

tu stanowić ciągów włączonych w jakieś całkowicie zrozumiałe „projekty”. Są to akcje zdeintegrowane, osoby w swych działaniach pojawiają się ściśle behawioralnie, w sposób często migawkowy, zakłócający ciągłość zdarzeń — nieuchwytną wobec braku zarysowywania ich „projektów”.

Oto jeden z tekstów tego typu:

Leon podniósł do ust kruszynkę soli na palcu, umieścił ją na języku, wciągnął język [...].

Przycisnął palcem kruszynkę soli, aby się przylepiła i podniósł palec — przypatrywał się — wysunął język — dotknął językiem palca — zamknął usta — smakował.

Jadeczką nabijała na widelec plasterki ogórka. Nic nie mówiła.

Książd pochylony, z rękami pod stołem. Sutanna. (K. 116).

Jak widać, zastosowany tu rodzaj punktu widzenia narratora — ściśle personalny i tak dobrany, by odizolować ukazaną sytuację od jakiegokolwiek „projektu” działań postaci, umieszcza przedstawione zdarzenia raczej na pograniczu sensu niż w sferze sensowności. I tym sposobem, jakby drogą negacji, zostaje tu zaakcentowana podstawowa, „sensotwórcza” rola punktu widzenia.

Tym samym sposobem: przez zanegowanie „normalnej” perspektywy przestrzennej oglądania rzeczy, ujawniona zostaje jej doniosłość w budowaniu świata sensownego. Gdy bowiem wizja świata sprowadzona zostaje do serii mikroobrazów, kolekcji ukazywanych w dużym zbliżeniu szczegółów (przykłady takich operacji już podano), ulega zachwianiu orientacja w przestrzeni, znika możliwość hierarchizowania zaprezentowanych elementów, zespół „danych zmysłowych” zamienia się w bezsensowny chaos. To samo dotyczy przemian konwencjonalnej perspektywy czasowej: gwałtowne przyspieszenia, byskawiczne przeglądy zdarzeń, równie jak prowokacyjne niejako retardacje<sup>21</sup>, desubstancjalizują rzeczywistość przedstawioną, każą skupić uwagę na samej osobliwości tempa procesów. Dostajemy się tu w sferę groteski — w znaczeniu *Entfremdung* — w sferę zaburzeń orientacji i destrukcji sensu wynikających z deformacji perspektyw<sup>22</sup>. Perspektywa przestrzenna staje się tu często „żabią”, zminiaturyzowaną.

<sup>21</sup> Fragment typowy dla retardującej przemiany perspektywy czasowej cytuję obszernie (dla innych zresztą celów) Libera, op. cit.

<sup>22</sup> Posługuję się tu pojęciem „groteski” w rozumieniu W. Kaysera, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1960, s. 133–140.

Perspektywa czasowa zaś przypomina czasem swym tempem wizję świata właściwą rysunkowej grotesce filmowej, czasem znów wizję charakterystyczną dla filmu zwolnionego.

Szereg zestawionych tu obserwacji pozwala spojrzeć na *Kosmos* jako na próbę analizy różnych uwarunkowań konstytuowania się powieściowego faktu i sensu. Te podstawowe pojęcia poddane zostają próbom, ulegają destrukcji, ale bywają też, w różny sposób, przedmiotem konstrukcji. Z całego zaś zespołu tych powieściopisarskich (choć czasem znajdujących się na pograniczu czystej dyskursywności) zabiegów buduje się — rzecz można — w *Kosmosie* fenomenologia faktyczności i sensowności powieściowego świata.

Rozpoczęliśmy te rozważania od konstatacji o charakterze stylistycznym. Stwierdziliśmy potem, że o ile w *Ferdydurke* zaproponowane zostało ujęcie układów interakcyjnych jako podstawy relatywizacji struktur osobowościowych (czy roli człowieka, to *Kosmos* przyniósł uogólnienie też owej wczesnej powieści, orzekając relatywizację samego bycia faktem, posiadania sensu, przyjmując jako podstawę swej relatywizacji różnie rozumiane układy odniesienia. Wydaje się, że dopiero po dokonaniu tych ogólnych i porównawczych konstatacji jasna staje się celowość bliższego wnikania w struktury stylistyczne i przeprowadzania ich konfrontacji. W *Ferdydurke* bowiem najbardziej uderzające zabiegi „stylistyki dynamizującej” sprowadzały się do formuł dotyczących prostych relacji międzyludzkich: „czytał belfrem”, „jadł przeciwko”. W *Kosmosie* zaś arsenał środków stylistycznych służących zespoleniom i uwarunkowaniom, środków przy tym niebanalnych, a nieraz wyraźnie szokujących, jest znacznie szerszy. Składa się nań system nader wyrazistych nawiązań bezpośrednich (typu np. zaimkowego czy przysłówkowego), budowanie pełnych ekspresji relacji metaforycznych między rozrzuconymi wzdłuż całego tekstu fragmentami, przede wszystkim zaś rozsuwanie sieci słów-refrenów i słów-symboli orientującej i dezorientującej zarazem. Cały ten repertuar środków stwarza nieustanne napięcia między rzeźbami, które im mieć sens zawsze w sposób dynamiczny, zawsze wobec siebie. Przyczynia się tym samym do inicjowania zabiegów zwanych tu „próbami sensu”.

## 4

Tu zakończyć by można rozważania dotyczące obszernego problemu sensowności i faktyczności świata ukazanego w *Kosmosie*. Dla problematyki tej istotny jest jednak, pomijany dotychczas, fakt, iż wśród

powieściowych przedmiotów *Kosmosu* wyróżnić trzeba grupę specjalną: przedmioty o charakterze znakowym czy oznakowym, tj. przedmioty wprowadzone w świat powieści właśnie w ich semantycznej funkcji. Jest oczywiste, że *Kosmos* nasycony jest znakami i pytaniami z zakresu semantyki, tworzącymi, powiedzieć można, drugie piętro jego problematyki. Cytowaliśmy już passus stwierdzający, jak „w szeregu [...] zdarzeń [...] przebiegało się [...] jakieś parcie ku sensowi”, mając na myśli „sensowność” w konsekwentnie tu stosowanym znaczeniu egzystencjalnym. W tej chwili jednak chodzi o sens-znaczenie w rozumieniu najogólniej przyjętym w semantyce. W rozumieniu, które wyraźnie dominuje w takim choćby zwrocie, z *Kosmosu*:

Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabety? Ileż znaczeń można wyprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów? (K. 28).

Ta interferencja dwu „znanzeń sensu” sprawia, że dywagacje bohatera-narratora mogą być interpretowane jako ciągłe wahania między pytaniami dotyczącymi sensu w rozumieniach uprzednio omawianych, a pytaniami ściśle semantycznymi, takimi jak: czy ma do czynienia ze znakiem czy z oznaką, kto jest nadawcą, czy istnieje wskazanie powiadamiające tylko, czy wskazanie znaczeniowe, czy sygnał jest jednosemowy czy związany z kodem wielosemowym, jaką przyjąć metodę dekodowania itd.<sup>23</sup>

Te odczytywane przez nas w rozważaniach narratora wahania i wątpliwości stąd też płyną, że (rozróżnienie w *Kosmosie* dwu sfer: przedmiotów i zdarzeń oraz znaków, jest wysoce płynne. Ten sam bowiem przedmiot może tu funkcjonować jako znak odsyłający do czegoś (w sposób desygnatywny lub konotatywny), ale zyskuje też pozaznakowy status: wróbel powieszony coś znaczy, ale też jest powieszonym wróblem, choć owo bycie może być/określane również jako sensowne i jest wtedy równoważne przynależności czy odniesieniu do pewnego układu przedmiotów.

Gatunkiem narracyjnym, w którym istotną rolę pełni zespół procesów i zdarzeń przedstawionych w ich semantycznej funkcji znaków i oznak jest powieść detektywistyczna. Stąd warto tu nieco uwagi poświęcić relacjom *Kosmosu* i „kryminału”. Analogie są oczywiste: ukazanie zamkniętej, drobiazgowo zaprezentowanej przestrzeni, wpro-

<sup>23</sup> Pojęcia: „wskazania powiadamiającego”, „wskazania znaczeniowego”, „kodu jednosemowego”, wprowadzone tu zostały na podstawie pracy L. J. Prieto, *Przekazy i sygnały*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1970, s. 19–64.

wadzenie podniecającej atmosfery rozszyfrowywania czegoś, oczekiwania na jakiś wynik czy rozpoznanie, operowanie wąskim kręgiem osób podejrzanych o coś. Z drugiej strony jednak sprawa zasadnicza: w „kryminale” zakłada się fakt na ogół bezsporny (zbrodnie) i na podstawie oznak buduje się hipotezy wyjaśniające, wyprowadza z nich konsekwencje i (postępując utartą w naukach empirycznych drogą) poddaje się je weryfikacji<sup>24</sup>.

W *Kosmosie* jest oczywiście inaczej: usiłuje się tu bezskutecznie skonstruować sam fakt, samo sensowne zdarzenie. To budowanie zdarzenia, które nie jest dane, które się maniaczko fantazjuje, stanowi podstawowe zaprzeczenie istoty „kryminału”, zaprzeczenie tym jaskrawsze, że zdarzenie prawdziwe — samobójstwo Ludwika — przychodzi wreszcie, ale — przekornie i parodystycznie — w finale powieści i nie może być oczywiście tym, jakie się próbowało skonstruować. W powieści detektywistycznej, by dalej prowadzić konfrontację, panuje optymizm poznawczy: oznaki muszą w końcu doprowadzić do rekonstrukcji prawdziwego stanu rzeczy<sup>25</sup>. (W *Kosmosie* natomiast nieustannie zawodzi funkcjonalność semantyczna znaków i oznak, a same pytania dotyczące aktu semantycznego pozostają nie rozstrzygnięte. Co więcej: do „znaków” zastanych narrator sam dorzuca „anty- znaki” — np. wieszanie kota.)

Tak więc można (w wypadku *Kosmosu* mówić o parodii „kryminału”), chociaż w sensie bardziej zawitym niż w odniesieniu do o wiele lat wcześniejszej *Zbrodni z premedytacją*. Konstatacja parodystyczności utworu Gombrowicza nie jest zresztą — choćby w świetle jego własnych enuncjacji — niczym szczególnie zwracającym uwagę. W wypadku *Kosmosu* zjawisko parodii rozgrywa się co najmniej na dwu płaszczyznach. Na poziomie świata przedstawionego, w który nie jest wpisany „rzeczywisty” fakt kryminalny. Oraz na poziomie znaków i oznak umieszczonych w tym świecie: niefunkcjonalnych, stwarzających jedynie złudzenie szyfru czy kodu, czasem świadomie, a więc parodystycznie, konstruowanych przez uczestników operacji „detektywistycznej”.

W tym miejscu warto chyba postawić pytanie: czy potraktowanie sfery znaków w *Kosmosie* zbliża jego poetykę do powieści

<sup>24</sup> Dla teorii i analizy powieści kryminalnej uważać można za istotne: pracę R. Cailliois, *Powieść kryminalna*, przeł. J. Błoński, w tomie: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967; Zbiór pt. *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Hsg. v. J. Vogt, München 1971, numer specjalny „Tekstów” (1973, z. 6) zatytułowany: *W cieniu podejrzenia*.

<sup>25</sup> Pojęcie „optymizmu poznawczego” wprowadza Lem, op. cit., s. 87.

z kręgu *nouveau roman*, w szczególności do powieści Robbe-Grilleta? Pytanie to wydaje się zasadne, jakkolwiek sam Gombrowicz odcinał się od *nouveau roman*, uważając go za „nudny”, pisany dla specyficznych odbiorców, z kręgów artystycznych, powstały z „ascezy [...] nie umiejącej się bawić” (R. 129–130). Zbieżności wydają się jednak nie pozbawione znaczenia. Przynajmniej w świetle tego, co R. Barthes pisze na temat *Voyeuira*, a co dość dokładnie mogłoby być odniesione także do *Kosmosu*. Oto sformułowania Barthes’a:

Z powtarzania się pewnych przedmiotów (skakanka, cukierki, dłoń o krogulczych paznokciach) wynika możliwość sytuacji zbrodniczej, która by je wszystkie złączyła. [...] Anegdota (zbrodnia) zaczyna nadkruszać, „intencjonalizować” dumny opór przedmiotów obstaających przy tu-byciu i nic więcej<sup>26</sup>.

Ta wypowiedź Barthes’a pozwala nie tylko na odnalezienie podobieństwa pomiędzy wątpliwą funkcjonalnością znaków-poszlak przewijających się przez powieść Robbe-Grilleta, a wyraźnie sparodiowaną funkcjonalnością znaków-poszlak *Kosmosu*. W tym wypadku istotniejsze jest, że zdanie Barthes’a dotyczące powieściowej funkcji powtórzeń, a także i to, które mówi o odniesieniu do „anegdoty” jako o czynniku przełamującym prostą jednorazowość zdarzenia — brzmiałyby odpowiedniki naszych rozważań o prezentowanej w *Kosmosie* genezie faktów powieściowych i ich sytuacyjnej czy układowej sensowności.

Rekapituluując komparatystyczne elementy przewijające się przez powyższe rozważania, stwierdzić można, że *Kosmos* zbliża się w różnych swych aspektach do tych form czy gatunków literackich (czy w ogóle artystycznych), które problematyzują jednorodną sensowność i faktyczność własnego świata przedstawionego. Tak więc zbieżność z *horror story* polegałaby na naruszaniu prawidłowości statystycznych zdarzeń przedstawionych. Gdyby jednak chodziło o przypisanie *Kosmosowi* tej właśnie nazwy gatunkowej, byłaby to *horror story* nie wprowadzająca elementów pozaempirycznych (co zresztą nie narusza w sposób istotny jej norm gatunkowych), byłaby to też *hor-*

<sup>26</sup> R. Barthes, *Literatura dosłowna*, przeł. A. Tatarkiewicz, w tomie: *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1970, s. 236–237. Por. też uwagi na temat relacji Gombrowicza do *nouveau roman* oraz jego usytuowania na tle współczesnej literatury francuskiej w artykule M. Głowińskiego, Wprowadzenie (do dzieła pt. „Wokół recepcji Gombrowicza”), „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4.

*ror story* sparodiowana. Do metod artystycznych typowych dla sztuki surrealizmu, ale też stosowanych w *nouveau roman*, zbliża się *Kosmos* tam, gdzie zestawia z sobą przedmioty obce sobie funkcjonalnie, by przez odniesienie ich do pewnej sytuacji, pewnego układu przełamać ich obcość i użyczyć im integrującej sensowności. Groteska wreszcie, rozumiana jako szokujące wprowadzenie w świat przewrotny i dziwaczny, dochodzi do głosu tam, gdzie przestrzenno-czasowa perspektywa, z jakiej wypada nam spoglądać na procesy ukazane w powieści, okazuje się jaskrawo odmienna od normalnie stosowanej. I może to ostatnie zestawienie, akcentujące powinowactwo *Kosmosu* z groteską, najogólniej określa charakter epistemologicznego problemu drażącego całą powieść. Jest to bowiem problem skomplikowanej relacji między sensownością a najogólniej rozumianą i do różnych zjawisk odnoszoną „normalnością” czy przeciwnością.

Problem taki trudno byłoby wyprowadzić wprost z powieści postępującej się ustaloną, skonwencjonalizowaną poetyką „kryminału”, gatunku operującego niewątpliwym, nie kwestionowanym ontologicznie faktem i funkcjonalnym układem znaków wewnątrzpowieściowych. Toteż *Kosmos*, w którym relatywizacja faktu powieściowego idzie w parze z demonstrowaną niefunkcjonalnością znaków i oznak, może wejść z powieścią detektywistyczną jedynie w dialog prowadzony na zasadach parodii.

## 5

Świat *Obcego* Camusa nazwał Sartre światem, „który chciano nam pokazać jako absurdalny”, ale o *Obcym* powiedział, że jest „to utwór klasyczny, utwór uporządkowany, stworzony na temat absurdu”<sup>27</sup> (podkr. K.B.). Przenosząc refleksje takie na teren *Kosmosu*, zapytajmy, w jakim stopniu i w jakim znaczeniu można powieści tej, prezentującej jako swój podstawowy walor modelujący — „filozofię sensowności”, a więc powieści nieustannie dotykającej sprawy „absurdu”, przypisać już nie strukturę „klasyczną”, lecz jakiegoś „uporządkowanie”, jakąś spójną, odczytywalną poetykę. Wielu elementów odpowiedzi na to pytanie udzieliły już wcześniejsze wywody. Niepodobna jednak pominąć tu znamiennej (i pochodzącej spoza tekstu *Kosmosu*) wypowiedzi Gombrowicza:

<sup>27</sup> Sartre, Wyjaśnienie „*Obcego*”, s. 130.

„Kosmos nie jest zwykłą powieścią, która opowiada jakąś historię — dajmy na to — tragicznej miłości. Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, o tym, jak ona niezdarnie, kulawo, rodzi się ze skojarzeń naszych [...] co chwila niezdarna konstrukcja zapada się w chaos. [...] *Kosmos* jest powieścią, która sama się stwarza, podczas pisania. (R. 127).

Na miejsce klasycznych reguł strukturalnych powieści pojawiają się tu inne, określające *Kosmos* jako: a) „powieść o samym stwarzaniu się rzeczywistości”, b) powieść o „stwarzaniu się tej historii”, „powieści, która sama się stwarza podczas pisania”.

Pierwsza z tych tez była tu przedmiotem rozważań, jeśli traktować ją jako skrócone zasygnalizowanie epistemologicznej problematyki *Kosmosu*. Drugie zaś twierdzenie dotyczy nieustannego ujawniania się kreacyjnego procesu. W tym ujęciu zalicza się tedy *Kosmos* do utworów w pewnym stopniu samowystarczalnych, znajdujących temat w własnym powstawaniu i zapewne w własnych zasadach struktury.

Dotykamy tu spraw, które określić można jako autotematyzm *Kosmosu*. Jak należy rozumieć ów autotematyzm, ów problem „stwarzania się podczas pisania”? Czy *Kosmos* jest utworem autotematycznym, jako zawierający liczne wypowiedzi „meta”: o swych zdaniach, swym systemie syntaktycznym czy semantycznym, o właściwym sobie kontekście pragmatycznym? A jeśli wypowiedzi takie zawiera, to w jakiej mierze są one instruktywne w kwestii immanentnej poetyki powieści?

Otóż wypowiedzi takich zawiera *Kosmos* niewiele. Głównie chodzi tu może o początki rozdziałów II i IX, gdzie spotkać można tezy czy pytania dotyczące m. in. sytuacji narracyjnej powieści („jak opowiadać nie *ex post*?” — K. 24), jej semantyki („Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać belkotu rodzącej się chwili [...]” — K. 16), składni narracji („Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadanie... elementów ...” — K. 123).

Nie jest jednak *Kosmos* „powieścią o pisaniu powieści” ani o jej poetyce — jeśli użyć takich określeń w znaczeniu dosłownym. Gdyby zaś nawet szereg zawartych w nim zdań dotyczył takiej problematyki, musiałyby one być potraktowane inaczej niż „zwykłe” zdania autotematyczne, które należy jedynie wpisać w cudzysłowy właściwy każdej wypowiedzi literackiej. Tutaj należałoby dorzucić cudzysłowy drugi, uwarunkowany właściwą Gombrowiczowi grą z czytelnikiem,

grą, której zasadą jest ucieczka przed „osaczającymi” autora „uoszczeniemi odbiorcy jego tekstów. Do zagadnienia owej „ucieczki” wiążącego się z problematyką istotnych dla Gombrowicza antynomii jego twórczości, wypadnie jeszcze powrócić.

Tymczasem wydaje się, iż zasadnicze dla „autotematyzmu” *Kosmosu* są następujące zjawiska, których odpowiednie odbiorcze potraktowanie prowadzić może do odczytania i właściwego zinterpretowania pewnych składników immanentnej poetyki tej powieści.

1. Zabiegi „kreacjonistyczne” polegające na zestawieniu fakultatywnych projektów sytuacji. Sytuacje takie nawzajem się oświetlają, mówią niejako automatycznie o sobie. Oto dwa cytaty:

[Lena] kocha go nienawidzi rozczarowana oczarowana szczęśliwa nieszczęśliwa, ale mogła być tym wszystkim naraz, ale najpewniej nie była niczym z tego wszystkiego (K. 35).

[...] owe stulenia jej dłoni mogły odnosić się do jego ręki, ale też mogły pozostawać w lekkim — leciutkim związku z moim przypatrywaniem się spod powiek zmrużonych [...] (K. 34).

Najważniejszą jednak strukturą tego typu jest, istotna dla powieści, fakultatywność sprawcy serii „znaków”, a przede wszystkim przyczyny śmierci Ludwika. Termin „fakultatywność” użyty tu został po to, by podkreślić, że niejasność wymienionych zdarzeń powieściowych nie służy ewokacji fabularnych napięć, lecz autotematycznemu odślonięciu wielorakich możliwości sytuacyjnych; możliwość rodzenia się historii, a zarazem jej „zapadania się w chaos”. Ową manifestację swobody decyzji twórczych stwierdza autorski komentarz: „[...] wszystko zawsze jest możliwe i w miliardach ewentualnych przyczyn zawsze znajdzie się uzasadnienie każdej kombinacji [...]” (K. 114–115).

2. Liczne wypowiedzi narratora-komentatora (ale zarazem i narratora powieściowej postaci) na temat świata przedstawionego oraz zawartych w nim znaków. Są to wypowiedzi noszące dwoisty charakter: zdań o świecie powieści, budujących ten świat i zawarte w jego strukturze wartości poznawczo-modelujące, a zarazem też o poetyce powieści. Nie są to jednak tezy bezpośrednio sformułowane w autotematycznym metajęzyku. Tak np. zdanie „[...] całe nasze zgromadzenie, przy stole, pod lampą, ukazało mi się jako szczególna funkcja tamtego układu, będąca «względem» ptaka i patyka [...]” (K. 36) — jest zdaniem budującym pewien odcinek świata przedstawionego, stwarzają-



cym zatem — pośrednio — pewien model dotyczący problematyki epistemologicznej. Zdanie to jednak stanowi zarazem wypowiedź implikującą autotematyczną tezę, że faktyczność i sensowność kształtują się w *Kosmosie* z uwagi na pewne układy odniesienia.

3. Oczywiście fakt, iż całość zdań *Kosmosu* obok funkcji budowy świata przedstawionego i obok płynących stąd funkcji modelujących-poznawczych może być brana pod uwagę zarazem w znaczeniu „meta” — jako zdania implikujące dyrektywy budowy utworu (jego poetykę), nie formułując ich *explicite*, lecz demonstrując ich funkcjonowanie. Jest to twierdzenie stanowiące uogólnienie tezy punktu poprzedniego — odnoszącej się do wypowiedzi specjalnie dobranej — twierdzenie w istocie banalne, ważne w stosunku do każdego tekstu literackiego. Każdy bowiem utwór literacki potraktowany być może jako autotematyczny, implikujący własne reguły.

A jednak w wypadku *Kosmosu* charakter jego autotematyzmu i sposób ujawniania się reguł jego poetyki jest specyficzny. Model poznawczy uformowany w tej powieści dotyczy dopiero na drugim miejscu pewnych zdarzeń czy zespołów międzyludzkich. Sprawa ta zresztą nie była w niniejszej interpretacji rozpatrywana. Na pierwszym miejscu model ów prezentuje prawa kształtowania się faktów i sensów, a także prawa rozpoznawania układów znakowych. Jest to zatem modelowanie procesów epistemologicznych i semantycznych, a modele proponowane przez *Kosmos* sprowadzają się do omawianych poprzednio tez dotyczących relatywności faktu i sensowności i problemów funkcjonalności znaków. W tym miejscu zaznaczyć wypada, że zjawiskiem powszechnym w literaturze jest odrębność modelu „wyprodukowanego” przez dzieło literackie i będącego pewnym wytworem o strukturze wypowiedzi — wobec reguł „produkcji” samego dzieła, reguł jego poetyki stanowiących pewien „język”. Wracając do *Kosmosu*, powiedzieć można, jak się zdaje, że tezy stanowiące model pewnej sfery rzeczywistości, zaproponowany przez tę powieść, wchodzą zarazem w skład zespołu reguł jej budowy. W każdym zaś razie mówić można o „przenikaniu się” jednej i drugiej kategorii tez i o częściowej tożsamości prezentowanego w *Kosmosie* modelu z regułami jego własnej poetyki<sup>28</sup>. Owa osobliwość *Kosmosu* stąd zdaje się płynąć, że to, co nazywamy generowanym przezeń modelem, stanowi zbiór twierdzeń o charakte-

<sup>28</sup> Istnieje, jak się zdaje, zasadnicza zbieżność między tą tezą a koncepcją interpretacyjną *Kosmosu* przedstawioną przez J. Błońskiego, op. cit., s. 47–48.

rze przede wszystkim epistemologicznym, a więc tak generalnych, że stanowić mogą (przy odpowiedniej interpretacji) m. in. także bardzo ogólnie pojmowany zbiór reguł struktury świata powieściowego.

Filozofia Gombrowicza może być, jak wiadomo, w sposób skrótowy i umowny nazwana filozofią interakcji społecznej, refleksją dotyczącą kształtowania się międzyludzkiego, narzucania sobie „ról”, określania siebie czy określania kogoś, refleksją nad problemem „dojrzałości” lub też — mówiąc najbardziej po gombrowiczowsku, ale też najbardziej wieloznacznie i enigmatycznie — refleksją nad Formą. Odwołując się do bliskiego historycznego kontekstu, powiedzieć można, że pojęcie interakcji, koncepcja kogoś drugiego przejęły w tej filozofii kluczową i determinującą rolę freudowskiej podświadomości<sup>29</sup>. Jej ciemne siły poddane tu zostały eksterioryzacji. Wydaje się też, że odwołanie funkcjonalności interakcji nie jest tylko jednym z charakterystycznych dla Gombrowicza „zabiegów taktycznych” czy zespołem „mechanizmów obronnych”. Jest właśnie tym, co pisarz ma do powiedzenia, a właściwie do zademonstrowania (jako że wszelki fakt „powiedzenia” oznacza już „bycie uformowanym” i podważa logicznie walor tezy „interakcyjnej”).

\* Teza pisarza mówi o utracie wolności, autentyczności drogą interakcji, ale również — o uzyskaniu Formy lub osobowości tą samą drogą. Problem zatem aktywności czy bierności jest nieistotny w procesie określania się w układzie interakcyjnym. Sam już bowiem kontakt, np. dialogowy, narzuca określanie się społeczne. Tym bardziej zaś interakcja literacka, pewna całość komunikacyjna, której ośrodkiem jest dzieło, stanowi kontakt o charakterze swoistej gry, mniej lub więcej konfliktowej, wyzwalaający wzajemne określanie się oraz majoryzowanie autora i odbiorcy. Każdy z nich zarówno przez aktywność (twórczą) jak przez bierność (odbiorczą) określa siebie i drugiego.

Rozpatrując rzecz nieco dokładniej, łatwo oczywiście skonstatować, że zachowanie bierne prowadzi do określania się, stanowi bowiem milczącą akceptację Formy narzuconej: np. uznanie swego miejsca w ustanowionym systemie, w ramach zaprojektowanych możliwości. Z drugiej jednak strony — zachowanie czynne wiedzie rów-

<sup>29</sup> Zob. A. Kijowski, *Strategie Gombrowicza*, op. cit.

niez do swego zdeterminowania, zmitologizowania czy „zamknięcia” właśnie siebie. Zachowanie takie opisać bowiem można m. in. jako:

1. Określanie się (budowanie swej Formy) przez stopniowe ograniczanie przypadkowości postępowania, każdy bowiem kolejny postępek zacieśnia skalę możliwości dalszych. Gombrowicz proces ten scharakteryzował następująco:

Człowiek mówi coś i przystosowuje się do tego, co powiedział. Jedno słowo rodzi drugie. Jedna scena druga. Nieustanna konieczność organizowania rzeczywistości w jakiś kształt dorzeczny [...] (R. 88).

2. Określanie się poprzez narzucanie siebie innemu, przez generowanie tej drogi wiążącej i determinującej swej roli „wobec”.

3. Określanie się w sposób paradoksalny: przez krytykę Formy, ucieczkę od Formy. Gombrowicz rozpatrywał tę problematykę wnikliwie i... obsesyjnie. Oto niektóre jego sformułowania:

Niewątpliwie w samej naturze mego wysiłku artystycznego tkwiła jakaś sprzeczność, moje utwory podważając formę były przecież stwarzaniem formy... i mnie też osobiście określały coraz bardziej (R. 61).

Moje zamachy na formę do czegoś mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma — oto mój kształt i moja definicja (R. 143).

Omawiana tu problematyka jest niewątpliwie pokrewna egzystencjalistycznemu stawianiu dylematu: być przez „innego” zanegowanym (ale i tolerowanym) lub ustawić się „wobec” — to poniekąd uzsadzić osobowość, lecz stać się „bytem dla niego”, otrzymać „rolę”, być zreifikowanym<sup>30</sup>. W egzystencjalizmie sytuacja ta jest odwracalna: można zachować niezależność, uzyskać istnienie *pour soi*, wolność. U Gombrowicza właściwie i taki zabieg jest określaniem się i zarazem reifikacją.

Określoność (czynna lub bierna) grozi utratą wolności wobec Formy, utratą swobody decyzji, otwartości swego „projektu”. Jak przeto osiągnąć wolność od Formy? Rozwiązanie (jeżeli w ogóle dąży

<sup>30</sup> W. Gromczyński, op. cit., s. 241—242.

się do rozwiązania) zmierza u Gombrowicza — jak wiadomo — w kierunku nieustannej oscylacji, niestabilnego dynamizmu, nierelatywizowania się wobec kogokolwiek, ale też — w kierunku bezrefleksyjności, nierozpoznawalności, unikania identyfikacji<sup>31</sup>. Te właśnie ostatnie cechy tkwią w pojęciu młodości czy „niedojrzałości”. Sprawa jednak jest złożona, a pojęcia wskazujące tak pożądaną drogę „ucieczki” — ambiwalentne. Czytamy bowiem w *Dzienniku*, że *Ferdynand* „jest obrazem walki o własną dojrzałość kogoś zakochanego w swej niedojrzałości” (Dz. II 12). W *Rozmowach* zaś znajdujemy sentencjonalne stwierdzenie o „człowieku rozpiętym między Bogiem a Młodym” (R. 111). I tu znów nasuwają się konfrontacje z egzystencjalizmem: sformułowanie zawieszające człowieka między otwartością młodości a determinacją bóstwa brzmi jak egzystencjalistyczna antyteza wolności i Bytu. Przychodzą też na myśl wysuwane przez egzystencjalizm (szczególnie wyakcentowane w *Obcym* Camusa) implikacje nierelatywizowania się: istnienie „bez projektu”, jakby wyizolowane w czasie, absurdalne<sup>32</sup>. Ceną „niedojrzałości” — wolności staje się więc pustka absurdu: im więcej wolności, tym mniej osobowości i struktury. Bliski sobie problem wyraził Gombrowicz lapidarną sentencją: „Nie mogę być sobą, a jednak chcę być sobą i muszę być sobą — oto antynomia” (Dz. II 11).

Warto zwrócić uwagę, że i współczesna socjologia w badaniach zresztą całkowicie opartych na empirii — zna analogiczną problematykę, sprowadzającą się do pytania: jak nie być skazanym na wąską określoność przez standaryzację, a zarazem uniknąć nadmiaru wyboru, „stresu wyboru”<sup>33</sup>. Są to niewątpliwie, różnie sformułowane, „antynomie wolności”, widoczne i u Gombrowicza, i u socjologów-empiryków, i np. w poświęconych czasowej strukturze powieści wypowiedziach Sartre’a, w których kwestionował on zarówno układy determinujące bohatera, jak i układy otwarte, nie rozwijające procesu „temporalizacji”.

Krążenie wokół antynomii wolności<sup>34</sup> — to jedna z centralnych spraw pisarstwa Gombrowicza. Jest jednak i antynomia druga, związana z pierwszą, a dokładniej mówiąc, będąca konsekwen-

<sup>31</sup> Przenikliwą analizę tej problematyki dał J. Błoński w pracy *O Gombrowiczu*.

<sup>32</sup> Zob. J. P. Sartre, *Wyjaśnienie „Obcego”*, s. 127—128.

<sup>33</sup> Zob. A. Toffler, *Szok przyszłości*, przedmowa opatrzył J. Danecki, przeł. E. Ryszka i W. Osiatyński, Warszawa 1974, s. 281—282, 333—334.

<sup>34</sup> Problem antynomii u Gombrowicza zarysowuje wyraźnie J. Błoński (op. cit.). Wcześniej jeszcze omawiał go Z. Łapiński, op. cit.

cją tezy o formowaniu „ja” przez uwarunkowania interakcyjne. Problem polega tu na tym, że wzmiankowana teza należy do generalizacji teoriiopoznawczych typu: „wszelkie zdania są wątpliwe”. Są to, jak wiadomo, zdania obciążone błędem *petitionis principii*, ewentualnie sprowadzalne do „paradoксу klamcy”. Podważając zasadność nie tylko wszelkich innych twierdzeń, ale i własną — są tym samym antynomiczne. Wygłosić przeto tezę o interakcjach, to tyle co potwierdzić swoją uległość wobec układów interakcyjnych, a więc zakwestionować obiektywność wypowiedzianej właśnie tezy i uznać ją za tezę „uformowaną” na kształt naszego własnego „uformowania”. Rzecz by więc można, że teza ta implikuje „antynomię interakcji”.

Gombrowicz zdawał sobie niewątpliwie sprawę z owej antynomii, czy aporii, jak świadczą choćby cytowane już zdania o „uformowaniu” przez walkę z Formą. W pewnych jego jednak wypowiedziach na temat owej antynomicznej problematyki dostrzegalne są intelektualne „posunięcia taktyczne”, mające jakby na celu wyminięcie antynomii czy, typowe dla pisarza, „wykpienie się” z nich. Aby to dostrzec, trzeba zdawać sobie sprawę, że jedyną chyba drogą pozornego przynajmniej ocalenia tezy o interakcyjnym uwarunkowaniu naszych sądów od zagrożenia antynomią jest nadanie owej tezie logicznego statusu odmiennego od zdań, na których temat się ona wypowiada. Należy więc uznać ją za postulat pierwotny, założenie dane w sposób „specjalny” i nie podlegający zakwestionowaniu. Przypisać jej charakter Kartezjańskiego *cogito* lub Ingardenowskiej „intuicji przeżywania”<sup>35</sup>.

Otóż wydaje się, że sposób wypowiadania przez Gombrowicza tezy „interakcyjnej” nosi pewne znamiona użyczenia jej charakteru zdania umieszczonego poza kręgiem zdań pojęciowo sformułowanych, logicznie umotywowanych, zdań w pewnym sensie „normalnych”. Aby obserwacje te potwierdzić, trzeba rozpatrzyć w najogólniejszy sposób stosunek Gombrowicza do egzystencjalizmu<sup>36</sup>. Jest oczywiste, że stosunek jego do wszelkiej doktryny filozoficznej musiał być „wymijający” — by przez afirmację lub negację nie dokonać wpisania się w nią, a pośrednio — określenia się. Postawa taka była istotna zwłaszcza wobec egzystencjalizmu, który Gombrowicz traktował często niemal

<sup>35</sup> Zob. R. Ingarden, *O niebezpieczeństwie petitionis principii w teorii poznania* [w:] *U podstaw teorii poznania*. Cz. 1, Warszawa 1971, s. 368—378 (tłum. D. Gierulanka).

<sup>36</sup> W związku z tym zob. m. in. R. Barilli, *Sartre i Camus w „Dzienniku”*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1973 nr 4; M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)*.

jako sformułowanie pojęciowe własnej centralnej tezy o zdeterminowaniu „ja” przez interakcję, o zagrożeniu przez nią indywidualnej wolności.

Oto dwie wypowiedzi zmierzające w tym kierunku:

— *Ferdydurke* jest egzystencjalne do szpiku kości [...], ponieważ człowiek stworzony przez ludzi, ponieważ ludzie wzajemnie się formujący, to właśnie egzystencja, a nie esencja (Dz. I 265—266).

Sartre wydał mi się kodyfikatorem moich własnych odczuć (R 139).

Stosunek pisarza do egzystencjalizmu jest jednak różny w różnych fazach jego twórczości i nieustannie nacechowany jest sprzecznościami oraz dramatyzmem. W jednym z dość bezpośrednich wynurzeń Gombrowicza czytamy:

Męcząco niejasny jest i napłęty mój stosunek do egzystencjalizmu. Sam go uprawiam, a jednak nie wierzę mu [...] Filozofia nawołująca do autentyzmu wprowadza nas w fałsz gigantyczny. (Dz. I 268).

Zwierzenia takie świadczą, że pisarz dostrzegał w egzystencjalizmie sprzeczności, które i jemu samemu mogły zagrażać, że bliski był konstatacji, iż jeśli tezę o zdeterminowaniu człowieka wypowiemy w sposób pojęciowy, a więc zdeterminowany układem sądów i pojęć, w którym tkwimy — popadniemy w antynomię. Zacytujmy sformułowanie — raczej niedwuznaczne:

[Egzystencjalizm] nie może utrzymać się w myśleniu filozoficznym, jakie by ono nie było, gdzie schemat myślowy jest nie do uniknięcia. W rezultacie egzystencjalizm staje się pułapką: ta słoninka antyracjonalistyczna ma znieść łatwowiejszych do jednej więcej klatki pojęciowej [...]. Można by przysiąc, widząc tych myślicieli, że chcą tańczyć siedząc. (Dz. II 250; podkreśl. K. B.).

Wydaje się, że rozszyfrowanie tych sprzeczności stanowiło dla Gombrowicza podstawę i bodziec do nieidentyfikowania się z egzystencjalizmem oraz do akcentowania faktu, iż teza o zdeterminowaniu

interakcyjnym ma w jego ujęciu status odmienny, obcy „schematom myślowym” i wszelkiej pojęciowo skryształizowanej „filozoficzności”, status bądź to wypowiedzi artystycznej, bądź specjalnej *praxis* życiowej. W takim rozumieniu i ujęciu tezę o zdeterminowaniu interakcyjnym można jedynie artystycznie (np. fabularnie) zademonstrować, odegrać w inscenizacji literackiej relacji nadawczo-odbiorczej, a także w swej biografii<sup>37</sup>. Niepodobna jej — mówiąc językiem Austina — skonstatować, można ją jedynie zaprezentować w szeregu wypowiedzi traktowanych jako „akty illokucyjne”<sup>38</sup>. Tymi różnymi drogami można, omijając abstrakcyjno-naukowy charakter omawianej tu tezy, zwolnić ją od rygorów logicznych, rodzących antynomiczność, a zarazem nadać jej cechy fundamentalnego punktu wyjścia. W ten sposób intencja przypisania głoszonej tezie wysokiej kwalifikacji istoty i fundamentalności wiązać się może z pełną nonszalancją postawą wobec tych, którzy tę samą tezę wypowiadają z patosem (wątpliwą naukowości. Pozycja myśliciela „zdróworozsądkowego” i nieprofesjonalnego może wydawać się jedynie właściwa przy wypowiadaniu twierdzeń podstawowych, mających stanowić punkt wyjścia nie zagrożony antynomiami podważającymi konstatację „zawodowców”. Oto fragmenty z *Dziennika* i *Rozmów* biegnące, jak się zdaje, podobnym torem refleksji:

Czytając mój dziennik, jakiego doznajecie wrażenia? Czyż nie takiego, że wieśniak z Sandomierskiego wszedł do fabryki roztrzęsionej, wibrującej i spaceruje po niej, jakby chodził po własnym ogrodzie? Oto piec rozżarzony, w którym fabrykują się egzystencjalizmy, tu Sartre z rozpalonego ołowiu przyrzadza swoją wolność-odpowiedzialność [...]. Ale ja przechadzam się pośród tych maszyn i wytworów z miną zamyśloną i zresztą bez większego zainteresowania, zupełnie jakbym chodził po sadzie tam u siebie na wsi. I co pewien czas próbując tego lub owego wyrobu (jak gruszkę lub śliwkę) mówię: Hmmm... Hm... to jakieś dla mnie za twarde [...], lub też: Ha, nie byłoby to złe, gdyby nie było takie rozpalone (Dz. I 138).

<sup>37</sup> Problem tego, co nazwalibyśmy „biograficzną demonstracją”, porusza Z. Łapiński w artykule *Życie i twórczość czy dwie twórczości?* w tomie: *Biografia — geografia — kultura literacka*, Wrocław 1975.

<sup>38</sup> Zob. M. Hempoliński, *Brityjska filozofia analityczna*, Warszawa 1974, s. 115—124.

nie podaję w wątpliwość dróg myślowych oraz intuicyjnych, na których oni doszli do tej doktryny [...], przywracam do życia świat zwykły, konkretny, w którym mogą odychać (Dz. I 275)

moje pisanie jest grą, jest pozbawione intencji, planu, zamierzenia [...] (R. 145).

Wypowiedzi te świadczą dość, jak można sądzić, przekonująco o intencjach przesunięcia tego wszystkiego, co u Gombrowicza bliskie jest egzystencjalizmowi (a są to elementy nader zasadnicze), w odmienną przestrzeń intelektualną. Specyficzność tej przestrzeni i powody qwego „przesunięcia” starano się bliżej scharakteryzować, pomijając zresztą ważny składnik fakt, że „polemika” Gombrowicza z egzystencjalizmem była dyskusją prowadzoną przez zwolennika samej tylko „krytyki uformowania” z głosicielami określonej, pozytywnej doktryny moralnej.

Można stwierdzić rekapitulująco, że powyższe uwagi — oparte w dużej mierze na dyskursywnych wypowiedziach Gombrowicza — akcentują dwa podstawowe problemy antynomiczne przenikające jego pisanstwo:

a) jak osiągnąć niezeterminowanie „ja”, jak nie dać się ujarzmić ani przez swą bierność, ani przez swą aktywność, unikając przy tym pustej, nieokreślonej wolności;

b) jak wypowiadać tezę o interakcyjnym uwarunkowaniu człowieka bez równoczesnego podważania tej tezy jako zdeterminowanej.

Drugi z tych problemów (co już stwierdzono) uzyskuje rozwiązanie w nadaniu tezie „interakcyjnej” charakteru rozpoznania fundamentalnego, nie podlegającego jednak dyskursywnemu sformułowaniu pojęciowemu ani weryfikacji. Dzięki takiemu zabiegowi nie znajdowałyby się owa teza w sytuacji twierdzenia podważalnego przez twierdzenia stanowiące wobec niego metawypowiedzi. Być może, że jako taki zabieg chroniący przed antynomią wystarczy sam fakt podania interakcyjnej tezy Gombrowicza nie drogą prostej konstatacji, lecz zaprezentowania jej jako modelu zbudowanego przez świat przedstawiony dzieła literackiego.

Stanowisko Gombrowicza wobec pierwszej z wymienionych antynomií porównać można z tym, jakie dawno już temu naszkicowała socjologia wiedzy, gdy usiłowała znaleźć ucieczkę od tego, co nazywano „świadomością fałszywą” (tj. właściwie: społecznie zdeterminowaną). Chodzi tu mianowicie o postulowanie umiejętności postawienia obok siebie różnych aspektów wiedzy społecznej — ze świadomo-

mością cząstkowości i zdeformowania każdego z nich<sup>29</sup>. Za narzędzie takiej „teorii perspektyw” można chyba uważać taktykę refleksji autotematycznej, relatywizującej, potencjalizującej własną poetykę i własne rozwiązania literackie (właściwą *Kosmosowi*). W tym zakresie należy sięgnąć właśnie do rozgraniczeń pojęciowych dotyczących autotematyzmu *Kosmosu* i wskazać te przejawy taktyki autotematycznej, których łączność z rozwiązaniami antynomii wolności jest dostrzegalna. Chodziłoby więc o zjawiska następujące:

1. Odstąpienie kreacyjnego charakteru aktu wyboru — dane w bezpośredniej refleksji ukazującej epistemologiczne założenia utworu, ujawniającej relatywność jego rozwiązań.

2. Ważny zabieg zmierzający w kierunku relatywizacji i potencjalizacji propozycji literackich, jakim jest technika podsuwania różnych wersji „tych samych” elementów utworu oraz stwarzania pomiędzy pewnymi sytuacjami relacji odpowiedniości czy potencjalnego zastępowania się. Można zjawisko to nazwać przejściem od świadomości epistemologicznej do jej eksperymentalnej realizacji lub eksteryzacji też epistemologicznych. Technika ta rozбивa stabilność i jednoznaczność wydarzenia powieściowego, postaci literackiej.

3. Istotny fakt, że niezależnie od wypowiedzi „meta” i fragmentów pokazanych jako fakultatywne propozycje — całość świata *Kosmosu* jest „ontologicznie chwiejna”. Rzeczywistość *Kosmosu* to zespół przedmiotów, zdarzeń, znaków i oznak o sensowności, faktyczności i funkcjonalności wątpliwej, bo uzależnionej od układów odniesienia, od częstotliwości występowania, od perspektywy ukazania. Przedmioty budujące ten świat poddawane są nieustannie „próbom sensu”, przybliżane do granic absurdu.

## 7

Istnieje wyraźny związek pomiędzy metodologicznymi problemami interpretacji utworów Gombrowicza a omawianymi wyżej antynomiami czy paradoksami, istotnymi dla twórczości pisarza. Problem jest zresztą ogólniejszy: we wszelkiej interpretacji literackiej napotykamy pewne sytuacje antynomiczne, które „przy okazji” rozważania tekstów tego typu co utwory Gombrowicza mogą być szczególnie wyraźnie wydobyte. Toteż możliwe jest tutaj wypowiedzenie paru uwag podsumowujących, dotyczących „kłopotów” z in-

<sup>29</sup> Zob. charakterystykę socjologii wiedzy K. Mannheim’a, [w:] A. Schaff, *Historia i prawda*, Warszawa 1970, s. 144—160.

terpretacją Gombrowicza, mających jednak także walor bardziej generalny.

1. Nawiążmy najpierw do pierwszej z Gombrowiczowskich antynomii — wyrastającej z „antynomii wolności”. Oto twórczość Gombrowicza (a także jego literacka osobowość) manifestowała swą (częściowo zamierzoną tylko) niesprowadzalność do istniejących w świadomości literackiej struktur i kontekstów, swą niedefiniowalność, swę „wymykanie się”. Równocześnie jednak kreowała się ta twórczość na zjawisko o takiej pozycji w hierarchii literackiej, że odbiorca jej był niejako zmuszony do zmobilizowania aparatu kontekstów, skali porównawczych, a także do bystrej orientacji w literackich kodach i szyfrach — dla jej rozpoznania. Domagała się zatem ujęcia ściśle immanentnego i zarazem wykrycia struktur, w które jest wpisana. Z założenia miała być „niedojrzalością” i tą drogą osiągać wieloznaczność (co zapewne bywało jej udziałem), ale zarazem aspirowała do doniosłości, co zakładało wyraźną rozpoznawalność jej metod czy określoność jej sensów. Tak więc może być zapewne Gombrowicz, nazwany — o czym wiele mówiono — „mystyfikatorem”, jeśli pod mianem mistyfikacji rozumiemy przejawy takie, jak: ukrywanie prawdy o sobie i swej twórczości, ucieczkę przed identyfikacją, sugerowanie pewnych twierdzeń pozornie autora określających, prawdopodobnie nieistnienie „jednoznaczności” pisarza i jego utworów, a występowanie raczej fenomenu podwójnego oblicza czy „sobowtóra”.

Oto antytetyczne konsekwencje, jakie omawiana tu antynomia pociąga dla interpretacji Gombrowicza.

a) Uznawanie interpretowanego utworu za nieredukowalny, ważny sam w sobie, „godny zaufania”, jakkolwiek podlegający zabiegom hermeneutycznym. „Przebywanie w Gombrowiczu”: przyjmowanie z dobrą wiarą jego „gier” i poddawanie się uległe jego sposobom igrania. Równocześnie jednak: szukanie odniesień dla rozpatrywanych utworów, rozglądanie się za tłumaczącym je systemem-szyfrem. Jest to rodzaj „ataku” na Gombrowicza (może narzucanie mu przez interpretatora jego własnej prawdy), podejrzwanie go o mistyfikację — właśnie jako o swoisty szyfr. Rezultatem takich zabiegów ma być odczytanie zasyfrowanego tekstu, ale także (i to może jest istotniejsze) zbadanie samego mistyfikatorskiego szyfru, metody ujawniania się i ukrywania zarazem. Rozpatrywanie jednak dzieła z użyciem kategorii szyfru czy mistyfikacji oznacza umieszczenie go w relacji nadawca—odbiorca (wyklucza „izolację” utworu). Tak więc rezygnacja z badania immanentnego, z „pozostawania w Gombrowiczu”, wymaga metody zakładającej traktowanie dzieła jako elementu pewnej sytuacji pragmatyczno-komunikacyjnej.

b) Uznanie utworu za mający „prawo” do wieloznaczności („tajemnicy”) i „niedojrzałości”. Za wieloznaczny — w sensie komplikacji i niejasności świata przedstawionego, czyli w sensie niesprowadzalności do określonego, znaczącego modelu. Komplikacja jednostek semantycznych utworu — od elementów opisu po układy personalne i zdarzeniowe — może sugerować taką postawę. Ale równolegle pojawiają się zabiegi zmierzające do odnalezienia zasady strukturalnej świata przedstawionego, odkrycia jego wartości modelowej, ustalenia „właściwego i jedynego” sensu dzieła. Czasem ów sens czy model udaje się wprawdzie ustalić, ale nosi on charakter epistemologiczny i mówi właśnie o relatywności sensów i faktów dzieła wobec różnych układów odniesienia. Jest to więc jednoznaczny (a więc identyfikowalny) model wieloznaczności<sup>40</sup>.

c) Ujęcie utworu w jego wewnętrznej, autonomicznej celowości i nieredukowalności, ujęcie w zasadzie obywatelskie: wprowadzenie układów kontekstowych, opozycyjnych, reprezentujących tradycję literacką — jako warsztatu interpretacyjnego. Uwarunkowane ono bywa często „komparatystyczną prowokacją”, parodystycznym charakterem utworów sytuujących się „wobec”, nie będących np. powieściami w sensie popularnie przyjętym (jak *Opętani* Gombrowicza nie są romansem brukowym „po prostu”), lecz nadającym sobie określoność właśnie drogą relacji parodystycznych<sup>41</sup>.

2. Rozpatrzmy z kolei ważne dla interpretacji literackiej konsekwencje drugiej z antynomii Gombrowicza, bliskiej problemom socjologii wiedzy, a orzekającej, że wygłaszając generalną tezę o zależnościach społeczno-interakcyjnych zaprzecza się tym samym obiektywnej prawdziwości wszelkich zdań, czyli kwestionuje się i tą tezę.

Antynomia ta omijana (czy „rozwiązywana”) bywa przez akcentowanie faktu, że teza o społecznym uformowaniu jest również społecznie uformowana. Wynikałoby stąd osłabienie lub uchylenie owej tezy „interakcyjnej”, równocześnie zaś wypowiedzenie tezy nieinterakcyjnej, tj. głoszącej autonomiczność zachowań ludzkich, m. in. autonomiczność wypowiedzi literackich. „Rozwiązanie” takie wiedzie

<sup>40</sup> Analogiczną problematykę dwójakiego rozumienia wieloznaczności rozpatruje S. Lem w odniesieniu do *nouveau roman* [w:] *Filozofia przypadku*, Kraków 1968, s. 167—196.

<sup>41</sup> Spostrzeżenia dotyczące sytuacji antynomicznych w interpretacji literackiej wiele zawdzięczają dwu istotnym piacom J. Sławińskiego: *O problemach sztuki interpretacji*, w tomie: *Dzieło — język — tradycja*, Warszawa 1974, oraz *Analiza i wartościowanie dzieła literackiego*, w tomie: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976.

w kierunku interpretacji „immanentystycznych”, a w wypadku utworów Gombrowicza jest o tyle bezpłodne, że wydobywając niezależność jego dzieła, uchyla równocześnie całą istotną tego dzieła problematykę.

Z drugiej strony — ominięcie omawianej antynomii osiągnięte bywa przez osłabienie czy uchylenie wątpliwości dotyczących generalnej tezy o społecznym uformowaniu, co prowadzi do systematycznego, ale i krytycznego rozpatrywania owych uformowań i uwarunkowań. Ta druga droga omijania antynomii socjologii wiedzy jest na ogół właściwa interpretacjom tekstów Gombrowicza, w których (jak już się mówiło) teza o społecznym uformowaniu zachowań ludzkich (a więc m. in. tekstów literackich) nosi charakter wypowiedzi o statusie szczególnym: nie jest konstatacją, lecz „aktem illokucyjnym”, swoistym fundamentem wiedzy. Toteż można ją wyłączyć z kręgu innych zdań jako twierdzenie nie atakowane tymi zastrzeżeniami, które samo formuluje, oraz uważać za uzasadnioną.

W zakresie interpretacji literackiej następstwem takiej postawy — akceptującej rolę społecznej Formy — jest uprawianie, już bez zastrzeżeń, badań o charakterze biografistyczno-socjologicznym. Badań w przypadku Gombrowicza tym bardziej umotywowanych, że traktował on działania literackie jako sferę analogiczną do działań pozaliterackich, w szczególności do swoistej „gry” życiowej, a także do wypowiedziania się dosłownie o sobie. Badania takie występują w postaciach rozmaitych — wymienimy pewne ich odmiany:

a) Posługiwanie się legendą (np. dotyczącą stosunku do egzystencjalizmu) stworzoną przez pisarza na temat jego własnej biografii i jego własnego pisarstwa — jako komentarzem. Legenda (ta, spisana głównie w *Dzienniku* i w *Rozmowach*, może być wiarygodna i dopuszczać wprowadzanie do interpretacji jej wiarygodnych elementów. Jednak i tam, gdzie owa legenda jest prawdopodobnie mistyfikacją, włączyć ją można w tok rozważań interpretacyjnych. Interpretacja tak prowadzona znajdzie się jednak już na pograniczu badań nad rzeczywistymi uwarunkowaniami twórczości i zbliży się do badań zamkniętych kręgiem literackiej immanencji.

b) Odwoływanie się do ogólnego modelu struktury biograficznej jako do źródła interpretacji utworu. Taki zabieg interpretacyjny znalazł już zastosowanie w odniesieniu do *Kosmosu*<sup>42</sup>.

c) Poszukiwanie jako źródła interpretacji utworów elementów biografii pisarza, faktycznych i potwierdzonych, faktycznej jego aksjologii, antropologii, estetyki. Przy usiłowaniu dotarcia do empi-

<sup>42</sup> Zob. A. Libera, op. cit.

rycznego „ja” pisarskiego traktuje się kreowaną przez autora jego własną legendę jedynie jako materiał wymagający rozszyfrowania<sup>43</sup>.

d) W pełni integrujące ujmowanie całokształtu działalności pisarza, pozwalające traktować równorzędnie jego twórczość literacką, aktywność legendotwórczą i „grę” życiową jako dziedziny równoległe i w równy sposób wymagające interpretacji<sup>44</sup>.

Dalsze analizowanie wymienionych tu dróg badawczych prowadziłoby znów do rozważania takich problemów, jak redukowalność czy nieredukowalność dzieł interpretowanych, traktowanie ich jako całości wprost czytelnych lub też podlegających wpisaniu w określony szyfr. Tak więc próba uchylenia kłopotów interpretacyjnych związanych z drugą Gombrowiczowską antynomią nie zwalnia nas od powrotu do rozpatrywanych już dylematów wynikających z antynomii pierwszej. Ta nieco sceptyczna refleksja jest po prostu konstatacją prawidłowości dotyczących operacji poznawczych, które były tu przedmiotem naszej uwagi.

<sup>43</sup> Postawę taką reprezentuje, jak się zdaje, M. Janion w rozprawie *Forma gołębica Gombrowicza* [w:] *Gołębica romantyczna*.

<sup>44</sup> Propozycję tego typu stanowi artykuł Z. Łapińskiego, *Życie i twórczość czy dwie twórczości?*