

# Aleksander Woźny

---

## Relacje komunikacyjne w świecie przedstawionym powieści Witolda Gombrowicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/3, 135-165

---

1983

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDER WOŹNY

## RELACJE KOMUNIKACYJNE W ŚWIECIE PRZEDSTAWIONYM POWIEŚCI WITOLDA GOMBROWICZA \*

Prezentację perspektywy metodologicznej, która unieruchomi, na pewnym etapie analizy, dynamiczny świat przedstawiony *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i *Kosmosu*, poprzedzi kilka uwag o recepcji „fenomenu”. Nie przypadkiem użyłem określenia „fenomen”. Taki jest punkt wyjścia, jawny bądź ukryty, większości egzegetów Gombrowicza<sup>1</sup>. Niepowtarzalność, wyjątkowość dzieła — to aksjomat, którego uchylenie niektórzy z krytyków uważają za „najgorszą ze zbrodni”. Swą uległość, pokorę wobec dzieła argumentują słowami samego mistrza:

W *Dzienniku* czytamy, że w fachowym oceniaczu „balast intelektualny do reszty przytłacza bezpośrednio, intuicyjne odczucie człowieka” [*Dziennik*. (1953—1956). Paryż 1957, s. 112]<sup>2</sup>.

Fenomen narzucania interpretatorom siatki pojęciowej i werbalnej odkrywanej w *Dzienniku*, traktowanej przez niektórych jako kolejny aksjomat gwarantujący poprawność lektury<sup>3</sup>, trafnie rozpoznał Michał Głowiński:

Powiedzieć można, [...] że ów komentarz do dzieła, a jest nim właśnie *Dziennik*, narzucił krytykom (tak na świecie, jak w Polsce) język, jakim mają

---

\* Moim przewodnikiem po nie znanym wcześniej obszarze parajęzyka, jakże istotnym w powieściowym świecie Gombrowicza, była imponująca intelektualnie i materiałowo rozprawa doktorska tragicznie zmarłego Kolegi — Juranda Banacha, *Problemy teorii współczesnych tekstów mówionych* (1979. Maszynopis w Bibl. Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego).

<sup>1</sup> Zob. J. Pawłowski, *Gombrowicz i lęk. Uwagi o „Diariuszu Rio Parana”*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 151: „Fenomen artystyczny, jakim jest dzieło Gombrowicza [...]”.

<sup>2</sup> F. Bondy, *Witold Gombrowicz, czyli szlachcica polskiego pojedynki cieniów*. Przełożył R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 264. Zob. też na tej samej stronie: „Przychwyliłem się na tym, że popełniam najgorszą ze zbrodni, umieszczając niektóre refleksje Gombrowicza w ciągu jakiejś literackiej tradycji [...]”.

<sup>3</sup> Zob. Pawłowski, *op. cit.*, s. 152: „można *Dziennik* traktować jako wspólny punkt wyjścia, praworzec wszystkich wypowiedzi Gombrowicza”.

o tym dziele mówić, narzucił im postawę hermeneutyczną nawet wówczas, gdy są wyznawcami innych dążeń metodologicznych. Kształtuje się tu jedność między pisarską wypowiedzią i jej interpretacją<sup>4</sup>.

Rozpoznanie badacza zawiera, *implicite*, interesującą propozycję metodologiczną: czytać Gombrowicza wbrew jego wypowiedziom, wbrew jego interpretacjom własnej twórczości, czytać Gombrowicza wbrew Gombrowiczowi. Porzucić hermeneutykę na rzecz metody, która uczyni dzieło otwartym, włączyć je w zewnętrzne wobec niego schematy kulturowe. Porzucić zatem i *Dziennik* jako ostateczną wykładnię. Próby wyjścia poza powtarzające się niemal w każdym opracowaniu metaforyczne „Gombrowiczowskie opozycje” stanowią, jak sądzę, najciekawszą interpretację powieści pisarza<sup>5</sup>.

Proponowana w tym szkicu metoda, bazując na tezach skonstruowanych przez badaczy języka mówionego, ma na celu wykorzystanie osiągnięć paralingwistyki w obszarze komunikacji literackiej<sup>6</sup>.

Ponieważ status parajęzyka budzi wśród językoznawców wiele kontrowersji, muszę opowiedzieć się za jedną z koncepcji. Przyjmuje stanowisko G. W. Kolszanskiego: językowi przysługuje całkowita autonomia, pełnowartościowość *langue* nie ulega najmniejszej wątpliwości. Dowolne językowe wyrażenie oscyluje natomiast między dążnością do osiągnięcia jednoznaczności a tendencją do ekonomii, skrótu, eliminacji zbytecznych środków. Łagodzenie napięć między przeciwstawnymi prawidłowościami, jakim podlega wypowiedzenie — to rola środków paralingwistycznych. Język domaga się niejako uzupełnienia zjawiskami niejęzykowymi. W procesie komunikacji mownej są one „funkcjonalnym komponentem aktu werbalnego”<sup>7</sup>.

Zgodnie ze stanowiskiem Kolszanskiego Jurand Banach przyjmuje:

do obszaru paralingwistyki należy zaliczyć wszystkie te elementy, które uczestniczą w akcie komunikacji mownej, a więc zarówno elementy suprasegmentalne (właściwości głosu, cechy artykulacji, tempo, rytmiczność), a także, jak nazywa je L. Pszczołowska [...], pauzy „niegramatyczne”, jak i elementy „tła dźwiękowego”, czyli dźwiękowe elementy niesegmentalne (wszelkiego rodzaju pomruki, niewerbalne kombinacje dźwiękowe); poza tym w obręb paralingwistyki wchodzi elementy kinetyczne (np. gestykulacja i mimika) oraz elementy proksemiczne (np. przestrzenne aspekty komunikowania)<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> M. Głowiński, *Wprowadzenie* [do cyklu przekładowego: *Wokół recepcji Gombrowicza*]. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 246.

<sup>5</sup> Zob. Z. Łapiński, „*Ślub w kościele ludzkim*”. (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza). „*Twórczość*” 1966, nr 9.

<sup>6</sup> Prekursorskie ustalenia L. Pszczołowskiej (O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1) ograniczają perspektywę badań. Zaliczając do obszaru badań paralingwistyki jedynie elementy suprasegmentalne i paraleksykalne, autorka pomija zjawiska kinetyczne i proksemiczne — jakże istotne w wewnątrztekstowej komunikacji literackiej.

<sup>7</sup> G. W. Kolszanskij, *Paralingwistika*. Moskwa 1974, s. 53, 71.

<sup>8</sup> Banach, *op. cit.*, s. 73.

Bohaterowie powieści Gombrowicza „posługują się” niezwykle bogatym repertuarem zachowań parajęzykowych, służących komunikowaniu<sup>9</sup>. Gesty i miny, szepty i pomrukiwania częstokroć uniezależniają się bądź nawet — przeciwstawiają się znaczeniom ich wypowiedzi językowych. Odsłaniane są obszary, których nośność semantyczna staje się konkurencyjna względem możliwości języka. Rozwijane dramatycznie napięcie między komunikacją werbalną a niewerbalną najpełniejszy wyraz uzyskuje w *Kosmosie*, wzbogaconym doświadczeniami *Pornografii* i *Trans-Atlantyku*.

Odmienne rozwiązania komunikacyjne wystąpiły w *Ferdydurke*. Odsłania je Włodzimierz Bolecki w znakomitych analizach mechanizmów językowych rządzących pierwszą powieścią Gombrowicza. Dowodzi, że elementem dominującym nad pozostałymi składnikami powieści jest narracja. Zarówno dialog, jak i fabuła są całkowicie podporządkowane „werbalnym działaniom opowiadacza”. Słowo staje się centralnym czy nawet jedynym godnym uwagi „zdarzeniem” Gombrowiczowskiego świata. Przedmiotowy status świata przedstawionego ulega zatarciu. Perspektywa narratora, *stricte* językowa, przenika bohaterów, odbiera im pozór jakiegokolwiek autonomii, redukuje ich do „zdarzeń werbalnych”. „Otóż nawet starcia interpersonalne są w całym utworze przede wszystkim zdarzeniami językowymi”<sup>10</sup>.

Fascynacja możliwościami języka, jaką wyraża ostentacyjnie niemal każde zdanie *Ferdydurke*, pojawia się także w dalszych utworach narracyjnych Gombrowicza. Ale każdy z nich uświadamia twórcy coraz wyraźniej ograniczenia systemu językowego. Rozwiązania występujące już w drugiej powieści przeczą tezie Boleckiego, słusznej w odniesieniu do *Ferdydurke*. Prawdziwa jest natomiast jej negacja: relacje międzyosobowe — począwszy od *Trans-Atlantyku* — są przede wszystkim zdarzeniami niejęzykowymi. Dominacja „werbalnego działania opowiadacza”, językowa perspektywa narratora ustępuje miejsca parajęzykowej perspektywie bohatera. Bohater — obiekt werbalnej manipulacji opowiadacza *Ferdydurke* — uzyska w *Kosmosie* pełną autonomię. Słowo narratora okaże się, w porównaniu z gestem czy „bergiem” Leona, ubogim środkiem komunikacyjnym i poznawczym. Parajęzykowe zachowania bohaterów przeczą znaczeniom ich wypowiedzi werbalnych. W sytuacjach konfliktowych zwycięża mina, śmiech, gest. Uniezależniając się od słowa, środki paralingwistyczne przejmują jego funkcje —

<sup>9</sup> Interesującą analizę „pozajęzykowych środków wyrazu” w relacjach komunikacyjnych wiążących bohaterów noweli *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* zaproponował Z. Łapiński (*W klasie tańca u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3).

<sup>10</sup> W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 97 n.

zarówno komunikacyjne, jak i poznawcze<sup>11</sup>. Jedyne zasygnalizowane tutaj własności przybliżają parawerbalne zachowania ku autonomicznej sferze działania bohaterów — dialogowi<sup>12</sup>.

Kolejny aksjomat — o jednolitości dzieła Gombrowicza i wtórności następnych powieści wobec *Ferdydurke*<sup>13</sup> — okazuje się nieprawomocny<sup>14</sup>.

### Od „ludus” do „iliux”

W *Przedmowie* do polskiego wydania *Trans-Atlantyku* Gombrowicz domaga się „głębszego i wszechstronniejszego odczytania tekstu”. Ostrzega czytelnika przed próbami interpretacji wyznaczanej przez „kompleks polski” i „tradycję”:

Jedni (do nich należałem) niemal boją się słowa „ojczyzna”, jakby ono cofało ich o 30 lat w rozwoju. Innych wprowadza natychmiast na tory obowiązujących w naszej literaturze szablonów. Czyżbym przesadzał? Ależ poczta przynosi mi rozmaite głosy z kraju o *Trans-Atlantyku* i dowiaduję się, że to „pamflet na frazes bogo-ojczyźniany” [...].

Następnie wyjaśnia podstawowe sensy powieści — w obawie, aby czytelnik znowu czegoś nie poplątał: „bardzo daleko posunięta rewizja naszego stosunku do narodu”, „problem dotyczy nie stosunku Polaka do Polaka, ale człowieka do narodu”, „mam na oku (jak zawsze) wzmocnienie, wzbogacenie życia indywidualnego, uczynienie go od-

<sup>11</sup> Obie funkcje psycholingwisty traktują jako specyficzne własności mowy. Zob. A. A. Leontiew, *Język, rzecz, rzeczewaja diejatielnost'*. Moskwa 1969, s. 31: „Jedność komunikowania i uogólniania jest podstawową cechą wszelkiego mownego działania”.

<sup>12</sup> Istotny w *Ferdydurke* akt patrzenia Bolecki (*op. cit.*, s. 131—145) sytuuje w perspektywie nie bohatera, lecz — narratora. Stanowi on, zdaniem badacza, element płaszczyzny narracji. Możliwość poszerzenia kategorii dialogu uzasadniam w szkicu *Dialog powieściowy w świetle para- i socjolingwistyki*, złożonym w redakcji „Tekstów”.

<sup>13</sup> Sąd taki, wyrażony *explicito*, odnajdujemy w interpretacji C. Segrego (*Chaos i kosmos u Gombrowicza*. Przełożyła M. Dramińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 277—278, 280): „wśród utworów Gombrowicza F [tj. *Ferdydurke*] pozostaje dziełem najbardziej urozmaiconym, pełnym największej inwencji, szalonym; ustaliwszy raz swój cel, działa on bardziej konsekwentnie (i obsesyjnie) w P [tj. *Pornografii*] i K [tj. *Kosmose*]. Gry językowe z F, które nawet w przekładzie nie tracą swej wymowy [...], ustępują w P i K miejsca ćwiczeniom syntaktycznym oraz słowom-kluczom”.

<sup>14</sup> Zob. A. Falkiewicz, *Symetryczna męka analogii i analogiczna męka symetrii*. „Dialog” 1975, nr 2, s. 136: „Ewolucja myśli... skromniej: ewolucja dzieła Gombrowicza. Czyli to, czego krytycy — dawszy się uwieść »jednolitością« tego dzieła — dotychczas nie dostrzegli”.

porniejszym na gniołącą przewagę masy". Po czym odsyła odbiorcę do *Dziennika*: „omawiałem kilkakrotnie te idee" (T 5—6)<sup>15</sup>.

Traktując perspektywę „ujednociającą" jako negatywny układ odniesienia, za punkt wyjścia interpretacji relacji komunikacyjnych w świecie *Trans-Atlantyku* uznaję odrzuconą przez autora tezę o odczytaniu powieści jako „pamfletu na frazes bogo-ojczyźniany". Założenie to pozwala usunąć z cytatu określenie „pamflet", by zastąpić je terminem „naśladowanie". Pojęcie naśladowania, zakresowo szersze od pojęcia pamfletu, nie implikuje negatywnych konotacji, wyraźnie widocznych w przytoczeniu. Nie sugeruje *a priori* żadnych ocen. Dookreślam tezę wyjściową proponowanej interpretacji: sposoby konstruowania relacji interpersonalnych w świecie przedstawionym powieści wyznaczane są przez pewien rodzaj naśladowania znaczeń zawartych we „frazesie bogo-ojczyźnianym". Analizując ten typ relacji, który bazuje na komunikowaniu somatycznym<sup>16</sup>, spróbuję określić specyfikę reguł komunikowania.

Obszar środków kinezycznych: miny, gesty, ruchy całego ciała, pozy, poszerzony jest w *Trans-Atlantyku* o chodzenie. Środek ten w Gombrowiczowskich relacjach komunikacyjnych uzyskuje specyficzne funkcje: proces przemieszczania się z miejsca na miejsce skupia w sposób szczególny uwagę obserwatorów, wyodrębnia jednoznacznie jednostkę z otaczającej przestrzeni. Sama przestrzeń organizowana jest przez chodzącego. Współtworzenie przestrzeni w akcie chodzenia nadaje zjawisku charakter kinezyczno-proksemiczny. Chodzenie uzyskuje w świecie przedstawionym wyjątkowo bogaty zakres możliwości komunikacyjnych:

G... — powiada Radca. — No to dali go! — powiada Minister. — Ja tu zara trochi Pochodzę, a potem lu! I patrzę, a to on Chodzić zaczął i Chodzi, Chodzi po salonie, brew marszczy, głowę schyla, sapie, szumi, puszy się, aż Huknął i Łypnął! — Zaszczyt to dla nas! Zaszczyt, bo my Wielkiego Pisarza Polskiego gościmy, może Największego! Wielki to Pisarz nasz, może i Geniusz! [T 22]

Jaki mechanizm nobilitował w akcie komunikacyjnym „g..." na Geniusza? Reguły mechanizmu odnajdujemy w stereotypowym oddziały-

<sup>15</sup> Zastosowano następujące skróty lokalizacyjne odnoszące się do powieści W. Gombrowicza: F = *Ferdynurke*, Warszawa 1956; K = *Kosmos*, W: *Dzieła zebrane*, T. 4. Paryż 1970; P = *Pornografia*, W: jw., t. 3; T = *Trans-Atlantyk*, *Ślub*. Z komentarzem autora, Warszawa 1957. Liczby po skrócie wskazują stronicę.

<sup>16</sup> Banach (*op. cit.*, s. 193) zalicza do komunikowania somatycznego „wszystkie te elementy parajęzykowe i niefoniczne, które biorą udział w komunikowaniu się dwóch osób i które, co ważniejsze, są zdolne do przenoszenia jakichkolwiek informacji posiadających możliwość ingerencji i modyfikacji semantycznej »materii« powiadomienia. Zjawiska należące do tego typu komunikowania zostały uporządkowane według przynależności do dwóch typów przestrzeni i ich egzystencji: a) zjawiska kinezyczne, b) zjawiska proksemiczne".

waniu „frazesu bogo-ojczyźnianego”. Poselstwo, któremu przewodzi Minister Kosiubidzki — to enklawa polskości, miniatura Ojczyzny. On sam swym zachowaniem, „każdym poruszeniem honor sobie świadczył”,

sobą silnie bez przerwy zachwycał, a już to prawie na kolanach z nim się rozmawiało. Zaraz więc, płaczem wybuchnąwszy, jemu do nóg padłem i dłoń całowałem. [T 19]

Zachowania znamienne w naszej kulturze, dozwolone jedynie w stosunku do najwyższych świętości: Boga i Ojczyzny. Chodzenie posła, „brwi marszczenie”, „puszenie się” — to komunikat realizujący wielką metaforę, organizowany zgodnie z regułami wyznaczanymi przez „frazes bogo-ojczyźniany”.

Wymuszony na Gombrowiczu pojedynek na słowa z „Najsławniejszym Pisarzem” postawił bohatera w takiej oto sytuacji: „Ja się bez słowa zostałem. A bo już języka w gębie zapomniałem” (T 40). Schemat frazeologiczny wyznacza zachowania bohatera. Jego ucieczka przemienia się w chodzenie, środek komunikowania nie wymagający użycia słów. Zachowanie Witolda, odbierane przez zebranych na przyjęciu gości jako komunikat, wywołuje relację zwrotną:

Powszechne więc osłupienie, gęby porodziawiano, [...] jeden zbladł, drugi brew zmarszczył, trzeci nawet kułak wystawił [...]. [T 41]

Chód Gombrowicza potężnieje „Geniuszem”, ustanowionym także chodem. Będąc refleksem chodu posła, wchłania tamte znaczenia bogo-ojczyźniane, by wreszcie przewyciężyć je. Niestety, Puto „tyż chodzić zaczął”. Mające oswobodzić z więzów narzuconych przez posła chodzenie bohatera przekształca się w „chodzenie z krową”. Powstały, wbrew intencjom chodzącego, komunikat urągający honorowi mężczyzny koresponduje, za pośrednictwem tego samego środka komunikowania, ze znaczeniami zawartymi w chodzie-komunikacie posła. Specyficzne uwikłanie relacji komunikacyjnych sytuuje najwyższe świętości w podejrzanym mariażu.

Pojawienie się Gonzala wywołuje intensyfikację somatycznych relacji komunikacyjnych. Uwodzenie Ignasia odbywa się przy pomocy niezwykle zróżnicowanego kodu kinezycznego:

Gonzalo [...] jako upojony na wybranka swego spogląda i chcąc jemu się przypodobać, a w oko wpaść, Oczko przymruża, ręką Rączką rusza, chichocze, a na siedzeniu podskakuje [...], śmiechem hucznym witając te Figielki swoje! [...] (a tu piętę do góry zadziera) [...] (a tu chusteczką zamachał) [...] (w dłonie klaska, kolanami strzela) [...] (dalejże palcami przebierać) [...]. [T 49, 52]

Bogactwo zachowań komunikacyjnych bohatera uzyskuje specyficzną motywację, *vraisemblable*<sup>17</sup>. Jego widzenie świata, skrzywione zbo-

<sup>17</sup> Zob. J. Culler, *Konwencja i oswojenie*. Przełożył I. Sieradzki. W antologii: *Znak — styl — konwencja*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 155—156: „Przyswajanie czy interpretowanie jakiegoś zjawiska polega na

zeniem, nadaje przewrotne sensy „najświętszym związkom”. Znaczenia wiążące relację „Ojciec wysyłający Syna na wojnę — Syn”: szacunek, honor i ojczyzna, ulegają zachwianiu. Jawna degradacja wskazanych sensów nastąpi podczas pijatyki w Parku Japońskim. Gonzala przypijanie do Ignasia, wzmocnione gestami Barona, Pyckala i Ciumkały, odbierane jest przez Ojca jako zamach na łączącą go z Synem więź bogo-ojczyźnianą. Zatem pojedynek... Ale pojedynek z Putem, nawet zwycięski, będzie ujmą na honorze każdego, kto weźmie w nim udział, także i świadków. Znaczenia, które zakomunikuje, należy zatem umieścić w innej płaszczyźnie, narzucić odmiennie reguły ich „czytania”, zmienić kontekst. Gotowych formuł dostarcza znowu „frazes bogo-ojczyźniany”. Reakcje Barona i Pyckala, przyszyłych świadków Gonzala, dobrze ilustrują opisywany mechanizm. Odrzuconą początkowo propozycję Witolda: „Za nic ja Puta świadkiem nie będę” (T 65), przyjmują natychmiast, gdy tylko użyte zostaną „ostateczne” argumenty: „bo Rodak w potrzebie, bo dla Rodaka, dla Ojczyzny...” (T 66). Przekonanie o mocy komunikacyjnej ozywianej coraz częściej w relacjach międzyosobowych formuły sprawia, że pojedynek, w wyniku działań „manipulatorów polskością” — ekipy Posła — ma być spektakularnym komunikatem zaświadcującym „polską rację stanu”: „cudzoziemcom Pojedynek ukazać, a tyż stosowną orację o Honorze, Czci, Odwadze naszej wypowiedzieć” (T 69—70)

Próba odwrócenia znaczeń relacji ustanowionej gestami Gonzala: Puto — Ojciec wzbraniający uwiedzenia Syna, zawodzi. Strzelanie przekształca się w „pukanie”, ludyczne naśladowanie gestem wzniosłych idei Pojedyńku. Drobiazgowo opracowywany komunikat o Honorze i Ojczyźnie przemienia się w zabawę w pojedynek, ośmieszając uświęcony związek Ojciec—Syn.

Eklektyczna przestrzeń Pałacu Gonzala określa jednoznacznie charakter struktur komunikacyjnych, łącząc w specyficznym związku relacje między przedmiotami, zwierzętami i ludźmi. Sztywnej hierarchii wyznaczającej stosunki międzyludzkie zgodnie z regułami formuły bogo-ojczyźnianej przeciwstawia się odmienna zasada: „jedno z drugim

---

srowadzaniu go do układów stworzonych przez naszą kulturę, a to dokonuje się zwykle drogą opisywania go za pomocą sformułowań, które jakaś kultura uznaje za naturalne. Postępowanie takie nosi różne nazwy w piśmiennictwie strukturalistycznym: odzyskanie, oswojenie, motywacja, *vraisemblablisation* [uprawdopodobnienie]. Znamiennie, że bogactwo zachowań komunikacyjnych w *Pornografii* i *Kosmosie* również znajduje „uprawdopodobnienie” w zamiarach erotycznych bohaterów. Nie mniej ważne jest to, co różnicuje. W *Trans-Atlantyku* wraz z pojawieniem się Puta wszystkie relacje komunikacyjne uzyskują przewrotne znaczenia, niezależnie od intencji pozostałych uczestników, podczas gdy w dwóch ostatnich powieściach erotyzm bohaterów (Fryderyka czy Leona) jest przejawem szerszej względem niego „postawy komunikacyjnej” bądź epistemologicznej. Szczegółowa analiza działań bohaterów *Pornografii* i *Kosmosu* potwierdzi sensowność sygnalizowanego ujęcia.



się parzy jak popadnie, burdel” (T 93). Relacja „parzenia się”, brak dystansu — zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i przenośnym — wywołuje ważne konsekwencje semantyczne. Arcydzieła „tanieją”, świętości ulegają degradacji: „z Maszkarą Madonna... i Burdel, Burdel, Burdel [...]” (T 93). Syn podnosi rękę na Ojca, Ojczyznę wyszydza Syncyzyna.

Komunikacja somatyczna w świecie przedstawionym *Trans-Atlantyku* nosi wszelkie cechy „komunikacji ludycznej”<sup>18</sup>. Relacje między bohaterami poddane są zasadom, które funkcjonują zgodnie z regułami konstytuującymi trzy kategorie gier i zabaw: *agon*, *mimicry* i *iliux*<sup>19</sup>. W grze komunikacyjnej typu *mimicry* „jednostka udaje, że wierzy, jakoby była kimś innym, pozwala to sobie wmówić lub usiłuje wmówić otoczeniu [...]”; „mamy tu do czynienia [...] z naśladowaniem jakiejś innej rzeczywistości”<sup>20</sup>. Poseł Feliks Kosiubidzki udaje posła przy pomocy min, gestów i póż. Baron i Pyckal zachowują się tak, jak powinni się zachowywać dwaj zwaśnieni o młyn szlachcice. Tomasz każdym gestem udowadnia wszystkim, że jest Ojcem. Naśladownictwo staje się głównym mechanizmem gry komunikacyjnej. Gonzalo i Tomasz udają, że się pojedynkują. Poseł wmawia cudzoziemcom, że biorą udział w polowaniu na szaraka.

W relacjach komunikacyjnych bohaterowie usiłują stworzyć rzeczywistość odwzorowującą „jakąś inną rzeczywistość”. „Ujęta w normy, poddana konwencji, które zawieszają zwykłe prawa i chwilowo wprowadzają nowe »ustawodawstwo«, jedynie obowiązujące”, przypomina świat wytwarzany w zabawach typu *agon*<sup>21</sup>. Obowiązujące reguły ustanawia formuła: Bóg — Honor — Ojczyzna<sup>22</sup>. Stereotypowymi relacjami komunikacyjnymi i kontekstami ma ona nadać moc naśladowanym zachowaniom. Podporządkować „grających” zasadom w niej zawartym oraz określić obszar obowiązującej konwencji. Wielokrotnie sygnalizowany apragmatyczny charakter formuły: pojedynek bez przelewu krwi, polowanie na niby, Ojcobójstwo czy Synobójstwo bez trupa, określa jej

<sup>18</sup> Termin wprowadzony przez J. Lalewicza (*Mimetyzm formalny i problem naśladownictwa w komunikacji literackiej*. W zbiorze: *Tekst i fabuła. Studia*. Warszawa 1979, s. 46).

<sup>19</sup> Zob. R. Caillois, *Zywiół i ład*. Wybór A. Osęka. Przełożyła A. Tarkiewicz. Przedmowa M. Porębski. Warszawa 1973, s. 297—328.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 318, 323.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 306.

<sup>22</sup> O jej wyjątkowej randze w mentalności współczesnego Polaka świadczy dobitnie historia terażniejszości — zob. M. Janion, „*Nigdy przed mocą nie ugniemy szyi*”. „Pismo” 1981, nr 3, s. 17: „romantyczny patriotyzm rycerski i religijny [...] dał o sobie znać również w napisie: BÓG — HONOR — OJCZYŻNA, umieszczonym przed Stoczną Szczecińską podczas uroczystości odsłonięcia tablicy pamiątkowej ku czci poległych robotników w grudniu 1970 roku”.

specyficzny status<sup>23</sup>. Ponieważ gra jest bezproduktywna, „prowadzi do sytuacji identycznej z sytuacją wyjściową”. Cechy wymienione przez Caillois „mają charakter czysto formalny. Nie przesądzają one o treści gier czy zabaw”<sup>24</sup>. Formuła: Bóg — Honor — Ojczyzna, konstytuowana formalnie własnościami ludycznymi, sama nabiera takiego właśnie charakteru.

Jak wszystkie gry i zabawy sytuują się „równocześnie między dwoma przeciwstawnymi biegunami”, zasadą *paidia* i zasadą *ludus*<sup>25</sup>, tak relacje komunikacyjne w świecie przedstawionym *Trans-Atlantyku* przenikają dwie przeciwstawne tendencje komunikacyjne. Dominująca w początkowych relacjach zasada *ludus*: kontakty Witolda z Posłem, sytuacja wyjściowa pojedynku Gonzala z Tomaszem, przygotowania do polowania, przytłacza zachowania typu *paidia*. Ale „arbitralne konwencje” wyznaczane przez formułę komunikacyjną: Bóg — Honor — Ojczyzna, już w ramach początkowych relacji pozostają zachwiane. Zaczyna zwyciężać zasada rozpasania, przełamująca sztywne reguły. Zdominuje ona wszystkie działania komunikacyjne bohaterów, gdy tylko przybędą do pałacu Gonzala. Przedmioty i zwierzęta „parzą się”, „gryzą się” — ruch staje się podstawą wszystkich działań. Początkowo nieznaczący:

widzę, że Bajbak ten z Ignacym się stowarzysza, a w takim sposobie: co Ignac się Ruszy to i on się ruszy (choć prawie nie widać) [...]. [T 87]

— ogromnieje w „buch-bachu” palanta, by wreszcie, zgodnie z „regułami” *iliux*, „czystego uniesienia”, przeciwstawianego diametralnie zasadzie *ludus*<sup>26</sup>, wywołać stan oszołomienia, spazmu, transu:

A cóż to się dzieje? I jaka Bajbaka śmiałość! Bo już oni, panie, tak Jeden z Drugim tak Jeden do Drugiego, że prawie taniec to jest, taniec, nic innego. Gdy tedy jeden Ręką Machnie, drugi Nogę zadrze. Gdy jeden na drzewo wliwie, to drugi na bryczkę, więc to jeden Świśnie, drugi Pryśnie, ten śliwkę zji, tamten ulegałkę [...]. I takie to Wtórowanie, Przygrywanie nieustanne, jeden drugiemu, jeden do drugiego, a jakby do wiersza, takie to Stowarzyszenie wieczne, nieprzerwane, wszelkim ruchem, poruszeniem, że chyba jeden bez drugiego kroka dać nie może. [T 110]

Oszołomienie w grach typu *iliux*, „często idące w parze z tłumionym zamiłowaniem do nieładu i niszczenia”<sup>27</sup>, i tu — w finale powieści —

<sup>23</sup> Krwawy finał wyklucza możliwość interpretacji relacji komunikacyjnych świata przedstawionego *Kosmosu* czy *Pornografii* w kategoriach komunikacji ludycznej.

<sup>24</sup> Caillois, *op. cit.*, s. 306.

<sup>25</sup> Caillois (*op. cit.*, s. 303) określa *paidię* jako stan „rozpasania, swobodnej improwizacji i beztroski [...] wyzwolonej z wszelkich więzów bujnej wyobraźni”, *ludus* zaś — „to rosnąca potrzeba podporządkowania spontaniczności pewnym konwencjom arbitralnym, nie znoszącym sprzeciwu i z założenia niedogodnym”.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 323, 333—334.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 325.

osiąga podobny wymiar: „Już kuligu nie ma”, już i Mazura nie ma, jest jedynie rozpasany Buchbach. Jego niszczyielska siła, skierowana przeciw wartościom rządzącym „frazesem bogo-ojczyźnianym” — tradycjom i świętościom narodowym, koncentruje się na Ojcu, by przemienić się w Ojcobójstwo. Ale... Ignacy „zamiast żeby Ojca swego Bachem Bachnąć on Buch w śmiech [...]”. Śmiech ogarnia wszystkich. I bogo-ojczyźnianego Pośła i krwawego Rachmistrza, księdza Proboszcza i Muszkę z Tuską: „I dopieroż od Śmiechu, do Śmiechu, Śmiechem Buch, Śmiechem bach, buch, buch Buchają!... (T 121).

Buchający śmiechem finał *Trans-Atlantyku* przypomina, że wszystko było zabawą. I jak w zabawie — nie może być żadnych konsekwencji praktycznych: milioner nie uwiedzie n a p r a d ę Ignasia. Syn nie zabije n a p r a d ę Ojca. Ale i cudzoziemcy nie pokłonią się Polakowi-Geniuszowi, a rycerski Polak-Patriota nie upokorzy zbrojeńca-milionera. Ponieważ również i formuła: Bóg — Honor — Ojczyzna, odsłania w relacjach komunikacyjnych swój ludyczny status.

Analiza relacji komunikacyjnych dokonana z perspektywy *Kosmosu* i *Pornografii* pozwala sformułować następującą tezę: Gombrowicz prezentuje w *Trans-Atlantyku* negatywne, destrukcyjne możliwości parajęzyka jako systemu komunikowania się. Śmiech, miny, gesty, pozy, organizowane zgodnie z zasadą *ludus* bądź *paidia*, mogą zdegradować każdą wartość, odwrócić najtrwalszą hierarchię zachowań. W tym właśnie znaczeniu *Trans-Atlantyk* stanowi obszar eksperymentu komunikacyjnego dla następnych powieści. *Pornografia* i *Kosmos* dowiodą pozytywnych, kreacyjnych możliwości systemu parajęzykowego.

### Światoogląd contra światopogląd

Najważniejsze pytanie postawione w *Pornografii* dotyczy, jak sędzę, ograniczeń i możliwości języka jako systemu komunikacyjnego. Wiąże się ono bezpośrednio z problematyką dialogu<sup>28</sup>. Jako przytoczenie języka mówionego, jako mowa cudza, dialog powieściowy odsłania odbiorcy swą istotę nie w relacji bohater—bohater, lecz w relacji bohater—narrator. W mowie narratora, w jego aktywnym odbiorze dialogowej mowy cudzej przełamuje się istota dialogu — totalna aktywność komunikacyjna człowieka.

<sup>28</sup> W rozprawie *Dialog powieściowy w świetle para- i socjolingwistyki* rozgraniczam dwa sposoby rozumienia dialogu powieściowego. Pierwszy, tradycyjny — dialog w znaczeniu wąskim — oznacza jedynie graficznie wydzielone z szeregu wypowiedzeniowego narratora repliki bohaterów. Poszerzenie tego zakresu o elementy parajęzykowe, rejestrowane przez narratora, tworzy pojęcie dialogu powieściowego w znaczeniu szerokim. Drugie ze znaczeń określa, czego usiłuję dowieść we wskazanym szkicu, istotę zjawiska.

„Czysty” dialog, wydzielone graficznie repliki bohaterów, pozbawione „akompaniamentu narracyjnego”<sup>29</sup>, występuje w *Pornografii* rzeczywiście rzadko. Po „zduszeniu mszy”, podczas kolacji niedzielnej, Witold z Fryderykiem dowiadują się, że Henia „na dniach się zaręczy”:

— Tak? Z kimś z sąsiedztwa?

— Owszem... Sąsiad. Waclaw Paszkowski z Rudy. [...] Bardzo porządny człowiek. Wybitnie porządny — zatrzepotała palcami.

— Prawnik [...] ... Zdolny chłop, poważny, tęgi łeb, ba, wykształcony! Jego matka wdowa, gospodaruje w Rudzie, majątek pierwsza klasa, sześćdziesiąt włók, trzy mile stąd.

— Świętych cnót kobieta. [...]

— Heńka trochę młoda... ale o lepszego kandydata trudno. Mężczyzna odpowiedzialny, zdolny, wybitnie odczytany, intelekt, panie, pierwszorzędny, jak tu przyjedzie będziecie panowie mieli z kim pogadać.

— Niezwykle przemyślany. Zacny i prawy. Wyjątkowej czystości moralnej. Wdał się w matkę. Niezwykła kobieta, głębokiej wiary, święta prawie — niezłomnych katolickich zasad. Ruda to ostoja moralna dla wszystkich. [P 31—32]

Mówią bohaterowie, ale czy narrator rzeczywiście milczy? Reguły gatunku powieściowego zmuszają — jak pisze Michał Głowiński — do zaakceptowania założenia, że wypowiedzi bohaterów „zarejestrowane” w tekście są „jakby tylko reprezentatywnym wyborem z całokształtu ich działalności językowej”<sup>30</sup>. Teza ta wymaga uzupełnienia: jak nieobecność replik bohaterów (w tekście) nie stanowi dowodu ich milczenia w świecie przedstawionym, tak i milczenie narratora nie oznacza braku jego aktywności. Narrator słucha i patrzy (z pewnej odległości — aspekt proksemiczny) na mówiących bohaterów. Świadczenia jego obecności odnajdujemy także w analizowanej tu rozmowie Hipolita i pani Marii. Ich dialog „dzieje się” wprawdzie samodzielnie, bez uporczywego pośrednictwa Gombrowiczowskiego narratora, ale poprzez wypowiedziane słowa przeziera złośliwy grymas natręta. Jego obraz konkretyzuje się wraz z postępującą stereotypizacją wypowiedzi bohaterów. Potok wygłaszanych schematów językowych, przylegających szczelnie do zaistniałej sytuacji: prezentacja narzeczonego córki, odsłania oblicze narratora. W słowie bohaterów daje się słyszeć drugi głos. Ironiczny głos narratora, przydający pierwszemu cudzysłowowemu statusu<sup>31</sup>. Głośna realizacja zakamuflowanej reakcji narratora pojawi się kilka stron dalej:

Po południu zjawił się zapowiadany onegdaj Waclaw. Urodziwy mężczyzna! Bez kwestii — rosły, elegancki pan! Obdarzony nosem dość wydatnym, ale subtelnym, o ruchliwych nozdrzach, oliwkowym spojrzeniem i głosem głębo-

<sup>29</sup> Zob. M. Głowiński, *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 46.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 45—46.

<sup>31</sup> Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*. Przełożył Z. Saloni. W antologii: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór i opracowanie M. R. Mayenowa i Z. Saloni. Warszawa 1970.

kim — a przystrzyżony wąsik pieścił mu się pod tym wyczulonym nosem i nad pełną i pąsową wargą. [...] Któż mógłby podać w wątpliwość jego stopę rasową i wysoko sklepioną, w żółtym, obcisłym buciku, tudzież jego uszy zgrabne i niewielkie? Czyż nie były interesujące, a nawet rozkoszne, te zatoczki nad czołem, które czyniły go bardziej intelektualnym? A ta białosc cery, czyż nie była białością trubadura? Zapewne, efektowny pan! Zdobywcy mecenasa! Dystyngowany adwokat! Znienawidziłem go fizycznie od pierwszej chwili [...]. [P 40]

Narrator kształtuje wypowiedź w stylu replik Hipolita i jego żony, w stylu „taniego romansu”<sup>32</sup>. Podobnie jak w jego słowie słyszymy głos bohaterów, tak w ich rozmowie — głos dystansującego się za pośrednictwem ironii narratora. Nie był to zatem dialog „czysty”, pozbawiony „akompaniamentu narracyjnego”. Takiego dialogu u Gombrowicza rzeczywiście nie ma.

Poddanie się mocy stereotypów językowych osłabia aktywność bohaterów w walce ze stającą się rzeczywistością. Może być także świadectwem zakamufłowanej obrony przed atakami „tej k..., natury”. Z bezpieczeństwa, jakie rodzi poddanie się stereotypom, w pełni zdaje sobie sprawę Fryderyk. Zaszokowany, ale i usatysfakcjonowany „obrotem rzeczy” — gestem Karola, który „znienacka zadarł babie kiecę” —

mruknął, prawie niedosłyszalnie:

— No, no!

Ale zaraz zaokrąglił mimowolne słówko w zdanie, które wypowiedział głośno i nie bez sztuczności:

— No, no, no, co tam słycać, kochany panie Witoldzie? [P 44]

Słowo wypowiedziane, język, nie jest narzędziem poznania. Przeważnie, staje się gwarantem bezpieczeństwa, kryje za swoimi schematami bohaterów, chroni ich przed rzeczywistością, ogranicza horyzont.

Prezentację parajęzykowych środków komunikowania się poprzedzi próba dookreślenia stosunku narratora do stereotypu językowego. Liczba stereotypów zawartych w szeregu wypowiedziowym narratora znacznie przewyższa liczbę utartych formuł w wypowiedziach bohaterów. Ponadto istnieje tu zasadnicza różnica jakościowa. Narrator przekształca stereotypy:

I nie dałoby się o niej [tj. o Heni] powiedzieć, że „zna mężczyzn” (jak się mówi o zepsutych dziewczynach), a tylko że „chłopca zna” — co było zarazem bardziej niewinne i bardziej rozpustne. [P 29]

Ostentacyjnie wskazany sens zwrotu „zna mężczyzn” ilustruje dosadnie mechanizm przekształcania formuły. Inwersja akcentować ma, w opozycji do zaktualizowanych znaczeń stereotypu, klasę właściwości

<sup>32</sup> Z *Informacji* otwierającej powieść: „*Pornografia* dzieje się w Polsce z lat wojennych. Dlaczego? Trochę dlatego, że klimat wojenny dla niej najwłaściwszy. Trochę, że to jednak polskie — i nawet może pomyślane było, w pierwszym rzucie, odrobinę na wzór taniego romansu z gatunku Rodziewiczówny, czy Zarzyckiej [...]” (P 7).

umieszczonych w przecinających się obszarach wyznaczanych przez następujące pojęcia: chłopięcość, niewinność, młodość, pragnienie inicjacji. Powtórzony predykat, obciążony w pełni kontekstami schematu frazeologicznego, znosi przywołaną wcześniej klasę właściwości, przydając jej przeciwstawne sensy. Ale nie ruguje jej w zupełności. Proces znaczeniotwórczy aktualizuje dalsze konteksty. Językowa świadomość pogłębia się w aktywnej współpracy nadawcy i odbiorcy.

Konstrukcje metaforyczne powstawać bowiem mogą między innymi w rezultacie celowych przekształceń frazeologiczno-składniowych i dzięki aluzyjności do utartych formuł zyskiwać uzasadnienie.

Ten „najlepiej bodaj rozpoznany chwyt znaczeniotwórczy we współczesnej poezji”<sup>33</sup> odnajduję również u Gombrowicza. Rozdeptanie glisty, łączące Karola z Henią, napawa nadzieją „starszych panów”:

Oni, w cnocie, byli zamknięci dla nas, hermetyczni. Ale oni w grzechu, mogli tarzać się z nami... Oto co myślał Fryderyk! I prawie widziałem go jak z palcem przy ustach szuka grzechu, który by go z nimi spoufalił, jak rozgląda się za takim grzechem — czy też raczej, może, myśli, podejrzewa że ja za takim grzechem się rozglądam. Cóż to za system zwierciadlany — on we mnie się przeglądał, ja w nim — i tak, snując na cudzy rachunek marzenia, dochodziliśmy do zamysłów, których żaden z nas nie ośmieliłby się poczytać za swoje. [P 61]

Szczególnie interesujący wydaje się zwrot „dochodziliśmy do zamysłów”. Kryje się za nim schemat „odchodzić od zmysłów”. Zetknięcie obydwu konstrukcji, osadzonych w przywołanych kontekstach, aktualizuje bogaty proces znaczeniotwórczy. Zrekonstruowany stereotyp funkcjonuje w znaczeniu półprzenośnym: ‘rezygnować ze zmysłowości’, oraz — zleksykalizowanym: ‘rozpaczać’. Oddaje tym samym bardzo dokładnie ten stan umysłów Witolda i Fryderyka, w jakim znajdowali się przed aktem rozdeptania glisty: zniechęcenia, rezygnacji, niemocy. Wyrażenie „dochodzić do zamysłów” stanowi „zwierciadlane” odbicie zrekonstruowanych sensów stereotypu. Wyrazy „odchodzić”, „od”, „zmysły” zmieniają się w swe przeciwieństwa, zachowując „w chwili semantycznego stawania się”<sup>34</sup> pamięć znaczeniową pierwowzoru. Zmysłowość staje się znowu wartością pożądaną, acz droga wiodąca ku jej osiągnięciu nie jest prosta. Etap pośredni, ale konieczny, stanowi konstrukcja planu, scenariusza. Znaczenia obydwu wyrażeń pozostają w ścisłym związku na skutek postulowanej konieczności wymiany ich elementów: dochodzić do zamysłów nie bezpośrednio, ale z premedytacją (zgodnie z zapowiedzią tytułową powieści — „p o r n o g r a f i a”).

<sup>33</sup> Propozycja A. Okopień-Sławińskiej (*Metafora bez granic*. „Teksty” 1980, nr 6, s. 28) ujęcia kategorii metafory w terminach komunikacyjnych, okazała się niezwykle pomocna w analizie mechanizmów językowych rządzących prozą Gombrowicza.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 25.

Stereotypowe zwroty przenikają narrację wielopłaszczyznowo. Ich wystąpienie w tekście *Pornografii* uzyskuje wielostopniową motywację. Sygnalizują zawsze najistotniejsze zdarzenia dziejącej się „historii” i jednocześnie — są próbą ich interpretacji: „Fryderyk? Czy Fryderyk to widział, czy jemu także to wpadło w oko?” (P 23). Zacytowana wypowiedź stanowi reakcję na dostrzeżone „kawałek policzka i nieco karku” łączące „chłopca” z „dziewczyną”. Związek ten, wyznaczający bieg całej „historii”, został dostrzeżony, nie zaś pomyślany, przeczytany czy przekazany słowem. Użycie stereotypu „wpaść w oko” stanowi próbę semantyzacji słownej najważniejszej w świecie przedstawionym powieści relacji komunikacyjnej. Jest ona opisywana za pomocą zwrotów: „zajrzeć w oczy tym plecóm”, „zaglądać w twarz” (P 14), „wgapiać się” (P 17), „bezglówny a zabójczy komentarz osoby przyglądającej się z boku” (P 20).

Spojrzenie to wychyliło się z niego, jak przez okno, ale zaraz zatrzasnęła w sobie wszystkie okna i drzwi. [P 47]

Nie byłoby to nic ważniejszego od konania muchy na lepie, lub ómy za szkłem lampy — gdyby wzrok Fryderyka nie przyssał się do tej glisty, szklanej, wydobywając do cna jej męczarnię. Mogło wydawać się, że się oburza, ale naprawdę nie było w nim nic prócz wniknięcia w torturę, wychylenia pucharu aż do ostatniej kropli. [P 59]

Akt widzenia, patrzenia osiąga w *Pornografii* najwyższą moc komunikacyjną. Wypowiedziom werbalnym bohaterów, które oscylują często na granicy stereotypu, przeciwstawiają się ich komunikaty wzrokowe. Proces ten ze szczególną ostrością zarysowuje się w „wypowiedziach” Fryderyka. Oto jego rozmowa z Amelią:

Tamta para przed nami, pogrążona w swoim dialogu. Ale dialog niczego nie wyrażał. Rozmawiali o... Wenecji.

W pewnej chwili ona przystanęła.

— Proszę spojrzeć naokoło. Jak pięknie!

Odpowiedział:

— Tak, bez wątpienia. Bardzo pięknie.

Powiedziane, żeby jej przytwierdzić.

Drgnęła w nagłym zniecierpliwieniu. Odpowiedź była nieistotna [...]. Ona zaś domagała się niekłamanego zachwytu dla wieczoru, będącego tworem Boga i chciała, żeby on wielbił Stwórcę przynajmniej w jego dziele. Jej czystość zawarła się w tym pragnieniu.

— Ależ proszę naprawdę popatrzeć, naprawdę powiedzieć. Czy to nie jest bardzo piękne?

[...]

— Ależ bardzo, niewątpliwie piękne, tak, wspaniale!

[...] Amelia postanowiła zagrać w otwarte karty i, nie ruszając się z miejsca, stwierdziła:

— Pan jest ateistą.

Zanim wypowiedział się w tak delikatnej materii, rzucił wzrokiem na prawo i na lewo, jakby sprawdzając świat. [P 71—72]

Prośba Amelii zostaje przez Witolda spełniona. Ale tylko słowem. A słowo, zwodniczy środek komunikowania, nie stanowi dowodu autentyczności sądu<sup>35</sup>. Jest bądź potwierdzeniem oczywistości, „skamieliną”, bądź służy powiedzeniu „czego innego”. Tak właśnie Amelia interpretuje wypowiedź Witolda. Jej widzenie świata jest odmienne niż Witolda. Zanim bohater wypowie słowa: „Jestem ateistą”, utwierdza się w ateizmie, „sprawdzając świat” w r o k i e m.

Bohaterów Gombrowicza różnicuje nie światopogląd, konstrukcja pojęciowa, lecz — światogląd, świata widzenie, zmysłowe, konkretne. Obawę Amelii o świat, jej świat, wyjaśnia narrator jednoznacznie: „jej widzeniu świata przeciwstawiało się inne widzenie” (P 71). Witold ustanawia własny świat bądź burzy cudzy w akcie patrzenia. „Zabójczy komentarz przyglądającego się z boku” bohatera niweczy sens mszy, odbiera jej treść. Moc kreacyjna relacji: widzieć — być widzianym, jest ogromna. Cała rzeczywistość *Pornografii* przeniknięta jest tą siłą. Podczas jazdy do kościoła:

gdy znaleźliśmy się na wzgórzu [...] dawno zmarły wehikuł był widziany i z najdalszych krańców — wskutek czego kraina stała się złośliwie szydercza, okrutnie wzgardliwa. [P 18]

Rzeczywistość jest aktywna, nie jest to jeszcze czyhająca rzeczywistość *Kosmosu*, ale ta — widząca, zapowiada tamtą. Być widzianym znaczy zatem być zagrożonym, narażonym na czyjeś „widzimię”. Widzieć — to stwarzać, ustanawiać.

Wąski sposób rozumienia kategorii dialogu powieściowego, jako wydzielonych graficznie replik bohaterów, odsłoni swoje ubóstwo natychmiast, gdy potraktujemy wypowiedź postaci jako realizację systemu systemów, wśród których niepoślednią rolę odgrywają podsystemy parajęzykowe. Elementy suprasegmentalne mowy bohatera występują najczęściej w szeregu wypowiedzeniowym narratora:

Szepnął [witający Hip] wstydliwie:

— Rozparło mnie... diabli wiedzą... Przytyłem. Z czego? Chyba ze wszystkiego.

I oglądając sobie paluchy powtórzył z bezzmierną zgryzotą, ciszej i dla siebie:

— Przytyłem. Z czego? Chyba ze wszystkiego.

[...]

Gościnnie i wykwinnie zwrócił się do nas: — Jak dobrze, że panowie przyjechali, ale proszę cię, Witoldzie, zapoznaj mnie ze swoim przyjacielem... skończył, zamknął oczy i powtarzał... wargi mu się ruszały. [...] — To będzie awantura! — huknął i mruknął do siebie, zamyślony:

— To będzie awantura.

<sup>35</sup> Słowo traktuje Gombrowicz wieloaspektowo. Tu warto podkreślić następujący aspekt: słowa „Jak pięknie” są autentycznym wyrazem głębokiego przekonania ‘wielbię przyrodę jako twór Boga’, brzmią natomiast jak banał.



I huknął:

— Najgorzej, że nie ma dokąd wiać!

I szepnął:

— Najgorzej, że nie ma dokąd wiać. [P 14—15]

Mimo że każda z wypowiedzi została dokładnie powtórzona, jej znaczenie jest diametralnie różne w porównaniu z pierwotnym sensem. Zmiana elementów suprasegmentalnych powoduje natychmiastową zmianę znaczeń. Pozornie mało znaczący sposób przedstawiania specyficznej konstrukcji odsłoni swą doniosłość, gdy włączymy go w ewoluującą ciąg właściwości komunikujących się bohaterów Gombrowicza. Wcześniejsze ogniwo procesu odnajdujemy w *Trans-Atlantyku*:

— Tak pan mniemasz?

— Nie jestem ja na tyle szalonym żebym w Dzisiejszych Czasach co mniemał albo i nie mniemał. Ale gdyś tu się został, to idźże zaraz do Poselstwa, albo nie idź, i tam się zamelduj, albo nie zamelduj, bo jeśli się zameldujesz lub nie zameldujesz, na znaczną przykrość możesz być narażonym, lub nie narażonym.

— Tak sądzisz pan?

— Sądzę, albo i nie sądzę. [T 15]

Potakująco-przeczące wypowiedzi pana Cieciszowskiego wymagają — zda się sądzić narrator *Trans-Atlantyku* — kontekstowego „oswojenia”, „zmniejszenia ich obcości<sup>36</sup>”, uprawdopodobnienia. Odbiorca zanim usłyszy przedziwne wypowiedzi bohatera, zostanie najpierw przygotowany, ostrzeżony przez narratora: „Najdziwniejszy to chyba człowiek był, jakiego ja w życiu spotkałem [...]” (T 15). Ale „najdziwniejszym to chyba człowiekiem” okazuje się także i minister Kosiubidzki i jeszcze Maestro. Wielokrotnie powtórzony argument usprawiedliwić ma wyjątkowość sposobu mówienia i, mimo wyraźnie ironicznym zapewnieniom narratora, nie traci w zupełności „oswajającego” charakteru. *Trans-Atlantyk* stanowi „poligon” komunikacyjny dla późniejszych dokonań autora. Dwie następne powieści wykorzystują wcześniejsze doświadczenia, lecz opisy procesów komunikowania się, jeszcze dziwniejszych niż tych z *Trans-Atlantyku*, pozbawione są chwytów zmierzających do zmniejszenia ich obcości. To, co w *Trans-Atlantyku* było obszarem zabawy, polem doświadczeń, w *Pornografii* i *Kosmosie* staje się zasadniczym tematem, autorską obsesją: możliwości i ograniczenia systemów komunikacyjnych.

Wróćmy jednak do konkretnych realizacji. Ludyczność wypowiedzi pana Cieciszowskiego powstaje w wyniku zestawienia wykluczających się wzajemnie sądów. Nieskomplikowana konstrukcja składniowa sygnalizuje znaczną dowolność tworzenia komunikatów językowych. O przeciwnych sensach decyduje użycie prostej operacji przeczenia. Konstrukcja zdialogizowanych względem siebie wypowiedzi Hipolita przywołuje parajęzykowe sposoby komunikowania się. Tożsame w warstwie językowej, wypowiedzi te uzyskują odmienne znaczenia: decyduje róż-

<sup>36</sup> Culler, *op. cit.*, s. 150.

nicowanie elementów suprasegmentalnych. Konwencjonalne w sytuacji powitania stwierdzenia nabiorą głębi, gdy bohater powtórzy je „szepem”, „dla siebie”. Stereotyp przemienia się w własne przeciwieństwo. Interpretację tego mechanizmu odnajduję w specyficznym Gombrowiczowskim sposobie prezentowania zagrożeń, możliwych ograniczeń systemu językowego. Skamielinom języka przeciwstawia podmiot utworu środki paralingwistyczne: szepty, pomrukiwania, gesty, miny, pozy. Znacznie mocniej zindywidualizowane, bardziej swojskie, „wsobne” rodzaje komunikowania istotnych znaczeń.

Jeśli analizowaną wypowiedź Hipolita potraktujemy jako środkowe ognisko łańcucha specyficznych konstrukcji komunikacyjnych, będzie się ono wiązać z następnym poprzez cechę „wsobności”. Powtarzanie „dla siebie” i „do siebie” zapowiada występ mistrza „wsobności” — Leona w *Kosmosie*.

Zanikowi wartości komunikacyjnej słowa towarzyszy równolegle erupcja znaczeń komunikatów parajęzykowych. Elementy kodu kinetycznego organizują własną „wypowiedź”, przeciwstawiając się, niejako samowolnie, pozbawionym sensów tworom językowym. Trudno przypisać zjawiskom tym funkcję pomocniczą, uzupełniającą słowo. Przeciwnie, parajęzyk coraz wyraźniej osiąga status kodu konstytuującego: decyduje o znaczeniu nawet wówczas, gdy środki czysto językowe usiłują przemycać własne komunikaty. Parajęzyk pełniący w mownej komunikacji funkcję towarzyszącą, uzupełniającą<sup>37</sup>, osiąga u Gombrowicza wyrazistą autonomię, uniezależnia się od słowa:

Fryderyk powoli gasił papierosa [...]. Palcami wysmukłymi pani Maria obejmowała swe wiotkie, delikatne palce, jak się obejmuje jesienny liść, jak się wacha zwiędnięty kwiat, Henia poruszyła się... Karol przypadkiem także się poruszył... ruch, wiążąc ich ze sobą, trysnął, rozszalał się nieznacznie i jej kolana białe rzuciły (chłopca) na kolana [...]. Czerwono brunatne Hipolita łapska, nabite mięsem, wtrącające w przedpotopowość, także znajdowały się na obrusie i musiał je znosić, bo należały do niego. [P 30]

Podczas kolacji zostaje nawiązany po raz pierwszy kontakt między wszystkimi domownikami. Rolę komunikatów wiążących całe towarzystwo pełnią nie słowa, lecz gesty, ruchy ciała, pozy. Naturalne podczas jedzenia ruchy rąk zostają wyposażone w wielorakie funkcje komunikacyjne. W *Trans-Atlantyku* „kulinarne” gesty służą nawiązaniu kontaktu z Ignasem, później — uwodzeniu. W *Pornografii* wspólne posiłki umożliwiają narratorowi rejestrowanie najdrobniejszych gestów. Ręce, palce nawiązują dialog. Łączą Henię z Karolem mocniej niż jakiegokolwiek słowa, skazują panią Marię na Hipolita. Podobnie w *Kosmosie* — Wiltold naśladować będzie ruchy rąk Leny do czasu, gdy stanie się wzorcowym „ty” w dialogu z Leonem.

<sup>37</sup> Zob. K o l s z a n s k i j, *op. cit.*, s. 53, 71.

Uczta „jest przede wszystkim tym czynnikiem, który ludzi — ludzi jako gatunek — łączy”<sup>38</sup>. Ale łączy, jak sądzę, nie tylko poprzez sam akt jedzenia, lecz poprzez organizujące się samoczynnie, towarzyszące mu ruchy rąk, elementy kodu kinetycznego. Komunikowanie somatyczne staje się dla Gombrowicza najpewniejszym środkiem porozumienia interpersonalnego. Komunikatem może być część, najbardziej nieznaczący fragment ciała: „kawałek policzka i nieco karku” chłopca i „jej karczek”. Ale i całe ciało osiągnąć może status znaku:

Ciało! Siedział wprost przede mną. Ciało! Był w szlafroku — był z ciałem swoim zażywnym, wychuchanym, pulchnawym i białawym, toaletowym i szlafrokowatym! Siedział z tym ciałem, jak z walizką, czy nawet z neseserem. Ciało! [P 121]

Po rozmowie z Waławem do Witolda przychodzi Siemian:

Przyszedł do mnie, stał się bliski i wskutek tego ogromny, życie jego i śmierć piętrzyły się teraz przede mną, niebotyczne. A zarazem zjawienie się jego przywracało mnie — wytrącając z Waławu — służbie, akcji naszej pod przewodnictwem Hipolita, i on, Siemian, stawał się tylko obiektem naszego działania... a jako obiekt, był wyrzucony na zewnątrz, wykluczony z nas i nie mogłem uznać go, ani porozumieć się z nim, ani nawet z nim mówić naprawdę, musiałem zachować dystans [...] on mnie wzywał do ludzkości i zbliżał się do mnie, jak do człowieka, a mnie nie wolno było ujrzeć w nim człowieka. [P 130—131]

Twierdzenie Marcela Maussa: „pierwszym i najbardziej naturalnym przedmiotem technicznym i zarazem środkiem technicznym człowieka jest jego ciało”<sup>39</sup>, znajduje u Gombrowicza interesujące rozwinięcie. Świadomość własnego ciała jest dla bohaterów *Pornografii* podstawowym problemem epistemologicznym. Cieleśność staje się znakiem, może komunikować niezwykle istotne sensory. Wyjątkowa osobowość Fryderyka zostaje zakomunikowana — mimowolnie, somatycznie:

Podano mu herbatę, którą wypił, ale pozostał mu na talerzyku kawałek cukru — i wyciągnął rękę żeby go podnieść do ust — ale może uznał ten ruch za nie dość uzasadniony, więc cofnął rękę — jednakże cofnięcie ręki było właściwie czymś bardziej jeszcze nieuzasadnionym — wyciągnął tedy rękę powtórnie i zjadł cukier — ale zjadł już chyba nie dla przyjemności, a tylko żeby odpowiednio się zachować... wobec cukru czy wobec nas?... i pragnąc zatrzeć to wrażenie kaszlnął i, aby uzasadnić kasznięcie, wyciągnął chusteczkę, ale już nie odważył się wytrzeć nosa — tylko poruszył nogą. Poruszenie nogi, jak się zdaje, nasunęło mu nowe komplikacje, więc w ogóle ucichł i znieruchomiał. To szczególne zachowanie (bo on właściwie nic tylko „zachowywał się”, on „zachowywał się” bez ustanku) już wtedy, przy pierwszym widzeniu wzbudziło moją ciekawość [...]. [P 10]

<sup>38</sup> A. Falkiewicz, *Polski Kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, Kraków 1981, s. 120.

<sup>39</sup> M. Mauss, *Socjologia i antropologia*. Przełożyli M. Król, K. Pomian, J. Szacki. Warszawa 1973, s. 543.

Niezwykła świadomość możliwości komunikacyjnych ciała zbliża znakowość zachowań Fryderyka ku wartości ekstremalnej. Na skutek jego działań Henia i Karol osiągają także świadomość własnej cielesności. Wreszcie — następuje bezpośrednia konfrontacja jego cielesności z „zasadą metafizyczną, czyli pozacielesną [...], Bogiem katolickim, wyzwoleonym z ciała [...]” (P 67) — wartościami, których symbolem jest pani Amelia. W wyniku konfrontacji matka Wacława — „delikatna, natchniona, uduchowiona” — „wraca” do ciała. Proces odzyskiwania cielesności przebiega w dwóch wymiarach. Pierwszy — to próba zbliżenia ze Skuziakiem, 16-letnim chłopcem, który broni się uderzając panią Amelię nożem. Przedłużający się akt umierania przywraca ciału jego podstawowy atrybut: materialność, konkretność. Dostrzeżony przez Witolda związek ciała Amelii z leżącym w kącie pokoju chłopcem („doznałem niejasnego wrażenia, że to erotyczne”, P 77) dowodzi, że trup nie może być „pozacielesny”.

Wróćmy zatem do przywołanych wcześniej kontaktów somatycznych Witolda z Wacławem i Siemianem. „Wódz” skazany na śmierć — ztraca swoją podmiotowość, staje się „obiektem”. W tej sytuacji jego słowo, prośba o pomoc, trafia w próżnię komunikacyjną — Witold odpowiada banałem. Ale jednocześnie ciało Siemiana ztraca podmiotowość i nagle osiąga niesłychaną moc komunikacyjną. „Przenika” Witolda, wzmagając jego własną cielesność. Wychylając się w stronę śmierci emanuje z siebie jeden komunikat. Tezę sformułowaną wcześniej: trup nie może być pozacielesny, spróbuję odnieść również do specyficznej sytuacji Wacława. Porażony przedziwną zmysłowością młodych (wyreżyserowana przez Fryderyka „scena miłosna” na wyspie), reaguje somatycznie. Jego ciało nabiera charakteru repliki na „świństwo” wyrządzone przez Henię: „Ona mówi do mnie, ale zwraca się do niego [...] nie słowami, ale... ale wszystkim. Cała” (P 149). Znieruchomiła cielesność bohatera osiąga wartość, której znaczenia sytuują się na przeciwległym krańcu cielesnych atrybutów młodych. Zwrot „siedział z tym ciałem, jak z walizką”, będący transpozycją związku frazeologicznego „siedzieć na walizkach”, antycypuje podróż ciała ku śmierci.

Przewaga mocy komunikacyjnej i poznawczej komunikacji somatycznej (kinezycznej i proksemicznej) nad językową jest ewidentna. Powtórzę raz jeszcze twierdzenie, które usiłowałem udowodnić. Relacja: widzieć — być widzianym, rządząca kodem kinezycznym, stanowi u Gombrowicza podstawę stosunku do innych i do rzeczywistości. Wytycza znaczenia wszelkich relacji komunikacyjnych i poznawczych. Tym, co różnicuje bohaterów powieści, jest nie światopogląd, myślowe, pojęciowe uporządkowanie rzeczywistości, lecz: światła widzenie, światopogląd — postrzeganie, odczuwanie konkretnego kształtu zmieniającej się nieustannie rzeczywistości. Przekonanie o bezradności systemu werbalnego wobec dynamicznej rzeczywistości odciska się znamienym pię-

tnem w płaszczyźnie narracji. Narrator *Pornografii* wielokrotnie przyznaje się, że nie wie, „jak to wyjęzyczyć”. Ucząc się od bohaterów nieufności wobec słowa, które w każdej chwili może zastępnąć w stereotypie i zwrócić się przeciw nadawcy, narrator Kosmosu podważy w ogóle możliwość przekazania „historii” słowem.

### Zakomunikować siebie... i stworzyć Kosmos

Aktywna rzeczywistość *Kosmosu* jest głównym antagonistą potyczek Witolda. Widzi on ją jako zaszyfrowany kod, do którego nieustannie poszukuje klucza. Stosunek bohatera do świata kreowanego w powieści przejawia wszelkie cechy dialogu. Za takim ujęciem przemawia charakter kontaktów Witolda z rzeczywistością. Jego „dialog” spełnia warunki „wypowiedzi DO kogoś”, implikującej kategorii osoby i modalności. Stosunek dramatyczny wyznacza role aktorów: „tego, kto mówi”, i „tego, do kogo się mówi”. Powstają różne rodzaje modalności. Warunkiem stanowiącym o jedności zbioru wypowiedzi jako tej samej „całości dramatycznej”, tzn. dialogu, jest stałość układu osób<sup>40</sup>. Zespół aktorów dramatu (rozgrywającego się w *Kosmosie*) posiada cechy układu stałego. Najważniejsze elementy zbioru — wróbel, usta Katasi, usta Leny — to protagoniści dramatu, zbiorowe „ty”, wobec którego dialogowo ustosunkowuje się podmiot (Witold). Między „aktorami” zawiązują się coraz to nowe relacje, wzmacniające układ. Jego intensywność i tajemniczość potęgują następne, kolejno odsłaniające się przedmioty: strzałka, dyszel itd. Natomiast wystąpienie elementu neutralnego wobec układu jest sygnałem przepełnienia, nadmiaru, zaburzenia sytuacji dialogowej. Elementami „nadetatowymi” są czajnik, dostrzeżony w warunkach, które nie pozwalają Witoldowi powiązać go z układem, a także — ksiądz:

Ale do diabła, po cóż ten ksiądz włązi w paradę, z zewnątrz, z innej beczki, niespodziewany, zbędny, idiotyczny?...

Jak czajnik tamten, tam! i moje rozdrażnienie nie było wcale mniejsze, niż tamto... które rzuciło mnie na kota... (tak, ja wcale nie byłem taki pewny, czy wtedy nie rzuciłem się na kota z powodu czajnika, nie mogąc znieść tej kropli przepełniającej czarę... i chyba, żeby dokonaniem byle czego zmusić rzeczywistość do wyłonienia się [...])... tak, tak, zaduszenie kota było rozsądniejszą odpowiedzią moją na prowokację, zawartą w bezsensie czajnika?... [K 95—96]

Modalność, sposób ustosunkowania się do adresata przez to i w tym, co się mówi, przejawia się w relacji: Witold — zaszyfrowująca się rzeczywistość. Podmiot nadaje rzeczywistości charakter zbliżony do tego, jaki posiada drugi człon stosunku dialogowego, „ty”. Chce „zmusić rzeczywistość do wyłonienia się”. Byłby to więc rozkaz, żądanie. Czajnik,

<sup>40</sup> Zob. J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 36—37.

element nadprogramowy, przyjmuje bohater jako oznakę „prowokacji”. Prowokacja wymaga odpowiedzi.

Jedną z istotnych cech przestrzeni *Kosmosu* stanowią otwarcia i zamknięcia. Właściwość tę dostrzegł w Gombrowiczowskich dramatach Andrzej Falkiewicz:

Każdy dramat Gombrowicza zaczyna się w „okolicy wolnej”, pod otwartym niebem. Potem scena zamyka się [...] <sup>41</sup>.

Początek *Kosmosu* — to otwarcie przestrzeni:

Pot, idzie Fuks, ja za nim, [...] czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga [...]. [K 7]

Zamykanie przestrzeni następuje w momencie dostrzeżenia powieszzonego wróbla:

— Chodźmy. Ale jeszcze stał, patrzył, wróbel wisiał, ja stałem, patrzyłem. — Chodźmy. — Chodźmy. Nie ruszaliśmy się jednak [...]. [K 9]

Rzeczywistość (sprawca powieszenia wróbla pozostaje nieznaną do końca powieści — może w ogóle nie było winnego) rzuca wyzwanie. Witold odczytuje je jako swoisty rozkaz: nie odchodzić!

Zjawisko zamykającej się przestrzeni występuje w *Kosmosie* z dużą częstotliwością <sup>42</sup>. Stanowi dla bohatera sygnał odczytywany jako zapowiedź rozwiązania zagadki. Po dostrzeżeniu strzałki w pokoju Witold z Fuksem podejmują wyprawę do ogrodu. Zmierzają bez większych trudności w stronę wskazywanego miejsca, lecz tylko do pewnego momentu:

Dotarliśmy w pobliże muru... ale tu zatrzymaliśmy się, bezradni... [...]. Dotychczasowy nasz pochód [...] był względnie łatwy — [...] ale i trudny jakąś utajoną trudnością, która czyniła zeń wspinaczkę prawie — a oto teraz trudność, wywołana wspinaczką coraz bardziej pionową i zawrotną, wzmogła się dotkliwie, było to jakbyśmy dochodzili do szczytu. Co za wysokość! [K 32—33]

Zawrotna wspinaczka w ogrodzie staje się dla bohatera oznaką wystąpienia nagłej, nieoczekiwanej zmiany, sugeruje możliwość pojawienia się nowego „aktora” układu dramatycznego. I rzeczywiście, bohaterowie dostrzegają kolejny zagadkowy element — patyk na nitce wiszący w załamaniu muru.

„Dialog” rzeczywistości z Witoldem wzbogaca się o nowe formy porozumiewania się. Gombrowicz włącza do relacji komunikacyjnych system gestów. Nie jest to jednak podsystem kinezyczny uzupełniający słowo. W wyższość systemu gestycznego nad językowym polega tu na tym, że może on wyzwolić się w relacji człowiek—rzeczywistość:

<sup>41</sup> A. Falkiewicz, *Scena Gombrowicza*. „Teksty” 1976, nr 6, s. 90.

<sup>42</sup> Zob. np. zamknięcie bohatera „w potrzasku na równej drodze. [...] Przedemną ukazały się dwa nieduże kamienie, jeden na prawo, drugi na lewo, [...] do licha, co się dzieje, co to jest, przecie nie będę tu stał na równej drodze [...]. Ja się nie ruszałem. Stałem” (K 125—126).

Przypatrywałem się kulce zaschłej, coraz mniej podobnej do wróbla, śmiać się, nie, lepiej nie, ale z drugiej strony nie bardzo wiedziałem co, gdyż ostatecznie, jeśli już tu byłem, to chyba nie po to tylko, żeby patrzeć... brakowało mi stosownego gestu, może pozdrowić ręką [...]. [K 83]

*Kosmos* przeciwstawia się heroicznie rozwiązaniom filozofii klasycznej, która pomija problematykę komunikacji (relacja ja—ty, czyli osoba-podmiot — osoba-nie-podmiot) bądź sprowadza ją do operacji poznawczych (podmiot—przedmiot). Gombrowicz odwraca tradycyjne ujęcie epistemologiczne, traktując proces poznania jako aspekt relacji komunikacyjnej, stosunku dialogowego. Chodzi o odmienny sposób traktowania podmiotowości. Jest ona określana, w przeciwieństwie do opozycji „ja — on, to”, jako „człon jakiejś relacji społecznej: wobec »drugiej osoby« (ja—ty)”. Opozycja ta implikuje drugą osobę jako o s o b ę w ł a ś n i e <sup>43</sup>.

Rzeczywistość *Kosmosu*, pozornie chaotyczna, nacechowana jest opisaną podmiotowością, acz nie przysługuje jej atrybut osobowy. Witold jako osoba znajduje się w drugim członie opozycji: osoba-nie-podmiot.

Przekształcenie tradycyjnej relacji epistemologicznej w komunikacyjną powoduje, jak widać, ważne konsekwencje w konstrukcji świata przedstawionego. Rzeczywistość jest podmiotem w płaszczyźnie komunikacyjnej: to bohater jest nakłaniany do czegoś, pytany o coś itd., a nie odwrotnie. W relacji epistemologicznej natomiast jest ona przedmiotem poznania. Ale czy na pewno?

Otóż rzeczywistości *Kosmosu* przysługują dwa atrybuty: jest ona poznawana, ale i zarazem poznająca. Zmierza do wyłonienia się w postaci *Kosmosu* (Uporządkowania). Cechuje ją zatem podmiotowość nie tylko w znaczeniu komunikacyjnym, ale i epistemologicznym. Jak dla pełnej samoświadomości Heglowski duch musi przejść z etapu „w sobie” do stadium „dla siebie”, musi się narodzić poprzez uświadomienie sobie swej istoty w historii ludzkości — tak rzeczywistość w powieści Gombrowicza znajduje się w potencjalnym stanie *kosmosu* do momentu swych narodzin w połączonym akcie komunikacyjnym i poznawczym (kreatywnym). Może osiągnąć stan aktualny jedynie poprzez człowieka.

Możliwość tworzenia się rzeczywistości w nieustannej interakcji obiektywnego i subiektywnego sygnalizuje Jan Błoński:

Możliwe wreszcie, że to, co nader nieściśle nazwano „rzeczywistością”, nie tyle istnieje, ile tworzy się w nieustannej interakcji obu czynników, zewnętrznych i wewnętrznych, obiektywnego i subiektywnego <sup>44</sup>.

Właśnie Witold zamierza wykonać to zadanie. Ale osiąga perfekcję jedynie w płaszczyźnie komunikacyjnej. Jego działanie jest wzorcowo-dialogowe. Precyzyjnie śledzi wszystkie oznaki aktywnej rzeczywistości.

<sup>43</sup> L a l e w i c z, *Komunikacja językowa i literatura*, s. 37.

<sup>44</sup> J. B ł o Ń s k i, *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8, s. 47.

Łączy znaki powstające w pozaludzkiej rzeczywistości z tymi, które rodzą się w relacjach interpersonalnych. Ale „układ”, wobec którego pozostaje w stosunku dialogowym, uniemożliwia znalezienie kodu wyposażającego znaki w znaczenia. Stanowiąc dialogowe „ty”, nie może stać się podmiotem w relacji epistemologicznej.

Cel, którego podjął się Witold, realizuje Leon. Jego odmiennosc w porównaniu z „otwarcie” komunikacyjnym Witolda jest znamieną. Leon jest „wsobny”, dla siebie. Działaniem wsobnym potwierdza swą podmiotowość komunikacyjną i epistemologiczną.

Leon stworzył swoisty kod w kontaktach z innymi. Jest to rodzaj idiolektu rozumiany w pełni jedynie przez członków rodziny. Ale Leon stosuje go także wobec obcych, pomimo że jest dla nich tylko częściowo komunikatywny. Uwidocznia się w nim cecha relewantna wszystkich jego wypowiedzi: zasadnicza funkcja każdego dialogu, fatyczna<sup>45</sup>, pozornie nie ma większego znaczenia dla bohatera. Wyrazistym potwierdzeniem jej osłabienia jest słowo-klucz „berg”. Nie niesie ono żadnej informacji, nie może być zatem wypowiedzią językową — komunikatem. Ale — ze względu na ukryte intencje nadawcy — jest „wypowiedzią DO kogoś”; komunikatem w swej najgłębszej istocie. Poszukuje odbiorcy, acz w odmienny sposób, niż czynią to zwykle słowa.

„Berg” pojawi się po raz pierwszy na wycieczce, która stanowi zasadniczy zwrot w życiu Leona. Jego ulubiona melodyjka: „ti, ri, ri” zatracą dotychczasowy „wsobny” charakter. Nie jest już „małą przyjemnością”, jakich wyświadczał sobie tak wiele. Staje się wyzywająca, skierowana do innych. Taki sam charakter osiąga „berg”. Staje się wypowiedzią czysto allokutywną (skierowaną do kogoś), pozbawioną funkcji referencjalnej, doskonałą realizacją jedynie funkcji fatycznej. W momencie gdy bohater uświadamia sobie, że wypowiedź nie została odebrana, nie znalazła adresata, że jej allokutywność pozostała potencjalna, wyjaśnia sens tej wypowiedzi pozornie referencjalny: „to tak dwóch Żydów rozmawia... taki szpas...” (K 107).

Przeanalizujmy kontekst ponownie wypowiedzianego „berga”. Po drzemce poobiedniej w domku w górach Witold podczas przechadzki spotyka Leona. Rzeczywistość daje bohaterowi kolejny znak:

grunt zniżał się i byłem dość daleko, niepojęta substancja inności i dalekości,  
[...] lasy przemieniające się w szczyty, a pod drzewami łysina, binokle — Leon.  
[K 111]

I dalej:

Ach, ach, a jakeśmy doszli z Fuksem wtedy do muru, gdzieśmy patyk odkryli, to też człowiek•czuł się, jak na końcu świata — [...] a teraz, tutaj,

<sup>45</sup> Niezbędnym aspektem dialogu jest — według J. Mukařovskiego (*Dialog a monolog*. Tłumaczył J. Mayen. W: *Wśród znaków i struktur*. Opracował J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 191) — „polaryzacja między »ja« i »ty«, umożliwiająca wymiennosc ról mówiącego i słuchającego”.



po co pytać, lepiej niech samo się zacznie... gdyż nie ulega kwestii, osacza mnie jakaś nowa kombinacja i coś tu zacznie wysnuwać się, wiązać... [...].

— Ti, ri, ri!

Ale tym razem już na całego, dobitnie jak sygnał ataku. I naraz padło:

— Berg!

Wyraziście, głośno... żebym nie mógł nie zapytać, co to znaczy.

— Co?

— Berg!

— Co, berg?

— Berg!

— A tak, pan mówił, że dwóch Żydów... Żydowski witz.

— Jaki tam witz! Berg! Bergowanie bergiem w berg — uważa pan — bembergowanie bembergiem... [K 113—114]

Rzeczywistość sygnalizuje obecność Leona identycznie, jak sugerowała pojawienie się wróbla czy patyka na nitce. Przestrzeń staje się dynamiczna, osacza bohatera. Miejsce, w którym przebywa Leon — to krąg stwarzający wrażenie krańca świata, odmienny od wszystkiego swą „innością” i „dalekością”. Jest następnym znakiem wzmacniającym „układ”. *Novum* stanowi natomiast fakt, że osobą-podmiotem staje się po raz pierwszy, z niezwykłą wyrazistością, Leon. Oto akt zbratania się z rzeczywistością. Obecność bohatera komunikuje przestrzeń jako obecność własnej istoty. W nim następuje zjednoczenie obiektywnego i subiektywnego.

Podczas rozmowy z Leonem Witold zaczyna wiązać jego osobę z wy-mykającą się rzeczywistością:

Co mi szkodziło zatracić teraz o wróbla i o wszystkie tamte dziwności w domu. Przyłożyć to do niego i zobaczyć, czy czego nie zobaczę, byłem przecie, jak wróżka, wpatrzona w szklaną kulę, w dym [...].

Usiadłem na pniu troszkę dalej. Łysina jego tworzyła z binoklami całość szklisto-kopulastą. [K 112—113]

Tajemniczą „szklaną kulą” jest rzeczywistość zaszyfrowująca się, zamknięta w swej odrębności, do której kodu szuka Witold. Ale „całość szklisto-kopulasta”, a więc — kulista, to także Leon. Porównanie akcentuje moment scalania, jednoczenia się w Leonie rzeczywistości. W tym kontekście ulubiona melodyjka staje się nowym znakiem (dla Witolda), aktem, wypowiedzią samej rzeczywistości. Stąd jej dobitność. Podobnie „berg”, nie jest już „wsobnym” słowem. Jest to „berg” otwarty, „berg” — znak rzeczywistości. Niemożliwy do nazwania w języku, ale jedynie w tym kodzie, do którego sam należy: „Bergowanie bergiem w berg” — „wyjaśnia” Leon.

W trakcie rozmowy z Leonem określającym sens „wsobny” wycieczki w góry (która później uzyska wyższe znaczenia) Witold zaczyna domyślać się wyjątkowej roli twórcy „berga” w układzie:

zaraz, zaraz, [...] nie zapominajmy o tej „wsobności”, czyli „swój do swego po swoje”, czyżby w tym zawierał się klucz zagadki [...]. [K 124]

Nie jest to już rola aktora jedynie, ale przede wszystkim — reżysera. Leon bowiem jednoczy w działaniu partnerstwo (płaszczyzna komunikacyjna) z kreatywnością (epistemologiczna). Witold dążył do osiągnięcia tego poziomu aktywności, do przejścia roli reżysera. Chciał nie tylko być protagonistą „dramatu”, ale stanąć ponad aktorami. Zabicie kota, samowolny gest bohatera, osiąga wymiar groteskowy. Próba poszerzenia „układu” z własnej woli, akt kreacyjny w założeniu — okazuje się zaledwie odpowiedzią na prowokację rzeczywistości. Jest specyficzną repliką, jej znaczenia bohater sam nie pojmuje. Witold skazany zostaje na działanie w układzie na prawach aktora, którego rola jest podrzędna w stosunku do głównego problemu powieści <sup>46</sup>.

Pytanie, które stawiam, jest podstawowe dla zrozumienia „dramatu” dziejącego się w *Kosmosie*: dlaczego Witold nie może osiągnąć statusu reżysera, dlaczego nie może być nawet protagonistą? Problem pojawił się już wcześniej, acz w innej postaci: dlaczego Witold osiąga względną swobodę jedynie w płaszczyźnie komunikacyjnej (jako „ty”), będąc z góry skazany na niepowodzenie w działaniu o charakterze epistemologicznym? Pogłębione pytanie przybrałoby następującą postać: czy możliwy jest znaczący udział bohatera w ważkiej problematyce poznawczej bez zapewnienia sobie przezeń równoległe najwyższej pozycji w relacjach dialogowych — pozycji „ja”. Jest to, jak sądzę, główne pytanie, antycypowane w poprzednich powieściach Gombrowicza. Tu — w *Kosmosie* — zostaje wyrażone z niezwykłą dobitnością.

Przyjrzyjmy się zatem funkcjonowaniu stosunków interpersonalnych, w jakie uwikłany zostaje Witold. Widoczna jest na pewno jego przewaga w związku: Witold—Fuks. Udział drugiego w budowanym „dramacie” jest niemal niedostrzegalny. Ale i Witold znajduje się w podobnej relacji upodrzednienia, być może w stosunku do ojca:

I te biadolenia Fuksa odepchniętego łączyły mi się z moim wyjazdem z Warszawy, niechętnym, gardzącym, [...] i w tym pokoju podnajętym, nieznanym, w domu przygodnym, przypadkowym, rozbieraliśmy się jak odepchnięci [...]. [K 13—14]

wróciłem do Warszawy, rodzice, znów wojna z ojcem, inne tam rzeczy, problemy, komplikacje, trudności. [K 159]

Tak więc stosunek Witolda do innych jest analogiczny do jego usytuowania wobec rzeczywistości. Brak cechy podmiotowości szczególnie wyraźnie przejawia się w relacji Witold—Lena. Słynne Gombrowiczowskie „się” („nic mi się nie chciało”, „mnie się nie chciało”) określa istotę tego stosunku.

Witold jest jedynie doskonałym partnerem „gry dialogowej”. Podatny

<sup>46</sup> Nawet bohaterowie pozornie drugorzędni, wkraczający do świata *Kosmosu* w drugiej części: książd i Jadeczka, będą mieli znacznie większy udział w rozgrywającym się „spektaklu”. Właśnie oni, podobni w swojej „wsobności” do Leona, powtarzają metaforycznie jego akt kreacyjny.

na każdy gest Leny, śledzi jej ruchy rąk i powtarza najmniejsze ich drgnięcie. Po rozmowie z Leonem zmienia obiekt swej aktywnej obserwacji. Od tego momentu gesty Leona zmuszają go do działania: Leon podnosi szklanę — „Ta praca jego, ta jego uwaga, mnie się udzieliły. Podniosłem szklanę do ust” (K 139). Leon osiąga pełnię podmiotowości w relacji kinezycznej. Witold — idealne „ty” — powtarza jego gesty wbrew sobie, musi powstrzymywać ręce, które naśladowają każdy gest mistrza: „Poruszył w powietrzu tymi trzema palcami, a ja spłotłem gwałtownie palce obu rąk” (K 141).

Kinezyczny dialog bohaterów przygotowuje poprzedzająca go scena:

wtem Kulka wniosła dwie latarnie naftowe, [...] rozpały się lepiej i wtedy blaski ukośne wywołały zgrozienie cielesności naszej wokół stołu, ufantastycznienie, obłoki drzące cieniów olbrzymich omiały ścianę, blask wydobywał ostro na wierzch wycinki twarzy i torsów, reszta była zatracona, tłok się wzmógł od tego i ciasnota, był to gąszcz, tak, gęsto i jeszcze gęściej, w rozprzestrzenieniu i spotężnieniu rąk, rękawów, szyj [...]. [K 135—136]

Elementy systemu proksemicznego tworzą swoisty komunikat. Statusu wypowiedzi znaczącej nabierają ciała, części ciał biesiadników. Każdy ruch potężnieje. Nieznaczny ruch Leona bawiącego się skorupką od jajka osiągnie wymiar kosmiczny.

Podmiotowość Leona wybuchnie z ogromną siłą, bez żadnych kamuflaży, wprost, w momencie wypowiedzenia przezeń — po raz trzeci — słowa „berg”. Jego podmiotowość (komunikacyjna) uzewnętrzniająca się pełnym zestrojeniem dialogowym z „osobą-nie-podmiotem”, Witoldem, stwarza możliwość przeprowadzenia ataku na cel o wymiarze kosmogonicznym. Następuje czyn mający niezwykłą moc kreacyjną: Leon bierze do ręki skorupkę od jajka — obiekt celowo niepozorny, neutralny, „coś niewinnego” — jak sam mówi. Może ustosunkować się wobec niego dwojako:

Bo ja, ostatecznie, uważacie, mogę ją obracać niewinnie, cnotliwie... ale, jak by mi się spodobało, mogę też... co?... Jak bym chciał, mogę tak trochę obracać ją bardziej... hm... Co? [K 143]

Stosunek Leona do znaku, jakim staje się niewątpliwie „skorupka od jajka”, jest diametralnie różny w porównaniu z tymi relacjami, w które uwikłany był Witold. Układ, w którym funkcjonował jako poszukiwacz sensu, został mu narzucony. Znaczenia traktował Witold jako istniejące niezależnie od jego woli. Przypomnijmy, że znak, który sam wytworzył — uduszony kot — pozostaje dla niego także niejasny. Inaczej Leon. Od niego samego, tylko od jego woli („jak bym chciał”) zależy znaczenie znaku. Kreacyjną moc czynu bohatera potęguje sygnalizowana analogia z aktem kosmogonicznym. Pojawia się motyw narodzin świata z „jaja kosmicznego”, występujący w wielu baśniach pochodzących z różnych kręgów kulturowych. Powstanie wszechświata — według wspomnianych relacji — to wynik wydarcia i rozbicia jaja strzeżonego przez

węża, który zamieszkiwał chaos wód, utożsamiany najczęściej z podziemnym królestwem zła<sup>47</sup>. Każdy z wymienionych elementów relevantnych baśni pojawia się — oczywiście nie wprost — w świecie przedstawionym *Kosmosu*<sup>48</sup>:

usta miała [...], prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim, a jednak mnie z miejsca rozgrzała i rozpałała będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią piciowego, śliskiego i śluzowatego. [K 10]

Związek Katasi z wężem, królestwem zła i ciemności, został, niemalże na początku powieści, wyrażony *explicite*. Znacząca jest także nieobecność Katasi w drugiej części utworu, kiedy Kosmos rodzi się w twórczym geście Leona.

Wreszcie pojawia się trzeci „berg” Leona. „Berg” zwycięski, bez reszty dialogowy, wywołujący natychmiastową reakcję Witolda:

Ja powiedziałem nie mniej grzecznie i wyraźnie:

— Berg.

Spojrzał na mnie króciutko, opuścił powieki. Obaj siedzieliśmy cicho przysłuchując się słowu „berg”... [...].

Nagle wydało mi się, że wszystko ruszyło naprzód, jak powódź, lawina, marsz ze sztandarami, że padł cios decydujący, pchnięcie nadające kierunek. [...] Gdyby on tylko powiedział „berg”, no, nic takiego. Ale ja też powiedziałem „berg”. I mój berg łącząc się z jego bergiem (poufnym, prywatnym) wydobywał jego berg z poufności. To już nie było prywatne słówko dziwaka. To już było coś naprawdę... to było coś istniejącego! Przed nami, tu. I naraz z potęgą wystrzelało ponad, pchało w, poddawało sobie...

[...] Oczekiwałem, że wszystko ruszy naprzód w sensie berga. Byłem oficerem sztabu generalnego. Chłopcem służącym do mszy. Kornym i karnym akolitą i wykonawcą. [K 144]

Zostaje zrodzony Kosmos. Rządzą nim nowe reguły, ład „w sensie berga”. Wyłonionej rzeczywistości przysługuje określony status, potwierdzony przez świadka aktu, Witolda. Jego udział w kreacji Leona ogranicza się do współpracy w płaszczyźnie komunikacyjnej. Nadaje aktowi twórcy charakter intersubiektywny, przewyższając tym samym „wsobność” (zamknięcie komunikacyjne) wcześniejszych gestów Leona.

Obecnie można już odpowiedzieć na pytanie postawione wcześniej: czy kreacja, zrealizowany zamiar twórczy jest niezależny od pozycji jednostki w relacji komunikacyjnej? Odpowiedź Gombrowicza brzmi: nie! Miejsce podrzędne w „dramacie”, realizacja dialogowego „ty”, wyklucza możliwość zaistnienia jakiegokolwiek twórczości. Osiągnięcie peł-

<sup>47</sup> Zob. W. Toporow, *Wokół rekonstrukcji mitu o jaju kosmicznym (na podstawie baśni rosyjskich)*. Przełożył R. Maślanko. W antologii: *Semiotyka kultury*. Wybór i opracowanie E. Janusi i M. R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1977.

<sup>48</sup> Zob. stwierdzenie J. Jarzębskiego (*Pragmatyka zbrodni u Gombrowicza*. W zbiorze: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Wrocław 1979, s. 165): „w *Kosmosie* chaos z reguły wiąże się z metaforyką wody [...]”.

nej podmiotowości, gwarantujące utrzymanie zdobytej pozycji w relacji, to *conditio sine qua non* aktu kreacyjnego.

Usytuowanie zasadniczego problemu powieści w „miejscu przecięcia się” relacji komunikacyjnej z poznawczą (kreacyjną) pozwala autorowi dokonać całościowej oceny podstawowej formy porozumiewania się. Ale język to nie tylko środek komunikowania się, lecz także — narzędzie poznania. Gombrowicz dostrzega niebezpieczeństwo zaprzepaszczenia obydwu walorów języka.

W cytowanym wcześniej pierwszym zamknięciu przestrzeni zniewalającej Witolda i Fuksa — niemożności wyrwania się z kręgu wytworzonego na skutek oddziaływania dynamicznej rzeczywistości — pojawia się charakterystyczna dla Witolda próba rozbicia „kręgu” poprzez wykorzystanie stereotypu językowego. Bohater przełamuje rzucony przez „układ” rozkaz „nie odchodzić!”, odwołując się do określonej sytuacji międzyludzkiej. Jej charakter rekonstruuje na podstawie sygnałów zawartych w wypowiedzi Witolda:

Nie ruszaliśmy się jednak, może dlatego, że już za długo tu staliśmy i upłynął moment stosowny do odejścia... a teraz to stawało się już cięższe, bardziej nieporęczne... my z tym wróblem, powieszonym w krzakach... i zamajaczyło mi coś w rodzaju naruszenia proporcji, czy nietaktu, niestosowności z naszej strony... [...]

— No, w drogę! — powiedziałem i odeszliśmy... [K 9]

Opisana sytuacja, wzmocniona odpowiednio przez bohatera, stanowi odpowiedź na presję rzeczywistości, a przypomina atmosferę spotkania towarzyskiego, przeciągającego się do tego stopnia, iż goście zaczynają odczuwać „nietaktowność”, „niestosowność” dalszej swej obecności. Nieoczekiwana sytuacja komunikacyjna, wytworzona przez działanie odsłaniającego się „układu”, wywołuje gwałtowną próbę sprowadzenia tego, co „nieznane”, do „znanego” (spotkanie). Bohater przywołuje adekwatny do zinterpretowanej relacji schemat językowy: „No, w drogę!” Atakującej rzeczywistości zostaje przeciwstawiony stereotyp, co umożliwia wyrwanie się bohaterów z zamykającego się kręgu. Reakcja Witolda dowodzi jego wiary w moc słowa, skuteczność języka.

Gombrowicz pojmuje język jako zjawisko wieloaspektowe. Automatyzacja słowa odbiera wypowiedzi, a także wypowiadającemu, walor podmiotowości, skazuje go na reagowanie stereotypem. Podobne niebezpieczeństwo grozi wówczas, gdy język traktuje się nie jako środek poznania, lecz jako jego cel. Nazwanie Witolda „poszukiwaczem znaczeń” pozostaje w ścisłej korelacji z traktowaniem go jako „poszukiwacza nazw”. Otóż działania bohatera zmierzają w konsekwencji do nazwania nieznanego. To, co nie nazwane, jest jednocześnie niewiadome, wywołuje lęk, a zatem zmusza do kontynuowania procesu werbalizacji. Najważniejsze stają się w końcu pytania, jak się coś nazywa, a nie — co znaczy. Bohater podczas wycieczki zagubi się ostatecznie w swych

nieustannych poszukiwaniach. Przyczyna porażki zostaje sformułowana wprost:

W ogóle nie znałem większości nazw, co najmniej połowa rzeczy oglądanych była nienazwana [...]. [K 91]

Niebezpieczeństwo dominacji reguł systemu językowego jako wzorca w działaniach Witolda, skazującej go na porażkę zarówno w płaszczyźnie komunikacyjnej, jak i — przede wszystkim — poznawczej (kreatywnej), sygnalizuje narrator. Następuje refleksja o metodologicznym wymiarze aktu opowiadania:

Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. Strzałka, na przykład... [...] nie była wcale ważniejsza od szachów Leona, gazety, lub herbaty, wszystko — równorzędne, wszystko — składające się na daną chwilę, rodzaj współbrzmienia, brzęczenia roju. Ale dzisiaj, *ex post*, wiem, że strzałka była najważniejsza, więc opowiadając wysuwam ją na czoło, z masy niezróżnicowanej faktów wydobywam konfigurację przyszłości. A jak opowiadać nie *ex post*? Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili [...]. [K 28]

Pojawia się, sformułowane *expressis verbis*, pytanie o status ontologiczny wszelkiej narracji, także — powieściowej: „A jak nie opowiadać *ex post*?” Wyznanie o niemożności wyrwania się z ograniczeń stanowiących o istocie epickości<sup>49</sup>.

Stosunek Witolda-bohatera do aktywnej rzeczywistości przypomina stosunek narratora do zdarzeń przedstawionych. Próbuje on mianowicie zrozumieć „szyfr” poprzez nazwanie pojawiających się zagadkowych sygnałów „układu”. Wprowadza tym samym określony dystans wobec dziejącego się „bełkotu”, uniemożliwiający osiągnięcie wymiaru czasowego „rodzącej się chwili”.

Stosunek Witolda do języka zostaje skonfrontowany wreszcie bezpośrednio ze stosunkiem Leona, traktującym słowo swoiście:

Zapytałem, czy zna nazwy gór, nie, nie znał, zapytałem, jak nazywa się dolina, odburknął, że wiedział, ale zapomniał.

— Co pan z górami? Z nazwami. Nie o nazwę chodzi. [K 113]

Twórczej postawy Leona nie mogą ograniczyć żadne reguły, nawet językowe. Zarówno „berg”, pozbawiony odniesień przedmiotowych, jak i idiolekt stworzony na własny użytek — to dowody nieograniczonej swobody kreatywnej. Leon nie należy, jak Witold, do języka, przeciwnie — język należy do niego, jest jego własnością. Z równą swobodą traktuje inne sposoby komunikowania się. W rozmowie z Witoldem ujawnia prawdziwy cel zorganizowanej przez siebie wycieczki: „świętowanie rocznicy”, „pielgrzymka” do miejsca, w którym dwadzieścia kilka

<sup>49</sup> Chodzi o podstawowy dla epiki dystans czasowy między płaszczyzną narracji a płaszczyzną zdarzeń przedstawionych.

lat wcześniej miał „frajdę” z kuchtą. Teraz staje się wykonawcą roli zaplanowanej dużo wcześniej. Realizuje elementy systemów komunikacyjnych właściwych sztukom widowiskowym — śpiew i gest teatralny.

Wstał, uklonił się i zaśpiewał:

Gdy się nie ma, co się lubi

To się lubi, co się ma.

Uklonił się i usiadł. [K 120, toż 121]

Finałowa scena *Kosmosu* rozgrywa się na łące — miejscu „Wielkiej Frajdy” Leona. Zjednoczony wcześniej z Kosmosem (scena ze „skorupką od jajka”), odrzuca dotychczasowego współnika, dialogowe „ty” Witolda. Uniestwienie opozycji obiektywne—subiektywne powoduje załamanie sytuacji dialogowej. Istnieje tylko „Ja”: „Innych widoków nie ma” — stwierdza Leon, „oświetlając latarką własną twarz”.

Oryginalna, a może nawet niepowtarzalna — na gruncie świata przedstawionego powieści — sytuacja komunikacyjna *Kosmosu* pozwala przywołać pewną teorię teatralną. J. Veltruský wykazał, że podmiotem stać się może każdy element teatru, jeśli przejmie jego funkcje, człowiek bywa natomiast redukowany do roli przedmiotu. Tak więc elementy scenografii czy przestrzeni teatralnej egzystują często na prawach aktora. Veltruský interpretuje „personifikację” teatralną w kategoriach antropologicznych, twierdząc, że odbudowa możliwości zaprzepaszczonej w kulturze europejskiej, możliwości integracji człowieka z otaczającym światem — to jedno z najważniejszych zadań teatru. Sztuka teatru ma zatem szansę przetransponowania na scenę rezerw przechowywanych w „myśleniu mitycznym, świadomości prymitywnej, wyobraźni dzieci”<sup>50</sup>.

Podobny zamiar pojawia się w ostatniej powieści Gombrowicza. Sposób jego realizacji przybiera natomiast specyficzny kształt. Zmiany płaszczyzn obserwacji zmagających się współtwórców *Kosmosu* odzwierciedlić miały, kreowaną przez Gombrowicza, dynamikę relacji komunikacyjnych i poznawczych. Łagodnie postępujący proces przekształcania tradycyjnej perspektywy epistemologicznej, umożliwił przeprowadzenie zamachu na „starą k...”, rzeczywistość. Osobliwy to zamach. Nie poprzez atak, lecz — maksymalną „wsobność”, wchłonięcie rzeczywistości przez „Ja”<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> J. Veltruský, *Člověk a předmět v divadle*. 1940. Cyt. za: I. Sławińska, *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*. Kraków 1979, s. 211—212.

<sup>51</sup> Usytuowane obok siebie konteksty towarzyszące ugniataniu gałek z chleba pozwalają wydobyć zasadniczą odmienną „postaw komunikacyjnych” Józia i Leona: „Więc aby utwierdzić się w ubóstwie i zaznaczyć, jak bardzo jest mi wszystko jedno, jak niegodny jestem czegokolwiek, zacząłem babrać się w kompie, wrzucałem okruszyny, śmiecie, gałki z chleba, bełtałem łyżeczką. Gębę miałem, cóż ostatecznie, dla mnie i to dobre [...]” (F 151); „wie pan, jak człowiek tak na sobie się skupi i zacznie sobie małe, nieznaczące przyjemności świadczyć,

Specyficzna konstrukcja procesu komunikacyjnego, w którym dialogowe „ty” przypisane jest na stałe Witoldowi — „wyznawcy” języka, posiada swój analogon. Myślę o kategorii podmiotu czynności twórczych. O ile Leon i Fryderyk mogli komunikować swoje zwycięskie „ja” poza językiem, nadawca utworu manifestuje swą podmiotowość twórczą postawą w o b e c języka. Określony — jak twierdzi Janusz Sławiński — przez swój „dialog z tworzywem”<sup>52</sup>, przewycięża zagrażającą mu inercję: obnaża zleksykalizowane związki, konstruuje odwrócone w „systemie zwierciadlanym” metafory, wytwarza pogłębiające się w aktywnej współpracy z odbiorcą procesy znaczeniowe. O d s ł a n i a czynności twórcze, w wyniku których powstało dzieło. Kreuje dziełem swój autoportret<sup>53</sup>.

A zatem uporczywie powtarzanej w *Dzienniku* tezy, że głównym tematem wszystkiego, co Gombrowicz tworzy, jest on sam — nie da się obalić.

---

nie tylko zresztą erotyczne, bo na przykład, może się pan jak basza zabawić kuleczkami z chleba [...]. Otóż, mówię, co to ja chciałem, ach, pan nie ma pojęcia jak się od takich drobnostek ogromnieje, wprost nie do wiary, człowiek się rozrasta, swędzi pana pięta to jakby daleko gdzieś na Wołyniu, na kresach [...]” (K 120). Czynności Józia komunikują znaczenia zgodne z degradującym systemem Pimki. Pozbawia on „ugniatacza” waloru podmiotowości — Józio „rozpuszcza się” w kompocie jak okruszyny, gałki z chleba, śmiecie. Zdziecinniały idiolekt Leona umacnia natomiast pozycję „ja”, czyni możliwym swobodny, niezależny akt kreacji.

<sup>52</sup> J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: *Dzieło — język — tradycja*. Warszawa 1974, s. 80.

<sup>53</sup> Por. z tezą W. N. Toporowa (*O jedności poety i tekstu*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 285): „To zaś, co się dzieje z poetą podczas aktu twórczego (los poety), podlega zdeponowaniu w tekście. [Tu przypis: „A zatem takie nacechowane elementy tekstu poetyckiego, jak figury, tropy itp., również, choć nie bezpośrednio, odsyłają badacza i czytelnika do poety jako do podmiotu twórczości przezierającego poprzez przedmioty tekstu”.] Stąd wspólnota natury tekstu i poety, ich — z pewnego punktu widzenia — izomorfizm, wspólnota struktury i losu. Studiując tekst, badacz uczy się zarazem także i rozumienia poety [...]. Tekst i poeta mają jedną miarę i jeden paradygmat. I to właśnie jest — poetyką”.