

Aleksandra OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA
Wielkie bergowanie
czyli
hipoteza
jedności
„Kosmosu”

„...nie ma idiotyzmu, który by był dla ciebie niejadalny... inteligencja i wyobraźnia oddają cię głupocie, gdyż nic już nie jest dla ciebie dość fantastyczne...”

(Dz. II 138)

Po pierwszej „niewinnej” lekturze *Kosmosu* jego konstrukcja wydaje się barbarzyńsko zwichnięta, urągając wszelkim kanonizowanym przez tradycję wzorom budowy i motywacji powieściowej historii. No bo przecież: najpierw narrator mozolnie usiłuje zmontować fabułę z rozproszonych poszlak i niejasnych domysłów (wiszący wróbel, wiszący patyk), w pewnym momencie sam własnym czynem, rzecz można — własnoręcznie, ją uzupełnia i dynamizuje (powieszenie kota), ale kiedy wreszcie staje wobec jedyne go tajemniczego wydarzenia niekwestionowanej miary (powieszony Ludwik), nie szuka sprawców, nie tropi przyczyn, nie interesuje się następstwami, niczego więc nie wyjaśnia, tylko przechodzi do innej sprawy, a potem pośpiesznie zmierza do końca opowieści. W epilogu zaś, jakby złośliwie nie wykorzystując ostatniej szansy zaspokojenia pobudzonej ciekawości miłośników fabuły i ani słowem nie wspomina o śmierci Ludwika. Informuje natomiast o głupstwach bez znaczenia: że Lena złapała anginę, że srowadzano taksówkę itp., a w zamykającym powieść zdaniu zwraca się ku własnej teraźniejszości, powiadamiając jak gdyby nigdy nic: „Dziś na obiad była potrawka z kury”. Ta potrawka, karykatura mio-

du i wina z epickich epilogów, dopełnia miary prowokacji naruszającej zwykłe powinności powieściowego opowiadacza.

A więc autorska prowokacja, a nie mimowiedny defekt kompozycyjny. Zatem fabuła *Kosmosu* — jeśli chce się odsonić jej celowość i zorganizowanie — innego wymaga spojrzenia i kierunku interpretacji niż naszkicowane powyżej. Pewien sposób jej rozumienia, niezmiernie istotny, ale w moim przekonaniu nie wyczerpujący sprawy, podsunął sam Gombrowicz, niedościgniony krytyk i komentator własnych utworów. Nazwał on *Kosmos* „powieścią o tworzeniu się rzeczywistości” (Dz. III 174). I myśl tę sugestywnie przedstawił zarówno w dzienniku jak w rozmowach z Dominique de Roux.

Formuła Gombrowicza skierowała uwagę interpretatorów w stronę motywacji powodujących narratora, uchylając tym samym roszczenia tradycyjnego czytelnika. Te bowiem w sposób naturalny zwracają się przede wszystkim do motywacji zobiektywizowanych, funkcjonujących w świecie ukazany jako gotowy i zastany, a więc do uzasadnień niezależnych od narratora, zobowiązanego tylko do ich zrelacjonowania. Skoro zaś *Kosmos* — jak chce Gombrowicz — ma być historią, która stwarza rzeczywistość i sama przy tym się tworzy, to cały mechanizm motywacyjny zależy zaczyna od przedstawionego stwórcy tej rzeczywistości, czyli powieściowego narratora, a w tym wypadku i głównego bohatera w jednej osobie. W podobnej sytuacji czytelnik może oczywiście nie aprobować światopoglądu i zachowań narratora, uważając je np. za bezsensowne czy odrażające, nie ma jednak podstaw, by kwestionować pisarską zasadność czy poprawność tak pomyślanej powieści.

Z punktu widzenia narratora *Kosmosu* wskazanie faktycznych przyczyn powieszenia Ludwika ma wartość drugorzędna: dręczony stałym poczuciem niesłychanej i nieogarnionej mnogości możliwych układów, sensów i uzasadnień dla wszystkiego, na czym zatrzyma swoje oko, nawet nie próbuje rozeznaczyć się bliżej w kombinacjach, jakie dawały się pomyśleć w tym wypadku. Przystaje zatem na „myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerażającej, zatacającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa...” (K. 150). Dodajmy: możliwa w nieznanym porządku rzeczywistości, bo w intymnym porządku narratora, z wysiłkiem, lecz nieustannie formującego magmę zjawisk, wiszący Ludwik zajmuje ustalone miejsce: dopełnia i jednocześnie rozmaite serie domysłów, poszlak i obsesji, które dotąd zjawiały się w drażniącym nie-dopowiedzeniu i rozproszeniu. Horrendalny, jeśli spojrzeć nań cudzymi oczami, gest wetknięcia wisielcowi palca do ust ma dla narratora charakter logicznego imperatywu: jest znakiem uczestnictwa w wyda-

rzeniu kulminującym wątek wieszania; potwierdza związek ust Leny z ustami Kasi (usta Ludwika są zarazem ustami erotycznego partnera Leny i naznaczonymi trupa skazą ustami wisielca); jest zastępczym spełnieniem seksualnego pragnienia naplucia w usta Leny; rymuje się z wielokształtnym motywem wbijania, bicia, wypychania, dobijania się, dobierania się, klucia, wkłuwania i przekłuwania; wiąże się wreszcie z obsesją ręki i palca. W takiej perspektywie „trup idiotyczny stawał się trupem logicznym” (K. 149), przy czym „zwyčajna logika” ustąpić musiała przed nieodpartą siłą „logiki podziemnej” (K. 150), której ulega narrator. I próżno dociekać, na ile jest on zuchwałym twórcą, na ile zaś zniewolonym rewelatorem jej prawdy.

Aktywność narratora jako poszukiwacza ukrytego porządku rzeczywistości, zwieńczona przypadkiem Ludwika, nie ogarnia jednak całej fabularnej materii *Kosmosu*, ani w pełni nie uzasadnia sposobu jego skomponowania. Z zasięgu jej wymyka się postać Leona, z biegiem utworu coraz bardziej eksponowana, a w końcu — pierwszoplanowa. Relacja narratora nie kończy się bowiem na wydarzeniach związanych z Ludwikiem, ale na nocnej pielgrzymce Leona, odsłaniającej nowy, nie ujawniony dotąd wyraznie, choć podskórnie od początku obecny i nadrzędny wobec poprzedniego, wątek *Kosmosu*.

Uprzedzając tok dalszych wywodów powiedzieć należy, że to właśnie postać Leona, a nie postać Ludwika, okazuje się zwornikiem ideowym i konstrukcyjnym całej powieści, która wbrew powierzchownemu wrażeniu nie obsuwa się bezwładnie ku końcowi, ale dopiero dzięki niemu osiąga wyższe uzasadnienie. Skądinąd wiadomo, że Gombrowicz pracując nad *Kosmosem* z całą świadomością starał się jego finał „pchnąć w inny wymiar” i że zadanie to było przedmiotem jego szczególnego trudu i starania (Dz. III 75). Rolę Leona, w przeciwieństwie do roli Ludwika, pomija on jednak w swoich komentarzach niemal zupełnym milczeniem. Zamieszczane w dzienniku noty do interpretacji *Kosmosu* zawierają tylko jedną nie rozwiniętą uwagę: „Punkty odniesienia. Leon i jego nabożeństwo” (Dz. III 175).

W kwestii tej pozostaje więc zdać się na odczytanie samego utworu.

W śledczych działaniach narratora Leon, choć wpisany wyraźnie w wątek „świnstwa”, nie odegrał ważniejszej roli. Mimo to łączy go z narratorem więź silniejsza niż jakąkolwiek inną postać. Wiążąca go z narratorem jest niejasna, zarysowuje się potem coraz widoczniej, aż wreszcie ujawnia w otwartym porozumieniu i współdziałaniu. W tej ostatniej fazie Leon dominuje, zyskując w poczuciu Witolda rysy wodza, ideologa i kapłana: „Byłem oficerem sztabu generalnego. Chłopcem służącym do mszy. Kornym i karnym akolitą i wykonawcą” (K. 121).

Leon jest jedyną osobą w powieści, która nie pozostaje w sferze narratorskich hipotez, ale sama się odsłania i tłumaczy swoje racje: jedyną, która do własnej gry angażuje Witolda jako podporządkowanego partnera, a przy tym spogląda nań z zewnątrz. Za sprawą Leona w niedostępnej inaczej niż za pośrednictwem wyobrażeń narratorskich rzeczywistości *Kosmosu* powstaje szczelina: ten który dotąd tropił, dociekał i osądzał, zostaje przez kogoś innego rozpoznany i wciągnięty do współdziałania.

Sfera tego współdziałania zakreślona jest i pseudonimowana przy pomocy wielokształtnych objawień tajemnego słowa BERG. W słowniku *Kosmosu* istnieje ono na szczególnych prawach: obciążone wyjątkowymi funkcjami wymaga też baczniejszej uwagi analitycznej.

Po pierwsze: jest to słowo polszczyźnie nie znane, pozbawione zatem jakiegokolwiek ustalonej uprzednio w społecznym obiegu wartości semantycznej, a zyskujące ją dopiero dzięki użyciom w tekście powieści. Trudno rozstrzygnąć, czy można je przy tym uważać za słowo obce (niemieckie „berg” — „góra”), przyswojone i przekwalifikowane znaczeniowo, ale w dalekim planie jakoś zabawione i motywowane swoim pochodzeniem. Gdyby tak, to komu należałoby przypisać świadomość tego pochodzenia? Leonowi? narratorowi? czy dopiero Gombrowiczowi, który jeśliby chciał uniknąć etymologicznych skojarzeń, mógł przecież wynaleźć jakieś zupełnie nowe słowo o pożądanym walorach fonicznych? Zagadnienie jest dość marginalne, mimo to warto zauważyć, że Leon z wielkim upodobaniem krasuje swoją mowę obcymi wtrętami, z reguły niezbyt wyszukany i odpowiadający najpopularniejszym doświadczeniom interlingwistycznym Polaka. Może więc w makaronicznym repertuarze Leona (*fiat ubi vult, first klas prima, tutti frutti, allons enfants de la patrie, niczewo, szpas, witz, correct, ergo, primum, secundum, tertium, quartum, quintum, sextum, szanlan, ite missa est, a rivederci, manzium, carpe diem, en ordre, bitte, passe-temps*) mieści się również „berg” jako banalny element niemieczyny, a przede wszystkim jako składnik powszechnie znanych u nas złożów nazwiskowych. O takim rozeznaniu świadczyć by mógł wykręt Leona zapytanego o znaczenie „bergu”: „to tak dwóch Żydów rozmawia... taki szpas...” (K. 90). W każdym jednak razie słowo to jest wykorzenione ze swej macierzystej gleby semantycznej i nasycone w powieści najzupełniej unikalnymi treściami.

Po drugie: wyróżnia je nieograniczona niemal giętkość i potencja słowotwórcza. Zdolne jest bowiem do wchodzenia w symbiozę z rozmaitymi wyrazami i w rozmaitych pozycjach, a także do przybierania form właściwych różnym częściom mowy — rzeczownikom, czasownikom

kom, przysłówkom i przymiotnikom. Pełna lista leksykalnych odmian „bergu” składa się z trzydziestu dwóch wariantów. Przypominam je w porządku alfabetycznym: bemberg, bembergować, bembergowanie, bembergowość, bembergowiec, bembergum, berg, bergbembergowy, berg-berg, bergbergowanie, bergbergowiec, bergowanie, bergum, bergumberg, bergum-berg-bergum, berguroczystość, dyskretumberg, frajdusiumberg, hajdasiumberg, kachasiumberg, karalumbergi, lubusiumberg, łakocumbergi, pielgrzymkumberg, pocichumberg, podbembergowiecie, polizusiumberg, rozkoszumberg, tajnusiumberg, wbembergować, wybembergować, zabergować.

Po trzecie: swobodnie przystosowuje się do pełnienia rozmaitych funkcji składniowych w zdaniu — jako podmiot, orzeczenie, dopełnienie, przydawka czy okolicznik, oraz do przekazywania rozmaitych ekspresji modalnych — jako hasło, wezwanie, insynuacja, stwierdzenie, pytanie, wykrzyknienie itp.

Po czwarte: podlega nadzwyczajnej skłonności do tautologii, powtórzeń i występowania w formach zwielokrotnionych, zarówno w obrębie pojedynczych wyrazów, jak dłuższych wyrażań i całych zdań składanych z wariantów tego jednego słowa. Np. „Bergowanie moje bembergum moim z całą bembergowością bemberga mojego!” (K. 96).

Po piąte: cechuje się charakterystyczną dobitnością brzmieniową, a w rezultacie tendencji do zwielokrotnień i powtórzeń tworzy układy o dużej wyrazistości fonicznej, rytmiczowej i sprawiające wrażenie onomatopiecznych.

Zarysowany tu kompleks językowych właściwości „bergu” i formacji od-bergowych ma duży wpływ na semantyczną konkretyzację sygnowanej tym słowem idei. Jego nowość i płynąca stąd niezależność od skonwencjonalizowanych znaczeń eliminują opór wobec rozmaitych kontekstowych osądzeń i zapewniają mu maksymalną plastyczność semantyczną, zarazem jednak sprzyjają pewnej mglistości, ambiwalencji i niedefinitywności sensów. Skala jego przeobrażeń słowotwórczych i różnicowań funkcjonalnych w zdaniu i wypowiedzi wskazuje na rozległość i różnorodność objętej nim przestrzeni semantycznej. Ciągłe powtórzenia i multiplikacje uwydatniają jego znaczeniową intensywność i rangę, a zarazem zdolność do tworzenia sfery zamkniętej, zhomogenizowanej i monocentrycznej. Celowo jaskrawa tautologiczność formuł w rodzaju „bembergowanie bembergum w berg”, poza tym że jest sposobem amplifikacji bergu, narzuca przekonanie o jego samodefiniowalności, a więc niesprowadzalności do innych, zewnętrznych i obcych, kategorii. Rytmiczność i onomatopieczność za każdym razem precyzują się semantycznie w konkretnych związkach kontek-

stowych, ale generalnie — sugerując bliską odpowiedniość między słowem a desygнатem — wywołują wrażenie fizycznej realności przejawów bergu.

W ten sposób sama, przemysłnie wykalkulowana, postać językowa „bergu” wpływa na dokonujący się w toku powieści proces jego semantyzacji i programuje jej ogólne ramy. Na to jednak, aby ustalić ich szczegółowe wypełnienie, już nie wystarcza analiza operacji językowych, a konieczne jest ogarnięcie rozmaitych danych, np. wynikających z charakteru i przebiegu wydarzeń, z zachowań i rysów postaci, z ich słów i refleksji narratorskich, ze sposobów budowania opowieści, z doboru motywów, z rozkładu tonów ironicznych i poważnych oraz — skrótkowo mówiąc — z wszelkich interpretowalnych właściwości utworu, które razem wzięte pozwalają uchwycić Gombrowiczowską ideę bergu.

Dla konstrukcji *Kosmosu* idea ta ma niezwykle doniosłe znaczenie. Wbrew powierzchownemu wrażeniu nie ogranicza się do świata powieściowych bohaterów, ale przenika i jednoczy odrębne poziomy utwofu: fabuły, narracji i pisarstwa, ustanawiając bliską odpowiedzialność między rolą Leona jako uczestnika fabuły, rolą narratora jako podmiotu własnej opowieści, oraz rolą Gombrowicza jako autora *Kosmosu*. Działania ich bowiem dają się zinterpretować jako różne warianty realizacji idei bergu od jej najprymitywniejszej do najbardziej wysublimowanej postaci.

Pierwiastkową formą bergu, najprostszą, ale zawierającą w łażku jego podstawowe komponenty, jest samozaspokojenie seksualne. Słowo „onanista” użyte dla skonkretyzowania bergu pada wprost w dialogu powieści jako potwierdzona insynuacja Witolda pod adresem Leona. Odblask tej insynuacji obejmuje potem samego Witolda, kiedy przystaje on bez protestu, by Leon uważał go za głównego wtajemniczonego i współnika. Tak rozumiany motyw bergu zyskuje poza tym fabularne rozwinięcie w scenie przy pamiątkowym kamieniu, która pajęczą nicią analogii łączy Leona z Joyce’owskim Leopoldem Bloomem.

Byłoby jednak jaskrawo nieuprawnionym uproszczeniem, gdyby sens bergu zacieśniać tylko do określonej praktyki seksualnej, jakkolwiek zapewne wypada uznać ją za punkt wyjścia dla rozwiniętej filozofii bergu jako wyrafinowanej sztuki osiągania satysfakcji. Podporządkowane jej zostają wielorakie działania i zachowania jednostki, wszystkie nastawione na przyjemność i zaspokojenie, a rekompensujące osobiste niepowodzenia, defekty i niedostatek społecznej aprobaty. Mają one przewyżżyć zależność od innych ludzi i ubezpieczyć od niepomyślnych okoliczności przez zwrot ku sobie samemu, oswajanie z własną obrzydliwością i umiejętność kontentowania się tym, co do-

stępne, a więc przez szczególną samowystarczalność, która w powieści nosi miano „wsobności”. Jej to dotyczą programowe i prowokacyjne porzekadła w rodzaju: „swój do swego po swoje”, „pan sobie rzepkę skrobie”, „jak się nie ma co się lubi, to się lubi co się ma”.

Sfera bergu jest na wskroś przeniknięta erotyzmem, choć daleko wychodzi poza prostą aktywność seksualną. Prawdziwy kunszt bergu pozwala wzniesić się ponad osobiste skazy i niepowodzenia w tej dziedzinie, polega bowiem na tym, by z rozmaitych na pozór neutralnych sytuacji wyciągnąć takie zadowolenie, jakie daje erotyka. Rozkosz zmysłowa staje się osiągalna pośrednio, rodząc się w mozołe i trudzie poprzez wysiłek świadomości, rozumowe kalkulacje i celową reżyserię. Dlatego też naczelną i najogólniejszą formą bergu jest „kombinowanie”, uprawiane na różne sposoby, ale zawsze polegające na manipulowaniu drobiazgami, kojarzeniu rozproszonych elementów, zestawianiu cząsteczek — liczeniu i przeliczaniu, porządkowaniu, szeregowaniu, badaniu, dociekaniu, łączeniu, kształtowaniu, dopasowywaniu itp. Tak więc obrządkowi bergu poddaje się łatwo np. jedzenie jako proces rozkładalny na szereg zamierzonych posunięć: „wbijanie na widelec, podnoszenie do ust, wsuwanie, smakowanie, przeżuwanie, tykanie”, (K. 115); por. także Leonową instrukcję rozkoszowania się karmelkiem, (K. 102) niepostrzeżenie przekształcającą nasycać się pokarmem w satysfakcję seksualną: „Jedząc zaspokajał się. Onanizował się jedząc” (K. 115).

Przedmiotem podobnych manipulacji może się stawać również mówienie. Leon z nie tajoną lubością oddaje się formowaniu i celebrowaniu mowy. Wymyśla i przerabia wyrazy, dobiera je i dopasowuje wzajemnie, bawi się słowami jak dziecko lub maniak, rozkoszuje współbrzmieniami, pogrąża w echolaliach. Od wyszukanych, ozdobnych wyrażen przechodzi do nieartykułowanych postękiwań: podchwytuje rozmaite style mówienia, uruchamia i spożytkowuje popularny repertuar obcych wyrażen; używa słów jako ozdoby, zaklęcia i parawanu. Mówi, jakby nie na swoją odpowiedzialność, tak aby wydawać się mogło, że powiedział zarówno więcej jak i mniej, niż powiedział. Ubezpiecza się w ten sposób i izoluje jako posiadacz mowy sekretnej. Cała jego dadanina podszyta jest śmiesznością i tandetą, ale fascynacją słowem i ucieczką w słowo — choć w innym wydaniu i na innym poziomie — spokrewniają go blisko z językowymi nastawieniami narratora *Kosmosu*.

Styl narracji nie jest tu jednak kompromitowany ani dezawuowany; przeciwnie, cieszy się autorską aprobatą i można go charakteryzować nie tylko jako indywidualny styl osobowego narratora, ale również jako realizację stylu pisarza. Dla narratora, podobnie jak

dla Leona, słowa są niezliczonymi, wielokształtnymi i plastycznymi drobinami, podlegającymi przemysłnym praktykom i niezwykłym a zniewalającym kombinacjom. Likwidują one automatyzm i niezauważalność przejść od wyrazu do wypowiedzi i od brzmienia do znaczenia, które to procesy są w *Kosmosie* z premedytacją sterowane i uwyrażniane. Rozmaite nawiązania i odpowiedniości między słowami nabierają szczególnej barwy i znaczenia. Z rozmysłem uwydatniane i tworfzone więzi brzmieniowe, znaczeniowe i etymologiczne okazują się poszlakami więzi istotniejszych, egzystencjalnych, naprowadzającymi na ślad jakichś ukrytych relacji między zjawiskami pozajęzykowymi. W ten sposób przez operacje słowne działa formotwórcza energia podmiotu.

A jeśli przyjąć, że słowa odnoszą się do siebie, być może podobnie jak — pod pewnymi choćby względami — odnoszą się do siebie i wiążą wzajemnie cząsteczki kosmosu, to wówczas np. nie tamowana obfitość leksykalna, bujny rozrost członów zdaniowych, spleźnienie wyliczeń, nagromadzenie współbrzmień, rymów i aliteracji mogą stać się ekwiwalentami naporu rzeczywistości, nadmiaru szczegółów, zalewu możliwości i odniesień nękających narratora. Na tej samej zasadzie głoskowe pokrewieństwa między imionami bohaterów (Leon, Lena, Ludwik, Lula, Lulo, Tolo, a także Witold i Kulka) sugerują jakiś rys łączący ich wspólnoty. Imię Jadczecka podtrzymuje skażoną aurę wokół tej postaci, napomykając o „jadzie” (skażony miód miodowego miesiąca) i „jadaczce” (nawiązanie do motywu skażonych ust). Wyraźnie podkreślana dwuznaczność wielu określeń każe podejrzewać komplikacje w istocie samych zjawisk.

Szczególna rola pierwiastka erotycznego uwydatnia się poprzez agresywną dwuznaczność rozległej warstwy wyrażen pozornie rzeczowych i neutralnych a aktualizujących się przy tym nieodparcie w polu jaskrawych asocjacji erotycznych, seksualnych, często zabarwionych obscenicznie. Znaczące okazują się również rozmaite, na pozór drobne wykojeżenia leksykalne i przesunięcia frazeologiczne. O zwykłych ustach Katsi sprzed wypadku powiada się „usta bez z m a z y”, zamiast np. „bez skazy”, dlatego że nie mechaniczne, powierzchowne zeszpecenie było powodem natrętnej dociekliwości narratora, ale domniemanie objawiającej się w ten sposób usterki głębszej — grzechu i świństwa. Ekwiwalentem tego klimatu jest również ostentacyjna „rozwiązłość” stylistyczna, czy też barokizacja mowy, wyrażająca się w nie hamowanej — pozornie — inwencji i dezynwolturze słownej. Opisywane tu sposoby postępowania z językiem służąc opanowywaniu chaosu świata wiodą równocześnie w rejony sztuki i tajemnicy, a pozostawione we władaniu mówiącego wynoszą go ponad słuchacza,

pozwalają z nim igrzać, wodzić go po manowcach, prowokować, nie dopuszczając do sekretu — dostarczają więc tych satysfakcji, które zapewnią praktyka bergu.

W jej orbicie mieszczą się też poczynania Witolda: jego śledcze zagłęcia i machinacje — jako bohatera, oraz scalające wysiłki i dociekania — jako narratora, podmiotu własnej historii, na jej użytek formującego świat i język. Mimo różnic skali pozostają one w bliskiej odpowiedniości wobec zachowań Leona, o czym kilkakrotnie w narracji się wprost wspomina (K. 38, 64, 94, 104). Zbliża je podobne zaabsorbowanie szczegółami i składanie z nich intymnego świata — a więc twórczość, poza tym zaś: erotyczne podteksty i motywacje, rekompensacyjny charakter, egocentryczność, prowokacja i gra z innymi, oraz przenikająca wszystko — dwuznaczność.

Bergowanie bowiem w każdej postaci — od manipulacji onanisty do mierzenia się z bezmiernością kosmosu, i od słownych wydwarzań do sztuki pisarskiej — pozostaje zawsze napiętnowane dwuznacznością i rozdarte przeciwieństwami: przyzwolite a podszyte świństwem, publiczne a intymne, odkryte a sekretne, niewinne a grzeszne, asekurancjkie a niebezpieczne. Im niewinniejsze z pozoru a grzeszniejsze w istocie — tym większą sprawia rozkosz. Nie posuwa się do otwartej rewolty, złamania tabu, pogwałcenia norm i obyczajów, ale syci dreszczem prowokacji, podnieca dialektyką wstydu (jako dowodu zektnięcia się niewinności z występkiem), rozkoszuje obecnością niewtajemniczonych świadków (a więc nieświadomie uczestniczących w grzechu). Celebracja bergu ma charakter sakralno-bezbożny, jest grzesznym pożądaniem świętości i bluźnierczym przywłaszczaniem obrządku religijnego, z którym zachłannie się identyfikuje. Oto charakterystyczne składniki słownika religijnego uzurpowane przez Leona dla usłużenia obchodu jubileuszu bergowej frajdy: świętowanie, uroczystość, przenajświętszy sakrament, pielgrzymka, pobożność, wielki klasztor, zakon i msza św. rozkoszy, skupienie nabożne, uroczyste rozpamiętywanie i odtwarzanie, święto najwyższe, nabożeństwo rozkoszy, post i modlitwa, święta frajda.

We wszystkich formach bergu satysfakcji towarzyszy zagrożenie: od obawy bycia odkrytym i zdemaskowanym przez rodzinę, świadków lub czytelników do grozy odkrycia samemu czegoś nadmiernego i nie do zniesienia, od przyjemności lepienia gałek chlebowych do groźby powołania do istnienia takich układów w świecie, które mogą sparaliżować ich sprawcę, od panowania nad sekretem powieszenia kota do przerastającego siły zetknięcia się z tajemnicą kosmosu. Bergowa frajda wiecie więc na skraj grozy, przepaści, bluźnierstwa i zafaty. Kreatorska moc kombinowania może odebrać swobodę, zła-

pać w potrzask i unieruchomić w stworzonym układzie-zasadzce. Taki jest właśnie w *Kosmosie* przypadek z kamieniami na ścieżce (K. 105—107), w nieco innej wersji zapisany wcześniej w dzienniku jako wstrząsające metafizyczne przeżycia samego Gombrowicza (Dz. II 137—138). I dlatego między innymi w odczuciu Gombrowicza jego powieść ma tonację mroczną, czarną „jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek, zapatrzony w nią i nią porwany — usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość... Czerń, groza i noc. Noc przeszły gwałtowną namiętnością, skażoną miłością” (R. 124).

Człowiek w *Kosmosie* jest pozostawiony jedynie sobie samemu, a idea bergu bez reszty zorientowana egocentrycznie. Nie zakłada ona jednak odosobnienia jednostki, natomiast nieodwracalnie deformuje społeczną relację między „ja” i „nie-ja”. Osłabia bowiem, a nawet eliminuje te warianty owej relacji, które dopuszczają zmniejszenie dystansu między jej uczestnikami, a więc „ja — ty” oraz „ja — my”, sprowadzając je wszystkie do jednego układu „ja — oni” (wszyscy, którzy nie są ze mną, inni). Wychodząc poza ramy *Kosmosu* warto przy tym zauważyć, że charakterystyczne Gombrowiczowskie soboty, jako zwielokrotnienie postaci głównego bohatera-narratora, komplikują semantyczną jedność „ja”, a niewiele zmieniają relacje „ja — ty” czy „ja — my”.

Pozycja „ja” pozostaje zatem szczególnie samotna, wyizolowana i przeciwstawna wszystkim, którzy nie są „ja”. Zadaniem „ja” jest się od nich nie tylko uniezależnić, ale ich zdominować przez zyskanie wewnętrznej przewagi. Żadna przewaga zewnętrzna — fizyczna i jawna — nie wchodzi tu bowiem w rachubę. Wyższość bergującego zasadza się tylko na jego wtajemniczeniu, byciu po stronie sekretu i na arbitralnym a cichym ustanawianiu reguł gry. Zapewnia mu to skryte władztwo, daje szansę prowokacji i niepostrzeżonego manipulowania innymi przez stawianie ich w sytuacjach, których sens jest przed nimi zakryty. Narzucenie nieświadomemu uczestnictwa prowadzi do zniewolenia, i w ten sposób bergując sobie można bergować sobie innych. Tak postępują i Leon, i Witold. Oto słowa Leona:

...pan sobie córę moją Wojtysównę z Wojtysa zrodzoną Helenę-Lenę berg berg bembergusuje sobie w bergi Bergiem. Po cichu (K. 99).

Żona, dziecko, zięć, ksiądz, Lolusie, Tolusie, wszystko z pielgrzymką do rozkoszy mojej, do berg bergum frajdusiumberg i ja o północy wbembergusuję ich aż pod ten kamień,

gdzie ja wtedy z nią berg berg bergum berg i w berg! Niech uczestniczą! Pielgrzymkumberg rozkoszumberg, ha, ha, oni nie wiedzą! (K. 103, podkr. A.O.S.).

Obecność i nieświadomy współudział świadków potęgują satysfakcję i zapewniają wartość bergowym działaniom. Skoro bowiem berg ma być wtajemniczeniem, muszą istnieć tacy, którzy tajemnicy nie znają, skoro ma być sakralizacją, muszą istnieć ci, którzy jej nie dostąpili, skoro ma być sztuką, muszą istnieć owi, którzy jej nie posiadli. Dzięki przytomności profanów bembergujący może doznawać wywyższenia pomazańca. Tak więc Leon taszczy całe towarzystwo do kamienia, Wiktor znajduje upodobanie w domowej debacie na temat mordercy kota, narrator umyślnie prowadzi po manowcach swojej opowieści, Gombrowicz zaś wystawia na próbę czytelników i egzegistów, czyniąc z prowokacji, mistyfikacji i zaskoczenia istotne składniki sztuki pisarskiej.

W świecie postaci *Kosmosu* podział na profanów i pomazańców bergu nie przebiega całkiem wyraźnie. Przeciwnym bembergowaniu sposobem społecznego bycia jest lulusiowanie — pozbawione głębi zachowanie na pokaz, wyczerpujące się w powierzchownych manifestacjach dobrego samopoczucia i zagłuszające wszelki niepokój krzykliwą a bez znaczenia paplaniną. Lulusiowanie wyklucza ze sfery bergu rozkoszną parkę Lulę i Lulę, a momentami wciąga także innych uczestników górskiej wycieczki — Lenę, Ludwika i Fuksa, a nawet kusi obu przodowników bergu — Leona i Witolda. Mimo to, w przeciwieństwie do bergu, pozostaje na marginesie spraw *Kosmosu*.

Istnieje wiele poszlak na to, że poza Leonem i Witoldem również inni bohaterowie powieści w jakiś sposób oddają się bergowi. Aura wsobności spowija księdza i Jaceczkę, w jej kręgu działa też Fuks jako pomocnik Witolda i niezrażony poszukiwacz systemu gry w ruletę. Wolno również przypuszczać, że paniczne i zawzięte pograżanie się Kulki w domowych drobiazgach i zatrudnieniach jest jakąś formą — może nie uświadomianego — dążenia ku bergowi. Nawet Ludwik, postać starannie przykrawana na miarę powszedniej normalności, wykazuje podejrzaną upodobania kombinacyjne — to grywa w szachy z Leonem, to znów znajduje przyjemność w zmyleniu go nieoczekiwanym a imponującym wynikiem pozornie skromnej zagadki rachunkowej: ile dni zajęłoby przestawianie idących gęsiego dziesięciu żołnierzy, tak by każdego dnia dokonując jednej zamiany, wyczerpać wszystkie kombinacje. Domniemane bractwo bergujących — niezależnie od tego jak liczne — nie tworzy jednak żadnej wspólnoty: każdy tu pochłonięty własnym mżołem działa na swój sposób i rachunek,

a ustalając role innych, nic nie wie, czy sam nie jest również przedmiotem czyichś kombinacji.

Wyznawców bergu trudno nazwać pozytywnymi bohaterami, są to bowiem figury odstręczające, marne, rozdarte i głęboko dwuznaczne. Leon jest osobnikiem żalonym, śmiesznym i obrzydliwym, potrafi jednak tę swoją nędzę zamienić w grę i sztukę, wystawić ją na pokaz, sparodiować i w ten sposób się od niej oddalić. (Np. Leon w roli dandysa i kupiecy z perfumą i kwiatem w butonierce, K. 95). Narrator — pomijając jego charakterystykę jako bohatera — jest pełen zwątpień, rozterek i poczucia idiotyzmu, wdaje się w ośmieszające kombinacje, kompromituje przez współnictwo z Fuksem — zakompleksionym, brzydkim, i głupawym, a przecież umie wydobyć się z matni zarówno swojej historii jak opowieści. Berg jest więc szansą dla niedoskonałości, nie likwiduje jej ani udoskonala, ale staje się umiejętnością jej spożytkowania, sposobem wzniesienia niższości nad wyższość i słabością opanowania siły.

Skłonność ku bergowi traktowana jest w *Kosmosie* jako prawo ogólne — ukazana w fabule powieści, stała się motorem narracji i motywacją pisarstwa. Mniemanie, że jest to motywacja jedyna czy ostateczna, byłoby oczywiście niestosowną symplifikacją, nie większą jednak niż wzdraganie się na myśl, że idea bergu — jeżeli tylko wyjść poza jej trywialne rozumienie — może odnosić się również do Gombrowiczowskiego pojmowania działalności pisarskiej.

W świetle bergu — rekapitułuję tu rozwijane poprzednio spostrzeżenia — pisarstwo jawi się jako aktywność kompensacyjna, zapewniając jednostce sposób pogodzenia się ze sobą i znalezienia się wobec innych. Ogarnia więc ono i organizuje zarówno przestrzeń indywidualną, jak społeczną, ale kieruje się wyłącznie zasadą „wsobności” — względem na interes twórcy, dla którego jest szansą intymnej satysfakcji, samowystarczalności i samopotwierdzenia, ratunkiem przed rozpaczą, zgrozą i absurdem egzystencji. Pisarstwo jest aktem kreacji: najwyższym wysiłkiem formotwórczym, sztuką kalkulacji i kombinacji wypracowuje własny język i artykułuje nową rzeczywistość, powołną autorowi, bo przezeń wyłonioną z chaosu. Tylko on zna jej mechanizm i sensy, stając się dzięki temu panem tajemnicy i górując nad wszystkimi innymi, którzy jej nie znają, a którzy zostają przezeń wciągnięci do literackiej gry o wiadomych tylko jemu regułach. Im liczniejsze jest ich grono, tym większa satysfakcja. Stąd też konieczność przyciągania odbiorców, aby mieć nad kim panować, kogo zwodzić, czyją uwagę przykuwać, komu narzucać zaplanowane przez siebie role.

Trud i mżoł pisarza stają się zastępczym źródłem rozkoszy,

bliskiej tej, jaką daje erotyka: dlatego też i jego poczynania mają charakter quasi-erotyczny: od delektowania się kombinacjami dźwięków i znaczeń mowy, podniecania dwuznacznością opowieści, do upajania sekretnością manipulacji obliczonych na czytelnika i zaspokajania poczuciem jego zniewolenia.

Taka pozycja twórcy naznaczona jest jednak zawsze skazą niepewności i zagrożenia będąc stanem kruchej równowagi między nieredukowalnymi sprzecznościami: między wyższością a niższością, między pierwiastkiem osobistym a społecznym, między skrytością zamysłów a publicznością działań, między mocą demiurga a bezradnością pochłanianego przez kosmos, między gestami kapłana a machinacjami świętokradcy, między autorytetem moralisty a upodobaniami deprawatora, między oświecaniem a mamieniem, między sztuką a szalbierstwem.

Zwracałam już uwagę, że Gombrowicz stosunkowo wiele pisząc o sensach Kosmosu, sprawę bergu pokrył niemal całkowitym milczeniem, tym bardziej nie napomykając o możliwości rozciągnięcia tej kategorii na własną twórczość. Ale milczenie to całkowicie harmonizuje z takim interpretacyjnym domysłem. Jeśli bowiem dzięki bergowaniu udaje się twórcy znaleźć „po tamtej stronie, po stronie szarady” (Dz. III 175), i przenieść w „sferę, gdzie działały się tajemnice, w sferę hieroglifu” (K. 68) — to oczywiście, że nie zechce on wystąpić równocześnie w roli gadatliwego przewodnika po tych sferach. Jednakże, zanim jeszcze skonkretyzował się kształt Kosmosu, rozproszone ślady idei, którą Gombrowicz w nim zamknął, odnaleźć się dają w jego różnych zapiskach. Jest więc w nich mowa o zrośnięciu literatury z erotyzmem i piccią (Dz. II 233), a także o jej ciężeniu ku rozkoszy i uwodzieństwu. Oto znamienne uwagi z 1954 roku, antycypujące powiązania wątków bergowych z literaturą:

[...] największy i ostateczny sekret stylu: musimy umieć rozkoszować się słowem. I jeśli literatura w ogóle ośmiela się mówić, to wcale nie dlatego że jest pewna swojej prawdy a tylko dlatego, że jest pewna swojej rozkoszy. [...] Zapominamy, że człowiek nie jest po to tylko, aby drugiego człowieka przekonać — że jest po to aby go pozyskać, zjednać, uwieść, oczarować, posiąść (Dz. I 110).

Idea bergu obejmuje również czytelnika, i to w podwójnej roli: po pierwsze jako obiekt manipulacji pisarskich, po drugie zaś jako indywiduum, które samo może zagustować w bembergowych kombinacjach. Znamienne, że spośród wszystkich powieści Gombrowicza

Kosmos najwyraźniej kusi do analizy i roztrząsań, pobudzając do interpretatorskiego bembergowania, wraz z rozmaitymi jego konsekwencjami. Tak więc ten, kto uległ pokusie i przy potrawce z kury przypomniał sobie o epickim miodzie i winie, kto połączył Leona z Leopoldem Bloomem, w imieniu Jadeczki skombinował jad z ustami, a lulu-siowanie skontrastował z bembergowaniem — choćby to wszystko były związki powstałe tylko siłą jego skojarzeń — ten ktoś, jako interpretator, został przez nie podobnie określony i unieruchomiony, jak Witold przez ujrzenie na drodze kamyki. W ten sposób działalność interpretacyjna staje się w stosunku do utworu tym, czym Gombrowiczowskie spojrzenie formujące kosmos.