

Kazimierz BARTOSZYŃSKI  
„Kosmos”  
i antynomie

1

Spostrzeżenia, jakie tu będą przedstawione, nie mogą w pełni pretendować do nazwy „interpretacji utworu”; zmierzają wprawdzie do odnalezienia w *Kosmosie* pewnego generalnego sensu, a w każdym razie — jednego z jego głównych znaczeń, pomijają jednak bardzo wiele rzucających się w oczy zagadek tej opowieści, przemilczają wiele ze spraw, które najbardziej może intrygują odbiorcę tego jakże złożonego i wieloznacznego utworu. Mówiąc dokładniej, rezygnacja w zakresie zabiegów interpretacyjnych dotyczy przede wszystkim odczytania w *Kosmosie* określonego sensu antropologicznego — „koncepcji życia” obejmującej sprawy erotyki, śmierci, etapów ludzkiej egzystencji. W związku z tym nie próbujemy tu uporządkować spletanych relacji między bohaterami powieści ani wyjaśnić dynamiki układu fabularnego dążącego do efektownej i wieloznaczonej kulminacji<sup>1</sup>. Zmierzamy natomiast głównie do możliwie precyzyjnego wyświetlenia

<sup>1</sup> W zestawieniu z artykułem A. Libery zamierzenia niniejszej interpretacji są znacznie bardziej ograniczone. („*Kosmos*” Gombrowicza, *Wizja życia — wizja wszechświata*, zob. w niniejszej książce s. 397–428).

656

Kazimierz BARTOSZYŃSKI

właściwej *Kosmosowi* epistemologii, decydującej, jak się zdaje, o całej strukturze dzieła. Właściwej interpretacji towarzyszy próba zestawienia jej wyników z pewnymi — znanymi skądinąd — tezami składającymi się na to, co nazwać by można filozofią Gombrowicza, a konfrontacja taka ma z kolei wspomóc i zintegrować zabiegi interpretacyjne.

Zacznijmy od przyjrzenia się kilku fragmentom tekstu, stylistycznie dla *Kosmosu* nietypowym, ale realizującym w sposób kran-cowy pewne zasady konstrukcyjne:

[...] wzrok mi zabił [...] zabrąłem aż na sufit, białą pu-  
stynię; ale nudna białość przemieniała się nieco dalej, w pobli-  
żu okna, w obszar chropowaty, ciemniejszy, zakażony wilgo-  
cią, o zawilej geografii kontynentów, zatok, wysp, półwyspów  
i dziwnych koncentrycznych kręgów, przypominających krater-  
y księżyca i innych linii skośnych, umykających — było to  
miejscami, chore, niby liszaj, gdzieniegdzie znów dzikie i nie-  
określone, to znów rozkapryszone zawijasami, zakrętami, od-  
dychało grozą ostateczności, gubiło się w zawrotnej dali.  
I kropki, nie wiem z czego, chyba nie z much [...] (K. 22).

[...] jedziemy. Powolne klusowanie koni. Drzewo. Zbliża się,  
mija, przepada. Plot i dom. Półko czymś zasadzone. Pochyłe  
łąki i krągłe wzgórki. Wóz drabiniasty. Szylid na beczce. Samo-  
chód mija, rozpedzony. Jazdę wypełniało trzęsienie, skrzypie-  
nie, kotysanie, klus, zady końskie i ogony, góral z batem [...] (K. 75).

Mnie uderzyło wyslizgującym się zimnym nieforemnym usta-  
buch w usta precz won siatka z nogą skręcone wykręcone i ci-  
sza głucha cisza jama nic [...] Spuściłem oczy, znów tylko rącz-  
kę widziałem na obrusie, podwójnoustą dwościewargową i tak  
i siak dwoistą niewinnie zepsutą czystą oślizgłą wlepiłem się  
oczami w rączkę oczekując, wtem stół zaroił się rękami, co to,  
rączka Leona, rączka Fuksa, ręce Kulki, ręce Ludwika, tyle  
rąk w powietrzu... (K. 38).

W fragmentach tych, bardzo zresztą niejednorodnych, dostrze-  
galna jest cecha wspólna: styl rejestracji, nominalnej lub werbalnej,  
odnotowywanie równoległości przestrzennej lub kolejności czasowej  
„protokołowanych” rzeczy lub zdarzeń. Są to wypowiedzi parataktycz-  
ne, niezhierarchizowane syntaktycznie, ewokujące wrażenie mnogości:

wielu rzeczy umieszczonych obok siebie lub po sobie w sposób dezorientujący. Występującą tu narrację określić można jako „bliską rzeczom”, momentalną, taką, „która — mówiąc słowami pisarza — sama się stwarza, podczas pisania” (R. 127), pozbawioną określonego punktu widzenia właściwego „podsumowującemu” opowiadaniu *ex post*. I choć całość powieści relacjonowana jest niby z pewnym dystansem, na który wskazują pierwsze jej słowa: „Opowiem inną przygodę dziwniejszą...”, można przecież stylistykę tę określić jako właściwą wypowiedzi mówionej, przebiegającej równolegle z dostrzeganiem relacjonowanych procesów, operującej takimi środkami, jak równoważniki zdaniowe (styl nominalny), eliptyczność, anakoluty<sup>2</sup>. Nie znaczy to, mówiąc nawiasem, że stylistykę wypowiedzi mówionej można uważać za równoważną stylistyce relacji bezpośredniej, natychmiastowej.

Ostatni z przytoczonych tekstów jest przykładem rejestracji najbliższej, nie tyle „rzeczom”, co doznaniom: odnotowuje on zamiast „rzeczy” wyartykułowanych — odczucia elementarne, „bezpośrednie dane” („stół zaroł się rękami”), wolne skojarzenia, podane z maksymalną bezpośredniością, z użyciem układów asyndetycznych, niemal bez interpunkcji. Nie można jednak powiedzieć, że stylistyka taka, bliska pewnym metodom tzw. strumienia świadomości, częsta jest w tekstach Gombrowicza.

Przytoczone fragmenty, krańcowe pod względem pewnych właściwości ich stylistyki, prezentują relacjonowanie bezpośrednie, nieuporządkowane, chaotyczne. Są to jakby jaskrawe enklawy chaosu rozsiane po tekście utworu i często wyakcentowane komentarzem dotyczącym właśnie owego ich prowokacyjnego bezładu. Uwagi im poświęcone zakończyć można obserwacją, że zafascynowanie chaotycznością, mnogością elementów nieartykułowanych, „nadmiernych” w swym bogactwie, powraca często w pisaniu równoległe z *Kosmosem* tomie trzecim *Dziennika*, gdy przynosi on relacje zgiełku miejskiego czy kłębowiska fal oceanu (zob. Dz. III 25, 31, 91).

Traktując powyższe obserwacje jako charakterystykę nader ważnego punktu wyjścia stylistyki całego tekstu powieści, omówmy z kolei różnorodne drogi uporządkowań tego, co chaotyczne w *Kosmosie*, pozostając w dalszym ciągu w płaszczyźnie stylistyki i odwołując się do fragmentów szczególnie wymownych.

1. Zacytujmy taki oto odcinek tekstu:

<sup>2</sup> Nawiązuję tu do charakterystyki „zdań mówionych”, zwłaszcza do uwag o „ujęciu sukcesywnym”, w książce J. Mayena, *O stylistyce utworów mówionych*, Wrocław 1972, s. 21—29.

Gorąco. Trawy niektóre bardziej wybujałe, kołyszące się na powiewie [...] gorąco, ale inne, i zapach inny, jakby szczytn, przysniła mi się odległość, było to odległe, jakbyśmy miesiące całe wędrowali, miejsce o sto tysięcy mil, na krańcach [...] Znów gorąco, odmienne, nieznanne... tak, tak... dotarcie do tego kąta, żyjącego osobno, nawiązywało do tamtego gąszczy ciemno-chłodnego z tekturą i blaszką — z wróblem — mocą jak gdyby odległości tamto w tym się odezwało — i szukanie nasze tutaj jak gdyby ożyło (K. 28).

W tekście tym, jakkolwiek noszącym wiele znamion rejestracji, występuje jednak silnie rozbudowany system odniesień realizujący się w zastosowaniu licznych językowych środków relatywizujących, wyrażen typu: to, tamto, tu, tam, inny, odmienny, odległy, znów, nawiązywać... Wypowiedzi tego typu poszerzają horyzont narracji w kierunku zjawisk oddalonych w czasie, przestrzeni i odległych też w tekście. Powiększeniu ulega dystans opowiadawczy, a zarazem wyeliminowane zostają cechy stylistyczne wypowiedzi mówionej na rzecz np. właściwej tekstom pisanym komplikacji składniowej. Potraktujmy to operowanie systemem odniesień czasowo-przestrzennych jako prymitywny, lecz podstawowy zabieg odejścia od przyjmowanej tu jako stylistyczny „punkt zerowy” metody gromadzenia czy rejestrowania nieartykułowanych mnogości.

2. Cytujmy dalej:

Była jak sufit, za uchem miała coś w rodzaju bąbla stwardniałego i zaczynał się las, włosy, z początku dwa czy trzy, jakby pierścienie włoskowate, potem las, czarno-siwawe, gęste, zwijające się [...] a zarazem tuż rysa, jak od paznokcia i zaczerwienienie, niby piama potem nad ramieniem [...] Była jak sufit... (K. 46—47).

[...] blaski ukośne wywołały zognienie cielesności naszej wokół stołu, ufantastycznienie, obłoki drzące cieniów olbrzymich omiały ściany, blask wydobywał ostro na wierzch wyćinki twarzy i torsów, reszta była zatraczona, tłok się wzmożył od tego i ciasnota, był to gąszcz, tak, gęsto i jeszcze gęściej, w rozprzestrzenieniu i spotężnieniu rąk, rękawów, szyj, sięgano po mięso, nalewano wódki i zarysowywała się możliwość fantasmagorii (...) (K. 114).

Zestawienie tych fragmentów, a także powiązanie z nimi cytowanego już opisu sufitu pozwala dostrzec inne zupełnie możliwości

uporządkowań wypowiedzi. Przytoczone fakty prezentują się jako — dość specyficzne — interpretacje pewnych zjawisk wizualnych, przy czym substancja owych interpretacji nie pełni roli zasadniczej; istotna jest ich atmosfera metaforyczna. Niezależnie od ukazywania plamy na suficie, właściwości skórnej czy „fantasmagoryjnego” stłoczenia ludzkiej cielesności, o wspólnocie cytowanych tekstów decyduje siła ich ekspresywności, wywołująca odrazę, atmosferę fantastyki czy niepoznawalnej komplikacji. Ośrodkami porządkowania tekstu utworu bywają więc m. in. fragmenty bliskie sobie w płaszczyźnie metaforycznej, wskazujące niejako wzajemnie na siebie, fragmenty, z których każdy nosi w sobie potencjalnie pewne sensy, a zwłaszcza zabarwienia emocjonalne fragmentów spokrewnionych. Istnienie takich elementów integruje cały tekst, stwarza szeroki zasięg spojrzenia narracyjnego.

3. Dłuższe cytaty są zbędne, gdy mowa o funkcji porządkującej i wiążącej poszczególnych elementów leksykalnych wyróżnionych w tekście przez swą powtarzalność czy refrenowość. Są to:

a) właściwe *Kosmosowi* „słowa-klucze”, statystycznie nader częste: wróbel, ptak, patyk, dyszel, czajnik, ręka na stole, butelka z korkiem, chmury, księżyc, ksiądz, paluchy, kot, usta... Rzecz charakterystyczną jest przy tym fakt, że owa duża częstotliwość wielu jednostek leksykalnych nie jest uwarunkowana takimi wyższymi całościami semantycznymi, jak bieg fahuty lub struktura powieściowych postaci. To raczej właśnie pewne (słowa-refreny sterują większymi kompleksami znaczeniowymi) i spełniają w swej roli czysto leksykalnej pewne funkcje integrujące tekst powieści.

b) słowa o walorach metaforycznych czy symbolicznych. Walory te wyrastają często nie z systemu semantycznego języka, lecz — na zasadzie wszechogarniającej poetyckiej homonimii — z jednorazowych sytuacji użycia. Gdy więc słowo „czajnik” uzyskuje w pewnej partii powieści walor elementu absurdu, intruza obcego strukturalnie całości utworu, wynika to nie z semantyki owego słowa, lecz z określonej, niepowtarzalnej sytuacji fabularnej<sup>3</sup>. W analogicznej funkcji generowania absurdu występuje w *Kosmosie* — ksiądz, „ten czarny gość domieszany do naszej jazdy [...] rozsadzający, przepełniający... prawie jak czajnik” (K. 80). W tym jednak wypadku łatwiej już o systemowo-językową, nie tylko sytuacyjną, motywację metafory.

Te i inne terminy-symbole stanowiące ośrodki organizacji tekstu utwierdzają się stopniowo, w miarę jego narastania, w swych wa-

<sup>3</sup> Zob. uwagi o poetyckiej homonimii i o metaforze sytuacyjnej w książce J. Świątkowskiego, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 46—73.

lorach znaczeniowych drogą nieustannej rekapitulacji. Ich doniosłość, ich walor integrujący płynąć się zdaje z dwoistości ich semantycznej funkcji. Z jednej bowiem strony intrygują rozbudzając potrzebę ich interpretowania, z drugiej strony — raz już obdarzone walorem symbolicznym służą jako narzędzia interpretacji dalszych.

Wszystkie, rozpatrzone tu stylistyczne uporządkowania tekstu: system odniesień budowany przez językowe wskaźniki lokalno-czasowe, tworzenie relacji metaforycznej odpowiedniości między pewnymi fragmentami tekstu, występowanie słów-refrenów czy powtarzających się słów-symboli — pełnią, jak się okaże w dalszych rozważaniach, istotną rolę w podstawowych funkcjach utworu.

Omówiwszy pewne podstawowe drogi stylistycznych uporządkowań tekstu *Kosmosu*, spójrzmy na niektóre właściwości tego tekstu z nader instryktywnej w tym wypadku perspektywy stylistyki o tyle lat wcześniejszej *Ferdynurki*. Tu wypada otworzyć nawias dla przypomnienia pewnych stylistycznych osobliwości owej powieści:

a) *Ferdynurce*, jak wiadomo, epatuje zwrotami typu: „wieszcz wieszczy”, „czytał belfrem”, „pobudzał belfrem”. Abstrahując od szczegółów struktury językowej takich wyrażen, za funkcję ich uznać można „werbalizację wyrażen nominalnych” innymi słowy: wydobywanie aktywności z samej „substancji rzeczownikowej”, z samego istnienia, dostrzeganie w istnieniu charakteru emanatywnego.

b) Typowymi i słynnymi „ferdydurkizmami” są wyrażenia typu: „jadł przeciw dzieciom”, „siedziałem dla niej”, „nie wiedziała o Norwidzie do Pimki”. Wyrażenia takie, podobnie jak poprzednie, mają również charakter dynamizujący, uaktywniający bowiem: „osoby odniesienia” (a więc np. „dzieci”) jako relatywizujące, uzależniające od siebie działania podmiotów. Odnosi się to przy tym — co jest szczególnie stylistycznie efektowne — do działań nieprzechodnych lub nie wymagających tzw. dopełnienia dalszego.

Przykłady z *Ferdynurki* po to tu przywołano, by zwrócić uwagę na fakt, iż także w *Kosmosie* występują podobne wzmożenia dynamiki podmiotu poza jego „normalną”, „właściwą” dynamiczność<sup>4</sup>. Chodzi tu o wyrażenia w rodzaju: „osoby rozlegały się”, „ślub zapanał” (tj. zebranie nabrało charakteru poślubnego), „miód wzmagal

<sup>4</sup> Zob. charakterystykę stylistyki dynamizującej w pracy: M. Podraza-Kwiatkowska, J. Kwiatkowski, *Magnuszewski — Berent — Kadon. Próba analizy nurtu stylistycznego*, w tomie: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961, s. 423—425.

się” (tj. zapanowała atmosfera miesiąca miodowego), „kot stał się miłosny” (tj. powieszenie kota miało podłoże erotyczne). W tak „dynamicznej” stylistyce istnienie samo bywa również jakby aktywne, realizowane w różnym natężeniu, jak dowodzą zwroty: „tamto tym silniej było, im bardziej myśły usiłovali się oderwać” czy „nie byliśmy dość silnie tutaj — jak i ona”.

Można twierdzić, że owo zjawisko dynamizacji stylistycznej ma w *Ferdynardzie* i w *Kosmosie* istotne podłoże filozoficzne, którym wypadnie się niebawem bliżej zająć. W *Kosmosie* środki dynamizacji są może mniej efektowne, ale bogatsze znaczeniowo niż w *Ferdynardzie*. Tak np. omawiana już obecność w *Kosmosie* elementów uparcie powtarzalnych, refrenowych jest zarazem środkiem stylistycznym dynamizującym przedmiot, jak i nadającym mu sensowność.

Wyjaśnienie funkcji, jakie przypisać należy na terenie *Kosmosu* „stylistycy dynamizującej”, jak również omawianym już stylistycznym środkom tworzenia uporządkowań tekstu, stanie się przedmiotem dalszych rozważań.

## 2

Tymczasem jednak, aby rozważania te przygotować, podajmy znów parę cytatów, tym razem raczej dyskursywno-refleksyjnych, tematycznie sobie bliskich, a w sposób wyrazisty wprowadzających w atmosferę *Kosmosu*:

[...] jakaś skłonność do składowości, coś jakby mgliście zachaczającego, dawała się wyczuwać w szeregu tych zdarzeń — powieszony wróbel — powieszono kurczę — strzałka w stołowym — strzałka w naszym pokoju — patyk wiszący na nitce — przebiegało się w nich jakieś parcie ku sensowi, jak w szaradach, gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się w słowo. Jakie słowo? Tak, wydawało się jednak, że wszystko chciałoby sprawować się w myśl jakiejś myśli... Jakiej?

Jaka myśl? Czyja myśl? Jeśli była to myśl, to ktoś musiał być za nią — ale kto? (K. 30, podkr. K. B.).

[...] ciągle, bez przerwy, jedno odsyłał mnie do drugiego, za jednym długie się czało, za ręką Ludwika ręką Leny, za filiżanką szklanką, za smugą na suficie wyspa, świat był do prawdy rodzajem parawanu i nie udzielał się inaczej jak tylko przekazując mnie wciąż dalej [...] (K. 44).

\* Jeśli ktoś nie czuje Formy, jak ja, jej autonomii, jej dowolności, jej furii stwarzającej, kaprysów, perwersji [...], coż *Kosmos* może mu powiedzieć? (R. 125).

Najogólniej rzecz ujmując, cytaty te naprowadzają na tematykę filozoficzną, w której mieści się problematyka relatywności istnienia, konstytuowania się tego, co można nazwać w dziele „przedmiotem sensownym”, może „faktem”, może także ładem — kosmosem. Przy czym uzgodnić warto, że za „sensowność” uważa się tu (trochę w duchu terminologii egzystencjalistycznej) usytuowanie pewnego zjawiska w funkcjonalnym szeregu działań czy w „projekcie” działań ludzkich<sup>5</sup>, a za „faktyczność” — przynależność do układu jakichś „danych”, zorganizowanych przez pewną teorię ich opisu, pewien aparat pojęciowy<sup>6</sup>. Zastrzec też może należy, że mówiąc o sensowności rzeczy czy zdarzeń, nie operuje się tu metaforycznym pojęciem świata — zbioru symboli, „świata-księgi” skrywającej pewne istotne znaczenia<sup>7</sup>, jakkolwiek istnieje zapewne możliwość odczytania *Kosmosu* jako prezentacji poszukiwania „sensu świata” tak właśnie rozumianego.

Pozostawiając na marginesie taką supozycję, a wracając do poprzednio przywołanego rozumienia sensu i faktu, trzeba, jak się zdaje, przyjąć, iż Gombrowicz dokonuje w ostatniej swej powieści fundamentalnej analizy pojęcia przedmiotu sensownego oraz pojęcia faktyczności, podsuwając zarazem (związczą w pozatekstowych komentarzach), swoje pojęcie Formy jako czynnika używającego sensowności, budującego faktyczność, kształtującego z chaosu — kosmos<sup>8</sup>. Z posługiwania się przez pisarza pojęciem Formy (jakiegokolwiek jej znaczenie byśmy przyjęli) wynika się zdaje rzecz istotna. Ze mianowicie sygnalizowana tu problematyka filozoficzna nie ma w *Kosmosie* charakteru ściśle metafizycznego, że nie chodzi tam o faktyczność czy pewność bytu, o jego pozaludzką prawdę. W tym zakresie nie ma powodu, by dostrzegać w *Kosmosie* zakwestionowanie szeroko ro-

<sup>5</sup> Zob. W. Gromczyński, *Człowiek. Świat rzeczy. Bóg w filozofii Sartre'a*, Warszawa 1969, s. 35—38, 101—107, 119—123.

<sup>6</sup> Zob. L. Kołakowski, *Filozofia pozytywistyczna*, Warszawa 1966, s. 146—148; A. Schaff, *Historia i prawda*, Warszawa 1970, s. 209—245.

<sup>7</sup> Zob. M. Janion, *Gorączka romanicyzmu*, Warszawa 1975, s. 254—258 i cyt. tam literaturę związaną z problemem „świata-księgi”. Zob. też J. L. Borges, *O kuliście książek*, [w:] *Szkice*, przeł. A. Sobol-Jurczykowska, „Twórczość” 1975, nr 4.

<sup>8</sup> Różne rozumienie pojęcia „formy” u Gombrowicza (zarówno socjologiczne jak epistemologiczne) najpełniej rozważa J. Jarzębski, *Pojęcie „Formy” u Gombrowicza*, zob. w niniejszej książce s. 313—346.



zumaniej tezy realistycznej. Istotny natomiast dla powieści Gombrowicza jest zespół pytań epistemologicznych dotyczących konstytucji świata dla człowieka<sup>3</sup>, a więc świata usensownionego przez uwikłanie w ludzką *praxis* życiową oraz ujętego jako zespół faktów przez wyartykułowanie jego elementów przy pomocy właściwego człowiekowi aparatu pojęć opisowych.

Pojęcie Formy spełniać może jednak podstawową funkcję interpretacyjną jedynie wtedy, gdy chodzi o bezpośrednie i upraszczające wydobycie z Kosmosu jego abstrakcyjnego, na język dyskursywny przełożonego znaczenia. Nam jednak chodzi o odczytanie w powieści problematyki epistemologicznej w jej niejako surowej i często płynnej postaci, o wydobycie jej wprost z najzupełniej konkretnej materii języka i świata przedstawionego *Kosmosu*. Idąc takim torem, przyjąć zapewne można, iż istnienie w *Kosmosie*, jakby neutralne to – chaotyczny „stan zeroowy”, z którego wyłania się sensowność i faktyczność. Stan, który nazwać można stanem absurdu. Jego stylistyczne oblicze odsłaniały przytoczone na wstępie próbki „stylistyki rejestrującej”. Można je tu wzbogacić dalszymi, tym bardziej instrykcyjnymi, że dobitnie akcentują fenomen chaosu, braku artykulacji:

Nagromadzenie, odmet, zamet... za dużo, za dużo, za dużo, tłok, ruch, spiętrzenie, wywalanie, pchanie, rozgardiasz generalny, wielkie mastodonty wypelniające, które w mgnieniu oka rozpadają się na tysiące szczegółów, zespołów, brył, awantur, w niezgrabnym chaosie... (K. 78).

Trzeba zrozumieć, co to jest [...] „za dużo”. Istnieje coś jak nadmiar rzeczywistości, jej spęczenie już nie do zniesienia (K. 53).

3

Jak przedstawiają się w płaszczyźnie stylistycznej drogi wyartykułowania, uładzenia owego chaotycznego „stanu zerowego”, starano się już pokazać. Tutaj — przyjmując, jako sformułowanie wyjściowe, znaczenie, które wyżej, w sposób najbardziej skrótowy, podporządkowa-

<sup>2</sup> Ujęcie centralnej sprawy filozofii Kosmosu dość wyraźnie kontrastuje tu z koncepcją A. Libery, op. cit., s. 47—49.

linijny pojęciem sensu i faktu — przypatrzmy się różnym (już pozostawiającym) uwarunkowaniom, jakie chaosowi rzeczy i zdarzeń używają w powieści cech faktu i sensowności, budując „kosmos”. Rzeczywiście spełnianie tych uwarunkowań odpowiadałoby powieści „klasycznej”. Ich niespełnienie — pozostałoby świat przedstawiony w *Kosmosie* w stadium chaosu i absurdu. Język Gombrowicza wydaje się prezentacją kilku sytuacji pogranicza, stadiów przejściowych między spełnieniem a niespełnieniem warunków sensu i faktu, kilku wariantów odpowiadających ważnym, historycznie istniejącym metodom literackim.

1. Sensoryność (określana często jako „normalność” czy „rozumiałość”) zdarzeń przedstawianych związana jest m. in. z ich zgodnością ze statystycznymi normami przytrafiania się różnych zdarzeń. Mówiąc inaczej: to, co przydarza się najczęściej, ma walor zarówno wypisywalności w tok myślenia uciążącego sensu jak i walor realności. Jest to w zasadzie ten typ zdarzeń, jaki wprowadza — modelowo rozumiana — „klasyczna” powieść realistyczna. Zaburzenie przestrzegania wzmiarkowanych tu norm statystycznych może albo być uwarunkowane pojawieniem się w powieści zjawisk pozaempirycznych, albo anormalnym nasileniem lub obniżeniem częstotliwości zjawisk empirycznych<sup>16</sup>. Dla oceny tego zaburzenia niezbędna jest znajomość — bala- nalnego zazwyczaj — tła zjawisk przebiegających zgodnie z normami statystycznymi. W związku z tym terenem ukazywania zjawisk niezgodności z owymi normami nie bywają gatunki literackie, takie jak baśń lub *science fiction*, gatunki, w których zdarzenia przedstawione rozgrywają się w przeważającym stopniu poza normami statystycznymi. Obszarem natomiast sprzyjającym prezentacji zaburzeń statystycznej normalności jest świat tzw. *horror story* — gatunku powieściowego, którego poetyka zakłada konfrontację i zetknięcia świata uformowanego i anormalnego<sup>17</sup>. W *horror story* zdarzenie anormalne i nieprawdopodobne, umieszczone w kontekście wyraźnie wyeksponowanej normalności, nosi w zasadzie charakter pozaempiryczny, przy czym niemalże do reguły gatunkowi należy pozorność owej pozaempiryczności. W *Kosmosie* nieco inaczej: cechy anormalności noszą nie zjawiska spoza świata empirii, lecz przedmioty czy zdarzenia w zasadzie możliwe, ale szokujące, osiobliwe, absurdalne. Takie np., jak „powieszony wróbel”. Z anomalii jednak w pewnym momencie zdaje się wyłaniać sensowność: powieszony wróbel, powieszony patyk otwierają jakby jakąś serię, wciągają niby w jakąś akcję. Zacytujmy:

<sup>10</sup> Zob. S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Kraków 1970, t. 1, s. 72—76.

<sup>11</sup> Zob. ib. s. 65.

[...] powieszony wróbel — powieszony patyk — to powieszenie patyka na nitce powtarzające tamto powieszenie w gąszczu — rezultat dziwny, wskutek którego intensywność wróbla wzmożła się naraz [...] Patyk i wróbel, wróbel wzmocniony patykiem! (K. 29).

To zjawisko usensownienia przebiegającego przez wzajemne „wzmacnianie się” przedmiotów analogicznych można demonstrować na innych przykładach:

[...] cały ten układ rąk — ręce moje, ręce Leny, ręce Ludwika — doznał zastrzyku w postaci rąk księżych paluchowatych [...] (K. 82).

I tu, gdy mowa o procesie przezwyciężenia absurdu i formowania się sensownej spójności, instruktywny i niekłamliwy wydaje się pozatekstowy komentarz autora:

W *Kosmosie* [...] mój bohater zauważa szereg anomalii, drobnych, mglistych, z których każda nic prawie nie znaczy, ale wszystkie razem jakby coś chciały wyrazić... Wróbel powieszony na drucie, patyk powieszony na nitce, coś jak strzałki na suficie, wskazujące kierunek, dyszel który też jakby coś wskazywał... I to „coś” [...] poczyną przybierać charakter coraz gwałtowniejszej insynuacji wieszania [...] (R. 52).

Dalsze jednak powtarzanie się rzeczy dziwnych prowadzi nie do ich „oswojenia”, do nadania im statusu reguły, lecz do utwierdzenia się zdecydowanej anomalii statystycznej. Kolejne wieszanka: kota, Ludwika, zamiar powieszenia Leny ostatecznie rozjątrzają problem sensu i faktu. Tak więc występować tu się zdaje oscylacyjny proces: od absurdu do prób usensownienia i z powrotem. W tym duchu też przemawia dalszy komentarz pisarza:

W *Kosmosie* [...] insynuują się pewne kształty z początku embrionalne, stopniowo coraz wyraźniejsze... na przykład idea wieszania... mój bohater jest na ich tropie, już, już, wydaje mu się, że coś wyłoni się określonego [...] i za każdym razem kształt zapada się w chaos (R. 51—52).

W ten oto sposób podjęty zostaje — i to najwyraźniej z uwagi na nieblahe problemy konstytucji przedmiotu — bliski poetyce *horror*

stóry motyw anomalii. Podjęte są też inne cechy tego gatunku: centralna rola zamku pełnego tajemnic (tu... tylko willa zakopiańska), motyw tajemnicy rodowej (tu — sekretów Leona), narracja z punktu widzenia przybyszy z zewnątrz (tu — Witolda i jego towarzysza dokonujących swych penetracji i odkryć). Przede wszystkim jednak — motyw-klucz tego gatunku: groza. A więc: powieszenia (jedno z nich oczywiście nocą, przy księżycu), motywy budzące dreszcz odrzy: krzywa warga Katasi, skóra p. Kulki, palec w ustach wisielca.

Wszystko to jednak podlega operacji sparodiowania: anomalia statystyczna nie tylko jest anomalią, ale „produkuje” swój przyrost — sam narrator jest tym, który pomnaża, reżyserując sytuację, liczbę powieści. Groza jest obnażona, „zdeherolizowana”: „przedmioty wiążące”, zanim dojdzie do ludzi, to wróbel, patyk, kot. Motywy odrażające nie tyle budzą dreszcz, ile prezentują się jako pospolite, parszywe, obłeśne<sup>12</sup>.

2. Drugi z kolei system uwarunkowań faktu i sensu powieściowego najściślej styka się z tym, co na temat „sensowności” głoszą pewne sformułowania filozofii egzystencjalistycznej. Zgodność ze statystycznymi normami częstotliwości zdarzeń warunkuje sensowność świata przedstawionego. Wprowadzenie jego elementów w układy o charakterze funkcjonalnym czy odnalezienie dla nich funkcjonalnych układów odniesienia pełnią rolę analogiczną. Ów warunek sensowności można określić — zgodnie ze sformułowaną już definicją — jako włączenie przedmiotu czy zdarzenia w czyjąś *praxis*, czyjs „projekt” czy „szereg instrumentalny”, w jakąś zarysowaną przyszłość. Rzeczy czy zdarzenia nie spełniające takich warunków mogą być określone jako absurdalne czy, w pewnym sensie, nieludzkie. Taką czysto sumatywną serią zdarzeń rodzących się *ex nihilo* i następujących po sobie „bez projektu”, „bez jutra”, prezentuje według Sartre’a Obcy Camusa — niezrównana monografia absurdu (ale nie wolności!) ludzkich działań<sup>13</sup>. Z drugiej strony, zdaniem Sartre’a, powieść tradycyjna (np. F. Mauriac), stanowiąca przeciwieństwo absurdalności szokującej w Obcym, ukazująca losy ludzkie jako ustanowione czy zde-

<sup>12</sup> W sposób nader wielostronny, choć na ogół z innych aspektów niż tutaj wprowadzone, analizuje elementy powieści grozy u Gombrowicza M. Janion w rozprawie: *Forma gotycka Gombrowicza*, [w:] *Gorączka romantyczna*. M. in. Janion poświęca wiele uwagi parodi, ogólniej mówiąc, przedstawieniu na cudze wypowiedzi u Gombrowicza (op. cit., s. 191—193). W związku z tym zob. też: M. Głowinski, *Parodia konstruktywna* (O „Pornografii” Gombrowicza), zob. w niniejszej książce s. 365—383.

<sup>13</sup> Zob. J. P. Sartre, *Wyjaśnienie „Obcego”* [w:] *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968.

terminowane *a priori*, musi ulec przewartościowaniu jako ignorująca wolność — podstawę „otwartego” istnienia człowieka<sup>14</sup>. Nie ta ocena dawnej powieści jest tu jednak istotna. Ważne jest przede wszystkim — zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę idealny model takiej powieści — zwrócenie uwagi na niewątpliwy fakt, że sensowność jej elementów wspiera się na z góry danej i jakby oczywistej konsekwencji funkcjonalności czy celowości całości powieściowej.

Problematyka tu zaznaczona bliska była w sposób oczywisty Gombrowiczowi, koncentrującemu się w toku całej niemal swej twórczości na pewnym jej fragmencie: na zagadnieniu odślonienia interakcyjnych uwarunkowań osobowościowych struktur człowieka, jego Formy czy sensu, i to nie tylko w znaczeniu ogólnoantropologicznym, ale i w odniesieniu do budowy kreacji powieściowych<sup>15</sup>.

Zainteresowania antropologiczne czy socjologiczne oraz fascynacja samą formą powieści spotkały się w *Ferdydurke*, gdzie tradycyjna konwencja postaci literackiej, zapewniająca jej wyraziste nacechowanie, podważona została przez centralną myśl o interakcyjnym kształtowaniu się ról, o wchodzeniu w Formę. Gdy abstrahować od z góry danej określoności „charakteru”, można zostać zidentyfikowanym, „stać się kims”, jedynie dzięki interakcji, dzięki procesowi społecznej gry. Interakcyjne teorie *Ferdydurke* wcześniej jeszcze doszły do głosu w *Zbrodni z premedytacją* — opowiadaniu pokrewnym *Kosmosowi* swą makabryczną i pseudokryminalną tematyką i atmosferą<sup>16</sup>.

Jest rzeczą oczywistą, że w kwestiach tu wymienionych *Kosmos* podejmuje problematykę postawioną i poniekąd już „rozwiązaną” w *Ferdydurke* i *Zbrodni*. Warto dla zasugerowania takiego przeświadczenia zacytować taki oto fragment — niby wyjęty z *Ferdydurke*:

[...] narastała nowa dynamika lokalna [...] Funkcjonowanie trzech młodych małżeństw — świeżo poślubionych — przy-

<sup>14</sup> Zob. także, François Mauriac i wolność, Ibidem.

<sup>15</sup> Prawdopodobnie pierwszym, który wprowadził pojęcie interakcji do analizy twórczości Gombrowicza, był Z. Łapiński, w art. Ślub w kościele ludzkim (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza, „Twórczość” 1966, nr 9). Rozważania Łapińskiego wiążą się z pewnymi anglosaskimi pracami z zakresu psychologii społecznej — częściowo znanymi obecnie i w Polsce, np.: G. H. Mead, *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska, wstęp A. Kłoskowska, Warszawa 1975 (zwłaszcza s. 221–226); T. M. Newcomb, R. H. Turner, Ph. E. Converse, *Psychologia społeczna. Studium interakcji ludzkich*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1975 (zwłaszcza s. 277–342).

<sup>16</sup> Zob. K. Bartoszyński, *Nieważne to, jak było naprawdę* (W. Gombrowicz: „Zbrodnia z premedytacją”), zob. w niniejszej książce s. 385–395.

czyniało wagi i znaczenia księdzu, a żnów sutanna przyczytniała ślubnego charakteru parkom i to wytwarzało szczególnie silny nacisk małżeński, miało się wrażenie, że całe przyjęcie jest poślubnym przyjęciem, tak, ślub zapanował. I ksiądz (K. 86).

Odwolawszy się w ten sposób do *Ferdydurke*, podkreślić wypada rzecz dla rozumienia *Kosmosu* centralną. Oto interakcyjne koncepcje wczesnej powieści Gombrowicza doznają w *Kosmosie* jakby zgeneralizowania. Na miejsce pojęcia interakcji pojawia się szersze, bardziej operatywne pojęcie układu odniesienia. Nie chodzi już o fakt warunkowania się jednostek ludzkich pojedynczymi relacjami interakcyjnymi, pojawia się problem szeroko rozumianych i szeroko oddziaływających układów sytuacyjnych. W *Kosmosie* bowiem Gombrowicz zdaje się ustawicznie prezentować procesy usensownienia (ale i pozbawienia sensu) uwarunkowane pojawieniem się (lub zanikaniem czy nieistnieniem) funkcjonalnych układów odniesienia. W prezentacji tej chodzi zresztą nie tylko (podobnie jak w analizach interakcji) o rzeczywiste, społeczne mechanizmy wyzwolenia się od chaosu, ale — może przede wszystkim — o mechanizm powieści tradycyjnej dostrzegalny najlepiej przez destrukcję podstawowej dla niego, z góry założonej, sensowności. Stąd typowe dla Gombrowicza zainteresowanie sferą pośrednią między bytem społecznym a bytem powieściowym: sferą reżyserowania czy kształtowania życia, analogicznego do kształtowania fabuły<sup>17</sup>. Oto parę przykładów dotyczących zjawiska usensownienia dokonującego się drogą odniesienia do różnie rozumianych — układów warunkujących:

a) Zespół ludzi staje się „sensowny”, jeśli go można odnieść do pewnych wspólnych zadań czy działań. Zacytujmy:

Poczułem się między ptakiem a patykiem jak pomiędzy dwoma biegunami i całe nasze zgromadzenie, przy stole, pod lampą, ukazało mi się jako szczególna funkcja tamtego układu, będąca „względem” ptaka i patyka [...] (K. 36).

b) Czynność taka jak „powieszenie kota” jest niewątpliwie ucieczką na teren absurdalności. Może jednak *ex post* doznać nacisku usensownienia przez wpłatanie w skonstruowany „projekt”, będący tu układem odniesienia, „dobierałem się do niej poprzez zaduszenie kota ulubionego” (K. 56) — powie narrator.

<sup>17</sup> O problemie reżyserii u Gombrowicza pisano kilkakrotnie: Łapiński, op. cit.; M. Głowiński, op. cit.; Janion op. cit., s. 201–204.

c) Element nowy w pewnej fazie utworu, np. „sęp” czy „jastrząb”, może wejść do powieści, nabyć sensowności przez odniesienie do znanego już „wróbla” jako elementu rozwiniętego już języka symboli, specyficznego dla *Kosmosu* języka wtórnego. Oto cytaty:

Ptaka okazał się podniebny — najwyższy i nieruchomy — sęp, jastrząb, orzeł? Nie, nie był to wróbel, ale przez to samo, że nie był wróblem, był jednak nie-wróblem, a będąc nie-wróblem, był cokolwiek wróblem... (K. 78—79).

d) Wreszcie, co najistotniejsze, podstawowy „element nowy” — trup Ludwika — wchodzi do powieści, nabiera sensu dzięki serii elementów zapowiadających, serii „przygotowujących” ten fakt powieści oraz dzięki ogólnej atmosferze „dążenia do trupa”<sup>18</sup>.

e) Zjawiskiem odwrotnym, stanowiącym niejako tło dla różnorodnych usensownień są, specjalnie wprowadzone, elementy izolowane, nie ulegające naciskom układów i sytuacji, zachowujące stałą swą absurdalność. Przykładami są tu „czajnik” i „ksiądz” — „ten czarny gość domieszany do naszej jazdy, który nie mieścił się w górskim chaosie będąc extra... rozsadzający, przepelniający [...]” (K. 80).

Problem genezy sensu i faktu w relacji do różnie rozumianych układów odniesienia jest tematem wątków fabularnych *Kosmosu* stanowiących jakby „próby sensu”, którym poddaje się zbiory elementów w zasadzie niespójne. Punkt wyjścia stanowią tu „mikro-akcje”, takie jak np. ruchy rąk na obrusie, akcje ukazujące mikroskopowo zjawisko zmiany natężenia sensowności, procesy przebiegające jakby w metaforycznie rozumianej przestrzeni, w „polu” motywu powieszenia i motywu miłości narratora i Leny i zależnie od intensywności tego „pola” modyfikujące ową sensowność.

„Próba sensu” są też dzieje nocy (w stylu *horror story*, ale i powieści detektywistycznej), nocy, w której narrator pozbawiony układu odniesienia dla swych śledczych czy erotomańskich czynności szuka, jak powiada: „Tonu podstawowego? Naczelnej melodii, trzonu jakiegoś, wokół którego mógłby sobie moje dzieje tutaj otworzyć, ułożyć?” (K. 69). Może tą „melodią”, inaczej: tą przestrzenią sensu ma być seks lub przestępstwo, ale rzecz charakterystyczna, że mamy tu nie działanie przebiegające w funkcjonującym już układzie odniesienia, lecz działanie ukazane jako podjęte w poszukiwaniu takiego układu.

<sup>18</sup> Nawiązuję tu do uwag A. Kijowskiego zawartych w artykule: *Strategia Gombrowicza*, zob. w niniejszej książce s. 429—465.

Najpełniejsze sprobienizowanie pojęcia sensu zdarzenia powieściowego wynika z centralnego tematu powieści: dziwacznej, ciągłej, obsesyjnej konfrontacji dwu spraw — relacji ust dwu kobiet, Leny i Katasi, oraz wplatającego się w cały *Kosmos* cyklu powieści. Ta para zjawisk nie ulega w całym niemal przebiegu powieści przekształceniom, które pozwoliłyby ujawnić się jakiejś integrującej je sensowności. Dopiero makabryczny zabieg końcowy: włożenie palca do ust wisielca, gwałci heterogeniczność tych spraw. Narrator powie wtedy: „na koniec «usta» połączy się z «wieszaniem». Ja je połączyłem! Nareszcie. Jakbym spełnił swój obowiązek”. (K. 129). Fakt odwołania dopiero w finale powieści wstydlwego układu odniesienia uczyniającego sensu niespójnym układom zjawisk najpełniej akcentuje relatywność sensu i faktu powieściowego, czyni historię ust i powieści najjaśniejszą „próbą sensu”<sup>19</sup>.

I tu chyba najbardziej zbliża się Gombrowicz do pewnych tendencji sztuki surrealistycznej: świat precyzyjnie pokazanych przedmiotów heterogenicznych, poddanych konfrontacjom dziwacznym, anty-funkcjonalnym, ale przynoszącym wysoce subiektywne „wyzwolenie wyobraźni” — to świat wielu dzieł surrealizmu. Tylko że w surrealizmie nie chodzi o samo ewokowanie sensów drogą zestawień mało prawdopodobnych, lecz o wyzwolenie „wewnętrznych treści” ludzkich — zwłaszcza emotywnych — ukrytych pod konwencjonalnością logicznych uporządkowań<sup>20</sup>. Pytanie: czy w *Kosmosie* można by dopatrywać się podobnych intencji — nie może być przedmiotem interpretacji takiej jak tu przedstawiona.

3. Trzeci wreszcie system relatywizacji faktu i sensu powieściowego na tym wydaje się polegać, że przedmiot przedstawiony w powieści zawdzięcza swą faktyczność i sensowność odpowiedniemu narratorskiemu punktowi widzenia (często wszechwiedzy) i odpowiedniej perspektywie czasowej i przestrzennej. Zjawisko to odsłania Gombrowicz przez odpowiednie organizowanie punktu widzenia narracji i zakłócania perspektyw ujmowania świata przedstawionego. Punkt widzenia narracji jest w *Kosmosie* zdecydowanie personalny: nic nie jest w tej powieści ukazane, co nie mieściłoby się w poznawczych możliwościach i realizacjach narratora. Stąd działania osób nie mogą

<sup>19</sup> Wprowadzając pojęcie „prób sensu” zbliżam się do interpretacji *Kosmosu*, jaką proponuje J. Błoński przedstawiający ciąg zdarzeń powieści w sposób nieco podobny do Kijowskiego — jako zbiór fabularnych propozycji czy „manipulowanie oczekiwaniami czytelnika”: *O Gombrowiczu*, zob. w niniejszej książce s. 201—233.

<sup>20</sup> Zob. K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1973, s. 34—44, 61—63.