

Cesare Segre

Chaos i kosmos u Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/4, 277-283

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

CESARE SEGRE

CHAOS I KOSMOS U GOMBROWICZA

W tytule ostatniej powieści Gombrowicza zawarta jest aluzja — oczywiście, aluzja z drugiej strony barykady — do chrześcijańsko-klasycznego obrazu harmonii, zwierciadła boskiej doskonałości i dobroci, przenoszącej muzykę niebiańskich sfer i proporcje liczbowe wszechświata do krainy ludzi, do stosunków między człowiekiem a bóstwem, między duszą a ciałem¹. A więc i tytuł *Kosmos*, i wskazanie, że jest to „powieść o kształtowaniu rzeczywistości”, lub, jak opowiadanie kryminalne, „próba organizacji chaosu”; i jeszcze surowa, „klasyczna” symetria dyktująca porządek wydarzeń i układ rozdziałów powieści (zaangażowanie ironiczne, ale znaczące). We współczesnej literaturze, opanowanej przez różnorodne lecz zbieżne koncepcje negacji, absurdu i nierealności, Gombrowicz zajmuje pozycję wybitną. Negacji Gombrowicza towarzyszy (w pewnym sensie) usiłowanie afirmacji, a jeżeli negacja bytów, ideałów, konwencji, których przemijalność byłaby, jeśli nie pomyślna, to znośna, jest tragiczna, — bardziej tragiczne wydaje się, w swej ostatecznej bezsile, usiłowanie afirmacji.

Rozpatrywane w porządku chronologicznym, trzy powieści² (które będziemy oznaczać inicjałami: F, P i K; *Trans-Atlantyk* nie został jeszcze

[Cesare Segre — włoski krytyk literacki i teoretyk literatury.

Przekład według wyd.: C. Segre, *Caos e cosmo in Gombrowicz*. W tomie esejów: *I segni e la critica*. Torino 1969, s. 243—250.]

¹ Recz wiążąca się z wymienioną tu koncepcją została napisana przez L. Spitzera: *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*. Pref. di R. Wellek e nota di A. Granville Hatcher. Trad. di V. Poggi. Il Mulino, Bologna 1967.

² W. Gombrowicz: *Ferdydurke*. Pref. di A. M. Ripellino. Trad. di S. Miniussi. Einaudi, Torino 1966; *La seduzione*. Trad. di R. Landau. Bompiani, Milano 1962; *Cosmo*. Trad. di R. Landau. Con nota di E. F(ilippini). Feltrinelli, Milano 1966. [Cytaty przytaczamy z wydań polskich (liczba przy skrócie wskazuje stronie): *Ferdydurke*. Warszawa 1956; *Pornografia*. Paryż 1960; *Kosmos*. Paryż 1965.

przetłumaczony) rozwijają spójną koncepcję, podkreśloną jeszcze przez związki narracyjne („Opowiem wam inną przygodę moją, jedną z chyba najbardziej fatalnych”, [P 9]; „Opowiem inną przygodę, dziwniejszą...”, [K 7]) oraz przez formę autobiograficzną. Temat „dojrzałość — niedojrzałość” przenosi się z F do P, podczas gdy motyw symetrii, zaznaczony lecz mało aktywny w F, jest systematycznie wprowadzany do P i K.

F jest powieścią satyryczną; szkoła, burżuazja postępową i wysportowaną, ziemiaństwo, zostały w trzech częściach powieści kolejno okrutnie wyszydzone. Trzydziestoletni protagonista, zamieniony w dziecko przez belfra Pimkę, jednoczy w sobie dwie antytetyczne jakości, dojrzałość i niedojrzałość, z których pomocą Gombrowicz zamyśla osądzać świat. Dojrzałość i niedojrzałość znajdują się wobec siebie w stosunku doskonałości do niedoskonałości. Lecz z perspektywy niedojrzałości doskonałość dorosłych okazuje się fasadą kryjącą fikcje i mistyfikacje, których obalenie i desakralizacja nie jest rzeczą trudną, jeśli wezwie się na pomoc sprawy „niejadalne, womitalne, złe, dysharmonijne, odpychające i odstręczające, ach, szatańskie, które zrzuca organizm ludzki” [F 154]: w ten sposób Józio, dorosły-dziecko, będzie usiłował zniszczyć godność rodziny Młodziaków, podglądając ich w czasie porannych zabiegów higienicznych („Wroga staraj się zdybać w łazience. Patrz na niego, jakim jest wtedy... Gdy szaty opadną, a wraz z nimi jak liść jesienny wszystek blask szyku, sznytu i fasonu, wtedy możesz duchem dopaść go jak lew jagnięcia”, [F 174]).

Z drugiej strony dorośli nie tylko przejawiają skłonność do łatwych powrotów w niedojrzałość (stąd np. infantylne i szkaradne chichoty, które udało się Józiovi, za pomocą prześladowczej perwersji wydobyć z inżyniera Młodziaka), lecz także marzą o młodości jako o raju utraconym (matki rozkoszują się patrząc zza płotu na głupie zabawy chłopców, [F 25]). Sam prof. Pimko objawia mocne oznaki infantylizmu w swoim zadurzeniu w Zutce, „nowoczesnej pensjonarce”.

Obustronne wahania dojrzałości i niedojrzałości odpowiadają innym przemianom formy. Naszą formę narzucają nam inni, każdy jest ukształtowany (a przez to także udziecinniony) przez opinię innych („człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, chociażby ta dusza była kretyniczna”, [F 9]). Każdy jest skazany na maskę, gębę, i może się uwolnić od niej tylko wtedy, gdy przywdzieje inną:

Przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpocznijcie moje miętoszenie, uczynicie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić przez całą ludzkość. Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęciu innego człowieka. [F 285—286]

I dlatego całość jednostki nie ostaje się wobec spojrzenia nie spacznego jeszcze przez dojrzałość:

wydało mi się w półśnie, ale już po obudzeniu, że ciało moje nie jest jednolite, że niektóre części są jeszcze chłopiące i że moja głowa wykpiwa i wyszydza łydkę, łydka zasię głowę, że palec nabija się z serca, serce z mózgu, nos z oka, oko z nosa rechocze i ryczy — i wszystkie te części gwałciły się dziko. [F 6]

Stąd teoria „części” odpowiadająca, w sposób nieprzypadkowy, teorii reprezentowanej w zakresie ekonomii przez uczonego, rówieśnika i współrodaka Gombrowicza, Oskara Langego³; inspiruje ona karykaturalną w pomysle postać Filidora, księcia syntetyków, oraz analityka Anty-Filidora. Tylko pieniądz pozwala Filidorowi odnieść pierwsze zwycięstwo (kochanka anty-Filidora odzyskuje świadomość własnej jedności na widok nie dającej się zliczyć góry złotych: oto siła spajająca ludzkość!); lecz w końcu komiczny pojedynek, kiedy obaj rozbijają na kawałki, zamiast siebie, własną żonę i kochankę (na kawałki, tzn. odrywając jedną część ciała po drugiej), przynosi zwycięstwo „częściom”, pogrążając Filidora w całkowitym i ostatecznym dzieciństwie.

Ambiwalencja protagonisty Józia stwarza właśnie sytuację korzystną, ułatwiającą obserwację ambiwalencji ludzkiej, różnych załamań i nonsensów epoki przejściowej („a może dlatego, iż żyłem w epoce, która co pięć minut zdobywa się na nowe hasła i grymasy i konwulsyjnie wykrzywia

³ Problem „części” i „całości” jest dla materializmu historycznego zagadnieniem podstawowym. O. Lange zajmował się nim gruntownie już w pierwszych pracach, które zyskały rozgłos i wpływ również w środowiskach literackich. Por. R. Jakobson, „Lettres Nouvelles”, luty 1967, i „Il Contemporaneo” (dodatek do „Rinascita”), 24 marca 1967. Definitywne sformułowania znajdują się w tomie: *Całość i rozwój w świetle cybernetyki*. Warszawa 1962 (przekład angielski: *Wholes and Parts. A General Theory of System Behaviour*. Oxford—London 1965). „Wholes” [całości] to „material systems” [systemy materialne], których rozwój w odniesieniu do poszczególnych części bada materializm historyczny, obserwując, jak dochodzi do tworzenia się „new properties” [nowych własności] i „new modes of action” [nowych sposobów działania]. Nie tylko ustrój społeczny, lecz również „animal organisms” [organizmy zwierzęce] — i tu napotykamy Gombrowicza — stanowią przykłady tych „material systems” [systemów materialnych], i sugerują potrzebę badań „psychical processes in comparison with the biological properties of an organism” [procesów psychologicznych w porównaniu z biologicznymi właściwościami organizmu]. W konkluzji więc „the motion of the system, its development, is (...) a self-generating dialectical process, i.e., one which contradictions occurring within the system produce its continual motion and development” [ruch systemu, jego rozwój jest samoodradzającym się procesem dialektycznym, tzn. takim, w którym sprzeczności istniejące wewnątrz systemu powodują jego nieustanny ruch i rozwój]” (s. 73).

oblicze swe jak tylko może — w epoce przejściowej?” [F 15]); epoki, kiedy pisarz — a jest to dokładna autodefinicja Gombrowicza —

nie będzie oddawał się pisaniu dlatego, że uważa się za dojrzałego, lecz właśnie ponieważ zna swą niedojrzałość i wie, że nie posiadał formy i że jest tym, kto się wspina, ale nie wylazł jeszcze, i tym, kto się robi, ale się jeszcze nie zrobił. [F 88]

W następnych dwóch powieściach zaangażowanie polemiczne Gombrowicza słabnie, jak gdyby obiekty satyry nie zasługiwały na kontynuowanie wysiłku niszczenia. Pozostały zarysy tego, co Gombrowicz globalnie nazywa utopią („Więc jeden krzyczał: Bóg, drugi: sztuka, trzeci: naród, czwarty: proletariats”, [P 9]); pozostał, zastosowany już w drugiej i trzeciej części F, schemat bohatera opowiadającego — odtąd identycznego z autorem — który wraz z przyjacielem przyjeżdża w gościnę do pewnej rodziny, traktując ją następnie jako teren, stabilny na pozór, swoich niczym nie skrupowanych i występnych eksperymentów. Jak gdyby rodzina z jej zalegalizowaniem i instytucjonalizacją zwyczajów i stosunków (przede wszystkim seksualnych) pozostawała głównym (bardziej odpornym?) celem wszystkich desakralizacji dokonywanych systematycznie przez protagonistę i jego współnika, stale eksponujących to, co społeczeństwo potępia lub odrzuca („Świństwo! Świństwo!... Wymacywaliśmy zepsucie, zboczenie, niłczemność”, [K 49]). Dlatego wśród utworów Gombrowicza F pozostaje dziełem najbardziej urozmaiconym, pełnym największej inwencji, szalonym; ustaliwszy raz swój cel, działa on bardziej konsekwentnie (i obsesyjnie) w P i K. Gry językowe z F, które nawet w przekładzie nie tracą swojej wymowy (np. wariacje słowne wokół pierwiastka *pup-*: „pupa”, „upupiony”, „upupiać”, „arcypupa”) ustępują w P i K miejsca ćwiczeniom syntaktycznym oraz słowom-kluczom.

Gdy rozpadają się utopie, pozostaje natura. Natura wokół nas i wewnątrz nas. (Do natury wzdycha już w F zepsuty chłopak Miętus; lecz utożsamia ją ze światem wiejskiego obyczaju i wciela w mit „parobka”; z Naturą we własnej osobie skrzyżuje broń pan Fryderyk w P). Przedstawia się ona jako mglista brzemienność o nieskończonych możliwościach:

A wszystko nieokreślone w konturze i tak zamazane, ciche i zasromane, utajone w oczekiwaniu, nie narodzone i nieokreślone, że właściwie nic tu nie było oddzielone i wyodrębnione, lecz rzecz każda łączyła się z innymi w jedną małą grząską, białawą i zgaszoną, cichą. [F 284]

Każdy przedmiot narzuca nam swoją własną obecność; lecz jeśli zachcniemy chwytać jakieś ogniwo między dwoma przedmiotami lub dwiema osobami, będzie to struktura o nieskończonych możliwościach rozwoju. Jakby rozwój mógł się wyłonić z ewentualnych asymetrii, bodźca do powstawania nowych, wzbogaconych symetrii. I przekształcenia powstają na koniec drogą analogicznej przenośni od rzeczy do symbolu, i na od-

wrót: palec, którym Syfon i Miętus posługują się ostentacyjnie jako bronią w pojedynku [F 70—71], palec włożony do ust trupa [K 128] i księdza [K 131], wnika (termin jest ścisły, palec sugeruje inną, podobną część ciała) do szeregu ust rozdziawionych, mamlających lub przeżuwiających, a na ich tle trwają usta pożądanej Leny, którą protagonista pragnie skazić [K 110].

Mamy tu do czynienia z prawdziwym strukturalizmem w powieści. I cała fabuła P i K wspiera się na rusztowaniu tych powiązań, przedstawialnych, i rzeczywiście przedstawionych w jednym punkcie przy pomocy formuły:

A teraz NÓŻ:

Ten nóż stwarza związek S (Siemian) — S¹ (Skuziak).

Z czego dalej: (SS¹) — W. Poprzez A, poprzez zamordowanie Amelii.

<...>

Co za chemia! Jak wszystko się łączy! To jeszcze niewyraźne połączenie, ale już widać, że istnieje SKŁONNOŚĆ w tym kierunku. [P 116]

Ale nie jest to zabawa intelektualna, nie chodzi także o powieść kryminalną (na co zresztą wskazuje brak wyjaśnienia samobójstwa w zakończeniu K). Przede wszystkim: ustanowione w ten sposób związki nie należą do porządku logicznego, ani nie mieszczą się w racjonalności: przyczyna — przyczynowość, zasady identyczności i sprzeczności wydają się raczej rozwiązaniami fikcyjnymi wobec znacznie bardziej tajemniczej rzeczywistości (co widać już w F [267]).

Potem związki inicjalne, generyczne ustanawiają się mocą samego pojawienia się w umyśle obserwatora-demiurga. Należy wzmocnić swoją myślą kierunek już powzięty lub nawet interweniować pobudzająco, ażeby te powiązania wykryły się w rzeczywistości, rozgałęziając się nieuchronnie, tragicznie. Jest to proceder rodem z czarnej magii: natura, podsunąwszy człowiekowi swoje sugestie, naśladuje teraz własne podszepty. I tak w K zbieżność pomiędzy powieszonym wróblem a patykiem zawieszonym na nitce w niszy sugerują nieodparcie Witoldowi, że musi on zabić i powiesić kota; a to powieszenie s p r o w o k u j e z kolei samobójstwo Ludwika.

Siła, która w ten sposób określa i warunkuje rzeczywistość, to siła erotyczna (Gombrowicz pisał, że nie wierzy w filozofię wolną od erotyki), chodzi tu o erotyzm wizualny i imaginatywny, spaczony jednym słowem, który sprzęga się z sytuacją niedojrzałości-dojrzałości, zdefiniowaną w F. Lecz zepchniętego w dzieciństwo dorosłego z F zastępuje w P dorosły, który z dzieciństwa czyni przedmiot delektacji chorobliwej i wielbiącej, zrezygnowanej i organizującej. Stary Fryderyk związał w binarną strukturę dwoje obojętnych sobie młodych, Karola i Henię, i przekazuje im swoje obciążenie seksualne, ażeby stworzyć pozór (i zaczątek) pożąda-

nia, ażeby spowodować śmierć człowieka (narzeczonego Heni) przeszkadzającego pożądanemu i, poprzez szereg pozornie tylko niezależnych od siebie morderstw, uwolnić od zbędnych osób czworokąt erotyczny składający się z niego, protagonisty (dwóch podglądaczy) i dwojga niedorostków.

Temat dojrzałości-niedojrzałości nie występuje w K w tak wyraźnej postaci (choć stary, dziedzinniały Leon jest tu jego widocznym reliktem). Gra struktur wyzwala się z wszelkich pleonazmów. Ale to, co mogłoby się wydawać postępowaniem w kierunku ustanowienia jakiegoś porządku nawet (k o s m o s i c h a o s są to słowa-klucze powieści), ujawnia właśnie głośno swoją nicość.

Także tutaj możemy podążać za ścisłym tokiem myśli Gombrowicza. Już w F objawia się nierozzerwalny związek niedojrzałości z niemożnością [F 49]. Niemożność z F staje się w P siłą negatywną stanowiącą podstawową własność diabolicznego Fryderyka, „skazany... na wieczysty terror tego co jest, w chłodzie swoim, nie rozgrzany niczym — on był, jaki był” [P 68] (potem następuje określenie: „trupio bezsilne”). Jego obecność na mszy np. potrafi zniszczyć oddziaływanie świętego obrzędu: „Msza oklapła w strasznej impotencji... zwisająca... niezdolna już do zapłodnienia!” [P 20].

Impotencja Ferdynanda ustępuje w K miejsca onanizmowi Leona. Dziedzinniały *pater familias*, którego udział w akcji nieprzypadkowo wymyka się ścisłemu wartościowaniu (lecz w końcu okazuje się godny uwagi), ogłasza własną filozofię; jest to filozofia ucieczki w „przyjemnostki”, miniaturyzacji i interioryzacji rozkoszy, co oprócz ujawnienia najdrobniejszych nawet elementów erotyzmu w powieści — wystarczy prześledzić, jaka obsesyjna, pełna seksualnych ciągów uwaga towarzyszy ręką Leny [K 34, 72] — prowadzi także do sedna strukturalizmu Gombrowicza.

Konstrukcja rzeczywistości jest w istocie dla niego homologiczna do bełkotu Leona:

Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu (podkreśl. C. S.) rodzącej się chwili, jak to jest, że, urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt... [K 24]

— a z kolei logika jest tylko konfiguracją ustawioną przez obserwatora w kierunku przyczynowości:

Przypadek zatem? Owszem... ale jakaś skłonność do składowości, coś jakby mgliście zahaczającego, dawało się wyczuwać w szeregu tych zdarzeń (...), przebijało w nich jakieś parcie ku sensowi, jak w szaradach, gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się w słowo. [K 30]

Chodzi tu w końcu o „przyjemnostki”:

Trup idiotyczny stawał się trupem logicznym — tylko, że logika była i ciężka... i zanadto moja... osobista... (podkreśl. C. S.) taka... osobna... prywatna (podkreśl. C. S.). [K 125]

Podczas gdy ferwor polemiczny Gombrowicza godzi w byty realne, choćby nadto obciążone śmiesznością (a w starciu z nimi stylistyczny ryzsztunek pisarza wspaniale dowodzi swej sprawności), jego wola odbudowy potrafi tylko wznosić domki z kart. Tak że u podłoża schematów strukturalnych K nie ma nawet tego żarliwego, choć spaczony erotyzmu, jak w P, ale erotyzm starawy i roztargniony, a nade wszystko jest nuda. Wszystkie te dochodzenia, które Witold i jego towarzysz prowadzą, wywołując i prowokując tragedie, wynikają z nudy nękającej rozpróżnionych letników; nudy świadomej:

Nuda, bracie, ma jeszcze większe oczy niż strach! Jak się nudzisz, to Bóg wie, co sobie wyobrażasz! [K 114]

Dalecy od harmonii świata z tradycji pitagorejsko-chrześcijańskiej, odsunąwszy z pola widzenia marionetkowych strażników postępu, obojętni na wszelkie wiary i wszelkie programy, ostatni bohaterowie Gombrowicza powracają do tworzenia; lecz głos ich wszechświata to nie muzyka sfer, tylko nużąca melodyjka rozlazłego, obleśnego Leona: ti-ri-ri...

Przełożyła *Maria Dramińska-Joczowa*