

STANISŁAW KRYŃSKI

Wschód słońca w *Ferdydurke*. Gombrowicza dialog przekorny
z Iwaszkiewiczowym *Księżycem*

Sunrise in *Ferdydurke*. Gombrowicz's perverse dialogue
with Iwaszkiewicz's *The Moon*

Jest w *Ferdydurke* kilka wschodów słońca. Najbardziej znany, stylistycznie rozbudowany, ten z finałowej sekwencji utworu, wart byłby, jak sądzę, osobnej refleksji. Interesujące mogą tu być zwłaszcza aluzyjne odniesienia do powieści Jarosława Iwaszkiewicza *Księżyc wschodzi* (1925). Mniej dotychczas znane — stanowić mogą istotny aspekt rozważań nad „żartem, ironią i głębszym znaczeniem” w *Ferdydurke*: nad kształtowaniem jej artystyczno-filozoficznego przesłania. Uwzględnienie tego punktu widzenia pozwoli odświeżyć jeszcze jedną intertekstualną warstwę utworu Gombrowicza.

W powieści Iwaszkiewicza *Hilary, syn buchaltera* (1923) tytułowy bohater zwierzył się kiedyś żartem z chęci napisania „brozury pod tytułem: *Rola ciotek w społeczeństwie*. Część I: *Ciotki jako element tagodzący*. Część II. . .”. W tym miejscu pomysł Hilarego (epizodycznie zresztą wzmiankowany) się urywa. Pseudoobiektywizująca, niby dobroduszna, a w istocie drwiąca tonacja stylistyczna owych nagłówków przywodzi wszakże na myśl *Ferdydurke*. Przypomina się ironiczno-sarkastyczna obsesja, z jaką „ciotczyny” problemat traktuje narrator-bohater tej powieści. On też brozury o „roli ciotek w społeczeństwie” nie napisał, choć wydaje się, że był już tego blisko, zajmując się szeroko w swym parodystycznym dyskursie (odpowiednio egzemplifikowanym fabularnie) tak zjawiskiem „kulturalnej”, jak i „familijnej” ciotki.¹ Kiedy Gombrowicz w *Ferdydurke* każe

¹ Jak sugeruje Jerzy Jarzębski, między obiema tymi kategoriami stawia Gombrowicz w *Ferdydurke* „znak równości”, co w konsekwencji prowadzi w utworze do ostrej rozprawy z „upu-

swemu bohaterowi podejmować żartobliwie problemat ciotki, odwołuje się parodystycznie m.in. do tradycji ziemiańskiej. Przydatny w tym nawiązaniu okazuje się, wydany 12 lat wcześniej, Iwaszkiewiczowski *Księżyc* — powieść głęboko nasycona wspomnieniami przedwojennej ukraińskiej młodości autora, pozostająca w jakiejś mierze w kręgu oddziaływania owej powieściowej tradycji. Jej najbardziej popularną, strywalizowaną wersję (w stosunku do której subtelny ślad ironii znajdziemy również w *Księżycu*) wyznaczają jednak w dwudziestolecu przede wszystkim powieści Germana, Mniszkówny, Zarzyckiej, częściowo Mostowicza. Z przewrotną satysfakcją czytał te utwory Gombrowicz (D I 108)², wykorzystując później w swej prześmiewczej strategii. Relacje między nimi a *Ferdynurke* tak komentował Artur Sandauer:

Do tych spóźnionych plodów ziemiańskiego ducha *Ferdynurke* ma się jak *Don Kichot* do średniowiecznych romansów rycerskich: jest ich karykaturą, doprowadza ich założenia do absurdu.³

Karykatura, *recte* parodia, nie jest tu jednak celem samym w sobie. Jest ona u Gombrowicza — jak wykazał Michał Głowiński — „wszechogarniająca”. To parodia „dalekiego zasięgu”. Jest zarazem „dialogiem z innymi tekstami, ale stanowi także regułę budowania własnego świata”. Taką właśnie parodię, polegającą na „budowaniu poprzez przeczenie”, nazywa Głowiński „konstruktywną”.⁴ Funkcjonuje ona również we wspomnianych odniesieniach do *Księżyc*a.

Bolimowski dworek w *Ferdynurke*, podobnie jak kresowa posiadłość u Iwaszkiewicza, stanowi rodzinną sadybę ciotki „familijnej”. W obu powieściach (niezależnie od wszelkich między nimi różnic) do takiego właśnie majątku ziemskiego przybywają w gościnę i Antoni, i Józio. Krzewi się tu, jak w wielu podobnych szlacheckich dworach, w znacznej mierze biedermeierowski z ducha, kult domu i rodziny.⁵ Kpi sobie z niego w żywe oczy w *Ferdynurke* Gombrowicz, zgłębia-

piającą, gazeciarską praktyką recenzencką”. (Zob. J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 286). Zdaniem Michała Legierskiego „ciotka [w sensie ogólniejszym — S. K.] staje się tu patronką strywalizowanego życia kulturalnego i społecznego z jego instytucjami i profesjami”. (Zob. M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Stockholm 1996, s. 301).

² Skrót odsyła do wydania: W. Gombrowicz, *Dziela*, t. I–XV, Kraków 1986–1997 (red. nauk. tekstu t. I–IX J. Błoński; t. X–XV J. Błoński i J. Jarzębski). Przytoczenia z tej edycji sygnowane będą: D I = *Dziennik 1953–1956*, D II = *Dziennik 1957–1961*, D IV — *Dziennik 1967–1969*, F = *Ferdynurke*. Analogicznie: K = J. Iwaszkiewicz, *Księżyc wschodzi*, Warszawa 1975. Liczba arabska po skrócie wskazuje stronicę.

³ A. Sandauer, *Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, wybór i oprac. Z. Łapiński, Kraków 1984, s. 107.

⁴ Zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, s. 368.

⁵ Zob. J. Wiercińska, *O „dworkowej” ilustracji w XIX wieku*, [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1976, s. 176. Motyw biedermeierowskich mebli kilkakrotnie przewija się w bolimowskiej sekwencji *Ferdynurke*: „prowadzą nas do salonu,

jący w tym utworze na swój sposób „tajemnicę dworu wiejskiego, ziemiaństwa i obywatelstwa” (F 212), a zarazem sekret interakcyjnych relacji z Drugim. Także w *Księżycu* kresowy dwór ma swoje tajemnice, które częściowo odślaniać się będą przed bohaterem wraz z rozwojem powieściowej intrygi. Już wcześniej zresztą uświadamia sobie Antoni (jak Cezary w *Przedwiośnie*), że „«jednak tu nie wszystko jest w porządku». Że to niefrasobliwe życie, ogród pełen letnich kwiatów, spacer, wizyty, podwieczorki, odwiedziny to tylko powierzchowność” (K 85), poza którą istnieją jakieś skrywane, często ponure i podłe sprawy — nie tylko (bliżej nieokreślona) konspiracja niepodległościowa.

Motyw wiejskiego dworu często w literaturze polskiej, zwłaszcza ziemiańskiej, ale także w rodzimej ikonografii, zabarwia się mitycznie. Bywa wtedy „ostoją szczęścia i spokoju, gwarancją trwałości pokoleń, bytu narodu, ucieczką przed tumultem miejskim i wszelakim złem, miejscem, dokąd powracało się po oczyszczeniu, po to, by odnowić kontakt z naturą [podkr. — S. K.], z odwiecznie rządzącymi gatunkiem ludzkim prawami przyrody”.⁶

Podczas gdy w *Księżycu* ów mit poddany został ostrożnej, mimo wszystko relatywnie łagodnej weryfikacji, to w powieści Gombrowicza z całą ostentacją groteski zyskał kształt parodii. Zniewolony dobrocią ciotki (i zarazem wybawiony w ten sposób z rąk rozsierzdzonych chłopów) podróżuje Józio (w towarzystwie Miętusa) jej samochodem do Bolimowa. Podobnie do posiadłości swej ciotki podróżuje z nią, choć pociągami, Antoni. Obaj znajdują się w szczególnie ważnym dla siebie momencie życia. Pierwszy — tuż po maturze, na progu dojrzałości oraz aktywności literackiej, drugi — pisarz trzydziestoletni, po swym literackim debiucie, ciągle jednak przez otoczenie postrzegany jako nie-dorośli, nie-dojrzały, nie-dokształtowany. Obaj, jak przystało na bohaterów powieści rozwojowej, do której również Gombrowicz nawiązuje, poszukują siebie. Obaj konstatują, zanim jeszcze dochodzi do zawiązania akcji, „nieokreśloność swojej pozycji w świecie” (K 7) i stają przed zadaniem uświadomienia sobie własnej tożsamości. „Nieokreśloność moja była im [ciotkom — uzup. S. K.] niezwykle przykra” — wyznaje „nieustalony, rozdarty” Józio (F 7, 6). Poczucie nieokreśloności, niegotowości, rzecz by można miąsgowatości psychicznej bohatera, staje się punktem wyjścia zarówno w *Ferdydurce*, jak i w *Księżycu*. „Co mam zrobić, aby być naprawdę sobą?” (K 27) — zastanawia się Antoni. Tak postawione pytanie równie zasadnie odnieść można — jak się wydaje — do Józiovych perypetii z Formą.

O ile jednak Iwazskiewiczowski *Księżyc* podejmuje wprost i serio tradycję powieści rozwojowej, zwłaszcza w tym jej zakresie, który dotyczy indywidu-

sadzają na starych *biedermeierach*” (F 197); „siedziałem cicho na swoim starym, rodowym *biedermeierze*, pamiętając po przodkach *dziedzicznej*” (F 198–199); „przenieśliśmy się do salonu, gdzie każdy usiadł na swoim bezcennym *biedermeierze*” (F 201) [podkr. — S. K.]

⁶ *Ibid.*, s. 176–177.

acji bohatera-artysty, o tyle *Ferdydurke* wpisuje się w nią *à rebours*, przekornie. Co prawda, bohater tej powieści, usiłując wykorzystać swój debiut literacki, by otworzyć sobie drzwi do świata dorosłych/dojrzałych, też kiedyś chciał się jakoś uporządkować, „przyczesać i w miarę możliwości wyjaśnić” (F 7). Wiemy, że wówczas bez powodzenia. Jego późniejsze potyczki z Formą okażą się walką o prawo do suwerennej eksterioryzacji własnego ja. Poczucie tożsamości bohatera nie wynika tu jednak z definitywnej krystalizacji osobowości, ku której zmierza tradycyjna powieść rozwojowa. W *Ferdydurke* obszar autonomii psychicznej bohatera wyznaczany jest przez jego bunt przeciw nieuchronnym stereotypom zniewalającym jednostkę w relacjach interakcyjnych. Nawet samoświadomość nie jest wolna od interakcyjnej pułapki. Stąd nieufność Gombrowicza do stabilizacji i absolucyzacji znaczeń, zagrożonych ciągle nieadekwatnością i fałszem. Z buntu, uwzględniającego dialektykę Formy, rodzi się Gombrowiczowska aksjologia. Punktem dojścia niezwykłych perypetii bohatera okazuje się w końcu świadomość, że jedynie igranie Formą, ciągle uchylanie się jej, może stanowić szansę obrony własnej podmiotowości. Konstatując zarówno u siebie, jak i u Każdego nigdy w gruncie rzeczy nieredukowalne podszycie niższością, niedojrzałością, „dzieckiem”, w paradoksalny sposób (przypominający zresztą metodę sokratejską) zdobywał wtajemniczenie świadczące o dojrzałości.⁷

Punkt dojścia w *Księżycu* jest inny. Zgodnie ze schematem powieści rozwojowej psychiczna labilność i amorficzność młodego bohatera-artysty zostaje w końcu przezwyciężona. Jego program krystalizuje się teraz w formule: „Poznać, zrozumieć i wyrazić” [podkr. — S. K.; K 223]. Przy czym istotną komponentą tej dyrektywy ma się stać prostota, rozumiana jako wartość tak w aspekcie etycznym, jak i estetycznym. Zamykając za sobą i bilansując dotychczasową fazę własnej egzystencji, wkracza Antoni w dorosłość z wewnętrznym przekonaniem, że odnalazł w końcu właściwy sposób na urzeczywistnienie swego projektu życia prawdziwie twórczego. Znamienny dla powieści rozwojowej optymizm pedagogiczny triumfuje, jak widać, w finale utworu. Istotnym katalizatorem przemian świadomości bohatera staje się tu symbolika nocnego nieba, zwłaszcza wschodzącego księżyca. W ostatniej scenie powieści jest on postrzegany przez Antoniego niczym epifania odnalezionej sensu istnienia. Nie jest, oczywiście, bez znaczenia, że do sceny tej nawiązuje Gombrowicz w zakończeniu *Ferdydurke*. Można je traktować — na co zwróciła uwagę Anna Czabanowska-Wróbel — jako „parodystyczną ripostę” wobec finałowej sekwencji *Księżycy*.⁸ Przypomnijmy pochodzący stąd fragment opisu wraz z puentującą utwór refleksją bohatera:

⁷ Por. J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 66–67.

⁸ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Pokolenie Skamandra*, „Ruch Literacki” 1995, nr 1, s. 71.

[...] powoli spomiędzy tych chmurek wzeszła nienaturalnie ogromna i bardzo biała tarcza. Księżyc wschodził.

Odrzucił się [Antoni — uzup. S. K.] od majestatycznego obrazu. Ale już na wodzie zobaczył jasne kręgi i twarz miesiąca odbita podpłynęła ku niemu złotymi półksiężycami fal. [...]. Na ganku odrzucił się raz jeszcze. Księżyc był już wyżej, pomiędzy nagimi gałęzmi drzew [podkr. — S. K.], mniejszy już, aczkolwiek jeszcze bardzo duży. Nabrał nieco barwy. „Zatrzymać momenty życia, zamyślać się nad nimi i dawać im trwanie, oto moje odnalezione zadanie — myślał. — To już wszystko. Nic więcej” [K 223].

Spójrzmy teraz, co robi z tym Gombrowicz:

Wypadłem na ganek! Księżyc wyływał zza chmur, lecz nie był to księżyc, tylko pupa. Pupa niezmiernych rozmiarów nad wierzchołkami drzew [podkr. — S. K.]. Dziecięca pupa nad światem. I pupa. I nic, tylko pupa. [...]. Listki na krzakach drżące pod lekkim powiewem. I pupa [F 246].

„Pupa”, szerzej „upupienie”, to u Gombrowicza metafora dokonującego się w relacjach międzyludzkich zniewolenia infantylną Formą. Postrzegany jako „dziecięca pupa nad światem” księżyc w *Ferdydurke* wydaje się prześmiewczą aluzją nie tylko do cytowanej już sceny, ale także do innych fragmentów Iwaszkiewiczowskiej powieści. Parodia dosięga zwłaszcza tego miejsca, w którym (skonwencjonalizowany zazwyczaj w literaturze romantycznej bądź sentymentalnej) motyw księżycy ulega swoistej sakralizacji. „Ogromna tarcza księżycy” wznosząca się na nocnym niebie przypomina bohaterowi powieści Iwaszkiewicza „błąd hostię tkwiącą w złotym melchizedeku” (K 52). Z jednej więc strony „majestatyczny obraz” księżycy jako hostii, z drugiej — księżyc jako dziecięca pupa. Trudno chyba (w granicach przyzwoitości) o wyraźniej zarysowaną parodystyczną opozycję. Na tym jednak prześmiewczy dialog Gombrowicza z Iwaszkiewiczem się nie kończy. „Zinfantylizowany do szczętu” (F 246) bohater *Ferdydurke* konwulsyjnie wręcz i na oślep poszukuje jakiegokolwiek „dojrzałszej formy”, która pozwoliłaby mu uchylić się śmieszności sytuacji, w jaką wpędziło go Miętusowe bratanie się z parobkiem w bolimowskim dworze. Niczym przedrzeźnianie dylematów bohatera powieści rozwojowej, np. Antoniego z *Księżycy*, brzmi monolog wewnętrzny zgorączkowanego Józia:

Dokąd się zwrócić, co począć, jak się ułożyć na świecie? Gdzie się umieścić? [podkr. — S. K.]. Byłem sam, gorzej niż sam, bo zdzienniały. Nie mogłem długo sam, bez związku z niczym. Pobiegłem drogą, skacząc przez patyki jak konik polny (F 247).

„Szukanie związku z czymś” (F 247) okazuje się teraz szukaniem usankcjonowanego tradycją pretekstu, by z wiejskiego dworu ogarniętego anarchią formy z powrotem uciec do miasta. Pretekstem tym jest porwanie. Aby forma była „klarowna i czysta” (F 235), a więc skonwencjonalizowana, porwana musi być Zosia, a nie parobek. Tylko takie porwanie: uprowadzenie panny z wiejskiego dworu, może być traktowane jako „normalne i prawidłowe”. Kusi więc Józia myśl, by

Zosię „porwać dojrzałe, po pańsku i po szlachecku, jak tylokrotnie porywano” (F 235). Realizacja pomysłu okazuje się prosta, niemal samoczynna. Pusta forma łatwo zapełnia się treścią, choć przecież przez porywającego nie do końca (jak się okazuje) przewidzianą i chcianą. Spragniona romantycznych doznań, a zarazem przytłoczona nudą dworskowej codzienności, Zosia⁹ marzy właśnie o porwaniu. Zwróćmy też uwagę, że porwanie panny w *Księżycu* (tak zresztą jak u Gombrowicza — kuzynki) dokonuje się na jej wyraźne życzenie. Z wyrachowaniem udająca tu zakochaną Konstancja wymusza wręcz na Antonim swe uprowadzenie. On zaś ulega podobnemu złudzeniu jak Zosia w *Ferdydurke* — przeświadczona, że do porwania nie mogłoby dojść bez (choćby tylko skrywanej) miłości. W obu utworach „porwanie” jest ucieczką, w której jedno z partnerów traktuje tę konwencję jedynie jako instrument gry, prowadzącej do zmiany swej niedogodnej (najogólniej mówiąc) sytuacji wśród Innych: w *Księżycu* — rodzinno-majątkowej, w *Ferdydurke* — interakcyjnej. I tu, i tam konwencja okazuje się martwa. Jest tylko atrapą, maską, którą jedno z partnerów usiłuje manipulować, zmierzając do swych celów niemających nic wspólnego z miłością. Jak bardzo jednak niebezpieczna i obosieczna jest to forma, przekonuje się w *Ferdydurke* Józio, sam przyłapany, uprowadzony i zniewolony niechcianą miłością „porwanej”. Sytuacja, w jakiej się znalazł, wymusza na nim fałszywą rolę zakochanego.¹⁰ Uwikłanie w nią odczuwa jako rodzaj sentymentalno-infantylnego deformacji własnej osobowości.

„Fabuła *Ferdydurke* przebiega od porwania do porwania” — pisał Michał Głowiński, podkreślając istotne znaczenie „względów kompozycyjnych” w funkcjonowaniu tego motywu powieści. Zarazem jednak stwierdzał:

Nie ulega wątpliwości, że wątek porwania ma tu charakter parodystyczny, tak zresztą jak romans z Zosią, niespodziewany, zaaranżowany w ostatniej chwili, jest parodią wątku miłosnego, charakterystycznego dla pewnego typu powieści.¹¹

Do tego kręgu powieści należy także — jeśli wolno tak sądzić — przywołany tu utwór Iwaszkiewicza.

O ile początkowo „porwaniu” Zosi sekunduje wielka „pupa” na niebie — księżyc, o tyle później symbolicznym patronem owej kłopotliwie dla

⁹ W powieści tej sparodiowany został, znany zwłaszcza z powieści ziemiańskiej, typ „przeciętnej panienci, jakich tysiące po dworach” (F 199). Zarazem jednak można by w Gombrowiczowskiej Zosi — gdy „z podręcznikiem racjonalnej hodowli warzyw na kolanach siedziała” (F 222) — dostrzec rys prześmiewczej aluzji: do Zosi-„ogrodniczki” z *Pana Tadeusza*.

¹⁰ W jego dialogu z Zosią zauważa Jarzębski znamienne rysy kiczu, który w swej ambiwalencji „z jednej strony [...] zaspokaja marzenia, wytwarza pomiędzy ludźmi obszar porozumienia i zgody co do wartości, z drugiej żąda absolutnego posłuszeństwa wobec konwencji”. J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2001, s. 139.

¹¹ M. Głowiński, „*Ferdydurke*” *Witolda Gombrowicza*, wyd. 2, Warszawa 1995, s. 61, 62.

bohatera rozwijającej się sytuacji staje się słońce, postrzegane tu „o świtanu” jako „nowa pupa, stokroć wspanialsza, czerwona” (F 247). Bliżej południa zaś (w miarę komplikacji sentymentalnego uwikłania Józia) coraz bardziej w swym rozleniwiającym cieple „straszna, bezlitosna, zenitalna”. Jak powiada narrator w żartobliwie-apokaliptycznym stylu — „pustoszyła dolinę świata” (F 251, 249). Dające życiodajną energię słońce i świecący jego odbitym blaskiem księżyc — romantyczny rekwizyt tajemnych nocnych spotkań kochanków, okazują się w *Ferdydurce* metaforami degradujących, infantylnych form, w jakie spycha nas erotyka, każąc grać niechciane role. Wymiar upupienia, które poświadczają tu słońce i księżyc, jest totalny, kosmiczny. Można by rzec zgodnie z tą sugestią, że infantylnizująca „pupa” staje się formą/matrycą całej przyrody. Także więc tego, co biologiczne w człowieku.

„Podszyty dzieckiem” bohater *Ferdydurke* niejednokrotnie ze wstydem uświadamia sobie nieuchronność takiej zależności. Potocznie rozumiana natura jest dla Gombrowicza sprzeczna z tym, co uważa za naturę człowieka. W *Ferdydurce* pisał:

Natura. Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie [...] wolę ścisk w kinematografie niż ozon pól (F 191).

W tym właśnie sensie — jak to ujmował gdzie indziej — „człowiek jest nienaturalny” (D IV 37); „być człowiekiem to znaczy być sztucznym” (D IV 50). Nie ma więc dla Gombrowicza innej natury prócz tej, jaką stanowią ludzie i relacje pomiędzy nimi. Tak pojętej natury nie da się w całości utożsamić ze światem przyrody, biologią. Powraca tu ciągle lęk człowieka przed zepchnięciem w to, co mógłby pisarz określić jako świat „nie-ludzki”. W *Dzienniku* pisał:

Być z naturą, czy przeciw naturze? Ta myśl — że człowiek jest sprzeczny z naturą, czymś poza nią i w opozycji, wkrótce przestanie być myślą elitarną (D II 45).¹²

W przeciwieństwie do Antoniego z *Księżycy* bohater Gombrowicza odrzuca wszelką możliwość utożsamienia się z tym, co zazwyczaj nazywamy naturą. W *Ferdydurce* zaznacza się w jakiejś mierze polemika z panteizmem *Księżycy*, z przebóstwieniem świata znamionym dla postawy głównego bohatera Iwaszkiewiczowskiej powieści. Z podjętą przez niego na tej drodze próbą odzyskania (utraconego w procesie młodzińskiej indywiduacji) poczucia jedności bytu. Budzący lęk, a zarazem zachwyty, księżyc-hostia staje się symbolem metafizycznej komunii z transcendencją. Tego rodzaju mistycznie nacechowane

¹² Zgodzić się trzeba z Januszem Margańskim, że człowiek u Gombrowicza „nie może mediuować” z naturą. Czy jednak wszędzie i zawsze pisarz „obnaża fałszywość samego przeciwstawienia natura–kultura” (J. Margański, *Gombrowicz — wieczny debiutant*, Kraków 2001, s. 53)? To nie wydaje się pewne.

przeżycia mają szczególnie istotne znaczenie w procesie krystalizacji światopoglądu bohatera. Panteistycznie zabarwia się w powieści Iwaszkiewicza także motyw słońca. Wraz z zachodzącym słońcem wlewa się do pokoju bohatera (kontuzjowanego wskutek samobójczej próby) „owo słodkie odczuwanie” jedności z „Bogiem - Wszechświatem” (K 206). Epifanicznym źródłem tego uczucia są dla Antoniego, jak się okazuje, „zorzę różowe”, które postrzega pod koniec swej nocnej niefortunnej (aczkolwiek przez niego niechcianej) eskapady z Konstancją. „Róż takiego samego wschodu słońca” (K 203) odnajduje teraz któregoś wczesnego ranka podczas swej rekonwalescencji. Szczegółów budzącego się dnia bardziej jednak domyśla się z dochodzących odgłosów, niż je widzi.

Mój Boże! — pomyślał Antoni — taka cudowna chwila! — i rozczuliło go to ćwierkanie¹³ i ów skrzyp studni, potem otwierają się nienasmarowane wrota stajni, pachnie ciepłem krowiarni, potem wstaje słońce, czerwone, ładne cielątka brykają po podwórzu, ludzie poją konie, potem je zaprzęgają, jadą w pole; słońce rumiane blednie i złotnieje, wznosi się ponad topole za ogrodem [...] [podkr. — S.K.] (K 203).

Zachwyty nad najdrobniejszym nawet przejawem życia, ukochania świata, którego każdy, choćby najmniejszy element przepojony boskością ma tę samą co my rację istnienia, to postawa zdecydowanie obca autorowi *Ferdydurke*. Dla Gombrowicza taka rezygnacja z supremacji własnego ja, roztopienie się w otaczającym świecie jest wprost nie do przyjęcia. Przyroda, degradując tu człowieka, bezwstydnie go zniewala i obnaża. Przypomnijmy, wywodząca się z biologicznych uwarunkowań naszej egzystencji „pupa” — przed którą „nie ma ucieczki” (F 254) — to u Gombrowicza zawsze „forma straszna, infantylna, zielona i niewypierzona” (F 21). Jej substratem jest tu właśnie przyroda.

Z panteizmem *Księżycy* — przez inspirację poezją Whitmana¹⁴ — wiąże się nie tylko zachwyty Antoniego nad „żdźbłami trawy na drodze”, ale też pełne cichego liryzmu umiłowanie wszystkiego, co w ludzkiej egzystencji proste, zwykłe, codzienne. Inaczej u Gombrowicza, u którego „łąki”, a na nich „trawa [...] zielono zielona i zieleniejąca” (F 252), gdzie indziej zaś „nieśmiała”

¹³ Parodystycznym odpowiednikiem tego motywu może być u Gombrowicza „moc ćwierkających wróbelków” (F 253) w scenie „porwania” Zosi. O parodiowaniu przez Gombrowicza stylistycznego wzorca „idylli dworkowej” (ukształtowanego m.in. w twórczości Reja, Mickiewicza, Sienkiewicza, Orzeszkowej czy Rodziewiczówny) pisał Legierski, zwłaszcza w odniesieniu do *Trans-Atlantyku* i *Pornografii*. Zob. M. Legierski, *op. cit.*, s. 63–68. Wcześniej natomiast parodystyczne odwołania do wzorów sielankowej deskrypcji, znamienych dla klasycystycznej i sentymentalnej liryki polskiej przełomu XVIII i XIX wieku, zauważył w *Ferdydurke* Włodzimirz Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 159.

¹⁴ O śladach owego oddziaływania w *Księżycy* wspominałem w swej książce: *Artysta — świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Rzeszów 2003, s. 125.

(F 253), ewokują groteskowy klimat totalnego „upupienia”¹⁵, jaki zagęszcza się coraz bardziej wokół bohatera. Swoiście pojmowana sztuczność stanowi tu warunek *sine qua non* człowieczeństwa. W wyraźnej opozycji do *Księżycy*, gdzie ideał prostoty znajduje swą moralną sankcję w panteistycznej jedności wszechrzeczy.

Podczas gdy w powieści Iwaszkiewicza utożsamienie ze sferą nie-ja wyzwala w bohaterze poczucie własnej autentyczności, w *Ferdydurke* Gombrowicz taką możliwość całkowicie wyklucza. U niego nigdy zresztą nie jesteśmy autentyczni. Natura jest tu — jak podkreśla Jarzębski — „czymś głęboko paradoksalnym: stanowi bowiem jednocześnie fizyczny podkład, na którym wyrasta ludzkość i jej kultura — a zarazem pierwiastek głęboko ludzkości obcy, odmienny”.¹⁶ Wywodząc się z żywiołu szeroko pojętej natury, przynależymy w istocie do porządku kultury, którą na swój sposób konstytuujemy i która zarazem z przemożną siłą nas formuje. Możemy być bardziej sobą, tylko mając świadomość tej sytuacji, szukając rządzących nią reguł. Zręczne manipulowanie nimi to u Gombrowicza gra godna artysty.

W kształtowaniu tak rysującej się z grubsza idei *Ferdydurke* istotne znaczenie miały (co w badaniach nad powieścią dowiedziono niejednokrotnie) jej różnorodne parodystyczno-groteskowe odniesienia. Jak starałem się wykazać, obiektem prześmiewczego dialogu okazała się też — niedoceniona dotąd w tej roli — powieść Iwaszkiewicza *Księżyc wschodzi*.

SUMMARY

Both the texts (*Ferdydurke* and *The Moon*) reveal parodistic attitudes towards the traditions of Bildungsroman, especially in its popular versions signed with such names as German, Mniskówna, Zarzycka and — partly — Mostowicz that perpetuated the myth of the Polish noble's manors and their cultural values co-existent with the rule of nature. However, while in Iwaszkiewicz the myth is just verified, Gombrowicz enters into polemics with it by parodistic allusions to *The Moon*; he uses mockingly the same motifs from Nature in ways that totally oppose their function in the prose by Iwaszkiewicz, which results from a differently formed scheme of the growth of the characters. In *The Moon*, following the rules of the genre, the hero fights his amorphous and volatile infantilism and the catalyst of the change in his consciousness is the symbolic rising of the moon in the final scene of the text. The parody of the riposte by Gombrowicz is in the image of the rising moon-bottom, which is a metaphor of the enslavement of the hero by infantile form — convention that makes him realize that one may only be a real self when accepting the artificiality of form.

¹⁵ W tym właśnie metaforycznym sensie jest Józio w *Ferdydurke* „melancholijnym niewolnikiem zieleni” (F 13), co można też rozumieć jako parodystycznie nacechowaną aluzję do Leśmianowskiego „topielca zieleni” (z tomiku *Łąka*, 1920).

¹⁶ J. Jarzębski, *Gombrowicz i natura*, „Teksty Drugie” 2005, z. 2, s. 19.