

AGNIESZKA URBAŃSKA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Ferdydurke, czyli studium nad Formą – o kłopotach w recepcji Gombrowiczowskiego dzieła i o recepcie na prawidłowe jego odczytanie

Najważniejszym lejtmotywnym twórczości Witolda Gombrowicza, problemem, któremu pisarz poświęcił się namiętnie i bez reszty, także na gruncie osobistym, jest problem Formy¹. Gombrowicz nie tylko dostrzegł, że życie człowieka to bezustanna walka pomiędzy pragnieniem stwarzania własnej Formy a koniecznością bronięcia się przed agresywną i zniekształcającą Formą cudzą, nie tylko zauważył, że Forma stwarza człowieka w równym stopniu co człowiek Formę, ale również ochrzcił tenże proces mianem „przyprawiania *geby*” i precyzyjnie przeanalizował jego przyczyny i skutki, celnie opisał mechanizmy wtłaczania człowieka w Formę oraz udzielił wskazówek, jak się przed nimi bronić, a wszystko to w jednym dziele – *Ferdydurke*.

Ferdydurke, które choć objętościowo niewielkie, pod względem treści merytorycznych jest bogatą i ważną pozycją, pierwszą powieścią napisaną przez Gombrowicza, która wyznaczyła drogę następnym i która stanowi niejako manifest pisarza, wykładnię jego stylu, światopoglądu i która jest przede wszystkim dogłębnym i precyzyjnym studium nad procesem bycia stwarzanym przez Formę. Jednocześnie jest to książka Gombrowicza, której bez Gombrowicza czytać, a na pewno pojąć, nie sposób. Niniejszy artykuł, stanowiący przyczynek do obszerniejszych badań, ma na celu przybliżenie tej osławionej powieści Gombrowicza czytelnikowi, postulując zarazem twierdzenie, że poprawne odczytanie *Ferdydurke* to odczytywanie tejże przez pryzmat Formy.

¹ W odniesieniu do Formy stosowana będzie duża litera, tak jak to czynił sam pisarz.

Ferdy Durkee – czyli chaos zamierzony

Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy rzeczony powieści trzeba wpiery wytlumaczyć Gombrowicza przed czytelnikiem, ponieważ lektura *Ferdydurke* dla niewprawnego odbiorcy stanowi twardy orzech do zgryzienia (podobnie zresztą jak dla tłumaczy, którzy usiłują przełożyć dzieła Gombrowicza na inne języki).

Niezrozumiały tytuł, trudny do zdefiniowania gatunek, fabuła przerywana powiastkami o Filidorze i Filibercie, akcja powieści pozornie bez ładu i składu, sens ukryty i, przede wszystkim, język wystawiający na szwank cierpliwość i zaciemniający treść – taki potocznie jest odbiór *Ferdydurke* przez przeciętnego czytelnika, a nierzadko, niestety, także przez krytyków literackich, dla których Gombrowicz jest niezrozumiały, dziwaczny i trudny.

Wobec powyższych zarzutów można by wysnuć przypuszczenie, że Gombrowicz nie umiał pisać, ale pobieżna choćby lektura Gombrowiczowskiego *Dziennika* przekona każdego, że podobne wątpliwości są nieuzasadnione. *Dziennik* Witolda Gombrowicza jest bowiem literackim arcydziełem, odznaczającym się, między innymi, bogatym i pięknym językiem, zwięzłym, a zarazem plastycznym, błyskotliwym i żywym, od którego czytania trudno się oderwać – jego *Dziennik* jest jedną z najlepszych i najciekawszych pozycji z kręgu dwudziestowiecznych dokumentów osobistych (diarystyki) i dowodzi niezbicie, że Gombrowicz po mistrzowsku operował piórem. Specyficzny charakter *Ferdydurke* nie jest więc wynikiem błędu w sztuce czy braków w pisarskim warsztacie, jest przemyślanym zabiegiem ze strony autora. Chciałoby się rzec, że „w tym szaleństwie jest metoda”, i warto włączyć się w ferdydurkowski chaos, aby dostrzec, jak metodycznym i precyzyjnym studium nad Formą jest powieściowy debiut Gombrowicza.

Ponieważ *Ferdydurke* jest powieścią o Formie, powieścią, która nawołuje do walki i stawiania oporu wszelkim Formom, Gombrowicz pisząc ją, musiał zastosować się do głoszonych przez siebie postulatów, co dowodzi zarazem jego żelaznej konsekwencji. Autor *Ferdydurke* nie tylko skłania czytelnika do zastanowienia się nad problemem Formy, ale wychodząc poza przyjęty schemat i łamiąc przyjętą powszechnie konwencję, wręcz zmusza czytelnika do dosłownego zmierzania się z Formą, każe mu odzwyczaić się od reguł językowych i zasad literackich, które do tej pory znał, każe zerwać ze starymi przyzwyczajeniami, ze starą Formą i zwrócić się ku nowej, innej: Gombrowiczowskiej.

Swoje zamiary pisarz zdradza już w tytule dzieła. Tytuł nie mówi nic. „*Ferdydurke*” nie jest ani słowem, ani imieniem. Nie niesie ze sobą żadnej treści i zdawałoby się, że nic nie znaczy. Nie odnosi się również do zawartości dzieła, nie ma nic wspólnego z jego fabułą. Jako tytuł nie spełnia swojej roli, przeczy – i być może to jest najistotniejsze – regułom formalnym i gatunkowym, jakie winny przyświecać twórcy w trakcie pisania. Gombrowicz, tytułując swoją powieść pozornie nonsensownym i wymyślonym na własny użytek słowem, zakpił sobie z zasad, wysyłając zarazem jasny i czytelny sygnał w stronę swoich odbiorców, że na gruncie literatury świętości dlań nie ma, oraz informując uczciwie czytelników, czego mogą się spodziewać (niespodzianek), a o czym mogą zapomnieć (o grzecznej i poprawnej literaturze).

Dopiero po prawie pięćdziesięciu latach od publikacji pierwszego wydania *Ferdydurke* wyszło na jaw, że tytuł nie jest wcale bez znaczenia: jak opisuje Włodzimierz Bolecki, w 1984 r. tłumacz Bogdan Baran wytropił w powieści Sinclaira Lewisa, zatytułowanej *Babbitt*, postać o imieniu Freddy Durkee, której imię w dodatku, w języku polskim, przetłumaczone zostało na Ferdy Durkee! Bolecki tłumaczy, że owy Durkee Lewisa to młodzieniec tchórzliwy i nieśmiały, który przechodzi gwałtowną przemianę i staje się arogancki i agresywny wobec otoczenia, a jak wiadomo zaznajomionym z twórczością Gombrowicza, motyw konfrontowania się z silniejszym przeciwnikiem, ewoluowanie bohatera z biernego obserwatora w głównego rozgrywanego, jest stałym motywem u polskiego pisarza (Bolecki, Gombrowicz 2007, 26–27). Jest on obecny również w *Ferdydurke*, której główny bohater – Józio – początkowo przestraszony i trzymający się na uboczu, zaczyna z upływem czasu coraz zuchwalej manipulować otoczeniem. Józio to kolejna, zmieniona wersja Freddy’ego Durkee. W świetle zdobytych informacji trzeba przyznać, że Gombrowicz nie złamał żadnych reguł, tytuł, jaki nadał swojej powieści, odsyła do pierwowzoru i nakreśla nieco sylwetkę bohatera, tyle że odkrycie prawdziwego znaczenia wymaga większego niż zwykle wysiłku.

Doświadczenie z tytułem uczy, aby wystrzegać się zbyt prostych i zbyt prędkich ocen w stosunku do Gombrowicza. W *Ferdydurke* nie ma przypadków i błędów, absurdu i nonsensu prowadzone są z żelazną logiką, a każdy drobiazg jest nośnikiem cennych informacji, jako że nie ma w tej intrygującej powieści rzeczy nieprzemysłanych.

Józio – wspomniany już wcześniej główny bohater – nosi typowo polskie, można by rzec pospolite, imię. Ze swojskim, mało oryginalnym chłopakiem (jego wygląd, podobnie jak imię, wyzbyty jest cech charakterystycznych) można się łatwo utożsamiać i taki był też zamysł Gombrowicza: zmagania

Józia z Formą to tak naprawdę problem, który każdego człowieka, w mniejszym lub większym stopniu, dotyka. Akcja powieści zaś rozgrywa się w miejscach równie pospolitych i mało wymyślnych: w szkole, w domu i w dworku ziemiańskim, które symbolizują kolejno trzy najważniejsze sfery życia ludzkiego: sferę prywatną (dom), sferę publiczną – środowisko szkolne i zawodowe (szkoła) oraz sferę kulturową, do której każdy jest przypisany (dworek ziemiański) – trzy miejsca, trzy obszary życia ludzkiego, wspólne wszystkim i wszystkie stanowią grunt, na którym toczy się walka pomiędzy człowiekiem a Formą. Każda z części, rozstanie Józia z każdym z miejsc, kończy się zaś chaosem, akcja urywa się jakby zniecka i ten chaos również jest zamierzonym z góry, posiadającym swoje znaczenie, zabiegiem Gombrowicza, którego znaczenie omówione zostanie pod koniec niniejszej analizy.

Kolejną odsłoną oryginalności i nowatorstwa twórcy *Ferdydurke* jest warstwa językowa dzieła. Oprócz rozbudowanych, bogatych w nietypowe przymiotniki zdań rzuca się w oczy specyficzne przez pisarza posługiwanie się słowem. Gombrowicz tworzy neologizmy („upupianie”, „hulajgęba”), używa wielu myślowych skrótów („matka śmiała się w Epoke”), nie stroni od gwary i przasných wyrażen („kupa”, „cacy”), ale przede wszystkim używa nagminnie czasowników jaskrawych i wyolbrzymiających nawet w odniesieniu do prostych czynności, dzięki czemu atmosfera gęstnieje, a napięcie wzrasta – w *Ferdydurke* wszystko „strzela jak z procy”, „bucha”, „ryczy”, „kwiczy”, „wdziera się”, „miętosz” i wiele, wiele innych. Brakuje dystansu, normalności, spokoju – emocje aż rozsadzają książkę, tak jak napięcia pomiędzy Formą własną a cudzą kotłują się w człowieku, nie dając mu wytchnienia, budząc strach i lęk.

Ferdydurke zaczyna się właśnie od lęku. Józia (choć na pierwszych stronach jest on jeszcze dorosłym Józkiem) budzi w nocy przemożny niepokój:

Lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój niezycia, obawa nierzeczywistości, krzyk biologiczny wszystkich komórek moich wobec wewnętrznego rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania. Lęk nieprzyzwoitej drobnostkowości i malostkowości, popłoch dekoncentracji, panika na tle ułamka, strach przed gwałtem, który miałem w sobie, i przed tym, który zagrażał od zewnątrz (Gombrowicz 1987, 5²).

Przyczyna lęku pozostaje niesprecyzowana, ale na podstawie przywołanego fragmentu można wywnioskować, że głównego bohatera dopadł egzy-

² Wszystkie fragmenty *Ferdydurke* przytaczane w niniejszej publikacji pochodzą z tego wydania.

stencjonalny lęk spowodowany prawdopodobnie nieświadomym jeszcze konfliktem pomiędzy Formą własną a cudzą lub też całkowitym jej brakiem powodującym kryzys tożsamości. Pomimo że Forma nie została wspomniana ani razu na pierwszych stronach powieści, podobne przypuszczenie nie jest bezpodstawne. Po chwili lęku i martwej ciszy, która okazała się ciszą przed burzą, Józio został porwany nieznaną siłą i przeniesiony do alternatywnego świata, do świata swojej młodości, w którym kieruje nim jego dawny profesor Pimko. Gombrowicz zapożyczył prelude od Dantego, cała scena porwania oraz motyw przewodnika przywołuje *Boską komedię*, a u początku całej historii znajduje się jawne do niej nawiązanie:

W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu.
Las ten co gorsza był zielony (s. 6)³.

W *Boskiej komedii* główny bohater stracił z oczu sens życia, wędrówka przez zaświaty (piekło, czyściec, niebo) miała mu pomóc powrócić na właściwą drogę, stanowiła swego rodzaju *katharsis*. Józio, goszcząc kolejno w trzech środowiskach (szkoła, dom, dworek), zmagają się z Formą, broni przed wtłoczeniem i zwycięża. Prześledzenie pierwowzoru, w którym wędrówka przez alternatywne światy była niejako odpowiedzią na dręczące bohatera pytania, pozwala wysnuć wniosek, że taki sam sens niesie ze sobą porwanie Józia, że ma być dla niego nauką i lekarstwem na wspomniane powyżej lęki. Skoro został zmuszony do zajęcia wobec Formy określonego stanowiska, to znaczy, że przed swoją przygodą tegoż nie posiadał, stąd poczucie rozdarcia. Powrót do lat młodzieńczych, chłopięcych również nie jest przypadkowy. Wiek młodzieńczy to czas, w którym Forma własna dopiero się urabia, kształtuje, a zarazem jest to ten moment, w którym presja Form zewnętrznych jest najbardziej odczuwalna.

Forma cudza pełną gębą – o procesie przyprawiania Formy

Kluczem do zrozumienia postaci, jak i całej fabuły *Ferdydurke*, jest osławiona *gęba* i nie sposób prowadzić dalszej analizy powieści bez poprawnego zrozumienia fundamentalnego dla niej terminu.

³ Gombrowicz parafrazuje następujący ustęp z *Boskiej komedii*: „W życia wędrówce, na połowie czasu, straciwszy z oczu szlak nieomylny drogi, w głębi ciemnego znalazłem się lasu”, patrz: Alighieri, 1957, 25.

Henryk Elzenberg – wybitny polski filozof – roztrząsając zagadnienie egzystencji ludzkiej, stwierdził, że „żyjemy tylko współżycąc. Tylko o tyle, o ile w jakiejś świadomości cudzej zdołamy odbić się jako w zwierciadle. I o ile ziarna przez nas rzucone zakielkują w innych istotach” (Elzenberg 1963, 221) – zaś według Gombrowicza owo współżycie nie jest pokojową koegzystencją człowieka z człowiekiem, ale agresywną walką, ponieważ choć człowiek odbija się w świadomości drugiego, to jego odbicie nie jest lustrzane, ale karykaturalne i zniekształcone jak w gabinecie krzywych luster. Współistnieć, tłumaczyć na Gombrowiczowski język, to być narażonym na deformację, wypaczenie i wykoślawienie, to być narażonym na przyprawienie *gęby*.

Gęba – wedle definicji słownikowej – to poufale, bezceremonialne i rubaszne określenie twarzy (Szymczak 1978, 649), nieco obraźliwe, łamiące określoną konwencję i formy obyczajowe. Nie dziwi więc, że namiętnie łamiący schematy Gombrowicz upodobał sobie właśnie to określenie jako symbol walki z Formą. Wybór *gęby* nie był jednakże wyłącznie wynikiem semantycznej zabawy czy przypadkowego kaprysu – jest to świadomy i przemyślany wybór autora *Ferdydurke*, w centrum zainteresowania Gombrowicza był bowiem zawsze człowiek, do którego odwołaniem pozostaje zawsze jego twarz. To właśnie ludzka twarz jest tą częścią człowieka, która odsyła do całości, przywołuje na myśl jego istotę i osobowość. Identyfikacja danej osoby odbywa się zawsze poprzez rozpoznanie twarzy. Konkretna osoba, która jest przedmiotem myśli lub działań, konkretny byt ludzki to zawsze konkretna twarz. I jakkolwiek twarz jest immanentną częścią człowieka, którą posługuje się wedle własnego mniemania, tak jest ona również przedmiotem działań Sartre’owskiego Innego, ale wówczas nie można mówić o twarzy – czystej, prawdziwej i własnej, lecz o *gębie* – czyli twarzy zdeformowanej, sfalszowanej, powstałej w wyniku cudzych działań. W sensie metaforycznym stanowi więc *gęba* symbol cudzego wpływu, wpływu Innego na danego człowieka, stanowi symbol bycia stwarzanym przez Formę.

Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego Inny nie jest w stanie dojrzeć prawdziwego oblicza człowieka, dlaczego jego obraz jest zawsze karykaturą? Michał Legierski w swojej pracy nad Gombrowiczem, usiłując odpowiedzieć na to pytanie, tłumaczy, że „kultura wymaga wysiłku, ciągłego korygowania przeświadczeń w zderzeniu z nowo odkrywanymi realiami. Przeważa jednak rutyna, ludzie najchętniej szukają potwierdzeń tego, co już wiedzą, co znają i co przyjęli za regułę, posługują się dlatego sztamami, szablonami (...). Dopuszczamy się fałszerstw rzeczywistości nawet mimowolnie, powielając schematy, z czasem coraz bardziej opresyjne, nie dostosowane do życia. In-

ercja kulturowa czyni z formy stereotypy, a schematy obyczajowe powielane i nie modyfikowane stają się sklerotyczne (...)" (Legierski 1996, 281). Oprócz wspomnianej przez Legierskiego rutyny, swego rodzaju lenistwa intelektualnego, kolejnym powodem, dla którego człowiek tak chętnie ucieka się do zastalych i wytartych schematów, jest niewątpliwie strach przed nieznanym, przed nieokreślonym, na co zwraca uwagę na samym początku powieści sam Gombrowicz:

nieokreśloność moja była im niezwykle przykra, nie wiedziały, jak rozmawiać ze mną nie wiedząc, kim jestem (...) – Józiu – mówiły pomiędzy jednym mamlęciem a drugim – czas najwyższy, dziecko drogie. Co ludzie powiedzą? Jeśli nie chcesz być lekarzem, bądźże przynajmniej kobieciarzem lub koniarzem, ale niech będzie wiadomo... niech będzie wiadomo... (s. 7).

Niemożliwość zakwalifikowania danego człowieka do którejś ze znanych kategorii, niemożność rozpoznania jego Formy, a co za tym idzie, niewiedza, czego można się po nim spodziewać, potęgują poczucie niepewności i braku oparcia. I skutkują społecznym gniewem. Człowiek, który nie chce określić samego siebie, który wymyka się rozpoznaniem Formom, wprowadza zamęt w społeczności, w której żyje, a społeczeństwo nie może sobie na taki stan rzeczy pozwolić. Skoro dana jednostka nie chce się sama skategoryzować i opisać, społeczeństwo będzie próbowało zrobić to za nią, wpisać ją w schemat, przypisać *gebę*, byle tylko „było wiadomo”. Fakt, że Inny próbuje człowieka opisać, określić, aby móc się do jego osoby ustosunkować, jest czymś naturalnym, konflikt powstaje właśnie wtedy, gdy Inny, nie chcąc zadać sobie trudu, aby poznać i zrozumieć prawdziwą twarz danego człowieka, z lenistwa, które daje bycie odtwórczym, postanawia przypisać mu którąś z *geb*, które dobrze zna. Od posługiwania się utartymi schematami nie można w sposób zupełny uciec i nie ma w nich często niczego złego – stanowią one niejednokrotnie nieocenioną pomoc – jednakże człowiek jest żywą istotą, której nie sposób do końca dookreślić, która wymyka się definicjom, podlega zmianom, jest bogata i różnorodna, a nakładanie nań ciasnych i sztywnych ram, wtłaczanie go w Formę, która nie jest jego, wyrządza mu krzywdę.

Walka z Formą jest więc walką o życie w zgodzie ze swoją naturą, o prawdę o sobie i o zachowanie własnej indywidualności, własnej twarzy. Nie każdemu starcza sił do walki, w samym *Ferdydurke* zaobserwować można wiele odmiennych postaw ludzkich wobec opresyjnych Form cudzych, a także całą gamę *geb* – nie tylko tych, które próbuje się przypisać gwałtem,

ale również tych już przyprawionych, przyrosłych do twarzy właściciela, niezradko za jego potulną zgodą.

Gęba w gębę – czyli o ferydurkowskich postaciach

Pierwszą *gębą*, którą napotyka Józio, jest *gęba* Belfra, którą z dumą i chlubą noszą profesor Pimko oraz nauczyciel języka polskiego, zwany Bładaczką. Belferstwo winno być dla nich profesją, sposobem na zarabianie na życie, lecz z niewiadomych przyczyn stało się ich naturą i sposobem bycia. Pimko nie tylko belfruje, to znaczy naucza, nawet prywatnie „czyta belfrem” i „asymiluje belfrem” (s. 18), cały będąc nim przesiąknięty. Postępowanie i tok myślenia zarówno Pimki, jak i Bładaczki wyznacza przypisany Belfrowi kodeks zachowań, innymi słowy, Forma Belfra wyznacza treść. A każda treść i każde zachowanie, które nie mieszczą się w przyjętej Formie, które mogłyby zagrozić szanowanej i zaskorupiałej Formie Belfra, są z determinacją i konsekwencją tępiące, co widać wyraźnie na przykładzie dwóch incydentów, które miały miejsce podczas pobytu Józia w szkole.

Na lekcji języka polskiego jeden z uczniów – Galkiewicz – ośmielił się nie zgodzić z Bładaczką w kwestii wielkości i geniuszu wieszca Słowackiego. Zdawać by się mogło, że to jedynie nic nieznacząca różnica zdań, jednakże dyskusja pomiędzy uczniem a nauczycielem (a zarazem jedna z najlepiej skonstruowanych, błyskotliwych i dowcipnych scen w powieści) jest kapitalnym przykładem walki Form i przyprawiania *gęby*. Bładaczka, zgodnie z noszoną przez siebie *gębą* Belfra, podziwia bezkrytycznie i gloryfikuje wszystko to, co zawarte jest w programie nauczania (w tym wypadku Słowackiego) i jego rolą jest nie tylko przekazanie uczniom wiedzy, ale również wpojenie im tego samego szacunku i podziwu, z czym się zresztą nie ukrywa, dyktując bez skrępowania temat zajęć: „Dlaczego w poezjach wielkiego poety, Juliusza Słowackiego, mieszka nieśmiertelne piękno, które zachwyty wzbudza?” (s. 43). Temat zajęć jednoznacznie wskazuje kierunek myślenia, nie pyta, „czy” Słowacki wzbudza zachwyty, tylko „dlaczego” – wielkość poety jest bowiem niepodlegającym dyskusji dogmatem, jedynym słusznym stanowiskiem, do którego podzielania uczniowie są zobowiązani. Jeśli jednak nie poczuwają się do obowiązku, zostaną doń zmuszeni, jak wspomniany Galkiewicz, który ośmielając się podważyć autorytet polskiego wieszca, zostaje natychmiast spacyfikowany przez Bładaczkę:

NAUCZYCIEL

Ciszej, na Boga! Galkiewiczowi stawiam palkę. Galkiewicz zgubić mnie chce! Galkiewicz chyba nie zdaje sobie sprawy, co powiedział?

GAŁKIEWICZ

Ale ja nie mogę zrozumieć! Nie mogę zrozumieć, jak zachwyca, jeśli nie zachwyca.

NAUCZYCIEL

Jak to nie zachwyca Galkiewicza, jeśli tysiąc razy tłumaczyłem Galkiewiczowi, że go zachwyca.

GAŁKIEWICZ

A mnie nie zachwyca.

NAUCZYCIEL

To prywatna sprawa Galkiewicza. Jak widać, Galkiewicz nie jest inteligentny. Innych zachwyca (...).

Galkiewicz, nie ulega kwestii, że wielka poezja powinna nas zachwycać, a przecież Słowacki był wielkim poetą (...).

Galkiewicz, to jest niedopuszczalne. Wielka poezja, będąc wielką i będąc poezją, nie może nie zachwycać nas, a więc zachwyca (s. 43–44).

W powyższej burzliwej wymianie zdań rzuca się w oczy brak jakiegokolwiek sensownej argumentacji po obu stronach sporu. Galkiewicz nie wie, czemu Słowacki nie wzbudza w nim zachwyty, a Bładaczka nie umie wytłumaczyć, dlaczego Słowacki zachwyca. Wymiana zdań jest więc błędnym kołem, nauczyciel wygrywa nie dlatego, że przekonał ucznia, ale dlatego, że siłą zmusił go do nie-szczerego przyznania się do winy, po czym wygłosił triumfalny komentarz:

– A widzi Galkiewicz?! Nie ma to jak szkoła, gdy chodzi o wdrożenie uwielbienia dla wielkich geniuszów! (s. 45).

Galkiewicz przegrał z opresyjną Formą cudzą. Za Bładaczką stały wieki tradycji i kultury oraz program nauczania, a za Galkiewiczem nic nie stało – oprócz dojmującego poczucia, że się w nich nie odnajduje.

Osobisty dramat ucznia i prywatne jego przekonania są jednakże bez znaczenia na gruncie szkolnym, ponieważ szkoła nie jest miejscem, w którym można by poszukiwać własnej Formy i treści – jest miejscem, w którym własna Forma urabiana jest i przycinana na podobieństwo cudzych. Proces uspołecznienia i wychowania, jakiemu poddani są uczniowie, jest procesem wtlaczania w Formę młodych i bezkształtnych jeszcze jednostek⁴. Oprócz

⁴ W celu uniknięcia nieporozumień, jakie może wywołać niewłaściwe odczytanie tekstu, warto podkreślić, że Gombrowicz nie krytykował zasadności procesu edukacji ani nie pod-

metod siłowych, które zastosował Bładaczka wobec Galkiewicza, innym mechanizmem represji jest *upupianie*.

Upupić – jak tłumaczy Ewa M. Thompson w swojej pracy poświęconej polskiemu pisarzowi – „oznacza tyle, co przymusić kogoś do zachowania się w sposób ujawniający strach, brak poczucia bezpieczeństwa, sprawić, by czuł się kimś nieważnym i niedojrzałym” (Thompson 2002, 84). Zacytowana definicja wymaga jednakże uściślenia. Słowo „przymusić” kojarzy się z operacją siłową, jawnym nakazem, *upupianie* zaś jest metodą bardziej finyzyjną, co ilustruje drugi ze wspomnianych incydentów. Miał on miejsce na podwórku szkolnym, na którym uczniowie – przepojeni buntem i młodzieńczą energią – wykrzykiwali słowa potocznie uznawane za wulgarne. Świadkiem zdarzenia był tym razem profesor Pimko, którego reakcja różni się diametralnie od postawy nauczyciela języka polskiego. Bładaczka na nie-subordynację reagował krzykiem, perswazją i oburzeniem, Pimko zaś przyjął metodę krańcowo odmienną: obdarzył uczniów dobrotliwym uśmiechem i ze zrozumieniem zwrócił się do nich tymi oto słowami:

– Kochana młodzieży! Nie sądzicie, że nie wiem, iż używacie między sobą nieprzyzwoitych i brzydkich wyrazów. Wiem o tym doskonale. Ale nie obawiajcie się, żadne, nawet najgorsze, wybryki nie zdołają we mnie naruszyć tego głębokiego przekonania, że jesteście w gruncie skromni i niewinni. Stary wasz przyjaciel będzie Was miał zawsze za czystych, skromnych i niewinnych, zawsze wierzyć będzie w waszą skromność, czystość i niewinność. A co do brzydkich wyrazów, wiem, że powtarzacie je nie rozumiejąc, ot, dla popisu, pewnie któryś nauczył się ich od służącej. No, no, nic w tym nie ma złego, przeciwnie – niewinniejsze to, niż wam się zdaje (s. 29).

Uczniowie popadli w konsternację i popłoch. Ich wulgarne okrzyki, które miały być wyrazem buntu, niezależności i dojrzałości, nie tylko nie wywoła-

wał wartości, jakie niesie ze sobą znajomość dorobku kulturowego i historycznego ojczyzny (o co niejednokrotnie był posadzany) – Gombrowicz domagał się jedynie prawa do wolnego i indywidualnego odbioru tychże. Był przekonany, że więcej pożytku przyniesie spojrzenie przekorne niż balwochwalcze, że „słabość Polaka dzisiejszego polega na tym, że jest zbyt jednoznaczny, także – zbyt jednostronny; więc wszelki wysiłek powinien zmierzać do wzbogacenia go o drugi biegun”, dzięki czemu – zgodnie z teorią rozwoju poprzez konflikt – „Polak będzie mógł podobać się sobie w dwóch sprzecznych ze sobą postaciach – jako ten, kim jest w tej chwili, i jako ten, który burzy w sobie tego, kim jest (...). Marna jest ta kultura polska, która tylko wiąże i przykuwa, godna uznania i twórcza, i żywa ta, która wiąże i wyzwala jednocześnie”, patrz: Gombrowicz 2009, 172–174.

ly poruszenia i zgrozy, ale – co gorsza – zostały zlekceważone, a tym samym, pokonane przez pełną politowania i czułości postawę profesora. Pedagog nie tylko nie potraktował ich poważnie, ale zapewnił ich, że zawsze dla niego (a w domyśle i dla całego gremium pedagogicznego) będą oni niewinnymi dziećmi, na które patrzy się z przymrużeniem oka i z góry. Pimko wytrącił uczniom broń z ręki – zostali oni *upupieni*.

Upupianie bowiem nie jest metodą siły i przymusu, jest cierpliwym i konsekwentnym traktowaniem drugiego z pobłażaniem i wyższością. Im bardziej cierpliwa i konsekwentna jest postawa *upupiającego*, tym opór jest słabszy, a efekt bardziej długotrwały. Nieustannie poddawany cichemu *upupianiu* młody człowiek nabiera w końcu przekonania o swojej zależności i niższości, co nie pozostaje bez wpływu na jego zachowanie. Ponadto kwestionowanie dojrzałości i odbieranie powagi osobie *upupianej* automatycznie umniejsza jej wartość i dezawuuje ją w oczach innych, dzięki czemu *upupiony* nie może już stanowić zagrożenia. *Upupianie* jest więc specyficznym rodzajem przyprawiania infantylnej *gęby*, jest celowym wtłaczaniem w Formę niższą i gorszą⁵.

Na *upupianie* bohater Gombrowiczowskiej powieści narażony był jednak nie tylko ze strony profesora Pimki, ale również ze strony Cioci:

Ciocia, ciocia, ciocia! O, kto nigdy nie znalazł się na warsztacie kulturalnej ciotki i nie był spreparowany niemo i bez jęku przez tę ich mentalność trywializującą i odbierającą życiu wszelkie życie, kto nie przeczytał o sobie w gazecie ciotczynego sądu, ten nie zna drobnostki, ten nie wie, co to jest drobnostka w ciotce (s. 10).

Powyższy fragment nie pozostawia złudzeń co do zamiarów i siły rażenia Cioci. Spreparuje ona każdego na swój sposób i podobieństwo, strywializuje i zbanalizuje, jednym słowem, wykończy morderczo, lecz z uśmiechem na ustach. Józio miał to nieszczęście wpaść na Ciocię podczas wyprawy na wieś z Miętusem. I ledwo dotarli do dworku, a Ciocia już zdążyła go *upupić* (193–

⁵ W tym miejscu należy zwrócić uwagę, że błędne jest utożsamianie *upupiania* z innym twierdzeniem Gombrowicza, mówiącym o tym, że każdy „podszyty jest dzieckiem”. *Upupianie* ma bowiem wydźwięk bezwzględnie pejoratywny, jest procesem deformującym i wyrządzającym krzywdę, natomiast *bycie podszytym dzieckiem* jest jednym ze sposobów walki z Formą, a więc z *pupą* nie jest tożsame, a wręcz jest jej przeciwstawne. *Być podszytym dzieckiem* to nie: być dziecinny, ale mieć w sobie choć jedną drobną część nieskażoną Formą. *Być podszytym dzieckiem* to pielęgnować swoją niedojrzałość – z punktu widzenia Formy okres najbardziej twórczy i wolny w życiu człowieka.

195), uczynić na powrót chłopięciem, bobasem w pieluchach, niedojrzałym i śmiesznym. Za pomocą zdrobnień i cmokania, za pomocą wylewnej czułości i sentymentalizmu – niewzruszona tym, że jej zachowanie nieadekwatne jest do rzeczywistości, że Forma, w którą wtoczyła Józia, jest jedynie wytworem jej wyobraźni.

Jej obojętność i brak poszanowania dla cudzej Formy wynika z faktu, że *geba*, podobnie jak twarz, potrzebuje lustra, odbiorcy, drugiego człowieka. Bez niego przybieranie jakichkolwiek Form nie miałyby sensu, nikt nie stroi się sam dla siebie. Ciotka Józia, aby móc rozkoszować się swoją ciotczyną *geba*, potrzebuje ku temu siostrzeńca. Belfer, aby móc zaistnieć w całej swej okazałości, potrzebuje ucznia. Dorosły Józio wyjęty spoza kurateli cioci, dorosły Józio niepotrzebujący już nauczyciela nie byłby potrzebny ani Cioci, ani Pimce. Ich Formy nie mogłyby zaistnieć, oni nie wiedzieliby, jak się zachować, jaki wyraz twarzy przybrać, skoro mają tylko ten jeden, jedną przyrośniętą do twarzy *gebę* wraz z całym kodeksem zachowań. Józio musiał zostać *upupiony* – tylko wtedy zarówno Ciocia, jak i Pimko mogli z nim obcować, tylko wtedy wiedzieli, jak się zachowywać. Można wysnuć z tego wniosek, że kolejnym, poza lenistwem i lękiem przed nieokreślonym, powodem, dla którego człowiek przyprowadza drugiemu *gebę*, jest konieczność stworzenia warunków do zaistnienia własnej Formy. Gombrowicz tłumaczy ten dramat już na pierwszych stronach powieści:

Každy określa cię w drugim człowieku i stwarza cię w jego duszy. Jak gdybyś rodził się w tysiącu przyciasnych dusz (s. 10).

Imperatyw Formy, który tkwi w człowieku, który skłania go do znalezienia dla siebie Formy, który wywołuje w nim potrzebę samookreślenia się, później – kiedy Forma została już przyjęta, wymusza na nim zachowywanie się w zgodzie z nią, co doprowadza nie tylko do skostnienia w Formie, ale skutkuje również opresyjnym wpływem na otoczenie. Gombrowicz nie zdradza w *Ferdynandce*, czy Pimko, Bładaczka i Ciocia obrali swą Formę sami z siebie, czy też może wtoczeni zostali w nią siłą, najistotniejszy zdaje się fakt, że czują się w niej dobrze i prawdopodobnie nie uświadamiają sobie, że Forma przysłania treść, że spod *geby* nie widać prawdziwej twarzy. W przeciwieństwie do Pensjonarki, która do swojej *geby* nie jest całkowicie przekonana.

Zutka Młodziak, w której domu pomieszkiwał przez pewien czas Józio, zamiast być Zutką, postanowiła być Pensjonarką, w dodatku nowoczesną. Zutka i jej matka robią wszystko, aby przypadkiem nie zostać posądzone

o staroświeckość, pruderię lub też romantyczne usposobienie. Wystrzegają się zatem wszystkiego, co miałyby jakkolwiek związek ze starą Formą, czyli tradycją i konserwatyzmem. Usilnie starają się więc być wyzwolone, bezczelne, nonszalanckie i liberalne:

Zwłaszcza Młodziakowa dzieckiem nieślubnym córki pragnęła wysunąć się na czele awangardy dziejów i żeby to było dziecko poczęte przygodnie, łatwo, śmiało, hardo, w krzakach, na sportowej wycieczce z rówieśnikami, jak to opisują w nowoczesnych romansach, etc. (s. 133).

Żadna nie zauważyła, że w strachu przed *gębą* tradycjonalistek same sobie przyprawiły inną: nowoczesnych. Aby być w zgodzie z nowoczesnością, zmuszone zostały do określonych zachowań, takich jak pozorna obojętność wobec skandalu czy też hardość, kiedy łzy napływają do oczu. Niestety, *gęba* nowoczesnych nie przyrosła im do twarzy, prawdopodobnie dlatego, że wymyślona była pod cudzym wpływem (przeczytanych książek, opowieści koleżanek), a Forma niedopasowana, klócząca się z naturą, prędzej czy później doprowadzi do tragedii. Tak też się stało. Pod wpływem manipulacji Józia, który zdemaskował fałsz rodziny Młodziaków, Forma nowoczesnych rozpada się na kawałki i kończy wybuchem awantury (s. 169–176).

Po wizycie w domu Młodziaków znalazł się Józio (za sprawą Cioci) w ziemiańskim dworku u krewnych. Po awangardowej i egzotycznej Formie nowoczesnej stanął oko w oko (a raczej twarzą w *gębę*) z Formą dużo groźniejszą: z tradycją i kulturą, szanowaną powszechnie, tworzoną przez wieki i w dodatku wpajaną wraz z mlekiem matki od najmłodszych lat. Przedstawicielem tejże Formy było wujostwo Józia, Jaśnie Państwo.

Jaśnie Państwo byli małżeństwem, byli ludźmi w średnim wieku, byli gospodarzami posiadłości, byli wujostwem Józia, byli rodzicami Zygmunta i Zosi, ale przede wszystkim byli Jaśnie Państwem, którzy od wschodu do zachodu słońca zachowywali się tak, jak Jaśnie Państwu przystało, przestrzegając zasad etykiety, obyczajów i kultywując tradycję. Józia owa Forma uciemieżyła od razu, podczas powitania:

Nie mogłem sobie wybaczyć, że zapytałem o zdrowie. A jednak nie mogłem przecież nie zapytać o zdrowie. W szczególności Zosia była tym udręczona i widziałem, że o ból ją przyprawia wynętrzanie własnych skrofulów dla podtrzymania rozmowy, nie wypadalo jednak milczeć dla świeżo przybyłych gości (...). Było kłeską obywatelstwa wiejskiego, że odwieczne dobre maniere zmuszały do nawiązywania stosunków od strony

kataralnej (...). Wieś! Wieś! Stary dwór wiejski! Odwieczne prawa i odwieczne dziwne tajniki! (s. 197–198).

Wszystko, od powitania, poprzez codzienne rozrywki, po wspólne posiłki i rozmowy, na wskroś przesiąknięte było Formą, grzecznościami i cudzym względem. Żadnej swobody, szczerości i naturalności, a jedynie sztywny gorset konwenansów. Jednakże warunkiem, dzięki któremu Jaśnie Państwo mogli być Jaśnie Państwem, była obecność służby, reprezentowanej przez Parobka. Tak jak Belfer potrzebował ucznia, a Ciocia siostrzeńca, tak Jaśnie Państwo, aby zaistnieć w pełni w Pańskiej Formie, potrzebowali służby, i to głównie względem niej się organizowali:

Pojąłem owej strasznej nocy, leżąc bezsennie na łóżku, tajemnicę dworu wiejskiego, ziemiaństwa i obywatelstwa, tajemnicę, której wielorakie i mętne symptomy od pierwszej chwili napawały mnie przeczuciem trwogi pogębnej i gęby! Służba była tą tajemnicą. Chamstwo było tajemnicą państwa. Przeciw komu wuj poziewał, przeciw komu wsuwał w usta jedną więcej słodką truskawkę? Przeciw chamstwu, przeciw służbie swojej! Dlaczego nie podniósł upuszczonej przez siebie papierośnicy? Aby służba mu ją podniosła. Czemu nas emablował z tak usilną kindersztubą, skąd tyle grzeczności i względów, tyle manier i dobrego tonu? Aby się odróżnić od służby i przeciw służbie zachować pański obyczaj (s. 212–213).

Jaśnie Państwo prezentowali się najokazalej przy brudnym, nieokrzesanym i tępyim Parobku. Prostota Parobka, jego niewinność, swoboda i nieokrzesanie były w oczy tylko w zestawieniu z ułożonym, wyniosłym i wielce szanowanym Jaśnie Państwem. Obie Formy uwidaczniały się najlepiej, gdy zestawione były ze sobą na zasadzie kontrastu.

Ta wzajemna zależność, choć zdawała się monolitem, stanowiła zarazem najslabszy punkt. By rozprężyć Formę Pańską, ziemiańską, wystarczyło Józiovi zniszczyć lub zmienić jej punkt odniesienia, w tym wypadku służbę. Zastępowanie starej Formy nową, na przykład nowoczesną, nie miałoby szans powodzenia, ale odwrócenie zależności, zatarcie różnic pomiędzy Jaśnie Państwem a Parobkiem burzyło Formę od wewnątrz, usuwając dotychczasowy punkt oparcia, czyli relację niższość–wyższość⁶. Jaśnie Pan nie mo-

⁶ Podobny zabieg zaobserwować można również w *Iwonie, księżniczce Burgunda*. Życie na dworze toczy się na osi wyższość–niższość, czyli Król i Królowa, dwór i pozostały ogół poddanych. Ustalona przed wiekami i uświęcona tradycją Forma zaczyna się kruszyć, gdy syn Króla zrównuje nieokrzesaną dziewczuszkę z ludu – Iwonę – z monarchią.

że być jaśnie panem, skoro Cham przestał być chamem! Forma rozpręża się i grozi katastrofą. Jedynym sposobem, aby przywrócić stary porządek rzeczy, jest pozbycie się elementu, który wprowadził zamęt, innymi słowy, trzeba pozbyć się Józia i nie dopuścić do rozprężenia Formy. Ucieczką Józia kończy się Gombrowiczowska powieść, *gęba* Parobka jest ostatnią z *gęb*, z którą zetknął się Józio podczas swojej wyprawy w młodość.

Gęba w rękach, ale nie na twarzy – o bezustannej walce z Formą

Gombrowicz pojmował egzystencję ludzką jako nieustanną walkę o własną Formę w obliczu presji Formy cudzej. Ów konflikt jedynie pozornie wydaje się fanaberią i obsesją polskiego pisarza, ponieważ w swej istocie jest on problemem natury filozoficznej, o uniwersalnym, a więc powszechnym i wspólnym wszystkim, charakterze. Wystarczy jedynie zastąpić Gombrowiczowskie neologizmy znanymi terminami i pojęciami: pytanie o własną Formę i jej poszukiwanie jest ontologicznym pytaniem o własną tożsamość i sens własnego życia; konieczność obcowania z cudzymi *gębami* jest kwestią z dziedziny epistemologii, która podaje w wątpliwość możliwość poznania drugiego człowieka i wyraża obawę, że poznanie to jest zawsze kalekie i niepełne, a walka z przyprawianiem *gęby* jest zagadnieniem z dziedziny socjologii i psychologii, które zwracają uwagę na rolę i wpływ środowiska w kształtowaniu osobowości człowieka.

W *Ferdydurke* najistotniejszy jest wpływ Formy cudzej, a Forma własna nie pozostaje przedmiotem Gombrowiczowskiej uwagi, jest dlań raczej kwestią drugorzędną. Jeśliby, na podstawie powieści, usiłować znaleźć odpowiedź na pytanie, jaka winna być Forma własna, jak wybrać najlepszą dla siebie Formę, odpowiedź udzielona przez Gombrowicza zabrzmiałaby przewrotnie: poprzez zaprzeczenie. Józio na początku powieści odczuwa w sposób dojmujący swą „nieokreśloność”, czyli brak Formy, jednakże na końcu, pomimo toczonych w trakcie swej wędrówki po młodości walk, znajduje się dokładnie w tym samym miejscu: „z *gębą* w rękach”, nie na twarzy, ale właśnie w rękach, nieprzyswojoną, niezalozoną na twarzy. W dodatku, ucieka:

A teraz przybywajcie *gęby*! (...) Przystąpcie do mnie, rozpocznijcie swe miętoszenie, uczynicie mi nową *gębę*, bym znów musiał uciekać przed wami w innych ludzi (...). Gdyż nie ma ucieczki przed *gębą*, jak tylko

w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia drugiego człowieka (...). Ściągajcie mnie, jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach (s. 254).

Zgodnie z teorią konfliktu i dialektycznym charakterem Form Forma własna kształtuje się poprzez ścieranie z innymi, hartuje się nieustannie w walce. Nie jest daną raz na zawsze, skostniałą Formą (taką jest jedynie *geba*), lecz jest płynna, zmienna, inna w zależności od punktu odniesienia (w zależności od *geby*, z którą przyszło się zmierzyć). Forma własna nie jest obraniem jednej Formy, jest odrzucaniem każdej z kolei. Stworzona jest nie z wyboru, ale z negacji. Porwanie Józia miało mu uzmysłwić, że jego nieokreśloność nie jest powodem do lęku, że o wiele bardziej przerażającym i brzemienym w skutki byłoby zasklepienie się raz na zawsze w określonej Formie, zgoda na paradowanie z *gebą*. W szkolnej walce na miny, wymownej i symbolicznej, Józio krzyczy:

Mieście litość nad swymi twarzami, mieście litość nad moją przynajmniej, twarz nie jest przedmiotem, twarz podmiotem jest, podmiotem, podmiotem! (s. 62).

Twarz jest bowiem narażona na tysiące *geb* (min), a dobrowolne ich sobie przyprawianie (jak to robili szkolni koledzy Józia) jest najokrutniejszą zbrodnią, jakiej można się dopuścić wobec samego siebie. Przed *gebami* trzeba uciekać, zrywać je jedna po drugiej, aby w żadnej nie skostnieć, aby żadna do twarzy nie przyrosła.

O tym, co dzieje się z człowiekiem, który ma *gebę* zamiast twarzy, przekonał się Józio, obserwując na własne oczy Pimkę czy też Ciocię – sztucznych, nieautentycznych, działających mechanicznie wedle wzoru, a nie wedle własnych przekonań. Zobaczył również, co dzieje się, gdy człowiek z własnej chęci próbuje wtoczyć się w Formę, która nie jest jego, podglądając Pensionarkę w nowoczesnym wydaniu, którą heroiczne próby wpisania się w Formę unieszczęśliwiają, która, zmuszając się do życia wedle określonej Formy, walczy przede wszystkim sama ze sobą. Koledzy zaś ze szkoły, Galikiewicz, Syfon i inni – pozwoliliwszy przyprawić sobie *gebę* – straszili jedynie

twarzami wywiniętymi, sprasowanymi i przenicowanymi, w których moja odbijała się jak w krzywym zwierciadle (s. 47).

Wszystkie postacie z *Ferdydurke*, w ten czy inny sposób, zostały pokonane przez Formę. W powieści praktycznie nie ma innych bohaterów poza Jó-

ziem, są jedynie *gęby*, napawające smutkiem i strachem, budzące litość, zakłęte w Formie niczym w kamieniu, wyjalowione z indywidualności i osobowości, działające podług wymogów etykiety i utrwalonych schematów, ubezwłasnowolnione. Józio nie został co prawda pokonany, ale i nie odniósł ostatecznego zwycięstwa. Wygrał małe bitwy (doprowadził do rozprężenia Formy w domu Młodziaków i w dworku na wsi), ale uciekł, nie doczekawszy ostatecznego rozwiązania (każda z trzech części kończy się chaosem i ucieczką głównego bohatera). Tym samym nie sposób określić, czy zdołał Józio zadać Formie ostateczny cios, czy też po chwilowym chaosie wszystko powróciło do normy.

Z pewnością nie dał sobie przyprawić żadnej *gęby* na dłużej, ale nieustanne z nią zmagania udowadniają, że walka z Formą nie ma końca. Wszędzie tam, gdzie człowiek styka się z człowiekiem (dom, szkoła, towarzystwo), narażony jest na deformację, zniekształcenie i gwałt, i wciąż musi się przed nimi bronić. Według Gombrowicza „przed gębą można uciec tylko w inną gębę”, a człowiek skazany jest na nieustanne nimi żonglowanie, na nieustanne uchylanie się definicjom.

Ferdydurke jest więc zapisem walki, jaką jednostka toczy o zachowanie własnej Formy i własnej istoty wobec opresyjnych Form cudzych, jest to walka o życie lub śmierć, bezkompromisowa i nabrzmiała od emocji. I taka też pozostaje *Ferdydurke* – żywa, frenetyczna i dzika. Wszystkie zabiegi autora, w szczególności te dotyczące warstwy językowej, służą podsycaniu atmosfery gwałtu, strachu, konfliktu, a dziwaczne, zachowujące się niekiedy absurdalnie postacie – jak się okazuje – działają zgodnie z logiką, jeśli czytelnik weźmie pod uwagę, że są one jedynie nośnikami Form i nimi właśnie się kierują.

Literatura

- Alighieri D., 1957, *Boska komedia*, przeł. Porębowicz E., Warszawa.
- Bolecki W., Gombrowicz R., 2007, *Gombrowicz prowokował nawet prezydenta Francji*, wywiad przeprowadzony przez Magdalenę Miecznicką, w: „Dziennik”, 28.05.2007.
- Elzenberg H., 1963, *Kłopot z istnieniem*, Kraków.
- Gombrowicz W., 1987, *Ferdydurke*, Kraków.
- Gombrowicz W., 2009, *Dziennik 1953–1958*, Kraków.
- Legierski M., 1996, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Stockholm.
- Szymczak M., red., 1978, *Słownik języka polskiego*, t. I, Warszawa.
- Thompson E.M., 2002, *Witold Gombrowicz*, przeł. Sierszulska A., Katowice.

Ferdydurke – a study of Form.

On problems with the reception of Gombrowicz's work reception and their solution

The article aims to present one of the most popular yet at the same time often misunderstood novels by Witold Gombrowicz – *Ferdydurke*. The article claims that the most important motif in Gombrowicz's works is the problem with Form and in *Ferdydurke* the writer tackles this very subject. This novel – though not very long – is a complex and rich analysis of Form related to human life. The concept of Form is the key to an adequate understanding of *Ferdydurke*: it justifies unusual formal strategies and linguistic means used by the writer. It also explains a complicated plot and proves that what used to be regarded as chaos is in fact an intended strategy used in a logical and consequential way.

The article is addressed above all to those, who being unfamiliar with Gombrowicz's creativity, regard it as strange and incomprehensible. It proves that at least in the case of *Ferdydurke* this is not true and it is worth reading Gombrowicz's works once again, as the world created by the writer is fascinating and multidimensional.

Keywords: Gombrowicz, *Ferdydurke*, the Form, reception