

Brygida Pawłowska-Jądrzyk

Pochwała niedorzeczności : o "Kosmosie" Witolda Gombrowicza

Sztuka i Filozofia 20, 111-131

2001

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.

Brygida Pawłowska-Jądrzyk
(Warszawa)

POCHWAŁA NIEDORZECZNOŚCI. O *Kosmosie* Witolda Gombrowicza

„Problemem naczelnym jest problem
im mądrzej, tym głupiej”.

(Witold Gombrowicz)

W świadomości filozofującego narratora *Kosmosu* sens objawia się nieustannie – chociażby tylko jako możliwość, czy raczej nie niemożliwość znaczeń, albowiem „w miliardach ewentualnych przyczyn zawsze znajdzie się uzasadnienie każdej kombinacji” (*K*, s. 127)¹. Proces ten sugestywnie obrazuje scena intelektualnego borykania się Witolda z zagadkowym faktem śmierci męża Leny, Ludwika:

„Ludwik? Ludwik. Wisiał. Przez jakiś czas przyzwyczajałem się... Wisiał. Jeszcze się przyzwyczajałem – wisiał. Jeżeli wisiał, no to jakoś to musiało się stać i zacząłem z wolna szukać, kalkulować, powieszony, kto go powiesił, czy sam siebie, kiedy, widziałem go przed samą kolacją, prosił o żyletkę, był spokojny, na spacerze zachowywał się, jak zwykle... a jednak wisiał... a jednak w ciągu tej godziny z okładem to się stało... wisiał... i to jakoś musiało się stać, jakieś przyczyny na to się złożyły, tylko że ja nie mogłem ich znaleźć, nic, nic, a jednak musiał nastąpić jakiś wir w rzece przepływającej wszystkiego, o którym ja nic nie wiedziałem, widocznie zator jakiś powstał, musiały się wytworzyć związki, zazębie-
nia... Ludwik! Skądże Ludwik? Raczej już Leon, ksiądz, Jadeczka niechby, Lena nawet – ale Ludwik! A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący, w łeb walący, wielki, ciężki, zwisający, coś w rodzaju byka pląającego się luzem, olbrzymi fakt na sośnie i z butami...

(...) Rozejrzałem się bardzo uważnie na wszystkie strony. Uspokoilem się. Pewnie dlatego, że zrozumiałem...

Ludwik.

Wróbel.

¹ Wszystkie fragmenty tego utworu, oznaczone w tekście literą *K*, cytuję według wydania: W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994.

Przecież patrzyłem na tego wisielca akurat tak samo, jak w tamtych krzakach patrzyłem na wróbla.

I pum, pum, pum, pum! Raz, dwa, trzy, cztery! Wróbel powieszony, patyk wiszący, kot uduszony-powieszony, Ludwik powieszony. Jak składnie! Jaka konsekwencja! Trup idiotyczny stawał się trupem logicznym – tylko że logika była i ciężka... i zanadto moja... osobista... taka... osobna... prywatna... (...)”.

Jak pokazuje dalszy ciąg myślowej batalii Witolda, piętno niedoskonałości ciąży nie tylko na subiektywnych skojarzeniach, rodzących się w świadomości jednostkowej, ale i na rozumowaniu idącym „po linii normalnej logiki”². To z kolei, opanowane przez demona uporczywej wielowariantowości, nieustannie ociera się w powieści o granice intelektualnej manipulacji, będącej zarzewiem totalnego relatywizmu:

„Jeszcze inna możliwość, (...) «normalna»: może nie on się powiesił? Zamordowano go? Może uduszono, potem powieszono? (...) Czyż Fuks nie *mógł* zarazie się wieszaniem, przyswoić je sobie... i... i... *Mógł*. Ależ był przecie przez cały czas z nami. Co z tego? Niechby tylko okazało się, że to on – wtedy już znalazłaby się luka w czasie, wszystko można znaleźć w kotle bezdennym stających się zdarzeń! A książd? Miliony i miliony nitek *mogły* połączyć jego paluchy z tym wisielcem... (K, s. 138–139; podkr. autora).

„Zakażenie rzeczywistości możliwością znaczeń”, natłokiem nie dających się wyeliminować kombinacji jest dla bohatera tyleż przytłaczające, co momentami po prostu śmieszne, prowadzi bowiem do dehierarchizacji rzeczy i zjawisk, absurdalnie naruszającej właściwe mu poczucie istotności („... wydawało się komiczne, że takie coś, jak patyk, zdołało w tym stopniu mnie poruszyć”; K, s. 33). Z uwagi na fakt, iż owa potencja sensotwórcza rzeczywistości niezaprzeczalnie nosi w powieści znamiona patologiczne, konieczna wydaje się reinterpretacja, silnie nacechowanych wartościująco, kategorii stosowanych w wyświetlaniu fundamentalnego dla *Kosmosu* zagadnienia problematyczności poznania.

Epistemologiczne rozterki Witolda, stanowiące jądro utworu, odzwierciedlają złożoność fenomenu ludzkiej percepcji świata. Absurdalna obfitość „pęczniejącej” rzeczywistości, oferującej w każdej sytuacji niezliczone możliwości skojarzeń, jest tu w istocie t y l e ż w y z w a n i e m

² Przez „logikę normalną” rozumięć będę zawsze, jeśli nie zaznaczę inaczej, logikę uchodzącą w powieści za normalną. Uwaga ta dotyczy również pojęcia „niedorzeczności”.

dla ludzkiej myśli, co jej funkcją. Autor *10 esejów przy Gombrowiczu* orzekł wręcz, iż w ostatniej swej powieści pisarz dokonał ostatecznego przewartościowania jednego z najistotniejszych dylematów własnej twórczości: „spór między Sprawcą a Śledzącym” (obecny w jego dziele co najmniej od *Zbrodni z premedytacją*, a związany z dwoistą funkcją narratora wobec wydarzeń) rozstrzygnął na korzyść Sprawcy, uznając tym samym, że udzielająca sensu strukturalizacja jest wkładem ludzkim, a nie cechą bytu³.

Kosmos zwykło się odczytywać jako utwór o próbie ucieczki człowieka przed „fatalnością chaosu”, zakończonej nieuchronną klęską świadomości. Za jego podstawowe „prawo” uznaje się przy tym oscylujący proces przebiegający od absurdu („bełkotu rodzącej się chwili”, „brzęczenia roju” – według powieściowej metaforyki) do prób usensownienia i z powrotem⁴. Odczytanie to, jak wiadomo, znajduje oparcie w interpretacjach autorskich⁵, wiele też w samej powieści fragmentów je prowokujących, te jednak jako wypowiedzi fikcyjnego narratora-bohatera, świadomego swej mediacyjnej roli, podlegają wieloaspektowej relatywizacji⁶.

Przy lekturze odczytań krytycznych ostatniej powieści Gombrowicza (pierwsze wydanie – Paryż 1965) zwraca uwagę fakt, iż takie określenia, jak „absurd”, „rozpad sensu”, „zapadanie się kształtu”, „chaos” (jak również terminy opozycyjne: „sens”, „ład”, „kosmos” itp.) bywają w jej

³ A. Falkiewicz, „Jakaś skłonność do składności... jakieś parcie ku sensowi” (w:) idem, *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu* [1981], Wrocław 1996, s. 119.

⁴ K. Bartoszyński, „Lektury *Kosmosu*” (posłowie) (w:) W. Gombrowicz, *Kosmos*, op. cit., s. 156. Por. też M. Tomaszewski, „Od kosmosu do chaosu. Nietzsche a Gombrowicz” (w:) idem, *Od chaosu do kosmosu. Szkice o literaturze polskiej i francuskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 35–43.

⁵ Zob. rozdział poświęcony *Kosmosowi* w: W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, przeł. I. Kania, Kraków 1999, s. 135–145 oraz fragmenty *Dziennika 1961–1969*, Kraków 1997, t. III, zwł. s. 203–205.

⁶ Autorka najnowszej monografii poświęconej narracji pierwszoosobowej w ten sposób podsumowuje ambiwalentną pozycję narratora-bohatera „opowieści o opowieści”: „Z jednej strony jest on przedstawiony najpełniej spośród wszystkich postaci utworu, jest najbliższym czytelnika i najbliższą relacją, nad którą panuje całkowicie. Z drugiej strony, jako postać fikcyjna, podwójnie kreowana – jako narrator przez autora utworu, a jako bohater swej opowieści przez samego siebie – jest całkowicie niewiarygodny. Wzmacniając i podkreślając swoją rolę – opowiadacza – równocześnie zwraca uwagę na fakt, że przedstawione wydarzenia są od niego całkowicie zależne. Dlatego każda «opowieść o opowieści» jest terenem gry, toczącej się na wszystkich poziomach dzieła (...)”. (B. Kaniewska, *Świat w granicach „ja”*, Poznań 1997, s. 151).

kontekście stosowane wymiennie⁷. Sygnalizując ten problem, chciałabym podjąć kwestię niebagatelną, ściśle z nim związaną:

Czy / j a k wobec tak intensywnego „napięcia semantyzacji” w świecie przedstawionym *Kosmosu* Gombrowicza możliwe są chaos i nie-dorzeczność⁸?

„RUDIS INDIGESTAQUE MOLES”⁹

Autor fundamentalnej interpretacji powieści, Kazimierz Bartoszyński, przyjmuje, że „(...) istnieje w *Kosmosie* jakby neutralne tło – chaotyczny «stan zerowy», z którego wyłania się sensowność i faktyczność. Stan, który nazwać można stanem absurdu”¹⁰. Jego tekstowym wykładnikiem ma być, znamienna dla utworu, „stylistyka rejestrująca”. Wypowiedź ta zdaje się kłócić z wielokrotnie przytaczanym przez krytykę fragmentem dzieła, stanowiącym przykład wpisanej w nie refleksji autotematycznej:

„Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. (...) A jak opowiadać nie *ex post*? Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawaniu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że, urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, za ledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt... (K, s. 24; podkr. – B.P.J.).

Słowa te, włożone w usta pierwszoosobowego narratora, który nie skrywa swojego kreacyjnego wysiłku, bezpośrednio odnoszą się do procesu formowania opowiadanej historii, stanowiąc wyraz sceptycyzmu spowodowanego nieprzewidywalnymi problemami literackiej ekspresji tudzież zwątpienia w adekwatność jakiegokolwiek artykulacji językowej. Czy aby na pewno jednak nie nabierają one co najmniej równie istotnego

⁷ K. Bartoszyński, op. cit., s. 156; idem, „*Kosmos* i antynomie” (w:) Z. Łapiński (red.), *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 662.

⁸ Podjęcie powyższego problemu wyznacza w moim przekonaniu – świadomie zawężoną, lecz bodaj najistotniejszą dla groteskowej epistemologii – perspektywę oglądu ostatniej powieści Gombrowicza. Kwestie dotyczące kontekstu historycznego utworu, jego stosunku do różnych konwencji literackich oraz wpisanej weni antropologii znajdują rozwinięcie w literaturze przedmiotu.

⁹ Cytat z *Przemian* Owidiusza (I, 7); przekład B. Kicińskiego: „Chaos: ogrom bezkształtny, nieskładny”.

¹⁰ K. Bartoszyński, „*Kosmos* i antynomie”, op. cit., s. 663.

znaczenia w kontekście fenomenu „stwarzania się rzeczywistości”, powszechnie uważanego za drugi wielki temat *Kosmosu*?

W celu zbadania powyższej kwestii przyjrzyjmy się fragmentowi powieści, który, jak sędzę, można uznać za reprezentatywny dla dynamicznej, miejscami wręcz bełkotliwej, stylistyki utworu – stylistyki spod znaku elipsy, równoważnika i anakolutu. Oto jaki kształt przybiera w nim relacja ze wspólnej wycieczki domowników zakopiańskiego pensjonatu i ich gości:

„Wynurzyliśmy się na szosę i zapadli w otwierający się kraj, jedziemy. Powolne kłusowanie koni. Drzewo. Zbliża się, mija, przepada. Płot i dom. Półko czymś zasadzone. Pochyłe łąki i krągłe wzgórki. Wóz drabiniasty. Szylid na becze. Samochód mija, rozpędzony. Jazdę wypełniało trzęsienie, skrzypienie, kołysanie, kłus, zady końskie i ogony, góral z batem, a nad tym niebo wczesnego poranka i słońce, już nudne, już zaczynające szczytać w szyję. Lena podskakiwała i chwiała się wraz z furką, ale nie było to ważne w powolnym znikaniu jakim jest jazda, byłem pochłonięty, ale czymś innym, to coś nie miało ciała, było stosunkiem szybkości z jakim przewijały się przedmioty bliższe do powolniejszego przesuwania się przedmiotów dalszych, a także tych, bardzo dalekich, prawie stojących na miejscu – to mnie pochłaniało. Myślałem, że w czasie jazdy rzeczy ukazują się tylko, żeby zniknąć, rzeczy są nieważne, ale też nieważny krajobraz, jedyne co pozostaje, to ukazywanie się i przepadanie. Drzewo. Pole. Nowe drzewo. Mija.

Byłem nieobecny. Zresztą (myślałem) prawie zawsze jest się nieobecnym, lub raczej nie w pełni obecnym, a to wskutek naszego ułamkowego, chaotycznego i prześlizgującego się, niecnego i podłego obcowania z otoczeniem; (...)” (K, s. 82).

Początek wyprawy jest dla Witolda równie mało ekscytujący jak nikt w swej powierzchowności związku między jej uczestnikami. Mijane w rytmie monotonnego kłusu, krajobrazy jawią mu się jako „napierająca fala rzeczy i rzeczy, widoków i widoków”, nadmiernych w swej liczebności i niemal do bólu stereotypowych. Tekstowymi ekwiwalentami tych doznań są m.in.: prosta, eliptyczna składnia, bezładne, niehierarchizowane wyliczenia oraz niewyszukane, tautologiczne wręcz epitety – jak w przypadku owych „krągłych wzgórków” w sąsiedztwie „pólek czymś zasadzonych” (krągłość wzgórze jest wszak jego cechą definiującą, a więc równie niezbywalną, co oczywistą). Stopniowo w na pozór idealnie werystycznym opisie podróży pojawiają się coraz wyrazistsze

sygnały subiektywizacji, selektywności i dystansu narracyjnego (por. określenia oceniające: „słońce, już nudne, zaczynające szczytać w szyć”, nieprzypadkowe zapewne wyróżnienie Leny – obiektu erotycznych fantazji Witolda, formy gramatyczne pierwszej osoby liczby pojedynczej itp.). W rezultacie bezładna prezentacja, zorientowana na uchwycenie chwili i zdradzająca w krótkości perspektywy przestrzennej (którą można by żartobliwie nazwać perspektywą „zadów końskich i ogonów”) mało komfortowe usytuowanie obserwatora, przeistacza się w relację świadomego swej mediacyjnej roli opowiadacza, będącego nie tylko uczestnikiem czy sprawozdawcą, ale i interpretatorem minionych wydarzeń. W zalewie doznań zdaje on sobie sprawę, iż z napierającej fali rzeczy, „z powodzi wód olbrzymich”, „rzek niezmiernych” człowiek jest w stanie przyswoić sobie tylko cząstki drobne niczym krople.

Ludzkie obcowanie z otoczeniem – „ułamkowe, chaotyczne i prześlizgujące się, nieczne i podłe” – narrator powieści postrzega jako naznaczone *n i e o b e c n o ś c i ą*, przy czym „nieobecność” (czy też „nie w pełni obecność”) człowieka zdaje się być dla niego równoznaczna z „nieobecnością” świata w jego pełnym, źródłowym kształcie, którego istnienie człowiek uparcie podejrzewa. Na wyższym poziomie literackiej komunikacji, w kontekście narracji jako artystycznego przekazu językowego, przybierającego w *Kosmosie* charakter swoistej formy filozofowania, nasuwa się tu również problem „głodu obecności” między nazywającym słowem a nazywaną rzeczą¹¹.

¹¹ Por. uwagi Iwony Lorenc o obecności i różnicy, sformułowane w ramach wywodu poświęconego filozofii Hegla, stanowiącej jawny punkt odniesienia dla Derridiańskiej koncepcji różni: „Słowo (znaczące) zawsze przywołuje obecność świata (znaczonego), gdyż kłopot nieobecności świata nie skażonego znaczeniem już nie istnieje: został raz na zawsze zażegnany wraz z dokonaniem «skoku» ze świadomości naturalnej w filozoficzną. (...) «Grzech pierworodny» człowieka myślącego i nazywającego, wygnanego z raju pierwotnej, naturalnej świadomości, polega na tym, że w owym myśleniu filozoficznym mamy przed sobą świat jako znaczący, uporządkowany, obecny. Jest to jednak obecność pozorna: świat jest nam dany jako idea świata. Posokratejski *logos* jest obecnością totalną, lecz pozorną. Adam, nazywając zwierzęta, w jakiś sposób je unicestwił: Od tej pory były mu one dane tylko jako nazwane, tylko jako przedstawiciele gatunków, jako momenty przejawiania się pojęć. (...) Poprzez język świat staje się dla filozofa w pełni obecny, staje się jego własnością. Zarazem jest całkowicie nieobecny: słowo przywołuje nie rzecz samą, lecz wyznaczone z góry przez myśl znaczenie tej rzeczy. Znaczenie jest czymś podstawionym w miejsce rzeczy, jest brakiem, nieobecnością. W ten sposób sama struktura pojęcia implikuje myśl o różnicy między obecnością i nieobecnością” (I. Lorenc, *Logos i mit estetyczności*, Warszawa 1993, s. 69–70).

Podróż – topos życia, nowych przedsięwzięć i wtajemniczeń – jest dla Witolda przede wszystkim doświadczeniem antynomiczności istnienia i jego uświadamiania sobie. Można wręcz rzec, iż jej intelektualny wydzźwięk ma w powieści znaczenie analogiczne do „przewrotu kopernikańskiego” w filozofii¹²: podczas monotonnej jazdy Witold, podobnie jak niegdyś Immanuel Kant, odkrywa we fragmentaryczności swojego obcowania ze światem ukrytą strukturę jego przejawiania się – czasoprzestrzenny „stosunek szybkości z jakim przewijały się przedmioty bliższe do powolniejszego przesuwania się przedmiotów dalszych”, owo „ukazywanie się i przepadanie”, będące wspólnym mianownikiem beładnych treści doświadczenia podróży. (Choć początkowo niestematyzowana, struktura ta wyraża się *implicite* przez zmienność literackich obrazów już w pierwszych zdaniach analizowanego fragmentu). W ten sposób w utworze Gombrowicza na najbardziej elementarnym poziomie obcowania bohatera ze światem, jakim jest percepcja, „rodzi się porządek... i kształt...”. Rzecz w tym, że w ludzkim wydaniu jest on zawsze rodzajem „przemocy”, mimowolnym gwałtem na rzeczywistości, „prześlizgiwaniem się” i zatracaniem.

Dramatyczność wizji ludzkiego losu w *Kosmosie* polega, moim zdaniem, nie tyle na stwierdzeniu chaotyczności relacji, w które uwikłani są bohaterowie utworu (zakładam, że poczucie bezmiaru rzeczywistości nie jest tożsame z doświadczeniem chaosu), ile na totalnym obnażeniu braku spodziewanego porządku – braku, który objawia się we wszystkich wymiarach ludzkiej egzystencji i rodzi obawę przed istnieniem nieuchwytnych dla człowieka wiązań rzeczywistości. Wydaje się, iż dojmujące odczucie dysharmonijności wszechświata oraz nieuchwytności jego „prawdziwego oblicza” i „prawdziwego sensu”, leżące u genezy poczynań pary postaci pierwszoplanowych, Witolda i Fuksa, jest w powieści sprzężone z równie silnym, acz zakodowanym, przeświadczeniem o utopijności idei chaosu, pojętego jako absolutnie niezróżnicowany bezmiar rzeczywistości, „doskonały zamęt”, całkowicie niezawisły od mocy porządkujących i sensotwórczych człowieka. W świetle *Kosmosu* biegunami niefortunności ludzkiego wrzucenia w świat byłyby zatem – z jednej strony – brak możliwości weryfikacji istnienia przedustawnego porządku rzeczywistości i zawodność dążeń do jej usensownienia

¹² Por. uwagi J. Jarzębskiego o filozoficznym znaczeniu kategorii „formy” w twórczości autora *Kosmosu*: J. Jarzębski, „Pojęcie «formy» u Gombrowicza” (w: Z. Łapiński (red.), *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 321–327.

„na własną rękę” oraz – z drugiej – świadomościowa niemożność doświadczenia bezwzględnej nieskładności świata, odkrycia szczeliny bytu, która uchylając się „dzikiej potędze myśli wątlej” (K, s. 36), wykraczałaby poza zasięg sensotwórczej formy. Bohater Gombrowicza – „formosynkratyczny” i rozdrobniony – nie jest w stanie fortunnie postawić kwestii sensu chociażby dlatego, że jego pierwociny nosi w sobie¹³.

„NIEDORZECZNOŚĆ TO TAKI KIJ, CO MA DWA KOŃCE”...

Świat przedstawiony ostatniej powieści autora *Ślubu* epatuje groteskową niedorzecznością, mimo że istnieje w płaszczyźnie narracji jawnie sterującej kierunkami jego usensownienia. Co przy tym znamienne, w *Kosmosie* sam narrator postrzega swoje skojarzeniowe kombinacje jednocześnie jako działania wyjaśniające i zaciemniające – „w noc, w chimere wprowadzające”, i nie kryje dezaprobaty wobec „potworkowatego” charakteru opowiadanej przez siebie historii (K, s. 45, 42). W innym miejscu powieści, analizując poczynania jednego z bohaterów, Witold wyraża troskę o jej status, przy czym wypowiedź ta, jak się wydaje, ma w utworze wymiar ogólniejszy:

„(...) zachodziła obawa, że [Leon] to maniak, *mente captus*, a w takim razie straciłby po prostu znaczenie, on i wszystkie jego ewentualne czyny i wszystkie wyznania, a wtedy i *moja historia* mogła okazać się czymś ufundowanym na niewybrednych szaleństwach biednego idioty – blaha (K, s. 106; podkr. autora).

Dwuznaczny status zabiegów Witolda zdaje się być uwarunkowany przede wszystkim współwystępowaniem w narracji co najmniej dwóch różnych strategii rozumowania, posiadających odmienne kryteria sen-

¹³ Paradoksalność tego zjawiska obrazuje m.in. następujący fragment monologu wewnętrznego Witolda: „Wielki rozhowor zdarzeń, nieustających fakcików, jak rechet żabi w stawie, rój komarów, rój gwiazd, chmura mnie zawierająca, mnie zacierająca, z e m n ą p ł y n ą c a, sufit z archipelagiem i półwypami, z punkcikami i zaciekami, aż po nudną białość nad roletą... bogactwo drobiazgów, które może i było pokrewne moim i Fuksa grudkom, patyczkom etc... a może i z drobiazgami Leona jakoś się to łączyło... bo ja wiem, może dlatego tak myślałem że byłem nastawiony na drobiazgi... rozdrobniony... och, ja byłem taki rozdrobniony!...” – Dalej Witold ulega jednak zrodzonym we własnym umyśle analogiom, które na swój sposób scalają otaczający go świat: „a z zamętu, z rozbełtania (...) jawi się konstelacja usna błyszcząca nieodparcie, jaśniejąca. I ponad wszelką wątpliwość: usta odnoszą się do ust!” (K, s. 40; podkr. – B.P.J.).

sowności i poddających się wzajemnej relatywizacji; nazwijmy je, zgodnie z terminologią powieściową, „logiką normalną” – „zwychną”, oraz „logiką podziemną” – „osobistą” (K, s. 139–140). Do ich kakofonicznego sprzężenia dochodzi zawsze wtedy, gdy bohater popada w zadumę nad statusem zaistniałych zdarzeń w „planie” rzeczywistości.

Tego typu sytuacja ma właśnie miejsce w, przywołanej na wstępie, scenie odnalezienia ciała Ludwika. Obrazuje ona, jak to, co na pierwszy rzut oka bezsensowne, mroczne, rażąco nie przystające do okoliczności, w mikrokosmosie świadomości jednostkowej otwiera się na nieprzewidywalne znaczenia. Do ich pełnego uprawomocnienia się w powieści jednak nigdy nie dochodzi, gdyż Witold – pozostając w całym swym opętaniu zawsze po trosze błaznem – nieustannie lawiruje między obydwiema liniami rozumowania, tak jak igra różnymi językami opisu rzeczywistości (por. zdanie: „A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący, w łeb wałący, wielki, ciężki, zwisający, coś w rodzaju byka płatającego się luzem, olbrzymi fakt na sośnie i z butami...”; K, s. 138). Towarzyszące „przemianie trupa idiotycznego w trupa logicznego” zderzenie dwóch skrajnie odmiennych perspektyw oglądu świata: pojęciowo-abstrakcyjnego ujęcia rzeczywistości (sygnalizowanego przez osobliwe w danym kontekście pojęcie „faktu”) z wyczuleniem na brutalną konkretność i nieprzeniknioność jednostkowego losu¹⁴, znajduje swoisty akompaniament w jaskrawo hybrydycznej stylistyce odnośnych partii utworu. Stanowi ona bodaj najwyrazistszy przejaw jego narracyjnej autoironii.

„Logika normalna” i „logika podziemna” to w *Kosmosie* formy myślenia komplementarne, choć nie równorzędne¹⁵, stanowiące dwa wektory

¹⁴ Zainteresowanie konkretem stanowi jeden z elementów, które aprobował Gombrowicz w egzystencjalizmie. Pisarz podzielał sprzeciw Kierkegaarda, „ojca tego kierunku”, wobec abstrakcyjnej filozofii Hegla, uznając za duńskim myślicielem, iż „życie wymyka się pojęciom, jak woda przecieka przez palce” (W. Gombrowicz, „Egzystencjalizm” (w:) F.M. Cataluccio, J. Illg (red.), *Gombrowicz filozof*, Kraków 1991, s. 130). Bardziej bezpośredni wyraz tej idei, przywołujący na myśl opowiedzianą przez Gombrowicza anegdotę o „koniu Kierkegaarda” (ibidem), znajdujemy w innym fragmencie powieści: „(...) och, las, mówimy «las», ale cóż to znaczy, z iluż szczegółików, drobiazgów, drobin, składa się jeden listek jednego drzewa, mówimy «las» ale to słowo zrobione jest z niewiadomego, nieznanego, nieobjętego” (K, s. 115).

¹⁵ Przez komplementarność rozumiem tu stosunek dwóch kolidujących ze sobą i jednocześnie uzupełniających się form narracyjnej strategii intelektualnej, przy czym ich nierównorzędność w powieści ma, jak sądzę, przede wszystkim charakter przewagi ilościowej. Strategia ta niewątpliwie nie ma w *Kosmosie* charakteru ludycznego, jak chociażby w twórczości Lewisa Carrolla czy Alana A. Milne’a (por. E. Rosiak, „O zabawie logiką w literaturze”, *Sztuka i Filozofia* 1999, nr 17).

rozwarstwienia narracji powieściowej i zarazem dwa maticzники (non) sensu. Mechanizm ich przenikania się w utworze przybliżyła nieco wpisana weń formuła, wedle której „niedorzeczność to taki kij, co ma dwa końce”, więc ruch od jej drugiego końca bywa zupełnie dorzeczny¹⁶. Heterogeniczne sprzężenie tych form myślenia, jak już wspomniałam, oznacza wzajemną relatywizację oraz tymczasową, czy wręcz czaszkową, aktualność ustanawianych znaczeń. W ostatniej powieści Gombrowicza nie istnieje zatem jednoznaczny i niepodważalny wykładnik sensu, a prawdziwość nie sprowadza się do faktyczności. Dlatego też Witold z równym impetem tropi ślady domniemanych „kombinacji” swoich współtowarzyszy, co w labiryncie rzeczy, miejsc i zdarzeń stara się „dociec prawdy o własnym zaduszeniu” kota Leny (K, s. 74; podkr. – B.P.J.). Jego osobliwe wnioski w tej kwestii zakrawają przy tym na parodię dedukcji:

„– Kto kota powiesił? – [Leon] pytał z dobrą wiarą i w słusznym prawie. Naciskał, a mnie zaczynało to niepokoić. Wtem pani Mańcia wypowiedziała przed siebie, bez drgnienia:

– Leon.

A jeśli to ona? Jeśli ona zamordowała kota? Wiedziałem przecież, kto zamordował, ja zamordowałem – ale tym swoim «Leon» skierowała na siebie spojrzenia, a nacisk Leona jakby odnalazł właściwy kierunek i na nią runął. Mnie, mimo wszystko, zdawało się, że ona *mogła*, że jeśli waliła młotem w furii to mogła z tej samej furii i kota... i to stało się podobne do niej, do jej krótkich kończyn i grubych przegubów, tułowia krótkiego, a rozłożystego, i obfitego w matczyne łaski – tak, ona *mogła* – to wszystko razem, tułów, kończyny etc., to *mogło* udusić i powiesić kota!

Ti, ri, ri!

Leon zanucił.

... i tajona uciecha zabrzmiała w melodyjce, która natychmiast ucichła... wypadło złośliwie... ta złośliwość...

Uciecha, że «kukuku, Kulaszka» nie wytrzymała pod jego pytaniem i że nacisk na nią padł, że skierowała na siebie spojrzenia?... Więc co, więc może on, nie kto inny, owszem, on mógł, dla czegożby nie... a gałki z chleba, a pieszczenie się nimi, i bawienie, i przesuwanie za pomocą wykałaczki, przyspiewywanie sobie, nacinanie paznokciem skórki od

¹⁶ Dosłownie: „Nie, to [że ktoś umyślnie rysuje strzałki na suficie] nie było dorzeczne! No tak, owszem, tylko że niedorzeczność, to taki kij, co ma dwa końce, i my z Fuksem od drugiego końca tej niedorzeczności ruszaliśmy i działaliśmy zupełnie dorzecznie (...)” (K, s. 27).

jablek, «myślenie» i kombinowanie... dlaczego więc nie miałby kota udusić, powiesić? Ja udusiłem. Tak, ja powiesiłem. Ja powiesiłem, udusiłem, ale on *mógł*... *Mógł* powiesić i *mógł* teraz cieszyć się złośliwie, że żona w opałach! A jeśli nie powiesił kota (bo ja powiesiłem), to w każdym razie mógł wróbla powiesić... i patyk! (K, s. 68–69; podkr. autora).

Rozważania niefortunnego adoratora Leny nad „irracjonalnym” faktem uduszenia kota będącego jej własnością stanowią imponujący przykład, znamiennej dla *Kosmosu*, „strategii logicznej niekonsekwencji”. W wewnętrznie zdialogizowanym monologu Witolda, skupiającego w sobie podwójną (!) rolę Śledzącego i Sprawcy, następuje paradoksalne podważenie oczywistości tego, co bezdyskusyjnie faktyczne. Dokonuje się ono przez wprowadzenie trzeciej, obok prawdy i fałszu, wartości logicznej – możliwości, na mocy trybu przypuszczającego nadającej przeszłym działaniom postaci status *in potentia*, przy jednoczesnym ujęciu fikcyjnej rzeczywistości jako już zaistniałej (por. uparcie powracający *indicativus*: „ja zamordowałem”, „ja powiesiłem, udusiłem”). Możliwość ta, podkreślmy, zorientowana jest retrospektywnie, przez co powieściowa quasi-przeszłość zostaje zaprezentowana jednocześnie jako spełniona i jako potencjalna¹⁷. Mamy tu zatem do czynienia z zawieszeniem zasady niesprzeczności (A albo nie-A)¹⁸ i jednocześnie z upartym trwaniem przy rozumowaniu wedle jej reguł.

Wariantywność narracji *Kosmosu* nie prowadzi do wieloaspektowego rozwarstwienia fabuły, jak zazwyczaj rzecz się ma w tzw. „fikcji możliwości przedstawionej” (zob. np. zapowiadającą u nas ten typ prozy powieść Brzękowskiego pt. *Psychoanalitik w podróży* z 1929 roku czy, powstałe po II wojnie światowej, utwory takich pisarzy, jak Andrzejewski,

¹⁷ O śmiałości strategii Gombrowicza może świadczyć fakt, iż w pierwszym systemie logiki wielowartościowej, stworzonym przez J. Łukasiewicza w 1918 roku, wprowadzeniu możliwości jako trzeciej wartości logicznej towarzyszyła jednoczesna akceptacja determinizmu retrospektywnego, tj. przekonania o nieodwołalności tego, co już się stało (zob. hasło „Logika wielowartościowa” (w:) W. Krajewski, R. Banajski (red.), *Słownik pojęć filozoficznych*, Warszawa 1996, s. 113–114).

¹⁸ Por. także tak częste w powieści paradoksy, np.: „usta wysliznięte z ust, wargi będące bardziej wargami dlatego, że mniej były wargami...” (K, s. 9), „Tamto było już nieaktualne; ale było aktualne, jako nieaktualne” (K, s. 84), „Nie, nie był to wróbel, ale przez to samo, że nie był wróblem, był jednak nie-wróblem, a będąc nie-wróblem, był cokolwiek wróblem...” (K, s. 86), „nieruchomość w tej nieruchomości przekracza wszystkie granice nieruchomości” (K, s. 102), „myślałem najgłębiej, najsilniej, ale bez jakiegokolwiek myśli” (K, s. 130), „Nie o to chodzi. Więc o to chodzi” (K, s. 133) itp.

Mach, Kuśniewicz, Parnicki, Buczkowski)¹⁹, ale – by tak rzec – do prób „aktualizacji niedokonaności”. Naruszają one zasady tradycyjnej epiki, powołującej do istnienia światy „gotowe” i zobiektywizowane, równie radykalnie.

Zachowania Leona i jego żony podczas rozmowy o uduszeniu Dawidka mają w rozumowaniu Witolda status wysoce niekonwencjonalny: ujawniają swą korespondencję z tym, co – jak wiadomo – nie miało miejsca, co więcej, na mocy osobliwej logiki zyskują swoiste uzasadnienie. Rzecz w tym, że zaskakująca śmiałość skojarzeń dających temu uzasadnieniu podstawę (śmiałość, o czym warto pamiętać, właściwa w dużej mierze także słynnemu bohaterowi Conan Doyle’a, który potrafił z koloru piasku na butach przybysza odtworzyć znaczną część jego życiorysu), czyni zeń absurdalną fantasmagorię; dopuszczającą myśl o fizycznym niemal „powinowactwie” brutalnego czynu z „krótkimi kończynami i grubymi przegubami” jego Bogu ducha winnej „sprawczyni”.

Niebyłe okrucieństwa małżeństwa Wojtysów – nieprawdopodobne (ponieważ nie sposób obstawać przy ich prawdziwości) i prawdopodobne zarazem (gdyż mieszczą się w potencjale rzeczywistości) – to płody maniackalnej wyobraźni bohatera-narratora, będące w *Kosmosie* zaczynem filozoficznej prowokacji. Motywy tego typu, podejmując groteskowy „dialog z faktem”, uświadamiają niekonieczność takiego, a nie innego kształtu rzeczywistości (tudzież arbitralność zaprezentowanego wariantu fabularnego) i poddają pod rozagę możliwość jej pluralistycznego charakteru. Jako rodzaj swoistej „sondy epistemologicznej” służą w powieści celowi z zasady utopijnemu: rozpoznaniu istoty samego bycia, które zdaje się rozciągać „między” przypadkowymi w gruncie rzeczy okolicznościami²⁰.

Mimo, ponawianych z uporem maniaka i konsekwencją filozofa, zabiegów Witolda, aby „zmusić rzeczywistość do wyłonięcia się”, „odkryć główny wątek” i „dojść do sedna”, jego myśli i poczynania grzęzną jednak nieustannie w piękłe subiektywności. Do osobistych obsesji zostaje sprowadzona także „sfiksowana” (według określenia Leona) historia z kotem, która nieoczekiwanie zyskuje w powieści podtekst erotyczny („kot staje się miłosny!...”; K, s. 70). Tą drogą znów docieramy do granicy, za

¹⁹ Zob. więcej na ten temat w: A. Lębowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1998.

²⁰ Por. M. Heidegger, „Czym jest metafizyka?”, przeł. K. Pomian (w:) idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 34.

którą wypowiedzi tracą swą społeczną funkcję wskutek „rozluźnienia się związku pomiędzy słowem a jego treścią kolektywną”, a aktywność mentalna narratora *Kosmosu* ociera się o niedorzeczność²¹. W dalszej części zacytowanego fragmentu utworu w efekcie kontaminacji metaforycznego i dosłownego znaczenia wyrazu „ciemność” przemawia ona już pełnym głosem, wskazując jednoznacznie na dewiacyjny charakter zaprezentowanego rozumowania:

„Przecie, na Boga, wróbel i patyk nie przestały być zagadką dlatego, że ja kota powiesiłem! I wisiały one tam, na krańcach, jak dwa ośrodki ciemności!

Ciemność! Potrzebowałem jej! Była mi konieczna jako przedłużenie nocy, w której do Leny się dobijałem!” (K, s. 69).

Pierwszoplanowi bohaterowie *Kosmosu*, godni reprezentanci sporego w literaturze XX wieku grona „maniaków”, należą do postaci literackich nie potrafiących odnaleźć się w społeczeństwie²². Obciążeni psychicznymi urazami (konflikt Witolda z rodziną, chorobliwa wręcz i niewytłumaczalna niechęć Drozdowskiego do Fuksa), które ukazane są w powieści jako jedna z głównych, acz „podziemnych”, motywacji ich ekscentrycznych²³

²¹ Witold, jak wspomniałam, sam bywa tego świadom; zob. jego reakcję na „przyziemne” wyjaśnienie zagadki zdeformowanych ust Katisi: „Rzeczywistość narzuciła się piorunująco – wszystko wróciło do normy, jak przywołane do porządku. Kasia: zacna gospodyni, która w wypadku samochodowym uszkodziła sobie górną wargę; m y : para lunatyków...” (K, s. 53; podkr. – B.P.J.).

²² Bernard Mc Elroy zwrócił uwagę na fakt, iż dwudziestowieczni pisarze niezwykle często przyznają władzę nad rzeczywistością powieściową pierwszoosobowemu bohaterowi, który jest (bądź wydaje się być) obłąkany, oraz czynią z jego szaleństwa punkt widzenia, przez który dokonuje się przemiana świata znaczeń literalnych w zdeorganizowany i niestabilny świat fantazji i groteski (por. m.in. *Błaszany bębenek* Güntera Grassa, *Blady ogień* i *Lolita* Władimira Nabokowa, *Gravity's Rainbow* Tomasa Pynchona, *Watt* Samuela Becketta). Jak zauważa angielski krytyk, w pewnej grupie utworów obłąd jest sposobem radzenia sobie z obsesyjną świadomością przepaści między „ja” a „innymi” oraz z własną uległością wobec upokarzających potęg tego świata. Według Mc Elroya współczesna groteska, porzuciwszy nadprzyrodzone demony i krwiożercze chimery, stała się swoistą grą z przerażeniem niemocą i psychicznym rozkładem człowieka, i to właśnie stanowi o jej nowoczesności (B. Mc Elroy, *Fiction of the Modern Grotesque*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London 1989, s. 22).

²³ O dwuznaczności słowa „ekscentryczność” pisał w kontekście *Kosmosu* R. Nycz: „Pojęcie ekscentryczności zachowuje tu swe obydwie znaczenia: dziwactwa, czyli społecznie tolerowanego odchylenia od normy, oraz istotnej, ekscentryczności, czyli wykroczenia poza zasięg porządkującej, sensotwórczej mocy strukturalnego centrum [które zapewnia stabilność struktury społecznej – B.P.J.]” (R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 96).

zachowań, skazani są na bezustanne działanie „wbrew” własnemu wizerunkowi wytworzonemu przez innych ludzi. Witold a zwłaszcza Fuks – powieściowi wytwórcy niezliczonych kombinacji i analogii – paradoksalnie, sami nieraz zastygają w jednym układzie odniesienia, utwierdzając swym zachowaniem zależności i związku przyczynowo-skutkowe nie poddające się w zasadzie obiektywizacji²⁴. Niefortunność kontaktów międzyludzkich, naznaczonych niezrozumieniem i obcością (uważaną *notabene* za jedną z postaci nudy), wyraża w groteskowym skrócie „głucha rozmowa” właścicieli pensjonatu o powieszonym wróblu:

„– Łobuzeria – zawyrokowała krótko i węzłowato pani Kulka zdejmując mu nitkę z rękawa i potwierdziła zaraz z przyjemnością: – Łobuzeria. Na co Kulka: – Ty zawsze musisz przeczyć! – Ależ tak, Mańciu, właśnie mówię, że łobuzeria!

– A ja mówię, że łobuzeria! – wykrzyknęła, jakby on coś innego powiedział.

– Otóż to, łobuzeria, mówię, łobuzeria...

– Sam nie wiesz, co mówisz!” (K, s. 18).

Bezdiskusyjnie najpotężniejszą siłą pobudzającą maniackalne formy aktywności pierwszoplanowych bohaterów powieści jest jednak inna odmiana „ból istnienia”, będąca ulubionym tematem egzystencjalistów – nuda²⁵. Ten, według duńskiego filozofa, „objaw porażenia nicością wślizgującą się w byt”²⁶ postrzegany jest przez narratora *Kosmosu* jako swoiste źródło nonsensowności wspólnych z Fuksem poczynań: w chwili zdroworoządkowej autorefleksji powie on, że czynności ich „będąc

²⁴ Por. np. następujące fragmenty utworu: „A co do Fuksa, to nie podobało mi się, może doprowadzało do pasji, że co robił, co mówił, wywodziło się z Drozdowskiego, z tej niechęci, z tego nie znoszenia, nie tolerowania... tego nie... ba, gdybym sam nie miał tej sprawy z rodzicami w Warszawie, ale jedno z drugim, jedno zerowało na drugim” (K, s. 26); „(...) pił, wiedziałem, żeby zapić Drozdowskiego i swoją nędzę z nim, to odstrychnięcie podobne do mojego z rodzicami... on, pechowiec, ofiara, urzędnik denerwujący, zmuszający do zamykania oczu, lub patrzenia w inną stronę” (K, s. 92); „Fuks sprzątał talerze – nie będąc pewny, czy nam nie działa na nerwy (jak Drozdowskiemu), starał się przynajmniej wkupić w nasze łaski sprzątaniami talerzy” (K, s. 96). Więcej o „konflikcie” z Drozdowskim zob. na s. 11 powieści.

²⁵ Nuda to w *Kosmosie* motyw powracający z obsesyjną wręcz powtarzalnością, zob. np. następujące strony utworu: 7, 11, 14, 16, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 40, 43, 56, 57, 74, 80, 93, 101, 103, 123, 126.

²⁶ S. Kierkegaard, „Gospodarka przemiennea” (w:) idem, *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, t. I, s. 329, 331.

почęte z nudów, z nieróbstwa, z kaprysu, kryły w sobie jakieś kretynstwo” (K, s. 27; podkr. – B.P.J.). Czy nie mamy tu jednak znów do czynienia z próbą konstruowania analogii równie niedorzecznej jak w przypadku rozważań nad zależnością między fizjonomią pani Wojtysowej i zabiciem kota?

Chyba żaden fragment utworu nie oddaje „kosmicznej” totalności nudy w równej mierze co scena, w której para niewydarzonych quasi-detektywów zastanawia się nad uprzednim ustawieniem dyszla, obecnie wycelowanego w pokoiK Katasi, i „mogącego być znakiem czyichś ukrytych machinacji”:

„Stał przede mną i nudził – mnie, siebie.

– Popatrz na ten dyszel.

– Co?

– Zauważyłeś go wczoraj?

– Możliwe.

– Czy leżał akurat tak samo? Czy od wczoraj nie zmienił położenia?

Nudził – i nie miał co do tego złudzeń – ział fatalizmem człowieka, który musi nudzić, stał pod murem i to wszystko było jałowe do ostateczności, czcze. Naciskał: – Przypomnij sobie... ale wiedziałem, że naciska z nudów, i to mnie nudziło. (...) Co było przykre, to iż w tym miejscu oddalonym pustka naszego znudzenia spotykała się z pustką tych rzekomych znaków, poszłak, nie będących poszłakami, z całą tą bzdurą – dwie pustki, a my między nimi. Ziewnąłem” (K, s. 43; podkr. – B.P.J.).

Nuda przedstawiona w *Kosmosie*, wieloimienna i wielopostaciowa, zajmuje istotne miejsce w walce bohaterów powieści o sens, gdyż zdaje się być nie tylko ich subiektywnym doznaniem, ale i atrybutem samego bytu. Każę to wpisać artystyczny zamysł Gombrowicza w kontekst ujęć typowych dla kultury ponowoczesnej, z których krytyka wywiodła trzy zjawiska uznane za synonimy nudy współczesnej: powtarzalność, bezkres (tj. doświadczenie ogromu, który nas przerasta i zagarnia) oraz niekonieczność²⁷. Spośród nich to ostatnie, najbardziej chyba dojmujące – tj. n u d a

²⁷ Przemysław Czapliński, kierując się m.in. refleksjami F. Fukuyamy i M. Foucaulta, stwierdza, iż „nuda ponowoczesna, poawangardowa, zagnieżdżyła się w bycie” i określa ją mianem „metajęzyka ponowoczesności”. Operując przykładami zaczerpniętymi z polskiej prozy współczesnej (J. Pilch, A. Stasiuk, N. Goerke), krytyk dowodzi, że na drodze do spełnienia trzech pragnień ponowoczesnych – nostalgicznego, eschatologicznego i wolnościowego – stają trzy nudy ponowoczesne: nuda powtórzeń, nuda bezmiaru i nuda niekonieczności (P. Czapliński, „Nuda przedstawiona albo proza najnowsza wobec istnienia” (w:) P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), *Nuda w kulturze*, Poznań 1999, s. 245 i nast.).

niekonieczności (dowolności i nieokreśloności), źródłowo związana ze zniknięciem stabilnego centrum orientującego – odgrywa w *Kosmosie* rolę szczególną.

Nicola Chiaromonte w szkicu poświęconym twórczości Alberta Moravii pisze, że nuda jest „sytuacją ludzkiego istnienia, wynikającą z określonej sytuacji świata”, jest namiętnością negatywną, „przy której sytuacji życiowe są niczym innym niż powtarzającym się przejawem wcią ż tej samej bezużyteczności i braku sensu”²⁸. W *Kosmosie* fatalizm tego doświadczenia uwidacznia się dwuaspektowo: (1) „statycznie” – przez jałowość zabiegów sensotwórczych człowieka starającego się zapanować myślowo nad światem oraz (2) „dynamicznie” – przez „narzucanie się rzeczywistości”, będące w istocie, uwarunkowaną okolicznościami zaistniałego faktu, epifanią ich niefortunności.

Witold i Fuks niecierpliwie tropią ślady „zewnętrznej logiki”, ale nigdy nie znajdują jej potwierdzenia²⁹. Podejmowane przez nich samych, rozpaczliwe próby strukturalizacji życiowych doświadczeń (zwłaszcza konstruowanie serii powieści), wymierzone są przeciw nieuchwytności „reguł” świata, jednak w efekcie dodatkowo uwydatniają dowolność i nieokreśloność, tkwiące u podstaw istnienia. Ich manifestacją na poziomie narracji są powtarzające się nieustannie konkluzje w rodzaju: „wcale nie byłem pewny, ale *fifty, fifty...*”, „wydawało się... ale... i tak siak... wewtę i wewtę...”, „i tak, i nie”, „to coś mogło być niczym, ale mogło i nie być niczym”, „owe stulenia jej dłoni *mogły* odnosić się do jego ręki, ale też *mogły* pozostawać w lekkim-leciutkim związku z moim przypatrywaniem się spod powiek zmrużonych”, „Jeśli to strzałka, to na coś wskazuje. (...) A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje” itp. W *Kosmosie* najróżniejsze formy aktywności ludzkiej objawiają zatem swą dojmującą jałowość: konstruowane przez bohaterów związki są rozpaczliwie luźne, ich rozmowy – dramatycznie nieważne, wybory – w gruncie rzeczy pozbawione znaczenia (zob. groteskową scenę osnutą wokół „problematu” wyboru drogi między dwoma kamieniami; *K*, s. 116–118). Nuda jest tyleż ich przyczyną, co skutkiem.

²⁸ N. Chiaromonte, „Moravia i kornik świadomości” (w:) idem, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, Warszawa 1996, s. 109; podkr. – B.P.J. Cyt. za: P. Czapliński, „Nuda przedstawiona...”, op. cit., s. 260.

²⁹ Por. np. następujące fragmenty wypowiedzi Witolda: „tym razem wszystko to ukazało mi się jako znak widomy tego, czego nie widziałem” (*K*, s. 15), „świat był doprawdy rodzajem parawanu i nie udzielał się inaczej jak tylko przekazując mnie wciąż dalej – rzeczy bawiły się mną w piłkę!” (*K*, s. 47), „coś się powtarza bardziej, niż jest dozwolone” (*K*, s. 65), „wydawało się jednak, że wszystko chciałoby sprawować się w myśl jakiejś myśli... Jakiej?” (*K*, s. 30).

Drugi, obok jałowości zabiegów sensotwórczych człowieka, wariant fatalizmu doświadczenia nudy niekonieczności przejawia się w sytuacjach, kiedy bohaterowie powieści napotykać na aspekty świata nie przystające do żmudnie konstruowanych przez nich całości znaczących (por. np. czajnik, ksiądz, trup Ludwika). Motywy te opierają się racjonalizacji i są postrzegane przez postacie jako rodzaj psychopatii rzeczywistości, skutek jej „nadmiaru”, „przerostu” czy wręcz „idiotyzmu” (K, s. 53, 57, 61, 87, 88). Reprezentatywna wydaje się tu scena, w której Witold obserwując (z nudów! – „Znów nie miałem nic do roboty, nic, byłem bezrobotny”) pokój Leny, dostrzega coś, co brutalnie „bezcześci” jego wyobrażenia o opojnych nocach młodożeńców:

„Co zobaczę? Już ogarniałem wzrokiem sufit i górną część ściany, wraz z lampą.

Wreszcie ujrzałem.

Zbaraniałem.

On jej czajnik pokazywał.

Czajnik. (...)

Czajnik.

Na wszystko byłem przygotowany. Ale nie na czajnik. Trzeba zrozumieć, co to jest kropla przepelniająca czarę. Co to jest «za dużo». Istnieje coś jak nadmiar rzeczywistości, jej spęcznienie już nie do zniesienia. Po tylu przedmiotach, których i wyliczyć bym nie mógł, igłach, żabach, wróblu, patyku, dyszlu, stalówce, skórcie, tekturce etcetera, komin, korek, rysa, rynna, ręka, gałki itd. itd. grudki, siatka, drut, łóżko, kamyki, wykałaczka, kurczę, pryszczce, zatoki, wyspy, igła i tak dalej i dalej i dalej, do znudzenia, do przesytu, teraz ten czajnik, jak Filip z Konopi, ni to od Sasa, ni od Lasa, osobno, gratis, jak luksus bezładu, przepych chaosu. Dość. Ścisnęła mi się krtań. Ja go nie przełknę. Nie dam rady. Dość już. Zawracać. Do domu” (K, s. 57).

Dla czytelników *Kosmosu* nie ma z pewnością nic bardziej niedorzecznego niż ten ogrom zdziwienia zwyczajnością. Niż to rozczarowanie brakiem podtekstu. Niż obcość tego, co najoczywistsze...

JAK SIĘ FILOZOFUJE NIEDORZECZNOŚCIĄ...

Groteskę niejednokrotnie kojarzono z obłędem, co zaiste nie zawsze prowadziło do jej wnikliwych odczytań. Podczas gdy jedni krytycy nazywali utwory groteskowe zuchwałymi i pozbawionymi uzasadnienia

„hymnami na cześć nonsensu i paradoksu”³⁰, inni upatrywali w ich „schizofrenicznej” ekscentryczności głębokiej motywacji, traktując je jako najdoskonalszy wyraz złożonych i niejednoznacznych doświadczeń człowieka współczesnego. Ostatnia powieść Gombrowicza stanowi dogodny materiał do rewizji pokrewnego przeświadczenia na temat tej orientacji w sztuce – domaga się przewartościowania tezy o jej rzekomo bezwzględnie aintelektualnym (nie: antyintelektualnym) charakterze³¹.

„(...) Imperializm rozumu jest straszny – czytamy w *Dzienniku Gombrowicza*. – Gdy tylko rozum spostrzeże że jakaś część rzeczywistości mu się wymyka, natychmiast rzuca się aby ją pożreć. Od Arystotelesa do Descartes’a rozum zachowywał się na ogół spokojnie, ponieważ sądził, że wszystko może być zrozumiane. Ale już Krytyka Czystego Rozumu a potem Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard i inni zaczęli wyznaczać tereny niedostępne myśleniu i odkrywać, że życie śmieje się z rozumem. Tego rozum znieść nie mógł i odtąd zaczyna się jego udreka, która w egzystencjalizmie osiąga tragikomiczną kulminację. Tu bowiem rozum spotyka się już oko w oko z największym i najbardziej nieuchwytnym z szyderców – z życiem”³², konkluduje autor *Ferdydurke* (mimo wszystko) jakby trochę w duchu Irzykowskiego. Obok szeregu obserwacji, określeń i stwierdzeń, będących świadectwem antyracjonalistycznej przekory pisarza (np. „pospolitość trzeźwego rozumu”, „wampir intelektu”, „wynaturzenia, zadawane przez rozum”, „podstępny logiki”, „współżycie głupoty z rozumem”, „wywalenie się logicznego absurdu”), znajdujemy w *Dzienniku* tezę dość dwuznaczną: „(...) rozum jest maszyną, która dialektycznie sama siebie oczyszcza, ale to oznacza, że brud jest jej właściwy”³³.

Można przyjąć, iż oczyszczenie tego rodzaju jest fundamentalnym problemem *Kosmosu*. Powieść Gombrowicza bezlitośnie parodiuje

³⁰ „Literatura ta jest niesamowita. Niesamowity jest język, styl, konstrukcja, elementy treściowe i zdarzenia. Jedyne strona ideowa nie jest niesamowita, a to z tego powodu, że jej nie ma. (...) Właśnie kpiny z rozumu i z dyscypliny logiki święcą w ich [tj. Tuwima, Gombrowicza, Witkiewicza, Chwistka] świecie najzuchwalsze orgie. Różne niedouki wyśpiewują «hymny na cześć nonsensu i paradoksu»” (I. Fik, „Literatura choromaniaków” [1935] (w:) idem, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1961, s. 126 i 133).

³¹ Przeświadczenie to jest rozpowszechnione zwłaszcza w literaturoznawstwie anglosaskim, zob. np. następującą wypowiedź współczesnego krytyka brytyjskiego: „The grotesque does not address the rationalist in us or the scientist in us, but the vestigial primitive in us, the child in us, the potential psychotic in us” (B. Mc Elroy, *Fiction of the...*, op. cit., s. 5).

³² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, op. cit., t. I, s. 292; podkr. – B.P.J.

³³ Ibidem, s. 291; podkr. – B.P.J.

„przypadłości” ludzkiego umysłu (stanowią one w utworze niejako „ogniska niedorzeczności”), determinujące fortunność zabiegów zmierzających do intelektualnego opanowania rzeczywistości przez człowieka. Należą do nich przede wszystkim:

a) traktowanie rzeczy i zdarzeń jako elementów całości sensownej i, co za tym idzie, niezgoda na wszelką niekonieczność czy przypadkowość:

„A najprzykrzejsze, iż wróbel nie dawał się umieścić z ustami na wspólnej mapie, był on zupełnie poza, z innej dziedziny, i zresztą przypadkowy, niedorzeczny nawet, więc po co mi się napataczał, nie miał prawa!... Och, och, nie miał prawa! Nie miał prawa? Im mniej uzasadnione, tym silniej się narzucało i bardziej było natrętne i trudniej było się odczepić – jeśli nie miał prawa, to tym bardziej znaczące, że się mnie czepia!” (K, s. 15; podkr. – B.P.J.);

b) aprioryczne założenie istnienia związków przyczynowo-skutkowych między poszczególnymi aspektami rzeczywistości oraz skłonność do abstrakcji i myślenia analogiami, prowadzące w *Kosmosie* do konstruowania wysoce problematycznych układów odniesienia:

„Zgoda, patyk na nitce, tego nie widuje się co dzień... ale przecie ten patyk mógł wisieć z tysiąca przyczyn, nie mających nic wspólnego z wróblem, wyolbrzymiliśmy jego znaczenie, ponieważ ukazał się nam u kresu naszych poszukiwań, jako ich rezultat – naprawdę nie był żadnym rezultatem, był tylko patykiem na nitce...” (K, s. 30; podkr. – B.P.J.);

„Ujrzałem ich naraz w dziwnym świetle tej możliwości – że sprawca jest między nimi – a jednocześnie patyk i ptak się nasunęły, ptak w gąszczu, patyk na samym końcu ogrodu, w tej swojej grocie małej. Poczulem się między ptakiem a patykiem, jak pomiędzy dwoma biegunami i całe nasze zgromadzenie, przy stole, pod lampą, ukazało mi się jako szczególna funkcja tamtego układu, będąca «względem» ptaka i patyka – czemu nie byłem niechętny, gdyż ta niesamowitość torowała drogę innej niesamowitości, która mnie męczyła, ale i fascynowała. Boże! Jeżeli ptak, jeżeli patyk, to może i dowiem się w końcu co z ustami. (Skąd? Jak? Niedorzeczność!)” (K, s. 38; podkr. – B.P.J.);

c) skłonność do symbolicznego ujmowania działań i czynności:

„Przypomniałem sobie teraz, że w czasie duszenia doświadczyłem tego samego dobijania się do Leny, co gdym szturmował do jej drzwi

– ha, dobieierałem się do niej przez zaduszenie kota ulubionego – i w furii, że inaczej nie mogę!” (K, s. 60);

d) nawyk, świadomej lub bezwiednej, hierarchizacji rzeczy i zdarzeń (związany po części z selektywnością ludzkiej percepcji):

„(...) irytowało mnie, że wróbel znowu się nasuwa, wchodzi nam w paradę, i jakby się puszył, nadymał, udawał ważniejszego niż jest – i gdyby rzeczywiście ten głupiec [Fuks] poszedł do niego, to wróbel stanie się już personatem, odbierającym wizyty!” (K, s. 12).

Nietrudno zauważyć, iż wszystkie kolejne podpunkty stanowią na dobrą sprawę rozwinięcie problemu zasygnalizowanego na początku: prezentują różne aspekty zniewołenia intelektu imperatywnym sensem. Swoistą przeciwwagą owego zniewołenia jest w powieści „bergowanie” Leona³⁴ (por. „strategię bełkotu” w *Rzeźni Mrożka* czy w *Łysej śpiewacze* Ionesco), najjaskrawszą zaś jego karykaturą – desperackie posunięcie Witolda, który przez włożenie palca do ust wisielca pragnie zespolić perwersyjną obsesję warg Leny i Katasi z cyklem powieści.

Kosmos, będąc artystycznym ucieleśnieniem pragnienia dotarcia do podstaw myślenia, stanowi rodzaj literackiej penetracji jego mielizn a zarazem przekorną próbę rozrachunku z „imperializmem” rozumu. Gombrowicz, zawsze niechętny aksjomatom i nieufny wobec logicznej przejrzystości, u kresu swej twórczości powieściopisarskiej posłużył się zabiegiem, który w bodaj najwyrazistszy sposób pozwolił mu zmanifestować absurdalność idei zapanowania nad światem za pomocą dwuwartościowego systemu pojęć. Antagonizmy myślenia racjonalnego uczynił składnikiem konstrukcji swojego wieloznacznego dzieła, groteskowo je „zmaterializował” w karykaturalnie przerysowanych formach aktywności postaci. Nie tylko nie jest ono (jak na przykład *Obcy* Camusa) j e d y n i e utworem „n a t e m a t absurdu”, nie jest także po prostu utworem „p r z e c i w absurdowi”³⁵.

Jak starałam się pokazać, oś konstrukcyjną *Kosmosu* stanowią wydarzenia i idee, których status logiczny w samej powieści jest wysoce dwuznaczny. Upadkowi wiary w „niewinność” poznania nieskalanego

³⁴ Zob. studium A. Okopień-Sławińskiej, „Wielkie bergowanie, czyli hipoteza jedności *Kosmosu*” (w: Z. Łapiński (red.), *Gombrowicz i krytycy*, op. cit., s. 693–706.

³⁵ Por. J.-P. Sartre, „Wyjaśnienie *Obcego*” (w: idem, *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 130; podkr. – B.P.J.

w swojej przedmiotowości nieprzypadkowo towarzyszy tu ekspansja niedorzeczności, ta bowiem bez pardonów wkracza do narracji literackiej wtedy, gdy nie sposób już – jak miało to miejsce chociażby w *Pałubie* Irzykowskiego – wskresić wiary w powagę metaprzeciwmiotowego dyskursu. Lektura *Kosmosu* skłania do postawienia hipotezy, iż w obliczu tendencji rozwojowych dwudziestowiecznej literatury, stopniowo odzeganującej się od holistycznej wizji świata³⁶, każde wpisane w nią rozumowanie, które jest naprawdę świadome swej ograniczoności, rozwija się w antagonistycznej grze sensownego i niedorzecznego.

W ostatniej powieści Gombrowicza n i e d o r z e c z n o ś ć (tu: zarazem temat, jak i swoista „strategia argumentacyjna”) stanowi ekstremalną formę komunikowania o wymykaniu się sensu, jest szczególnym, groteskowym przejawem ograniczoności rozumu dążącego do samoweryfikacji. Niewyobrażalna na obszarze całkowicie wzytym z racjonalności, niedorzeczność stanowi element swoistej strategii intelektualnej pisarza: jest – by przywołać myśl Pascala – niczym „ostateczny krok rozumu uznającego, że istnieje nieskończona mnogość rzeczy, które go przerastają”; a zaiste „nie ma nic równie zgodnego z rozumem, jak to poddanie się rozumowi”³⁷. Podążając tym tropem, autor *Kosmosu* konsekwentnie eksploatuje kathartyczne pokłady nonsensu.

Mimo całej swej ekscentryczności myślowe batalie Witolda, całkowicie podporządkowane obsesji uchwycenia „tego, co się wymyka” i w swoisty sposób manifestujące owo „wymykanie się”, niemało zatem łączy z rodzajem aktywności mentalnej, który Martin Heidegger zwykł był nazywać „myśleniem istotnym”³⁸. Są też one literackim wariantem tudzież, w pewnym sensie, karykaturą dyskursów, które żywią się utopią przekroczenia granic świadomości za pomocą środków przez nią narzucanych. – Uzmysławiają, że „w świadomości jest coś takiego, jakby sama dla siebie była p u ł a p k ą”³⁹.

³⁶ Ewolucja ta, mówiąc w znacznym uproszczeniu, zdaje się przebiegać od wprowadzenia techniki punktów widzenia przez *nouveau roman* po, na zawsze pozostający płataniną sensów, „tekst-tkaninę” Rolanda Barthes’a (zob. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997).

³⁷ Przywołuję myśl 465. [214] i parafrazuję 466. [247] – „Ostateczny krok rozumu to uznać, że istnieje nieskończona mnogość rzeczy, które go przerastają; wątpli jest, jeśli nie dosięga tej świadomości” (B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1997, s. 205). Serdecznie dziękuję profesorowi Edwardowi Kasperskiemu za zwrócenie mi uwagi na tę ideę.

³⁸ M. Heidegger, *Co zwie się myśleniem?*, przeł. J. Mizera, Warszawa–Wrocław 2000.

³⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, op. cit., s. 205; podkr. – B.P.J.