

Rolf Fieguth

Uniwersytet we Fryburgu

***Ferdydurke* jako powieść [także i] liryką podszyta. Pomysły starego tłumacza¹**

Romantyczna teoria powieści jako syntezy rodzaju epickiego, dramatycznego i lirycznego, pewnej ilości gatunków nieliterackich oraz pierwiastku teoretyczno-metaliterackiego stosuje się szczególnie dobrze do *Ferdydurke*. Esej zajmuje się mocną dawką liryki leżącą u podstaw tego utworu oraz przeróżnymi symptomami lirycznymi obecnymi na powierzchni tekstu, które mogą być problemem dla tłumacza.

Słowa kluczowe: powieść, liryka, *Ferdydurke*, Gombrowicz, problemy translatorskie

Key words: novel, lyrics, *Ferdydurke*, Gombrowicz, translation problems

Rolf Fieguth: ur. 1941 w Berlinie, mieszka we Fryburgu/CH, literaturoznawca emerytowany i tłumacz literacki z polskiego i francuskiego. Autor pierwszego niemieckiego przekładu *Vade-mecum* Cypriana Norwida. Sporządził wraz z Fritzem Arnoldem trzynastotomowe monachijskie wydanie *Dziel zebranych* (Gesammelte Werke) Witolda Gombrowicza, w związku z czym gruntownie zrewidował z Hildą Fieguth niemiecki przekład *Ferdydurke* Waltera Thiela, stworzył nowe przekłady *Trans-Atlantyku* i *Ślubu*, opracował istotnie przekład *Operetki* Christy Vogel. Ogłosił między innymi książkę *Gombrowicz z niemiecką gębą – i inne studia komparatystyczne*, Poznań 2011. E-mail: rolf.fieguth@unifr.ch

Działalność tłumacza polega na odgrywaniu kilku ról na raz, z której jedna – menadżera strony dźwiękowej utworu tłumaczonego, w tym wypadku powieści *Ferdydurke* – przypomina przygotowania dyrygenta jakiejś symfonii, który wprawia się w swoje urzeczywistnienie partytury, z uwagą dla każdego dźwięku. O szczególnym rytmie, czy lepiej: rytmach prozy tego autora chyba nierzadko pisano, gdyż rzucają się w oczy każdego czytelnika – i każdy tłumacz jakoś je imituje w swym języku. Natomiast nie wiem, czy wielu – oprócz może Michała Głowińskiego i Juliana Przybosia – miało czelność, by zwrócić uwagę na pierwiastki wierszowe i liryczne w artystycznej prozie autora, który mocą pamfletu *Przeciw poetom* (1951) wręcz zabraniał nam snucia podobnych myśli. I z ręką na sercu, któż śmiałby zrozumieć ten pamflet jako walkę autora z samym sobą, prozaika z wierszokletą i lirykiem, który siedzi skryty,

¹ Tekst jest esejem bez bibliografii i z minimum przypisów. Cytaty z *Ferdydurke* za wydaniem Gombrowicz W. (1982). *Ferdydurke. Dzieła zebrane*, t. I. Paryż: Instytut Literacki, z podaniem strony.

zawstydzony i płodny we własnym jestestwie Mistrza Witolda? Zresztą najbardziej znany zewnętrzny adresat i oponent rzeczzonego pamfletu, Czesław Miłosz, w odpowiedzi z 1953 roku wspominał nie podnosząc głosu, że *Ślub* „jest utworem poetyckim”³. Jednak wołał, może nie chcąc zawstydzić Kolegi, zamilczeć o tym, że cała ta tyrada Gombrowicza już była zawarta w przedwojennej powieści *Ferdydurke*, między innymi w rozdziale IV, „Przedmowa do *Filidora...*”, w paradoksalnym współlistnieniu z ogromną ilością gier dźwiękowych, inkantacji, tęsknych melodii, rytmów, krótkich i z rzadka nawet dłuższych inkrustacji wierszowych i lirycznych w (Gombrowicz, 1982, s. 79 i nast.). Zamilczał zresztą też o „męce poezji wyższej i niższej”, która, według samego autora-narratora, wśród bardzo wielu innych mąk przypuszczalnie leży „u podstawy księgi” (tamże, ss. 194-195).

Ferdydurke przywołuje w wielu aspektach romantyczny program powieści (sformułowany przez Friedricha Schlegla), ujętej jako worek bądź synteza trzech rodzajów literackich: eposu, dramatu i liryki, do spółki z szeroką gamą gatunków nieliterackich: listu, pamiętnika, traktatu, eseju, satyry, pamfletu. Syntezę tę miała koniecznie dopełniać wyrazista komponenta teoretyczna, metaliteracka, która w trybie wolnej ironii niczym balon gazowy miała pociągnąć cały utwór wzwyż, ponad konwencje i granice literatury. Zresztą rozdział XI powieści („Przedmowa do *Filiberta dzieckiem podszytego*”), jako najbardziej teoretyczny i metapowieściowy ustęp w utworze, prezentuje się jak uwspółcześnione echo tej romantycznej teorii. Tak jak w powieści romantycznej, odnajdujemy i w *Ferdydurke* ślady trzech rodzajów literackich i mnóstwa gatunków. Ślady te występują tam zarówno w postaci lekkomyślnych zewnętrznych tryłów, ornamentów, dodatków, jak i w ścisłym powiązaniu z głębinową koncepcją utworu. Każdy czytelnik pamięta obfite dygresje „teoretyczne” i ustępy pamfletowe, zauważył śmieszne i poważne nawiązania do mnóstwa modeli narracyjnych (w tym powieści młodzieżowej, szkolnej, edukacyjnej, obyczajowej, wielkomiejskiej, sielanki wiejskiej), spostrzegł scenki i sceny dramatyczne, które *notabene* wyrastają zarazem z dialogów powieściowych i z poważnego dramatyizmu leżącego u podłoża utworu.

Trudniej natomiast uprzytomnić sobie, że na to samo podłoże składa się także ogromnie ważki element bardzo swoistego liryzmu. *Ferdydurke* bowiem jest powieścią (także i) liryką podszytą, i stąd na jej powierzchni tekstowej kryją się – w niezliczonej ilości – przeróżnej jakości oznaki, pąki i pryszcze owego liryzmu. Po odkryciu skali tych zasobów raptem każde zdanie powieści zaczyna budzić podejrzenia, że zawiera jakąś oznakę liryzmu, i kolejnym odkryciom nie ma końca. To właśnie wszystkie te oznaki i symptomy są najczęściej problemem

³ Miłosz Cz. (2015). Ładne kpiny. W: Gombrowicz W., Miłosz Cz. *Konfrontacje*. Red. M. Szymański, B. Toruńczyk. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.

dla tłumacza, który powinien najpierw je zidentyfikować – na przykład dwójkę jedenastozgłoskowców z prawidłową cezurą 5+6 w jednej z autocharakterystyk narratora:

melancholijny [] niewolnik zieleni, [/] ot, owad w gąszczu [] głębokim i gęstym (tamże, s. 16)

– a potem zdecydować się, czy odda ten ukryty w prozie dwuwiersz poprawnie metryczny z jego powtórzeniami dźwiękowymi (m-m-m; n-n-n; w-w; g-g-g), czy też wymyśli w języku docelowym jakiś inny niezbyt jaskrawy sygnał liryczności tych słów (może: „melancholischer Sklave des Grünen, ein Käfer in tiefem, dichtem Gestrüpp“), przy czym ciągle musi strzec się ewentualnej lirycznej przesady.

Jak prezentuje się idea liryki współobecnej w podstawie powieści? Początek odpowiedzi znajduje się już na drugiej stronie, między innymi w postaci niezasygnalizowanego cytatu z Dantego, ujętego w dwu poprawnych jedenastozgłoskowcach:

W połowie drogi [] mojego żywota [/] pośród ciemnego [] znalazłem się lasu. (tamże, s. 8)

Cytat ten może tłumacz odczytać jako jeden z niezliczonych pół-, pseudo- i kryptocytatów, od których roi się w *Ferdydurke*, czyli traktować go z wyrozumiałą obojętnością – albo też przypisać mu wagę sygnału, którym autor dyskretnie nawiązuje do początków średniowiecznej wielorodzajowej poezji europejskiej, do *Boskiej komedii* Dantego. Tak czy owak, musiałby zidentyfikować rozmiar jedenastozgłoskowca i oddać go jakoś sensownie w swoim idiomie. Dalej czytamy: „Las ten, co gorsza, był zielony.// Gdyż na jawie byłem równie nie ustalony (...)” (tamże, s. 8). Interesuje nas skryty rym „zielony – ustalony”: tutaj zależy od oceny, gustu i pomysłowości tłumacza, czy elegancko go odda, czy ostatecznie zrezygnuje z tego rymu.

W każdym razie słowo kluczowe „zielony” ma w tym kontekście dwójaki charakter sygnałowy – formalnie: jako część rymu, a semantycznie: dzięki związkowi z teorią niedojrzałości, czyli z głębinową koncepcją utworu. Wyjaśni tę tezę rzut oka na ustęp prawie bezpośrednio poprzedzający nasze cytaty. Czytamy tam:

A dalej, wydało mi się w półśnie, ale już po obudzeniu, że ciało moje nie jest jednolite, że niektóre części są jeszcze chłopiące i że moja głowa wykpiwa i wyszydza łydkę, łydka zasię głowę, że palec nabija się z serca, serce z mózgu, nos z oka, oko z nosa rechocze i ryczy – i wszystkie te części gwałciły się dziko w atmosferze wszechobejmującego i przejmującego panszyderstwa (tamże, s. 8).

Oto ten sam fragment w rozbiciu na jednostki rytmiczno-dźwiękowe:

[1] A dalej, wydało mi się	8 zgł.
[2] w półśnie,	2 zgł.
[3] ale już po obudzeniu,	8 zgł.
[4] że ciało moje nie jest jednolite,	11 zgł. (5+6)
[5] że niektóre części	6 zgł.
[6] są jeszcze chłopięce	6 zgł.
[7] i że moja głowa	6 zgł.
[8] wykpiwa i wyszydza łydkę,	9 zgł.
[9] łydka zasię głowę,	6 zgł.
[10] że palec nabija się z serca,	9 zgł.
[11] serce z mózgu,	4 zgł.
[12] nos z oka,	3 zgł.
[13] oko z nosa	4 zgł.
[14] rechocze i ryczy –	6 zgł.
[15] i wszystkie te części	6 zgł.
[16] gwałciły się dziko	6 zgł.
[17] w atmosferze wszechobejmującego	11 zgł.
[18] i przejmującego panszyderstwa.	10 zgł.

W takim ułożeniu lepiej widać (nieczysto) liryczne podszycie fragmentu. Słychać w nim jakąś wstrętne ponętą inkantację. Jest też niejaka regularność rytmiczna, np. częstotliwość jednostek sześciogłoskowych (ww. 5, 6, 7, 9, 14, 15, 16), odpowiadających drugiej połowie trzynastogłoskowca i jedenastogłoskowca, dalej jeden jedenastogłoskowiec w całej okazałości (w. 4), a drugi z niepoprawną cezurą (w. 17). Ale najbardziej zaskakuje w obliczu nieobecności rymu końcowego ogromna moc zasady rymowania, która przejawia się w obfitej grze powtórzeń słownych i dźwiękowych. Są tu asonanse „mi się – w półśnie” (ww. 1-2), „części – chłopięce” (ww. 5-6); powtórzenia słowne „głowa – głowę” (ww. 7-9), „łydkę – łydka” (ww. 8-9), „serca – serce” (ww. 10-11), „nos – nosa” (ww. 12-13), „oka – oko” (tamże); rym gramatyczny „wszechobejmującego – przejmującego” (ww. 17-18). W efekcie „rymują” ze sobą nawet wyrazy nierymujące, tak jak „łydkę – głowę” (ww. 8-9), „głowę – serca” (ww. 9-10), „serca – mózgu” (ww. 10-11), „oka – nosa” (ww. 12-13) – czyli każda część „rymuje się” z każdą. Znaczy to, że w tym fragmencie stara zasada wierszowania epickiego, dramatycznego i lirycznego – zasada rymu łączącego wszystkie domeny, wszystkie kontrasty i

podobieństwa – została skandalicznie przedłużona: przeszła z poziomu formalnego na poziom tematyczny w postaci wątku kłótni, szyderstwa, przedrzeźnienia i spółkowania między częściami i częstkami zdań. Zaznaczmy tylko, że w tym rozszerzonym sensie zasada rymu rządzi w *Ferdydurke* organizacją całej warstwy przedmiotowej (postacie, sytuacje, akcje – zob. Józia i Zuty duet siąkania nosem w rozdziale IX) oraz kompozycją całej powieści poprzez połączenie i kontrastowanie jej czternastu rozdziałów (zob. kompozycyjny „rym” między rozdziałami V i XII).

Powyższy fragment powieści przytoczyłem jako jakiś wzorzec tej (nieczystej) liryki, do której odwołuje się powieść zarówno w swojej głębi, jak i w ciągłości konstrukcyjnej. Liryka ta zwraca się nieustannie przeciwko swym stanom ustalonym i dojrzałym, i dąży do stanu żywego dojrzewania i zielenienia się w samym gąszczu prozy. Jest więc liryką skonfliktowaną i ciągle mocującą się z samą sobą – co między innymi jest źródłem ciągłej pamfletowej polemiki przeciwko poezji lirycznej na poziomie tematycznym powieści. Ale nawet w tych polemikach kryje się niejednoznaczność. Rozdział II, ze słynnym sztubackim „załatwieniem” romantycznej poezji Słowackiego, zawiera także i fragment jej uwielbienia, nie całkiem utopiony w mętnej wodzie ironii:

[Syfon] Recytował zatem i recytował ze wzruszeniem tudzież z właściwą intonacją i z uduchowieniem. Co więcej, recytował pięknie i piękność recytacji, wzmożona pięknnością poematu i wielkością wieszczą oraz majestatem sztuki, przetwarzała się niepostrzeżenie w posąg wszelkich możliwych piękności i wielkości. Co więcej, recytował tajemniczo i pobożnie; recytował usilnie, z natchnieniem; i wyśpiewał śpiew wieszczą tak właśnie, jak śpiew wieszczą powinien być wyśpiewany (tamże, s. 50).

Z kolei okrutny sąd w rozdziale IX nad „trzystu albo i czterystu tomikami” postfuturystycznej liryki prawicowej i lewicowej lat trzydziestych w szufladzie Pensjonarki (s. 161-163) miejscami sam utrzymany jest w tonacji i rytmice tejże poezji, której ślady są *notabene* częste w prozie zarówno *Ferdydurke*, jak i *Trans-Atlantyku*:

Co dziwniejsze jeszcze, że i tytuły zbiorów nie zawierały łydek ani na lekarstwo. 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 Młodości, i Młodość Walcząca, i Młodość Idąca, i Młodość Stojąca, i Hej, Młodzi, i Gorycz Młodości, i Oczy Młodości, i Usta Młodości, i Wiosna Młodości, i Moja Wiosna, i Wiosna i Ja, i Wiosenne Rytmy, i Rytm Kulomiotów, i Salwa do Góry,

Semafory, Anteny, Śmigła, i Mój Pocałunek, i Moja Pieszczota, i Moje Tęsknoty i Moje Oczy, i Moje Usta (o łydkach nigdzie ani dudę) (tamże, s. 162).

Ukrywają się zresztą w tym „całkowicie niepoważnym”, bo parodystycznym centonie prawdziwych i wymyślonych tytułów zbiorów lirycznych fragmenty wiersza miłosnego Józia do Pensjonarki.

Tyle na temat zasady skłóconej ze sobą liryki, składającej się wraz z innymi elementami na ukrytą warstwę podstawową tej powieści w trybie szydzącej z siebie ironii. Teraz czas na dalszą charakterystykę symptomów, pąków i pryszczki (nieczystego) liryzmu na obliczu tej powieści. Wspomnieliśmy już na wstępie, że najliczniejszą kategorię tworzą symptomy liryczne ukryte w narracji. Nierzadko pojawia się tego rodzaju symptom znienacka w obrębie jakiegoś dłuższego, spokojnego, zaokrąglonego okresu, ale o wiele częściej wyrasta z grupy egzaltowanych krótszych jednostek składniowych rzucających wyrazami, wyliczeniami, powtórzeniami słów, końcówek i dźwięków. Jednym z bardzo wielu przykładów jest następujący opis zachowania się inżyniera Młodziaka przy porannej toalecie:

A potem kłusa nadbiegł Młodziak w bonzurce, hałaśliwie chrząkając i spluwając, szparko, żeby nie spóźnić się do biura, z gazetą, żeby nie tracić czasu, w okularach na nosie, z ręcznikiem na szyi, czyszcząc paznokcie paznokciem, klapiąc pantoflami i kapryśnie fyrkając gołymi piętami (tamże, s. 170).

Kolejnym dobitnym przykładem jest charakterystyka zazdrości Józia o relację Pimki z Pensjonarką. Fragment w swej prozaicznej jeszcze części zawiera eksplicytną uwagę na temat rymu i poematu, a w końcu aż skacze i tańczy rytmem i rymem:

Cierpiałem nieludzko, widząc, jak tych dwoje uzupełnia się, zgadza, rymuje piosenkę, jak tworzą razem mały pieprzny poemacik staro-młody, i było to haniebne widzieć, że antyk o łydkach tysiąc razy gorszych jest bardziej ode mnie zgrany z nowoczesną. W szczególności Norwid stał się dla nich pretekstem tysiąca igraszek, łagodny Pimko nie mógł pogodzić się z jej ignorancją w tym przedmiocie, obrażało to jego najświętsze uczucia, ona znowu wołała skakać o tyczce – i tak wciąż on się oburzał, a ona nie śmiała, on zalecał, a ona nie chciała, on błagał, a ona skakała – ciągle, ciągle, ciągle (tamże, s. 138).

Możemy śmiało powiedzieć, że ta bogata kategoria symptomów lirycznych wylaniających się w toku narracji współtworzy powierzchnię prozy naszej powieści.

Ale są dwie inne kategorie symptomów lirycznych, które zmieniają wygląd powierzchni – jedna to dość częste wierszyki i rymowanki, typograficznie wyodrębnione z tekstu głównego, a druga – długie wierszowe bloki w poematowym rozdziale XI („Przedmowa do *Filiberta dzieckiem podszytego*”). Zostawmy w tym miejscu na boku fakt, że zmieniają powierzchnię prozy także i wtrącone doń scenki dramatyczne.

Do symptomów lirycznych wybijających się typograficznie z narracyjnego toku prozy zaliczamy rozmaite wierszyki i rymowanki występujące w kilku rozdziałach, w tym w pierwszym i w ostatnim. Pochodzą najczęściej z nieelitarnych sfer kultury, mają charakter głupekowaty i sztubacki, albo i sprośny, kabaretowy czy patriotyczny, najczęściej są pozornie pozbawione liryzmu i zdają się mieć charakter jakiegoś niepotrzebnego dodatku. Tymczasem okazuje się przy bliższej inspekcji, że każde z tych wierszowych „obcych ciał” owszem, jak najbardziej związane jest z otaczającą prozą. Przytoczmy już tylko dwa przykłady:

Pierwszy z tych wierszyków brzmi:

W Skolimowie, willi Faramuszcze,
W pokoiku bony, panny Mici,
Byli skryci w szafie dwaj bandyci
(tamże, s. 18)

Zaśpiewaniem tej „nieprzyzwoitej piosenki”, której pochodzenia nie dało się ustalić (tamże, s. 17) narrator-bohater chce rozładować miłosny nastrój, który go atakuje z powodu myśli o ciotkach kulturalnych, i któremu uprzednio dał prozą istnie liryczny wyraz:

Nie, nie, w takim razie wolę pierwszy zacząć niedojrzale, nie chcę narażać mądrości mej na ich głupotę, wolę głupotę przeciw nim wystawić! A zresztą nie chcę, nie chcę, wolę z nimi, Kocham, Kocham te pączki, te kielki, te krzaczki zielone, o! – uczułem, że znów mnie przyłapują, chwytają w miłosne objęcia, ponownie zaniósłem się śmiechem mechanicznym, nożnym i zaśpiewałem nieprzyzwoitą piosenkę (tamże, s. 17).

Ukrywają się bowiem w tym ustępie razem z różnymi innymi jednostkami rytmicznymi dwa jedenastozgłoskowce („wolę głupotę przeciw nim wystawić”; „A zresztą nie chcę, nie chcę, wolę z nimi”) i jeden trzynastozgłoskowiec („Kocham, Kocham te pączki, te kielki, te krzaczki zielone”), zdecydowanie nie mające funkcji parodystycznej. Pytanie dla tłumacza, czy koniecznie ma oddać rzeczony formaty metrycznymi środkami jego języka (na przykład

jambem 5-stopowym względnie 6-stopowym) – i co ma zrobić z aliteracjami na „k” w tym polskim trzynastozgłoskowcu?

Drugi przykład pochodzi z rozdziału XIII – przytoczę go tu od razu z otoczeniem prozą:

I właśnie gdy tych słów domawiał, skończyły się domy, ulice, kanały, ścieki, fryzjerzy, okna, robociarze, żony, matki i córki, robactwo, kapusta, zaduch, ciasnota, pył, właściciele, czeladnicy, buciki, bluzy, kapelusze, obcasy, tramwaje, sklepy, włoszczyzna, andrusy, szyldy, węgry, przedmioty, spojrzenia, włosy, brwi, wargi, chodniki, brzuchy, narzędzia, narządy, czkawka, kolana, łokcie, szyby, pokrzykiwanie, siąkanie, płucie, chrząkanie, rozmowy, dzieci i stuk. Miasto się skończyło. Przed nami – pola i lasy. Sosna.

Miętus zaśpiewał:

Hej, hej, hej, zielony las

Hej, hej, hej, zielony las

– Weź kij do ręki. Utnij gałąź. Tam znajdziemy parobka – na polach! Już go widzę oczami wyobraźni. Niczego parobek!

Zaśpiewałem:

Hej, hej, hej, zielony las

Hej, hej, hej, zielony las

Lecz nie mogłem postąpić kroku. Śpiew zamarł mi na ustach. Przestrzeń. Na widnokręgu – krowa. Ziemia. W dali przeciąga gęś. Olbrzymie niebo. We mgle horyzont siny (tamże, ss. 206-207).

Fragment ten odznacza się na pierwszy rzut oka względnie mniejszą różnicą między wierszowymi śpiewami a ich otoczeniem prozą. Daje w swej całości jakby przegląd różnych wariantów liryczności, by nie rzec o różnych modelach liryki. Na początku jest znany nam już liryzm wyliczeń, ale tym razem ewokujący naturalistyczno-futurystyczny typ poezji urbanistycznej („przedmiejskiej”), natomiast w wierszowych śpiewach rozlega się krótkie echo śpiewnej liryki przyrody, nieomalże chóralnej czy myśliwskiej, gdyż śpiewa raz Miętus, raz Józio. Ale potem następuje przykład liryki bezśpiewnej, minimalistycznej: „Przestrzeń. Na widnokręgu – krowa. Ziemia. W dali przeciąga gęś. Olbrzymie niebo. We mgle horyzont siny”. Tonacja ta zapowiadała się zresztą jeszcze przed śpiewami: „Miasto się skończyło. Przed nami – pola i lasy. Sosna” (tamże, s. 206).

Do prawdziwych niespodzianek w trakcie tropienia w tekście powieści śladów skrytego liryzmu należało odkrycie, że rozdział XI („Przedmowa do *Filiberta dzieckiem podszytego*”), czyli jedna z centralnych części „teoretycznych” i metaliterackich powieści ma charakter zbliżony do poematu. Z punktu widzenia typograficznego połowa tekstu jest prozą, a resztę stanowią wiersze o wszelkim charakterze prozodyjnym, niepozbawione rymów i niedorymów; ale i sama proza jest przesiąknięta typowo Gombrowiczowskimi liryzmami, może nawet bardziej niż wiersze. Oto fragment z pierwszego akapitu prozą:

Ale czas najwyższy przerwać, przestać, wyrzeć z zieleni chociażby na chwilę i spojrzeć przytomnie spod ciężaru miliarda kiełków, pączków, listków, by nie powiedziano, że oszalałem ble, ble i bez reszty. I zanim posunę się dalej na drodze poślednich, pośrednich okropieństw niedoludzkich, muszę wyjaśnić, zracjonalizować, uzasadnić, wytłumaczyć i uporządkować, wydobyć myśl naczelną, z której się wywodzą wszystkie inne myśli tej księgi, i wykazać pramęczarnię wszystkich mąk tu poruszonych i uwydatnionych (tamże, s. 193).

Następnie przez trzy stronicie ciągnie się (ss. 194-196) ogromny pierwszy blok wierszy wyliczających wszelkie możliwe cierpienia, męki, udręki i męczarnie, które leżą „u podstawy księgi” (tamże, s. 194); jako jedna z nich figuruje *notabene* „męka poezji wyższej i niższej” (tamże, s. 195).

Później następuje krótszy drugi akapit prozą, najwyraźniej „rymujący się” z pierwszym akapitem prozą dzięki zawartym w nich pierwiastkom lirycznym. W obliczu „bogactw[a] części (...) i mąk” powstaje pytanie: „Gdzież jest naczelna pramatka” – i zatem refleksja, że „może racjonalniej byłoby opracować i uwydatnić słowami samą genezę dzieła i nie na zasadzie mąk, lecz wobec, względem i w stosunku, że powstało ono: (...)” (tamże, s. 196). I tu pojawia się drugi blok wierszy – też dość długi, zajmujący prawie stronicę. Narrator podaje w nich bardzo liczne kategorie osób, na temat których mógł powstać utwór.

Trzeci, jeszcze krótszy akapit prozą, nie mniej liryzowaną niż w poprzednich fragmentach, roztrząsa możliwość, że dzieło „poczęło się z męki z obcowania z konkretną osobą”, z „chęci okazania tym panom pogardy, zdenerwowania ich, rozjątrzenia, rozwścieczenia i uchylecia się im” (tamże, s. 197). Natomiast trzeci blok wierszy na tej samej stronie wylicza dwanaście innych możliwych pobudek do powstawania dzieła. Rozdział czwarty zamyka akapit prozą, znów bogato wyposażoną w typowe dla Autora (nieczyste) liryzmy (tamże, ss. 197-198).

Prawdą jest, że wiersze „Przedmowy...” biorą się z pozornie nielirycznej troski autora-narratora o wprowadzenie jakiegoś porządku w jego pobudki i mają przypomnieć

prowizoryczne wyliczenia, jak w notatniku. Tym niemniej wcale nie tracą charakteru liryczno-poematowego. Przyczynia się do tego daleko idące urozmaicenie rytmiczno-składniowe (od kilkuwersowej do dwuzgłoskowej jednostki), a także bogactwo pozornie niezamierzonych efektów rymowych – tu zresztą tłumacz stoi przed trudnym zadaniem odtworzenia tego obfitego rymowania ot tak, od niechcienia. Innych liryzmów jest w nich może nawet mniej niż w akapitach prozą, ale razem nadają rozdziałowi unikatowy w tej powieści charakter poematowy, trochę podobny do poematów późnego Czesława Miłosza, kroczących na grani liryki i prozy. To, co w reszcie powieści prezentuje się jako „podszyście liryczne” z wieloma symptomami lirycznymi na powierzchni, w tym rozdziale wychodzi całkiem na zewnątrz – w postaci początków liryki poczętej z „męki poezji wyższej i niższej”.

Cała ta „Przedmowa...” nie jest po prostu ogromnym furunkulem nieczysto-lirycznym na obliczu *Ferdydurke*. Jest raczej znakiem zapytania, umieszczonym nad wątlą priorytetem prozy przed osobliwą liryką tej powieści. Zresztą: w rozdziale XIV, końcowym, podczas ucieczki Józia z Zofią odbywa się prozą długotrwała „męczarnia” liryki przyrody i liryki miłosnej. Wolno uważać te fragmenty za gest ostatecznego usunięcia tego typu liryki i wyjścia na swobodę – albo też jako wyraz męczeńskiej tęsknoty za poezją wyższą. Zacytujmy na zakończenie napisany przez Gombrowicza głęboko dwuznaczny hymn prozą do pupy-słońca:

A pupa godziła w świat. Drzewa karłowate, w materii swojej były jak gdyby cherławe i purchawe, wydawały się raczej grzybami i były tak wystraszone, że gdym jednego dotknął, od razu pękło. Moc ćwierkających wróbelków. Górą obłoczki różowawe, białawe i niebieskawe ni to z muślinu, biedniutki i czulostkowe. A wszystko nieokreślone w konturze i tak zamazane, ciche i zasromane, utajone w oczekiwaniu, nie narodzone i nieokreślone, że właściwie nic tu nie było oddzielone i wyodrębnione, lecz rzecz każda łączyła się z innymi w jedną maź grząską, białawą i zgaszoną, cichą. Wątle strumyczki szemrały, oblewały, wsiąkały i parowały lub bulgotały gdzieś, tworząc bąble i fąfle. I ten świat malał, jak gdyby zacieśniał się, kurczył, a kurcząc prężył się i nacierał, zaciskał się nawet na szyi jak obroża delikatnie dusząca. A pupa, infantylna absolutnie, przerażająco godziła z góry. Potarłem czoło (tamże, s. 274).