Vence nieopodal Nicei i którą poślubił cztery lata później. W 1967 r. Gombrowicz otrzymał Międzynarodową Nagrodę Literacką Wydawców (Prix Formentor). Zmarł na skutek niewydolności płuc.

Twórczość literacka Gombrowicza obejmuje opowiadania, powieści i dramaty. Zadebiutował w 1933 r. tomikiem opowiadań *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (później, w wersji poszerzonej, wydawany był jako *Bakakaj*). Przed wojną pisarz wydał jeszcze powieść *Ferdydurke*, dramat *Iwona, księżniczka Burgunda* oraz drukowaną w odcinkach (niedokończoną) powieść sensacyjną *Opętani*. W 1953 r. paryski Instytut Literacki wydał dramat *Ślub* wraz z powieścią *Trans-Atlantyk*. To samo wydawnictwo emigracyjne opublikowało kolejne utwory Gombrowicza – *Pornografię*, *Kosmos*, dramat *Operetka*, a także *Dzienniki* pisarza z lat 1953–1956. W Polsce dzieła te przez długi czas objęte były zakazem druku.

FERDYDURKE

Geneza

Debiut Gombrowicza *Pamiętnik z okresu dojrzewania* został przyjęty przez krytykę i czytelników raczej życzliwie, lecz jego interpretacje wykazywały niezrozumienie myśli pisarza. W opowiadaniach widziano często dopiero zapowiedź dojrzszych, doskonalszych dzieł Gombrowicza. Dostrzegano walory języka utworów, dziwiono się ich treści. Powieść *Ferdydurke* miała być początkowo odpowiedzią ośmieszającą niekompetentnych krytyków i czytelników oceniających autora z punktu widzenia znanej im kultury. Przerodziła się jednak w analizę kultury jako wszechwładnej, narzucanej człowiekowi Formy.

Recepcja

Fragmety powieści jej autor publikował jeszcze przed wydaniem w formie książkowej w licznych czasopismach (m.in. w „Skamandrze”, „Wiadomościach Literackich”, „Czasie”). Zarówno te wyimki, jak i wydana w 1937 r. książka, przez znaczną część krytyki zostały uznane za humoreski, literackie żarty. Kiedy jednak podchodzono do utworu poważnie, czytelnicy natychmiast dzielili się na zajadłych jego przeciwników i żarliwych zwolenników (tych ostatnich początkowo było zresztą niewiele). Zarzucano pisarzowi, że atakując kulturę, pragnie powrotu do człowieka prymitywnego, wręcz biologicznego. Ci zaś, którzy chcieli widzieć w powieści satyrę społeczną, nie mogli zrozumieć, dlaczego autor odszedł od realizmu i posłużył się groteską.

Do entuzjastów *Ferdydurke* zaliczał się m.in. Bruno Schulz, doceniając w powieści zainteresowanie autora problemem formy. Dojrzał w niej także nawiązania do uznawanej w czasach dwudziestolecia za kontrowersyjną teorii osobowości Zygmunta Freuda. Utwór Gombrowicza uznał za hołd złożony niedocenianej, spychanej w nieświadomość części ludzkiej egzystencji.

W okresie stalinizmu i przymusowego realizmu socjalistycznego *Ferdydurke*, tak jak i inne utwory Gombrowicza, uznawana była za przejaw upadku – w tym wypadku literackiego – ideologii „polskich klas posiadających”. Drugiego wydania polskiego doczekała się dopiero w 1957 r. Wkrótce potem Gombrowicza w Polsce przestano wydawać, aż do roku 1987. W tym okresie, kiedy o pisarzu w jego ojczyźnie oficjalnie się nie mówiło, *Ferdydurke* została przełożona na kilkanaście języków. Obecnie uznawana jest za jeden z najważniejszych utworów europejskiego międzywojnia, prekursorski zarówno pod względem zastosowanej w nim konwencji, jak i poruszanej tematyki.

Tytuł *Ferdydurke* – słowo to przez wiele lat uznawanie było za bezsensow-

ne; za prowokację autora wobec czytelników, grę w nadawanie znaczeń, które nie istnieją. Niedawno jednak pojawiła się interpretacja, według której tytuł powieści Gombrowicza pochodzi od nazwiska i imienia bohatera powieści Sinclair'a Lewisa *Babbit* – Freddy'ego Durkee. Postać ta, podobnie jak Józio z *Ferdydurke*, zmuszana jest do zdziecinnienia.

Jeśli tę interpretację tytułu przyjmiemy za słuszną, to wprowadzi on nas w dziedzinę aluzji literackich. Już w początkowych wersach utworu widoczne jest nawiązanie do *Boskiej Komedii* Dantego: „W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten, co gorsza, był zielony”.

Możemy wskazać w tekście także cytaty z utworów Zygmunta Krasińskiego, Juliusza Słowackiego i Henryka Sienkiewicza. Wzorem dworu Hurleckich była Nawłoc z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, mieszkająca zaś tam niewinna Zosia przypomina bohaterkę *Pana Tadeusza*.

Konwencja

Józio walczy w powieści z formą, a autor walczy z konwencją, która jest przeciwieństwem formy utworu. Dlatego też w *Ferdydurke* odnaleźć można schematy (zaburzone) kilku odmian powieści. Powieść szkolną, taką jak np. *Szyfowe prace*, parodiuje fragmenty utworu opisujące perypetie bohatera w szkole. Nawiązaniem do powieści nowoczesnej są sceny u Młodziaków, natomiast opisy życia szlachty można łączyć z dawną gawędą szlachecką (np. z *Pamiętkami Soplicy* Henryka Rzewuskiego). Z romansu zaś pochodzi scena porwania Zosi. Rozdział *Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego* to tzw. powieść autotematyczna – taka, w której autor pisze o koncepcjach tworzenia i samym tworzeniu utworu literackiego. Zmienność ta dotyczy nie tylko gatunków powieści. W utworze pojawiają się sceny dramatyczne (np. rozmowa Bładaczki z Gałkiewiczem), a także rymowanki udające lirykę.

Gombrowicz parodiuje też podstawowe techniki przedstawiania zdarzeń w powieści. I tak w *Filidorze dzieckiem podszytym* wykpiona zostaje zasada symetrii, a w *Filibercie dzieckiem podszytym* zasada związku przyczynowo-skutkowego.

Od formy nie można jednak uciec, ostatecznie więc autor, parodiując różne style i schematy, nadaje utworowi konwencję groteski. Składa się na nią wiele elementów. Wyraźnie widoczny jest w *Ferdydurke* oniryzm – bohater (a więc także czytelnik) nie może odróżnić snu od rzeczywistości. Stąd częste stwierdzenia typu: „Zdawało mi się, że śnię [...]”; Sen? Jawa?; Tym razem to nie był sen”. Spora część opisanych sytuacji jest absurdalna, jak np. zaprowadzenie trzydziestolatka do szkoły. Pojawiają się też hiperbole, chociażby szczerkający z obawy przed pomocą przyjaciół z dobrymi intencjami chłopci. (To kolejna drwina – tym razem z pozytywistów).

Ostatnim złamaniem konwencji i żartem jest dwuwiersz kończący utwór:

„Koniec i bomba / A kto czytał, ten trąba”. Podobno ta zbliżona do dziecięcej wyliczanki rymowanka została wypowiedziana autorowi przez służącą.

Kompozycja

Struktura utworu jest, wbrew wszystkim drwinom Gombrowicza ze schematów, bardzo staranna i precyzyjna, choć nietypowa dla nowoczesnej powieści. Zbliżona jest raczej do kompozycji powieści i powiastek oświeceniowych. Autor, będący jednocześnie komentatorem i interpretatorem wymyślanych przez siebie zdarzeń, został być może zaczerpnięty z twórczości XVIII-wiecznego angielskiego pisarza Henry’ego Fieldinga. Z kolei pomysł na ukazanie fałszu kultury przez zestawienie jej z bohaterem jakby z innego świata można odnaleźć w satyrycznym utworze Woltera pt. *Prostaczek*.

Utwór wyraźnie dzieli się na trzy części: szkolną, mieszczańską i ziemiańską. W każdym z tych środowisk bohater znalazł się nie z własnej woli. Jego celem jest więc wyrwanie się, odzyskanie wolności. Aby to zrobić, musi zerwać oplatającą go sieć konwencji społecznych. I za każdym razem taka katastrofa, nazwana przez Gombrowicza „kupą”, następuje. W szkole dochodzi do bójki, podczas której Miętus uświadamia Syfona „przez uszy”. W domu Młodziaków sprowokowane przez Józia *qui pro quo* kończy się bijatyką, w której wszyscy tracą swe oficjalne role. W dworku Hurleckich dochodzi wręcz do rewolucji społecznej – parobek bije swego pana.

Pomiędzy tak wyraźnie zaznaczonymi częściami pojawiają się dwa, pozornie zupełnie niezwiązane z tekstem opowiadania, z których każde zostało na dodatek poprzedzone przedmową. Jedno z nich wykpiwa zasadę symetrii w dziele literackim, a *Ferdydurke* jest właśnie tekstem według tej zasady skomponowanym. Drugie drwi z zasady łączenia zdarzeń w związek przyczynowo-skutkowy. Udowadnia, że związek taki nie wystarcza, aby utwór stał się sensowny. I znowu wydarzenia wątku głównego utworu można ułożyć w łańcuch zdarzeń, lecz brakuje im jednoznacznej motywacji, skutek trudno powiązać z przyczyną.

Okazuje się więc, że opowiadania pełnią funkcję komentarzy do zasadniczej części powieści. W zakończeniu bohater poddaje się – rozumie, że jednostka musi być określana i ograniczana przez innych ludzi. Kompozycja powieści jest nie tylko logiczna i symetryczna. Jest także kompozycją zamkniętą.

Świat przedstawiony

Czas i miejsce akcji

Akcja utworu rozpoczyna się w sypialni pisarza. Później przenosi się do bezimiennej (typowej) szkoły, następnie do mieszkania Młodziaków – mieszczań-

skiej inteligencji (typowej) z dużego miasta (jeżdżą w nim tramwaje i dorożki) i, ostatecznie, do dworku szlacheckiego w Bolimowie (także typowego). Ponieważ jednak autor rozpoczął swoje rozważania od snu, czytelnik nie może być pewien, czy przypadkiem wszystkie opisywane wydarzenia nie są po prostu marzeniami na wół obudzonego bohatera. Interpretację tę zdaje się potwierdzać brak jakichkolwiek informacji o czasie akcji.

Fabula

Główny wątek

Akcja rozpoczyna się w sypialni pisarza. Na wół przebudzony Gombrowicz rozmyśla o krytykach, którzy nie zrozumieli intencji jego debiutanckiego tomu opowiadań, określając go mianem niedojrzałego. Nagle w pokoju (zamkniętym na klucz) pojawia się profesor Pimko. Belfer niejako zmusza Gombrowicza do przyjęcia „gęby” (postawy) ucznia. Nazywa się to upupianiem. Zmniejszony, nazwany Józiem pisarz zostaje zaprowadzony do szkoły. Grono pedagogiczne w niej pracujące okazuje się „starannie dobrane i wyjątkowo przykre i drażniące. [...] żaden z nich nie ma jednej własnej myśli”. Lekcje okazują się nudne, panuje na nich absolutna niemożność. Apogeum tej niemożności jest lekcja języka polskiego: nauczyciel (Bładaczka) stara się przekonać uczniów, że „Słowacki wielkim poetą był”. Okazuje się jednak bezradny wobec Gałkiewicza, który jęczy: „Ale ja nie mogę zrozumieć! Nie mogę zrozumieć, jak zachwyca, jeśli nie zachwyca”.

Aktywność uczniów rozwija się wyłącznie na przerwach. Dzielą się oni na dwie grupy. Pierwszą z nich przewodzi Syfon, który jest zwolennikiem niewinności i szczytnych ideałów. Na czele drugiej stoi Miętus starający się uciec od „pupy” w wulgarność i brutalność. Dochodzi między nimi do pojedynku na miny – niewinne przeciwko wulgarnym. Miętus pojedynek przegrywa, ale pojmawszy Syfona, uświadamia go i w ten sposób pozbawia niewinności. Pobyt w szkole kończy się bijatyką.

Pojmany przez profesora Pimkę Józio zostaje doprowadzony na stację. Jej gospodarze – Młodziakowie – przyjmują pozę nowoczesnych. Józio z miejsca zostaje uznany za „zblazowanego młodego starca”. Przeciwstawiona mu zostaje Zuta – wysportowana, nowoczesna pensjonarka, córka Młodziaków. Chłopak naturalnie musi się w niej zakochać i w ten sposób zostaje uwięziony w swej „gębie” ucznia i nastolatka. Aby się wyzwolić, musi doprowadzić do odrzucenia przez Zutę pozy zniewalającej go nowoczesności. Pisze więc w jej imieniu listy obiecujące erotyczną randkę do Pimki i jej rówieśnika Kopyrdy. W nocy dochodzi do zetknięcia się dwóch amantów. Józio budzi rodziców. Sytuacja wymyka się wszelkiej konwencji: dwóch kochanków naraz, w tym jeden bardzo już sędziwy! Bezradni Młodziakowie rozpoczynają beładną bójkę, w którą zostają zaangażowani wszyscy oprócz Józia. Ten, wyzwolony, ucie-

ka. Wpada jednak na Miętusa i wyrusza z nim na wieś w poszukiwaniu parobka – naturalności, za którą Miętus tęskni.

Ostatecznie trafiają do majątku państwa Hurleckich – rodziny Józia. Bohater przyjmuje więc „gębę” panicza. Natomiast Miętus usiłuje „pobra...tać” się z parobkiem Walkiem. To w oczywisty sposób komplikuje sytuację, gdyż dwór szlachecki funkcjonuje właśnie dzięki konwencji panowania. Do „zbra...tania” jednak dochodzi. Aby zlikwidować jego konsekwencje, Hurleccy zaczynają bić Walka. Znowu dochodzi do bijatyki. Józio, by jakoś wyjść z opresji, ucieka wraz z Zosią, córką gospodarzy. Kiedy już wydaje się, że jest wolny, Zosia sugeruje mu, że ją porwał i że się kochają. Bohater poddaje się tej konwencji. Przyjmuje „gębę” kochanka, romantycznego porywacza. Rozumie, że jedynym skutkiem ucieczki od „gęby”, jest przyjęcie następnej.

Wątki poboczne

Filidor dzieckiem podszyty

Zasadą kompozycyjną, a zarazem problemem historyjki jest symetria. Jej bohaterami są: profesor Filidor – Syntetyk – i jego zażarty przeciwnik Analityk zwany, zgodnie z zasadą symetrii, Anty-Filidorem. Do spotkania adwersarzy dochodzi w Warszawie. Analityk dokonuje analizy żony Filidora. Ta zaczyna więc się rozkładać. Aby ów proces powstrzymać, wielki Syntetyk musi znaleźć czynnik jednoczący. Może być nim np. honor. Profesor usiłuje sprowokować pojedynek. Za pomocą gigantycznej sumy pieniędzy zmusza kochankę Anty-Filidora do dokonania syntezy. Zostaje spoliczkowany i dochodzi do honorowej wymiany strzałów. Pojedynek, niezależnie od wyniku, jest zwycięstwem Filidora, gdyż walka toczy się o honor – coś, czego poddać analizie niepodobna. Żona zostaje uratowana. Zwycięstwo Anty-Filidorowi mogłoby dać tylko uczynienie z pojedynku parodii sprawy honorowej. I Analityk usiłuje tego dokonać: zamiast do Filidora, strzela do jego żony. Pojedynek jest jednak oparty właśnie na zasadzie symetrii. Każdemu ruchowi jednego z mężczyzn musi odpowiadać analogiczny ruch drugiego. Syntetyk strzela wobec tego do kochanki swego przeciwnika. Obaj oddają po kilka takich strzałów, kobiety padają martwe na ziemię, a profesorowie rozbiegają się po świecie, strzelając do ptaków. Zwyciężyła symetria. Zdzieciniały Filidor wspomina pojedynek, mówiąc: „dobrze się pukało...”, i dodaje: „Wszystko podszyte jest dzieckiem”.

Filibert dzieckiem podszyty

Wszystkie wydarzenia w tej historyjce powiązane są związkiem przyczynowo-skutkowym, mimo to trudno je ze sobą połączyć. Na kortach w Paryżu pewien mężczyzna, chcąc się popisać, strzela do piłki tenisowej. Kula trafia także widza z przeciwka. Żona zranionego, nie mogąc dotrzeć do winowajcy, policzkuje swego sąsiada. Ten dostaje epilepsji. Inny widz, przerażony, wskakuje

na głowę damy poniżej. To prowokuje do takiego samego zachowania pozostałych. Po chwili większość mężczyzn galopuje na barkach pań. Markiz de Filiberthe, czując się dżentelmenem, wyzywa ich wszystkich na pojedynki. Jego żona, przestraszona, rodzi. „Markiz, podszyty dzieckiem tak nieoczekiwanie, opatrzone i uzupełnione dzieckiem w momencie, gdy występował pojedynczo i jako dżentelmen dorosły sam w sobie – zawstydził się i poszedł do domu – podczas gdy grzmot oklasków rozlegał się wśród widzów”.

Bohaterowie

Głównym bohaterem powieści jest trzydziestoletni **Gombrowicz**, przemianowany przez profesora Pimkę na kilkunastoletniego Józia Kowalskiego. Imię i nazwisko czynią z niego postać doskonale przeciętną. Być może jest to nawiązanie do popularnego w prozie ekspresjonistycznej dwudziestolecia *jedermann* (każdego). Wystarczy przypomnieć, że bohater *Procesu* Franza Kafki nazywał się Józef K., a główna postać *Sklepów cynamonowych* Schulza także ma na imię Józef.

Pozostałe postaci występujące w utworze są konstrukcjami jednowymiaryowymi, personifikacjami ról społecznych. Profesor Pimko to „belfer typowy (klasyczny)”. Miętus to inteligent cierpiący na ostry przypadek chłopomanii, Młodziakowie reprezentują nowoczesne, wyzwolone z przesądów mieszczaństwo, mieszkańcy Bolimowa zaś to tradycyjna szlachta.

Narracja

Narrator powieści jest jednocześnie jej bohaterem, mamy więc do czynienia z **narracją pierwszoosobową** (typową dla wszystkich powieści Gombrowicza). Ale narrator jest tu także autorem. W pierwszym rozdziale przedstawia się czytelnikowi jako autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, a więc debiutanckiego dzieła Gombrowicza. Później profesor Pimko nazywa narratora Józkiem Kowalskim i pod tym imieniem występuje on już do końca utworu. Utożsamienie autora z narratorem i bohaterem wynika z *Przedmowy do Fildora dzieckiem podszytego*. Gombrowicz stwierdza w niej, że pisarz, który nie może być Szekspirem ani Mickiewiczem, powinien pisać „już nie po to, aby stać się Artystą, lecz aby – powiedzmy – wyrazić lepiej swoją osobowość i wytłumaczyć ją innym osobom”.

Prawie wszystkie postaci z *Ferdydurke* wypowiadają się w sposób nienaturalny, sztuczny. Narrator wprowadza bardzo istotne dla zrozumienia utworu słowa-klucze. Są to: „pupa” – ludzka niedojrzałość, „gęba” – maska, forma przyjmowana przez człowieka lub (i) narzucana mu przez innych ludzi, „łydka” – pociąg seksualny. W wypowiedziach wielu postaci pojawia się archaiczny szyk przestawny („Młodzież męska niewinna jest”), a uczniowie w szkole

do wyrazów polskich dodają łacińskie końcówki: „Aż amory do jakiej podwki wstrzymały szanownusa kolegusa?”. Jest to tzw. styl makaroniczny, charakterystyczny dla XVI i XVII w.

Problematyka

„O, potęga Formy! Przez nią umierają narody. Ona wywołuje wojny. Ona sprawia, że powstaje w nas coś, co nie jest z nas”. Ten cytat z *Przedmowy do Filidora...* dotyczy najważniejszego zagadnienia poruszanego w *Ferdydurke* – Formy. Czym w takim razie jest (przez szacunek pisana dużą literą) Forma? Forma jest wszystkim. Arystoteles twierdził, iż świat składa się z materii i formy. Ale to forma czyni z chaotycznej, nieokreślonej materii „coś” – tak jak rzeźbiarz tworzy posąg z bezkształtnej bryły marmuru. Forma to istota rzeczy.

Człowiek patrzy na świat, ale jego wiedza staje się świadoma dopiero wtedy, gdy ją wypowie – nada jej formę. A jednocześnie forma zaczyna wpływać na człowieka i go kształtować. Formami są wszystkie twory kultury. Formą jest sama kultura. Człowiek ją tworzy i jednocześnie jej ulega.

„Pupa” to ludzka niedojrzałość. Nieświadome instynkty, dziwne, nielogiczne emocje i zachowania. To *id* Freudowskie. Ale przecież nikt nim się nie chwali. Wręcz przeciwnie, każdy stara się je ukryć. Człowiek chce być kimś: pisarzem, piekarzem, ojcem, synem. Przyjmuje więc – świadomie lub nie – „gęby” – role społeczne, i zachowania z nimi związane – konwencje. Lecz w swoim pragnieniu Formy człowiek nie tylko przyjmuje „gęby”. Także przyprawia je innym. Ocenia ich, klasyfikuje. Ciotki mówią do Józia: „Co ludzie powiedzą? [...] Jeśli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem, ale niech będzie wiadomo... niech będzie wiadomo...”. Józiovi przyprawiane są więc „gęby” ucznia, pozera, panicza i w końcu kochanka. Bohater w swym pragnieniu wolności usiłuje od tych konwencji uciec. Robi to, stawiając swych przeciwników w sytuacjach, których ich normy zachowań nie przewidują. Profesor Pimko przyłapany u Zuty nie jest już profesorem. Ojciec nowoczesny wobec dwóch kochanków swej córki nie może już być nowoczesny. Nikt nie wie, jak się zachować. Władzę przejmuje powszechna niedojrzałość i wszyscy tworzą chaotyczną, żywiołową kupę.

Nie można jednak uciec od kultury, więc ostatecznie którąś z przyprawiających mu „gęb” Józio musi przyjąć za swoją.

Po co to wszystko? Schulz napisał: „Podczas gdy pod powłoką dorosłych, oficjalnych form oddajemy cześć wyższym, wysublimowanym wartościom, nasze istotne życie odbywa się pokątnie i bez wyższych sankcyj w tej brudnej rodzimej sferze, a ulokowane w niej energie emocjonalne są stokroć potężniejsze niż te, którymi rozporządza chuda warstewka oficjalności. Gombrowicz pokazał, że tu właśnie, w tej wzgardzonej i niezaszczytnej sferze pełni się bujne i obfite życie [...]. Pokazuje, że wszelkie »zasadnicze« i »ogólne« motywy

naszego postępowania, wszelkie żeglowanie pod flagą ideałów i haseł nie wyraża nas całych i prawdziwych, ale zawsze tylko częśćkę, w dodatku przypadkowa i nieistotną”.

Możemy więc na swoje role społeczne i przekonania spojrzeć z boku. Zastanowić się, ile jest w nich nas samych, a ile zostało nam narzucone przez innych. I pośmiać się. Bo „kto czytał, ten trąba!”.

(Oprac. R.W.)

TRANS-ATLANTYK

Geneza

Trans-Atlantyk powstał w latach 1949–1950. Jego fragmenty drukowane były w 1951 r. w paryskiej „Kulturze” – najważniejszym piśmie polskiej emigracji redagowanym przez Jerzego Giedroycia. Pełne wydanie utworu ukazało się także w Paryżu w 1953 r. Pierwsza publikacja dzieła w kraju nastąpiła w 1957 r. Za kanwę powieści posłużyły Gombrowiczowi jego własne przeżycia związane z przybyciem do Argentyny 21 sierpnia 1939 r. i pierwszymi, przesyconymi atmosferą klęski i bezradności miesiącami tam spędzonymi.

W przedmowie do wydania paryskiego Gombrowicz pisze: „Żaglowiec ten to po prostu pamiętnik – pamiętnik z pierwszych dni mojego pobytu w Argentynie. Z chwilą gdy zawaliło się wszystko, powstała próżnia: w tej to próżni »formalnej« odbywa się pokraczny pochód scen, rozpiętych między przeszłością a przyszłością. Odnajdziecie w tej starodawnej gawędzie refleksy moich rzeczywistych przygód tutaj, a więc na przykład refleksy utarczek moich z tępą biurokracją Narodu, lub z miejscowym gronem pięknoduchów. Co chwila będzie wam się zdawać, że jesteście na tropie jakichś rzeczywistych wydarzeń, ale co chwila też owa rzeczywistość będzie się ulatniać w sen...”.

Recepcja

Powieść stanowi swoisty rozrachunek z sarmacką tradycją – jej mitami i stereotypami. Ponieważ napisana jest w tonie wręcz szyderczym, przez wielu czytelników i krytyków odczytana została jako dzieło obrazoburcze i niegodne Polaka. Autorowi zarzucano brak patriotyzmu i tchórzostwo (dezercję). Zresztą po wydaniu powieści w Polsce w 1957 r. zakazano publikacji jego utworów.

Sam pisarz zdawał sobie sprawę z ryzyka takiej interpretacji tekstu, gdyż wszystkie jego wydania opatrywał przedmowami, w których starał się wyjaśnić swoje intencje. W jednej z nich pisał: „Jeżeli w „*Trans-Atlantyku*” daje się słyszeć [...] pewien niedopuszczalny dotąd ton w stosunku do Polski – niechęć, lęk, szyderstwo, wstyd – to dlatego, że utwór pragnie bronić Polaków przed Polską... [...] czy ja, broniąc Polaków przed Polską, jestem, czy nie jestem patriotą? [...] Bo przecież Polska składa się z Polaków... Cóż wart jest naród złożony z ludzi sfalszowanych i zredukowanych? Z ludzi, którzy nie mogą sobie pozwolić na żaden szerszy, swobodniejszy odruch z obawy, by im się ten naród nie rozpadł?”.

Współcześni krytycy, np. Jan Błoński, odczytując *Trans-Atlantyk* w kontekście innych utworów Gombrowicza, interpretują go zgodnie z założeniami autora: widzą w nim atak na **formę** – często już martwe i ograniczające jednostkę tradycje narodowe, które na dodatek przestały pasować do zmieniającej się sytuacji – II wojny światowej i następiej później PRL.

Konwencja

Trans-Atlantyk rozpoczyna się od swoistej apostrofy do Rodziny, co było cechą charakterystyczną XVII-wiecznych pamiętników szlacheckich. Z konwencji tej wynika narracja w pierwszej osobie oraz język narratora stylizowany na sarmacki. Wydarzenia rozpoczynające akcję utworu opisane są w sposób stosunkowo **realistyczny**, lecz stopniowo pojawia się w niej coraz więcej elementów **fantastycznych i groteskowych**. Tak więc w powieści konwencje literackie zostają wymieszane i nie da się jej jednoznacznie zakwalifikować. Taka niechęć do podporządkowania się jakimkolwiek konwencjom jest dla twórczości Gombrowicza charakterystyczna.

Trans-Atlantyk zawiera też **elementy parodystyczne**. Pojedynek bez kul, polowanie bez szaraków – to parodia wydarzeń z *Pana Tadeusza*. Natomiast opis uwięzienia bohatera w piwnicy przez Rachmistrza nawiązuje do sceny więziennej z *Dziadów części III*.

Kompozycja

Osią kompozycyjną utworu są rozterki bohatera, który nie może się zdecydować, czy opowiedzieć się za „Ojczyzną” czy „Syncyzną”. Wybór którejkolwiek z tych wartości związany byłby z tragedią (zabójstwem), dlatego napięcie stopniowo rośnie aż do punktu kulminacyjnego w końcówce utworu i później gwałtownie opada. Autor zastosował rozwiązanie akcji nazywane *deus ex machina* (dosł. bóg z maszyny), które jest całkowicie zaskakujące, gdyż nie wynika w sposób logiczny z opowiadanych wydarzeń.

Świat przedstawiony

Czas i miejsce akcji

Akcja *Trans-Atlantyku* rozgrywa się na przełomie lipca i sierpnia 1939 r. w Buenos Aires. Jednak żadnego opisu Argentyny w utworze nie ma. Wszystkie wydarzenia toczą się wśród Polaków lub przynajmniej w ich obecności. Wszystkie też dotyczą Polski.

Fabula

Główny wątek utworu

Gombrowicz dopływa na „Chrobrym” do Argentyny. Nastrój przyjemnej wyprawy luksusowym statkiem pasażerskim psuje przeczucie zbliżającej się wojny. Kiedy do Buenos Aires dociera wiadomość o jej wybuchu, bohater postanawia opuścić wypływający do Anglii statek. Przyczyną tego kroku jest chęć uwolnienia się od Narodu: świętego i przekłętego zarazem. Nie jest to jednak takie proste. Świadomość cierpień ludzi w ojczyźnie sprawia, że zgłasza się do Poselstwa. Tam jednak zostaje zbyty ofiarowanymi pieniędzmi (na dodatek drobnymi). Poza tym minister żąda od niego, aby słauił Wielkich Polaków. Kiedy Gombrowicz odmawia („bardzo mnie wstydno”), minister postanawia z niego właśnie uczynić Wielkiego Polaka i Geniusza, którym można się chwalić przed cudzoziemcami. Zaproszony na przyjęcie bohater zmuszony zostaje do pojedynku na słowa z argentyńską gwiazdą literatury. Na pomoc przychodzi mu Gonzalo. Stowarzyszony z Argentyńczykiem i skuszony jego pieniędzmi, Gombrowicz próbuje mu pomóc w poznaniu i uwiedzeniu Ignaca. Jednocześnie wyrzuty sumienia sprawiają, że ostrzega przed homoseksualistą ojca młodzieńca – pełnego staropolskich cnót Tomasza. Ten, aby oddalić hańbę od syna, wyzywa Gonzala na pojedynek. (W ten sposób chce go niejako zmusić do stania się mężczyzną). Milioner przyjmuje wyzwanie, ale pod warunkiem, że Gombrowicz, który ma być sekundantem, nie naładuje pistoletów. Główny bohater godzi się na to, zdradzając tym samym Tomasza – „Ojca i Ojczyznę”. Dochodzi do „pustego” Pojedynku, który obserwuje sprowadzona przez Poselstwo na udawane („bo szaraków nima”) Polowanie kawalkada jeźdźców – Polaków i cudzoziemców. Powstaje zamieszanie, psy myśliwskie rzucają się na Ignaca, którego z opresji ratuje Gonzalo. Następuje patetyczna scena przebaczenia.

Ten fragment powieści jest konsekwentnym parodystycznym nawiązaniem do *Pana Tadeusza* – eposu narodowego. Pojedynek bez kul przypomina strzelanie przez niedźwiedzią skórę Domeyki z Doweyką, o którym opowiada szlachcie Wojski. Gonzalo ratuje Ignaca przed psami, a ksiądz Robak Hrabiego przed niedźwiedziem. Tomasz przebacza Gonzalowi, a Gerwazy Jackowi

Soplicy. Tyle tylko, że co jakiś czas pojawia się w ustach narratora stwierdzenie, że „pusto, pusto...”.

Tomasz z synem i Gombrowiczem zostają zaproszeni do posiadłości milionera. Okazuje się ona miejscem bardzo dziwnym. Skarby sztuki różnych epok i kultur, a także arcydzieła literatury i myśli ludzkiej wiszą na ścianach, leżą na podłogach i jak mówi ich właściciel, „gryzą się, gryzą, a też i tanieją od nadmiaru swego”. Argentyńczyk przymusza swoich gości do pozostania u niego przez kilka dni. Tymczasem gnębiony wyrzutami sumienia Gombrowicz wyjawia Tomaszowi, że pojedynek odbywał się bez kul (kolejna zdrada). Aby zmyć hańbę, stary szlachcic postanawia zabić swojego syna. Gonzalo zaś chce skłonić Ignaca do zabójstwa ojca. Jego plan jest, jak wszystko w powieści, groteskowy. Chce on „stowarzyszyć” Ignaca ze swoim służącym Horacjem. Cokolwiek zrobi Ignac, Horacjo zaraz naśladuje. Po kilku dniach młodzieńcy stanowią już prawie jedność. Gdy Horacjo uderzy Tomasza, Ignac czyn jego powtórzy. Bohater czuje się postawiony w sytuacji bez wyjścia, gdyż cokolwiek by nie uczynił, ktoś musi zginąć. A on nie może się zdecydować, kogo chciałby ocalić – ojca czy syna. Nie robi więc nic i czeka na rozwój wypadków. Wszystko ma się dokonać podczas organizowanego przez milionera przyjęcia. Pojawiają się na nim prawie wszystkie postaci z powieści. Tomasz chowa nóż do kieszeni, a Horacjo uderza Tomasza. Jednak Ignac zamiast powtórzyć cios, wybucha gromkim śmiechem. Wszyscy zaczynają się śmiać. „I dopieroż od Śmiechu do Śmiechu, Śmiechem Buch, Śmiechem bach, bach, buch, Buchają!...”. I ten **gargantuiczny śmiech** ze wszystkiego: Polski, ojca, syna, idei i braku idei, kończy utwór.

Wątki poboczne

Trans-Atlantyk ukazuje w krzywym zwierciadle polskie cechy narodowe. Możemy wśród nich odnaleźć np. pieniactwo. Baron, Pyckal i Ciumkała prowadzą razem firmę (Koński i Psi Interes), która przynosi niezły dochód, lecz znaczna część zysków jest tracona wskutek ciągłych sporów wspólników. Pokłócili się przed laty i nie potrafią (nie chcą) tej kłótni zakończyć. Przypomina to spór o zamek z *Pana Tadeusza* lub awanturę o mur graniczny z *Zemsty*.

Pisarz wykpiwa też stereotypowe przekonanie o potrzebie cierpienia dla ojczyzny. Główny bohater zostaje porwany przez Barona, Pyckala i Ciumkałę. Z przyczepioną do buta ostrogą ma pilnować, by inni złapani Polacy nie pomyśleli nawet o uwolnieniu. W razie zaniedbania tego obowiązku zostanie skarcony ostrogą przez któregoś ze swych tak samo uzbrojonych towarzyszy. Wszyscy członkowie Związku Kawalerów Ostrogi siedzą w piwnicy i zadają sobie wzajemnie ból. I choć każdy z nich rozumie bezsens sytuacji i pragnie wyzwolenia, nikt, ze strachu przed pozostałymi, tego nie powie. Fragment ten jest kpina z więziennej sceny *Dziadów części III*. Jej bohaterowie, siedząc w zamienionym na więzienie klasztorze Bazylianów w Wilnie, rozmawiają o cierpieniach narodu.

Dużo uwagi poświęcił autor opisowi przedstawicielstwa rządu polskiego. W jednej z przedmów pisze o nim: „Poselstwo opisane przeze mnie również jest tworem wyobraźni; tworem, na który złożyło się wiele naszych Poselstw, a może nawet należałoby powiedzieć: wszystkie nasze Poselstwa”. W przedstawicielstwie tym załatwia się interesantów „bogoojczyźnianymi” frazesami i przymusowym, bezzasadnym optymizmem. Na pomoc z jego strony trudno liczyć.

Bohaterowie

Główny bohater **Gombrowicz** jest Polakiem o wyraźnie sarmackich korzeniach. Wskazuje na to styl jego wypowiedzi, a także częste przywołania obrazu wsi: „pusto jak w noc na polu”; „Szaro, Głucho, jak w polu na deszczu”. Próbuje on walczyć ze zniewoleniem człowieka przez Naród. Wszystkie tradycje narodowe uosabia **Tomasz** – starzec, patriota, który wysłał swego syna do Anglii, by tam walczył z Niemcami. Jednak młodego, pięknego i posłusznego ojcu **Ignaca** usiłuje uwieść **Gonzalo** – argentyński milioner, homoseksualista, który w utworze reprezentuje uwolnienie od wszelkich wartości, całkowitą swobodę jednostki. Wokół tych postaci rozgrywa się akcja głównego wątku powieści.

Narracja

Główny bohater *Trans-Atlantyku* jest jednocześnie narratorem. Mamy więc do czynienia z **narracją pierwszoosobową**, zwaną też pamiętnikarską. Język narracji, a także dialogów jest stylizowany na XVII-wieczny, archaizowany. Zabieg ten dotyczy zarówno leksyki, jak i gramatyki. Możemy wskazać w tekście archaizmy leksykalne, np.: „jagody” (policzki), „sromota” (wstyd), fonetyczne: „świca”, „dali” (dalej), fleksyjne: „oczów”, „czarnemi”, „patrzemy”, słowotwórcze: „straszność”, „wstydną”, frazeologiczne: „dawać pardon”, „świadczyc honor”, składniowe: „kluski stare moje”.

Problematyka

W swej pierwszej powieści *Ferdynurke* Gombrowicz zajmuje się problemem ludzkich interakcji. Człowiek nie jest niezmienną, autonomiczną jednostką, lecz ciągle ulega drugiemu człowiekowi. Jest przez niego kształtowany, przyjmuje taką **formę**, jaką ten drugi mu nada. W jednym z komentarzy autor pisze: „Ta wizja [...] stanowi punkt wyjściowy mego świata: świata, gdzie człowiek związany jest z człowiekiem; gdzie człowiek dąży do człowieka; gdzie człowiek pod nieustannym ciśnieniem człowieka, co chwila się stwarza i przewartarza; gdzie właściwie trudno jest mówić o jakiejś określonej, statycznej istocie ludzkiej, a raczej wchodzi w grę »międzyludzkie« napięcia i nasilenia, które nas – ludzi – wyznaczają i określają w każdej chwili”.

Bohater powieści Józio usiłuje się z tej formy (nazywanej w powieści „gębą”) wyzwolić, okazuje się to jednak niemożliwe. Dochodzi do swobodnego aktu zrozumienia i kapitulacji: „Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia drugiego człowieka”.

Zagadnienie formy, którą człowiek narzuca drugiemu człowiekowi, jest w *Trans-Atlantyku* kontynuowane. Kiedy Poseł usiłuje z Gombrowicza zrobić „Wielkiego Pisarza Polskiego Geniusza”, bohater zaczyna do tej formy się dostosowywać: „goląc się, przebierając, strojąc, wprost nadzwyczajną miałem pewność Mistrzostwa mojego i wiedziałem, że jak Mistrz nad wszystkimi zagórować, zapanować muszę. O Mistrz, Mistrz, Mistrz i Mistrz”. (Jest to zresztą kolejna kpina z *Dziadów*, tym razem z *Wielkiej Improwizacji*, w której poeta Konrad mówi o sobie, że jest Mistrzem panującym nad naturą i pragnącym zapanować nad ludźmi). Próbę narzucenia drugiemu człowiekowi formy podejmuje też Tomasz, gdy wyzywa Gonzala na pojedynek. Chce w ten sposób homoseksualistę „do mężczyzny przymusić”.

Jednak nie tylko drugi człowiek określa i ogranicza jednostkę. W *Trans-Atlantyku* formę narzuca także naród ze swymi obyczajami, tradycjami i ideałami. Główny bohater, tak jak Józio z *Ferdydurke*, chce być wolny, pragnie wyzwolić się z „gęby”, w którą wtrąciła go jego sarmackość. Sarmackość tę symbolizuje Tomasz. Gonzalo zaś proponuje: „Do diabła z Ojcem i Ojczyzną! Syn, syn, to mi dopiero, to rozumiem! A po co tobie ojczyzna? Nie lepsza Synczyzna? Synczyzną ty Ojczyznę zastąp, a zobaczysz!”. Tym groteskowym neologizmem określa autor nową formę, którą może przyjąć bohater – anarchiczną, nowoczesną, ale jednocześnie trochę zboczoną i niepewną. W rezydencji Argentyńczyka wszystkie ludzkie ideały okazują się bezsensowne, gdyż giną w natłoku równie ważnych – to znaczy nieważnych. Człowiek może z nich się wyzwolić. Ale co wtedy pozostanie? Skoro człowiek to forma, bez formy człowiek przestaje istnieć. Planowane przez Gonzala zabójstwo Ojca otwiera nowe perspektywy, może bohatera wyzwolić, ale przyszłość po tym wyzwoleniu jest niepewna. Jeśli zaś Ojciec zabije Syna, to nigdy nic się nie zmieni i wyzwolenia nie będzie. Bohater miota się więc: klęka przed patriotycznymi wartościami i pseudowartościami (często powtarza zdanie: „Ja na kolana padłem”), a jednocześnie przeciw nim bluźni. Zdradza wszystkich swoich sprzymierzeńców i bezradnie czeka na w każdym przypadku katastrofalne rozstrzygnięcie. Ale rzecz nie kończy się zgodnie z oczekiwaniami bohatera. Ignac, zamiast uderzyć Ojca, wybucha śmiechem. Jak takie zamknięcie utworu rozumieć? Sam autor tłumaczy: „Co dawne, jest już tylko impotencją, co nowe i nadchodzące, jest gwałtem. [...] Zniszczyć w sobie przeszłość?... Oddać się przyszłości?... Tak... Ale ja już niczemu nie chciałem się oddawać samą istotą moją, żadnemu kształtowi nadchodzącemu – ja chciałem być czymś wyższym i bogatszym od kształtu. Stąd bierze się śmiech w *Trans-Atlantyku*”. Gombrowicz

proponuje więc jedyny być może sposób na uwolnienie się od uciskającej nas formy – śmiech. Śmiech z samego siebie, wszystkich ludzi i wszystkich idei, które, słusznie czy nie, zniewalają jednostkę.

Bohater powieści „przeżywa” dni, w których zawałił się świat stary, a nowy jeszcze nie powstał. Jest zagubiony, szuka nowej drogi w życiu. Utworem, który w sposób chyba najbardziej wyrazisty poruszył tę tematykę, jest *Boska Komedia* Dantego. U średniowiecznego poety czytamy: „W życia wędrownie, na połowie czasu, / Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi, / W głębi ciemnego znalazłem się lasu”.

Echa tych wersów odnaleźć można w *Trans-Atlantyku*: „człowiek ludźmi przymuszony, w ludziach jak w ciemnym zagubiony lesie. Otóż to Idziesz, ale Błądzisz, i postanawiasz co, planujesz, ale Błądzisz i niby tam wedle woli swej układasz, ale Błądzisz, Błądzisz i mówisz, robisz, ale w Lesie, w Nocy, błądzisz, błądzisz...”.

Dodać trzeba, że uwolnienie Polaków od polskości nie było postulatem nowym. Na początku lat 20. ubiegłego stulecia poeta Skamandra Jan Lechoń pisał w wierszu *Herostrates*:

Bo w nocy spać nie mogę i we dnie się trudzę
Myślami, co mi w serce wrastają zwątpieniem,
I chciałbym raz zobaczyć, gdy przeszłość wyzeniem,
Czy wszystko w pył rozkruszę, czy... Polskę obudzę.

(Oprac. R.W.)