WITOLD GOMBROWICZ I JEGO WKŁAD W MODERNIZACJĘ POLSKIEJ POWIEŚCI

Constantin GEAMBAŞU
Universytet Bukareszteński

Uwaga nowoczesnych powieściopisarzy zwróciła się w kierunku subiektywności, wychodząc z tradycyjnych ram, ograniczonych przez mimesis, – poniekąd sztywnych i konwencjonalnych – i zeszła do warstw płynnych, zmiennych, mających na celu oddanie pełnego obrazu człowieka w świecie i jego sposobu życia. Wraz z owym zbadaniem i przeniknięciem do pewnych mniej widocznych lub wprost niewidocznych przestrzeni, perspektywa i sposób postrzegania człowieka zróżnicowały się, co doprowadziło do znacznej modyfikacji struktur narracyjnych, organizacji materii epickiej, w następstwie nakładania się planów i przemieszania wydarzeń rzeczywistych z wyimaginowanymi, mieszania się zdarzeń ze sfery snu i rzeczywistości.

Fundamentalna antynomia wyrażona przez Camusa, pomiędzy irracjonalnością egzystencji ludzkiej i gorliwym pragnieniem człowieka do zaprowadzenia racjonalnego porządku we wszechświecie, rodzi poważny dramat egzystencjalny, często obecny w nowoczesnej powieści w formie ludzkiego niespełnienia, rozczarowań, buntów bezsilności, pewnych bezcelowych gestów lub czynów etc. Stąd wypływa niespójność i zamierzony nieład tej powieści, wraz z estetycznymi i filozoficznymi znaczeniami, liczne aluzje pod adresem egzystencji.

Większość krytyków i teoretyków literackich słusznie uważa, że metamorfoza powieści rozpoczęła się wraz z Proustem i jego dziełem *W poszukiwaniu straconego czasu,* opartym na szczegółowej psychoanalizie, która obejmuje rozmaite i nieprzewidywalne hipostazy zachowań i odczuć jednostki, oraz przeróżne jej role społeczne w często zmiennych kontekstach. Zofia Nałkowska uważała, iż urok tych pedantycznych monografii, ich upajająca

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

poezja tkwią w patosie autentyczności[2]. Sprawa autentyczności zajmuje centralne miejsce w artystycznej wizji francuskiego pisarza, uwydatniając, w pierwszej kolejności, zagadnienia natury psychologicznej, przeżycia i odczucia indywidualne przedstawiane na tle faktów zgłębianych od wewnątrz. Autentyczność przejawia się szczególnie w kategoriach psychologicznych, implikując nie tyle wyobraźnię co mimowolną pamięć, spontaniczne, niekontrolowane unaocznianie wiele znaczących wspomnień oraz bezpośrednio przeżywanych doświadczeń[3]. „Nowoczesna powieść – pisał rumuński krytyk Pompiliu Constantinescu – tkwi w autonomiczności kategorii psychicznej od społecznej; jej najwyższa forma, epopeja proustowska otwiera drogę do «czystej powieści», jest narzędziem zgłębiania tajemnicy ludzkiego ja”[4]. Złudzenie, miraż, relatywizacja osobowości ludzkiej (liczne oblicza jakie przybiera) oto kilka innych atrybutów proustianizmu.

Akceptacja i promowanie tychże atrybutów pociągało za sobą oddalenie się prozy od tradycyjnego modelu, modyfikację struktur narracyjnych – jak już wspomniałem – odejście od konstrukcji o systematycznym układzie, wyzwolenie z konwencjonalnych kategorii czasu i przestrzeni[5]. Nie spotykamy już wszechwiedzącej postaci z powieści klasycznej. Jej miejsce zajmują przypływy i odpływy wrażliwości afektywnej, podświadome obsesje, nieoczekiwane dywagacje. Jej obiektywny byt staje się teraz labilny, nieprzewidywalny, zależny od twórcy. Zdarzenia są interesujące same w sobie, bez jakieś konkretnej celowości; świat wewnętrzny nabiera konsystencji subiektywnych wizji i wyobrażeń.

Sztuka staje się synonimiczna z wrażliwością i autentycznością. W ostatnich częściach cyklu, *Czas odnaleziony* Proust notuje: „Wielkość prawdziwej sztuki (...) polega na odnalezieniu, uchwyceniu, zapoznaniu nas z ową rzeczywistością odległą od tej w której żyjemy, od której oddalamy się coraz bardziej w miarę jak konwencjonalne poznanie, którym ją zastępujemy rozrasta się i staje się bardziej nieprzemakalne (...), z ową rzeczywistością, która jest po prostu naszym prawdziwym życiem, w końcu odkrytym, jedynym

[1] Zob. Adela Pryszczewska-Kozołub, *Pisarstwo Poli Gojawiczyńskiej*, Warszawa-Wrocław, 1980, s. 15.
[3] Zobacz Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, Bucureşti 1981, s. 333-334; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, t. I, Bucureşti 1972, s. 112.
[4] Apud Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit*., s. 45.
[5] A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 40.

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

życiem, przeżywanym w realny sposób, mającym sens i obecnym w w każdym z nas, jak i w artyście”[6]. W duchu intuicjonistycznym, tekst proustowski koncentruje się nad ujawnianiem naszego ja w rozmaitych momentach osi czasu.

Pisarz francuski odgranicza się od literatury realistycznej i od jej konwencji, które zajęte uwarunkowaniami zewnętrznymi człowieka, jego społeczną egzystencją w relacji z innymi, zwężały drogę do odnalezienia własnej duchowej tożsamości. Proust zastąpił literaturę realistyczną „innym wysiłkiem artystycznym, równie wątpliwym, równie trudno zrozumiałym, takim, który tłumaczy wykreowanie przez człowieka oryginalnego obrazu świata, zniekształconego i aberracyjnego, w miejsce obrazu standardowego, opartego na normach dobrego smaku” – twierdził R.M. Albéres[7].

Introspekcja bezpośrednia, uwydatnienie za pośrednictwem mimowolnej pamięci pewnych nieznanych i nieprzewidywalnych warstw uczuciowości, autentycznych przeżyć, to wszystko składa się na długotrwałą estetykę, która będzie dominować znajdując licznych zwolenników. Owa estetyka ma swoje korzenie w podstawowych prądach filozoficznych z początku wieku (intuicjonizm Bergsona, fenomenologia Husserla albo egzystencjalizm Heiddegera) w prądach, które przyczyniają się w dużej mierze do zmiany percepcji uwzględniającej strukturę osobowości ludzkiej, wywierając ogromny wpływ na ewolucję sztuki. Człowiek postrzegany od wewnątrz, postawiony twarzą w twarz z tajemnicami i własnymi wątpliwościami, staje się centralną postacią nowoczesnej powieści, która przyjmie także inne oblicza w ujawnianiu tego skomplikowanego procesu.

W nowoczesnej powieści, relacja między znaczącym a oznaczonym polega na wewnętrznej tożsamości. Przenikamy do magicznego świata, gdzie zaczyna panować wiara w fizyczne działanie myśli, gdzie wpływ wywierany na symbol przesuwa sie na symbolizowany przedmiot[1]. Powstaje odpływ znaczenia. Model wielkich realistów – twirerdzi N. Manolescu – był *biologiczny*, a modernistów – *techniczny*: twórczość przypomina produkcję, która podlega procesowi fabrykacji. Postaci są sfabrykowane, mechanomorficzne, tracą swoją tożsamość, są postaciami bez właściwości, znajdują się na granicy dwóch królestw[2].

---

[6] Apud R. Florian, *Metamorfoza culturii în secolul al XX-lea*, Bucureşti 1988, s. 93.
[7] *Tamże*, s. 95.
[1] *Tamże*, s. 16.
[2] *Omul mecanomorf*, „Steaua”, 1977, nr. 9, s. 20.

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

U Balzaca – stwierdza dalej Manolescu – istnieje logika życia, człowiek balzakowski albo tołstojowski znajduje się w centrum. U pisarzy nowoczesnych wizja antropologiczna staje się kosmocentryczną, stwarzając możliwość pewnych wolnych metamorfoz[1]. W planie technicznym, metody, materiały i środki strogo ukryte przez tradycyjny realim wychodzą teraz na jaw. Twórca nie ukrywa już swego kunsztu i nie zależy mu, by jego wytwory były skończone, organiczne, homogeniczne, teleologiczne. Wręcz przeciwnie „przestał gustować w perfekcyjności znajdując dla odmiany upodobanie w grze, pretensjonalnej i czystej banalności". Twórczy duch nabiera nasilonego wymiaru. Formy artystyczne, proteuszowe i hybrydowe sugerują nieograniczoną żyzność materii. Twórczość literacka sama w sobie sytuuje się pod znakiem sztuczności, ludyczności, groteski i ironii. Są to atrybuty prozy korynckiej[2].

Szczególny wkład w rozwój nowoczesnej sztuki na obszarze polskim miał Bruno Schulz (1892-1942), pierwszy tłumacz Kafki w Polsce, duchowy krewny Musila i Canettiego. W swojej samotności, Schulz nauczył się solidnie lekcji Kafki. Ale w odróżnieniu od koszarowej szarości kafkowskiego świata, Schulz „przekształca w wielobarwne wiązanki wizję niespokojnego, uprzedmiotowanego świata ożywionego jedynie za sprawą mechanicznych robotów"[3]. Wielowarstwowość tekstu i rejestrów stylistycznych wypływa z widocznej skłonności do mitologizowania, do ocalenia ludzkości przez mit jako wartość uniwersalną, przez ponowne ustanowienie źródeł, które nadają sens światu, z drugiej zaś strony z degradacji mitu i bankructwa rzeczywsitósci. To dlatego tekst utworów Schulza ma charakter otwarty, elastyczny, narzucający uzupełnienia, komentarze, jego kontynuację[4].

Fundamentalną rolę w modernizacji polskiej prozy odegrał natomiast Witold Gombrowicz, którego prozatorski debiut *Ferdydurke* wywołał od samego początku podziw u B. Schulza. Sam tytuł *Ferdydurke*, często komentowany przez krytyków, bez jednak przekonującej konkluzji, sugeruje skłonność autora w kierunku ludyczności jako podstawowej osi, wokół której zbudował swój tekst. Na poziomie syntaktycznym struktura tekstu jest bez zarzutu, podobnie jak w przypadku naszego Urmuza. Natomiast na poziomie semantycznym, niemal każde zdanie staje się prowokacją samą w sobie, wykraczając poza wszelkie

[1] *Tamże*, s. 20..
[2] Zobacz klasyfikację powieści rumuńskiej N. Manolescu, *Arca lui Noe sau eseu asupra evoluţiei romanului românesc*, Bucureşti, t. III,1980-1983.
[3] Manolescu, *op. cit*., s. 20.
[4] *Tamże*, s. 137..

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

konwencje tradycyjne. Tekst – jeśli można tak powiedzieć – żywi się własną fikcyjną materią, co skłoniło niektórych krytyków do dyskusji na temat rodzaju prozy autokreacyjnej?[1] W duchu kafkowskim, Józio – główny bohater – budzi się w wieku 30 lat w szkolnej ławce, przyprowadzony tam przez profesora Pimko, by uzupełnił swoje kształcenie i nauczył się niedojrzałości. Szkolne sceny z nauki Józia, oprócz obnażenia stereotypów dydaktycznych procesu nauczania, odkrywają skłonność autora do zabawy (zobacz pojedynek Miętusa z Syfonem), ale nie dla zabawy samej w sobie, lecz w celu zilustrowania w zabawny i groteskowy sposób antynomii między groteską a autentycznością, między dojrzałością i niedojrzałością. Owa fundamentalana dla całej twórczości Gombrowicza antynomia wpisuje się w strukturę powieści nowoczesnej. Znany jest bunt polskiego powieścipisarza przeciwko Formie[2]. Z jednej strony Forma przeciwstawia się chaosowi, umożliwiając funkcjonowanie i organizację struktur społeczno-instytucjonalnych, z drugiej zaś ogranicza reakcje i naturalne zachowanie człowieka. Autentyczność zakłada zachowanie wolne od konwencji i form. Respektowanie form i konwencji prowadzi jednak do usztucznienia osobowości ludzkiej, do zwielokrotnienia masek lub gęb, jak określa je Gombrowicz. Każdy „przyprawia sobie gębę" w zależności od kontekstu. Każdy nosi liczne maski przyprawiane nam przez innych. Ów obraz zwielokrotniony w oczach innych, owo przyprawianie etykietek, na jakie wystawiona jest każda jednostka w ramach jakiejś społeczności, sprawia, że człowiek zachowuje się nienaturalnie, nieustanie się cenzurując, wykształcając automatyczne reakcje i odruchy[3]. Stąd opowiedzenie się autora za niedojrzałością – fundamentalna cecha autentyczności. Przy uważnej analizie tekstu można zauważyć jednak, że ominięcie form staje się niemożliwe albo generuje inne groteskowe formy (zobacz na przykład wysiłki Miętusa w sprawie zbliżenia się do parobka i

[1] Zob. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków-Wrocław, 1984.

[2] Forma nie w arystotelesowskim znaczeniu, jako atrybut wszystkich rzeczy, lecz jako „sposób bycia, odczuwania, myślenia, mówienia, działania", sposób, który narzuca uzewnętrznianie jedynie rzeczy już akceptowanych, oczekiwanych, „dojrzałych", reszta, te bardzo osobiste, zatem „niedojrzałe", zostają przemilczane" (I. Petrică, *Witold Gombrowicz între teroarea formei şi obsesia devenirii,* în W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, s. 259).

[3] W tym względzie Gombrowicz przyznaje racji Martinowi Buberowi, który uważał, że „największym rozczarowaniem, jakie oczekuje ludzkość w najbliższej przyszłości, będzie bankructwo flilozofii kolektywnej, która ujmując jednostkę jako funkcję masy, poddaje ją w rzeczywistości abstrakcjom takim jak klasa społeczna, państwo, naród, rasa" (zob. *Dziennk 1953-*1956, Kraków-Wrocław 1986, s.34-35).

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

zniesienia ustalonej przed wiekami, anachronicznej, ale niezmiernie trwałej bariery między panem a parobkiem).

Naszym zdaniem, najbardziej znaczącą cechą nowoczesności w powieści *Ferdydurke* polega na insercjach metapowieści. Te dwa rozdziały (*Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego* i *Przedmowa do Filiberta dzieckeim podszytego*) stanowią prawdziwy ekskurs teoretyczny, w którym autor formułuje twierdzenia kategoryczne, odnoszące się do tekstu literackiego i jego osobliwości. Przez kolejne wieki literatura opierała się na modelu mimetycznym, zgodnie z którym, jak już wcześniej wspomnieliśmy, sztuka kopiowała rzeczywistość lub naturę. Stąd ogromna liczba pewnych pisarzy lub artystów, którzy się powtarzają, podążają utartymi drogami. W oczach Gombrowicza wszyscy ci autorzy imitujący nie wpisują się w grono twórców autentycznych, lecz stanowią grupę autorów drugorzędnych. Słusznie pyta Gombrowicz, jaki jest sens pisać o tym, co już wielokrotnie napisano z podobną manierą, tymi samymi narzędziami, nie wnosząc nic nowego, własnego. Stąd ambicja i aspirowanie polskiego prozaika do literatury oryginalnej, autentycznej, osobistej, autonomicznej[1]. I, rzeczywiście, wychodząc ze świadomej konieczności podobnej literatury, pisarz wypowiedział się za fikcjonalnością, eksplorując w pełni swoją bogatą i ludyczną wyobraźnię poprzez kreowanie nieprzewidywalnych, prowokacyjnch sytuacji i kontekstów, często naznaczonych humorem, ironią, groteską – narzędzia właściwe stylowi korynckiemu. Owe dwa wspomniane wcześniej rozdziały – małe traktaty teoretyczne – odznaczają się w strukturze książki stylem narzuconym przez materię samą w sobie, ale podtekst utrzymywany jest w podobnej ludyczno-kreacyjnej manierze, zapewniając strukturalną jedność powieści. Powieściopisarz stosuje konsekwentnie chwyt transgresji semantycznej (systematycznego i umyślnego mieszania planu dosłownego z figuratywnym), obecny zarówno w prozie Urmuza jak i Schulza; ujawnia w ten sposób budzącą podziw strategię forsowania i zniekształcania języka, wykorzystywania jego ukrytych źródeł, mających swe korzenie poza elementarną logiką komunikacji na poziomie użytkowym. Krytyk M. Głowiński uważa, że „proza Gombrowicza

[1] „W życiu był zmieszany, nudny, bezbronny, podatny na anarchię, zagubiony", na papierze natomiast chciał być „olśniewający, zabawny, triumfujący... ale w pierwszej kolejności czysty. Oczyszczony." (Apud I. Petrică, s. 254). Gombrowicz przeżywa podobnie jak i Cioran kompleks pisarzy przynależących do „małych kultur". Ów wysiłek by wyjść poza szablon jest właściwy dla ducha nowoczesności, zajmującej się nowymi przestrzeniami i formami wyrazu, innymi wizjami i projektami.

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

operuje słowem na wzór i podobieństwo poezji"; nie chodzi o prozę poetycką, ale o widoczność słowa: „słowo przylegające ściśle do opisywanych przedmiotów i relacjonowanych zdarzeń było ideałem stylistycznym realizmu. Gombrowiczowi ideał ten jest zdecydowanie obcy. Jest on zwolennikiem słowa widocznego, wyrazistego, takiego, którym gra się w pewnym sensie w sposób otwarty. Zwolennikiem słowa, którego działań czytelnik nie może nie zauważyć, to znaczy, nie może tak czytać utworów, jakby zakładał, że to, co się dzieje w sferze języka, jest niewarte uwagi i nieważne"[1]. W *Ferdydurke* słowa są dostrzegalne, są jasne, wyraziste, sposób ich używania jest podobny do tego spotykanego w poezji. Istnieją liczne passusy, które uwidaczniają sposób leksykalnego nagromadzenia stosowanego w celu zwrócenia uwagi i odciśnięcia konkretnego śladu stylistycznego, podważającego użytkowe, banalne, utarte struktury (zobacz, na przykład w powieści *Trans-Atlantyk* scenę w salonie Gonzalo, gdzie znajdują się nagromadzone różnego rodzaju przedmioty sztuki, reprezentujące mieszane style i epoki („ale coż, panie, kiedy Gryzą się, Gryzą, a też i Tanieją od nadmiaru swego" – jak objaśnia właściciel); scena ta ukazuje samą obecność przedmiotów, zanik ich wyjściowej funkcji. Proste ustawienie rzeczowników (przedmiotów) sugeruje statyczny obraz, w amorficznym, bezdusznym wszechświecie. „Ja się zdumiałem, a zdumiał się też Tomasz z synem swoim, widząc Salonów, Sal wielkich luxusy, które Plafonami, Parkietami, Stiukami a Boazeriami, a też Wykuszami, Kolumnami, Malowidłami, Posągami, dalej więc Amorkami i Refektarzami, Pilastrami, Makatami, Kobiecami, tyż i Palmy, tyż i Wazony, Wazy Filigranowe, kryształowe, jaspisowe, korczyki, koszyki polisandrowe, truny, kotylety weneckie albo i florenckie, a także lite filigrany"[2]. Zdanie, jeśli możemy je tak nazwać, nie ma orzeczenia! Ani go nie potrzebuje, przedmioty (wiele z nich zapisane z dużej litery) panują w bezładnej mieszaninie, wobec której człowiek pozostaje bez słów. Nie jest to jednak przypadkowe nagromadzenie słów, lecz wynik świadomego postępowania pełniącego wyraźną funkcję: wyróżnik stylistyczny zwracający uwagę na degradację rzeczywistośći, na uprzedmiotowienie świata[3].

[1] M. Głowiński, „*Ferdydurke*" *Witolda Gombrowicza*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1991, s. 87.
[2] W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków-Wrocław, 1986, s. 82.
[3] *Tamże,* s. 88.

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

Inny atrybut nowoczesności Gombrowicza stanowi cielesność obecna w większości jego tekstów. Poza słowami, autor stwarza całą anatomiczną gramatykę pod znakiem „pupy" „łydki" i „gęby". Pupa symbolizuje infantylność, będąc zarazem synonimem niedojrzałości, wraz z ograniczeniem jednostki przez strukturę masową. Profesor Pimko czyni znaczne wysiłki w celu upupienia Józia, który przeżywa liczne momenty manipulacji. Łydki (*Hulajnoga i nowe przyłapanie*) są symbolem młodości i wieku dorastania, spontaniczności i witalności, wiek za którym zdecydowanie opowiada się prozaik, nawet jeśli młodość oznacza niedoskonałość, jest twórcza, niekonwencjonalna. Gęba jest synonimem maski, oznacza sztuczność i utratę własnej osobowości. Ważny rozdział powieści w tym względzie stanowi *Podglądanie i dalsze zapuszczanie się w nowoczesność.*

Inną charakterystykę nowoczesnej prozy stanowi brak celowości przekazu. W odróżnieniu od powieści klasycznej, w której cały zabieg narracyjny zmierzał do logicznego i spójnego finału o aksjologicznej wymowie, w powieści nowoczesnej dyskurs rzadko zmierza do konkretnej finalności, teskt pozostaje jakby w zawieszeniu lub otwarty. Podobnie postępuje Gombrowicz. Każda z trzech części *Ferdydurke* kończy sie wielkim zamieszaniem. Także w pozostałych powieściach koniec nie zmierza do jakiejś określonej formy, gdyż byłoby to sprzeczne z własną koncepcją autora dotyczącą tortury form[1].

Jako wniosek można stwierdzić, iż Gombrowicz posługuje się w swoich tekstach całym bogactwem językowo-stylistycznym, jakim dysponuje proza współczesna, a szczególnie grą językową, dzięki ktorej uzyskał niezwykłe efekty, odbiegając w dużym stopniu od utartych formuł i norm. Wystarczy wymienić chociażby niezwykłe wyliczenie rzeczowników odczasownikowych nie tylko samych rozdziałów *Ferdydurke*, ale również w samym tekście (Wyolbrzymianie. Wyolbrzymianie w czerni. Rozdymanie się i rozszerzanie w połączeniu z kurczeniem i napinaniem, wymigiwanie i jakieś wyłuskiwanie ogólne i poszczególne, naprężanie zastygające i zastyganie naprężające, zawieszenie na cieniuteńkiej niteczce oraz przekształcanie i przerabianie w coś, przetwarzanie...)[2], zaskakujące dookreślanie rzeczowników (Same Blade Świty i Wschodzące Świty, i Świty Nowe, i Nowe Świtanie, i Epoka Walki, i Walka w Epoce, i Trudna Epoka, i Młoda Epoka, i Młodzież na Czatach, i Czaty

[1] *Tamże*, p.262.
[2] W. Gombrowicz, *Dzieła*, t. II (*Ferdydurke*), Kraków-Wrocław 1986, s. 240.

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)

Młodości...)[1], częstokrotne stosowanie abstrakcyjnych rzeczowników odprzymiotnikowych oraz imiesłowów przymiotnikowych biernych (Obyczaj ziemian jakiś dziwny i nierzeczywisty, wypieszczony przez coś, wychuchany, rozrośnięty w niepojętej próżni, opieszałość i delikatność, wybredność, grzeczność, nobliwość, duma, pieszczotliwość...) itd. To wszystko składa się na język zawierający wiele konstrukcji sztucznych, wykraczających poza „normalność" językową. Właśnie w tej sztuczności konstrukcji językowych tkwi m.in. nowoczesność powieści jako gatunku literackiego.

Rezumat

După ce formulează câteva consideraţii în legătură cu metamorfozele pe care le-a suferit romanul european în trecerea de la ipostaza clasică la cea modernă, autorul încearcă să surprindă câteva trăsături ale modernităţii prozei lui Witold Gombrowicz. Pornind de la necesitatea conştientizată a unei literaturi originale, autentice, personale, autonome, scriitorul polonez a optat pentru ficţionalitate, explorându-şi din plin imaginaţia bogată şi ludică prin crearea de situaţii şi contexte imprevizibile, provocatoare, marcate adeseori de umor, ironie şi grotesc – instrumente proprii prozei moderne. Toate romanele sale se situează sub semnul antinomiei fundamentale dintre artificial şi autentic, dintre imaturitate şi maturitate. Ca urmare a acestei antinomii, prozatorul aplică în mod consecvent procedeul transgresivităţii semantice (confuzia deliberată şi sistematică a planului propriu cu cel figurat), prezent şi în prozele lui Urmuz şi B. Schulz, dezvăluind o admirabilă strategie de forţare şi deformare a limbajului, de valorificare a resurselor sale ascunse, cu rădăcini dincolo de logica elementară a comunicării pe care acesta o presupune la nivel uzual. Gombrowicz operează după modelul şi asemenărarea poeziei. Nu este vorba însă despre proză poetică, ci despre vizibilitatea cuvântului prin care se anulează transparenţa textului.

Un alt atribut al modernităţii lui Gombrowicz îl constituie corporalitatea prezentă în majoritatea textelor sale. Dincolo de cuvinte, autorul construieşte o întreagă gramatică anatomică. O altă caracteristică a prozei moderne o constituie lipsa de finalitate a mesajului. Spre deosebire de romanul clasic, în care întreg demersul narativ tindea spre un final logic şi coerent, cu semnificaţii de natură axiologică, în romanul modern discursul rareori tinde spre o finalitate anume, textul rămânând oarecum suspendat sau deschis. La fel procedează Gombrowicz. Fiecare din cele trei părţi ale romanului *Ferdydurke* se încheie cu o încăierare generală.

În concluzie, se poate afirma că W. Gombrowicz recurge în textele sale la tehnica jocului, obţinând efecte inedite şi îndepărtându-se de „normalitatea" limbajului. Tocmai în aceste structuri noi, imprevizibile, de multe ori artificiale, constă, printre altele, modernitatea prozei gombrowicziene.

[1] Tamże, s. 149.

BDD-A24271 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:07:21 UTC)