

Aniela Kowalska

Czytanie "Kosmosu" : glosa do interpretacji powieści

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 36, 123-139

1980

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.

ANIELA KOWALSKA

CZYTANIE „KOSMOSU”.
GŁOSA DO INTERPRETACJI POWIEŚCI

1

W swych *Rozmowach z Gombrowiczem* Dominique de Roux przypomniał, że *Kosmos* uzyskał międzynarodową nagrodę literacką, największą po Noblu: Prix International de Littérature 1967, tj. Prix Fromentor¹. Ta „ciemna” powieść spełnia bowiem kryteria wielkiego dzieła sztuki — niepokoi, nasuwając wiele skojarzeń i refleksji. Tak zawiła i zagadkowa, wciąga jednak w swój nurt, intryguje i fascynuje; rozjaśnia się jakby w konfrontacji z wcześniejszymi wypowiedziami pisarza.

Warto przypomnieć, że przygotowując do wydania swoją pierwszą książkę, *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, autor sporządził rodzaj przedmowy, w ostatniej chwili wycofanej z druku, zachowanej w unikalnych tylko egzemplarzach i przekazanej przez jego biografę, Tadeusza Kępińskiego. Znalazły się w tej przedmowie zdumiewająco śmiałe słowa: „Co się zaś tyczy w szczególności czynnika seksualnego, przewaga jego wynika z ducha czasu, który, niestety, coraz silniej akcentuje związek sfery płciowej ze sferą duchową; przewaga zwłaszcza okrucieństwa i wstrętu wynika stąd, że, moim zdaniem, rola ich w życiu przewyższa nasze najśmielsze marzenia. Powołuję się w tym względzie na Hitlera”².

Wycofane na skutek przyjacielskich perswazji *Krótkie objaśnienie* do *Pamiętnika* odebrzmiało niebawem w Gombrowiczowskim eseju o krytyce, wydrukowanym w warszawskim „Czasie” pod znamienym tytułem: *Elementarne nieporozumienia*. Pisarz wyrażał tu zdziwienie, że czytelników odstręcza przejawiająca się w literaturze współczesnej tendencja do „obnażania brudów”, skoro jest przecież powołaniem literatury tropienie i obnażanie wszelkich odchyleń od normy oraz wszelkiej brzydoty w sposób równie bez-

¹ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Paryż 1969. — Wszystkie dalsze cytaty z tego wydania.

² T. Kępiński, *Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1974, s. 347.

względny i dociekliwy, jak lekarze tropią choroby, właśnie te najzjadliwsze, a także najbardziej wstydlive. Występując w obronie odważnej i tylko na pozór cynicznej literatury, podkreślał, że „od tego ona ostatecznie jest, aby nadać możliwą społecznie formę temu, co w nas jeszcze dzikie, nieobyczajne i nieokrzeseane”³.

Kosmos wydaje się w dużej mierze egzemplifikacją tej tak prowokacyjnie sformułowanej trzydzieści lat wcześniej tezy. Poprzedzające *Kosmos* dzieła były także prowokacją. *Ferdydurke*, „absurdalizująca rzeczywistość”, obnażała nieautentyczność człowieka uwikłanego we frazesach i uwięzionego w banalnych maskach. *Trans-Atlantyk* językiem szlachecko-rubasznym, sarmackim, kapitalnie zindywidualizowanym rozsądzał zastoiny uczuciowe i myślowe polskiej inteligencji. Prowokacją była kreacja Gonzala, przejaśkrawiony obraz odchyłeń i wynaturzeń, okropna i śmieszna kreatura, której narrator staje się na pozór podporządkowanym partnerem po to, by zdemaskować wstydlive i chorobliwe stany naszego życia psychicznego i erotycznego. — Trzecia powieść Gombrowicza, *Pornografia*, miała odkryć prowokacyjnie to, co nie zostało jeszcze wydobyte na światło dzienne — udział i znaczenie niedojrzałości w naszym życiu dorosłym. Sam autor w *Dzienniku* podkreślał, że w *Pornografii* ujawnia się „bardziej tajony i mniej legalny cel człowieka, jego potrzeba Niepełni... Niedoskonałości... Podrzędności... Młodości...” i że jego intencją było „poprzez ciało dotrzeć do pewnych antynomii ducha”⁴.

Już u schyłku swego pobytu w Argentynie, jako autor trzech powieści i dwóch dramatów: *Iwony, księżniczki Burgunda* oraz *Ślubu*, Gombrowicz w *Dzienniku* sformułował ostro swą postawę twórcy: „Moja moralność? Ależ ona polega w pierwszym rzędzie na wyrażeniu mego protestu w imię ludzkości mojej — na tej ironii, sarkazmie, które bunt mój wyrażają”.

Warto (za Garaudym) przypomnieć wypowiedź Kafki, który, usłyszawszy na pierwszej wystawie kubistów w Pradze opinię Janoucha o Picassie: „To samowolny deformator”, zareplikował: „Nie sądzę. On po prostu notuje te zniekształcenia, które nie przeniknęły jeszcze do naszej świadomości”⁵.

W twórczości Witolda Gombrowicza nie brak także, w jego prozie nade wszystko, od *Pamiętnika z okresu dojrzewania* po *Kosmos*, propozycji — on sam tak to określił — „potworkowatych” oraz „wi-

³ W. Gombrowicz, *Elementarne nieporozumienia* (1938). [w:] *Dzieła zebrane*, t. 10: *Varia*, Paryż 1973, s. 199.

⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik*, t. 2, Paryż 1971, s. 213—214. — Wszystkie dalsze cytaty z *Dziennika* z tegoż wydania.

⁵ R. Garaudy, *Realizm bez granic*, Warszawa 1967, s. 194. Por. s. 199: „Moralność sztuki nie polega na dawaniu recept, lecz na budzeniu świadomości”.

zji ponurej, eroto-zmysłowej i wręcz potwornej”⁶. Wówczas gdy powstawały zarysy *Kosmosu*, odnotowywał w *Dzienniku*: „Nie zapominajmy, że poeta jest istotą poufną, nocną, niemal podziemną; artysta ma naturę nietoperza, szczura, kreta i mimozy”. Nic więc dziwnego, że snuje się w ciemnościach, ryje podziemne korytarze, aby — nie stroniąc od terenów trudnych i śliskich — oddać wiernie i przekazać „wywalanie się nagłe logicznego absurdu” wraz z jego tendencją oscylowania ku bezwstydnemu.

Już po ukazaniu się w druku swej ostatniej powieści Gombrowicz wracał raz po raz na kartach *Dziennika* do absorbującej go żywo sprawy recepcji *Kosmosu*. Zwracał uwagę na to, że nie o co innego tam chodzi jak właśnie o tyranię form, o „balet struktur”. Dodawał jeszcze: „Zastąpcie formę strukturalizmem, a ujrzyście mnie w centrum dzisiejszej francuskiej problematyki intelektualnej”. Wskazywał przy tym na szczególną wagę struktury językowej, która nas wyraża.

Inspirowana tymi wypowiedziami krytyka podkreślała, że cała historia *Kosmosu* to przygoda lingwistyczna lub metalingwistyczna; że świat *Kosmosu* jest światem symptomów, gdzie wszystko jest symbolem, a nawet nadznakiem⁷. Wysuwając tezę o prawdziwym strukturalizmie powieści, powtarzano do znudzenia, że jeśli zaczniemy chwycić ogniwo między dwoma przedmiotami lub dwiema osobami, będzie to struktura o nieskończonych możliwościach rozwoju⁸.

W większości wypadków wypowiedzi krytyczne zawierają obszerne analizy „wewnętrznowypowieściowej refleksji teoretycznej”. Nie brak komentarzy do wcześniejszych Gombrowiczowskich rozważań zapowiadających konstrukcję *Kosmosu* oraz do znamiennej refleksji zapisanej w *Dzienniku*: „Dlaczego wybrałeś sposób bycia za trudny do opisanego, system masek zbyt skomplikowany?”.

W samej powieści zwracają uwagę powtarzające się wielokrotnie określenia takie, jak „luksus bezładu”, „przepych chaosu”, „chaos i brudny nadmiar” oraz trzykrotnie powtórzone: „Odmęt... odmęt... odmęt...”⁹. Te same słowa odnajdujemy w *Dzienniku* z dnia 22 kwietnia 1963 r., gdy autor „z dobrze napoczętym *Kosmosem*” dotknął znów po latach ziemi europejskiej w Barcelonie: „Wysilasz się lata całe, aby być kimś — i czymże się stałeś? [...] Odmęt — to tylko jest twoje”.

⁶ Kępiński, *op. cit.*, s. 346.

⁷ M. Benoist, *L'Ancillarité chez Gombrowicz*, [w zbiorze:] *Gombrowicz*, Paris 1971, s. 233—244, L'Herne. Série Slave. Autor podkreśla, że w tej grze znaków służąca Katarisia i jej „skażone” usta odgrywają rolę przewodnią i znaczącą.

⁸ C. Segre, *Chaos i Kosmos u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 280.

⁹ W. Gombrowicz, *Kosmos*, Paryż 1965. Wszystkie dalsze cytaty z tego wydania.

W swoim *Dzienniku* Gombrowicz wypowiedział się zdecydowanie przeciw metodzie polegającej na zajmowaniu się samym tylko dziełem w oderwaniu od osoby autora, przekonany, że to właśnie osobowość twórcy ułatwia i jakby otwiera dzieło. Nie miał wątpliwości, że sztuka jest właściwie „wyniesieniem prywatnej, poszczególniej, lokalnej, a nawet zaściankowej konkretności do wyżyn wszech... do wymiaru kosmicznego...” W roku, w którym ukazał się *Kosmos*, Gombrowicz odnotował w swym *Dzienniku*: „Artysta, czyli podporządkowanie prawdy swojemu życiu, posługiwanie się prawdą w celach osobistych”.

Nielatwe to zadanie. Rozdział drugi *Kosmosu* rozpoczyna się od słów: „Nie potrafię opowiedzieć tego... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawaniu się anonimowym [...] jak to jest, że urodzeni z chaosu nie możemy nigdy z nim się zetknąć...”

Ta ostatnia powieść odsłania marginesowo, ubocznie, dramat młodości pisarza. O istotnych, głębokich rozdźwiękach z bliskimi napomykały jedynie aluzyjnie jego najwcześniejsze opowiadania. Domyślano się, że *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* to przerysowany celowo obraz stosunków, masochistycznych po trosze, syna z ojcem. Groteskowo ujętego portretu matki dopatrywano się w *Ferdydurke* w ciotce Hurleckiej, z jej nieznośną, czułościową troskliwością, z pozorowaną gospodarnością i światową nonszalancją.

Później, w dwa lata po ukazaniu się *Kosmosu*, zadziwiająco szczere relacje Gombrowicza na temat matki odnotował de Roux w swoich *Rozmowach* z pisarzem, już po śmierci jego obojga rodziców. Wedle brzmienia tych zeznań matka była „pełna urazów, fobii, iluzji”. Dodatkową wymowę miała nawiasowa wzmianka o bracie matki, wariacie nieuleczalnym. Gombrowicz skomentował to krótko: „Wdychałem szaleństwo”. Ale najmocniej został sformułowany *passus*, że to ona, matka, „pchnęła go w absurd”, że „był do szału dreńczony jej samooszukiwaniem”. Podsumowane zostały wszystkie jej drażniące, małoduszne cechy charakteru oraz fakt, że imponowało jej to wszystko, czym nie była. Najostrzej zabrzmiało surowe, oskarżycielskie stwierdzenie: „Miłość została mi odebrana raz na zawsze i od samego zarania...” Po dywagacjach: „Nie było jej czy ją w sobie zdusiłem” — padło pytanie: „A może to matka mi ją zabiła?”

W *Kosmosie* odepchnięty, odpalony przez rodziców (terminy Gombrowiczowskie) „pusty” bohater, Witold, przyjeżdża do Zakopanego, aby uciec od absurdu domowych stosunków w Warszawie. Cała ta kilkunastodniowa „przygoda” zakopiańska — od pierwszych chwil po opuszczeniu przez narratorkę pociągu — dzieje się

w męczącym i ogłupiającym słonecznym żarze: „blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca...” I nadal narrator odnotowuje starannie, a te codzienne komunikaty mają regularność refrenu: dnie „suche i błyszczące”; „niebo jak sos, rozpuszczone w białawym przestworze”; „słońce od rana do wieczora przypiekało z nieba rozrzedzonego i drgającego”. W końcu podkreśli wprost: „Stąd więc wieszanie zaczęło wzbierać w tym upale bez jednej chmurki”.

Zapowiedziana i oczekiwana burza rozpęta się dopiero w ostatni dzień pobytu bohatera w górach — ulewą, potopem, by zatopić w strumieniach, kaskadach, w prądach wody „gulgoczącej” — wszystko, co chorobliwie i maniakalnie spiętrzyło się obsesją i absurdem w „brzęczącym” i męczącym upale. Chorobliwie i maniakalnie. Narrator bowiem, począwszy od pierwszej do ostatniej strony, nie pozwala nam zapomnieć o swoim kompleksie wyobcowania w rodzinie, stwierdzając po wielokroć, że tamta warszawska niedola, której chciał umknąć, dopadała go tu ciągle jątrzącą świadomością zagubienia i klęski.

Aby podkreślić wagę osobistych kompleksów, jakie ciążyą na człowieku „odpalonym”, odbierając mu wiarę w siebie i w możliwość uładzenia normalnej egzystencji, autor kreuje w *Kosmosie* nieciekawą zresztą postać przypadkowo przez Witolda spotkanego kolegi, wylupiałego Fuksa, o spojrzeniu „wysmarowanym apatią”, żalącego się na niechętny, wręcz wrogi stosunek uprzedzonego doń szefa. I to „odstręczenie się” obydwu od bliskiego im kręgu osób w Warszawie przesądzi o ich roli detektywów mimo woli, o podejrzliwym podejściu do witającej ich tu rzeczywistości. Od początku ulegną sugestii natrętnych, choć nieistotnych, ale atakujących i fascynujących ich obsesyjnie znaków.

Później, w *Dzienniku*, Gombrowicz wyjaśni owo natręctwo obsesji, kładąc nacisk na fakt, że jeśli ktoś skupia uwagę na jakimś przedmiocie dłużej niż na innych, tym samym wyróżnia go i premiuje jako coś szczególnego. I rzecz wyróżniona, choćby to było zjawisko najbardziej powszednie, ulega mitologizacji, staje się obsesją.

Daremnie Witold lekceważąco zrazu potraktuje Fuksa i jego urojenia i będzie próbował odgrodzić się od tego groteskowego, lustrzanego odbicia własnych kompleksów; nie omieszka nawet zapewnić, że Fuks „ani w setnej części” nie miał tych powodów co on do głębokiej rozterki, by przyznać w końcu, że „jedno z drugim, jedno żerowało na drugim”. Obaj też dadzą się uwikłać w nonsensowną szaradę, w chorobliwe natręctwo skojarzeń, byle tylko oderwać się od nękającego ich bez przerwy uczucia „odpalenia”, „wyzucia z...”, świadomości wyobcowania z kręgu ludzi, który ich od siebie odrzucał, z którym nie mogli nawiązać szczerych wzajemnych stosunków.

Głębiej swych urazów rodzinnych obnaży bohater *Kosmosu*. Witold, gdy nieoczekiwaną dla siebie fascynację ustami Katasi skomentuje jednoznacznie, wskazując na przymusowe, kompleksowe podłoże zjawiska. Wyznawał wprost: „jej wywichnięcie wargowo-śliskie, płazowate, ciut, ciut, ledwie, ledwie, w połączeniu z moim odepchnięciem, odstręceniem się od nich, tam, w Warszawie, zimnym, nieprzyjemnym, pchnęło mnie zimno ku jej świństwu...”

Potem konsekwentnie i z uporem podkreślał swoje zupełne zagubienie w świecie zagmatwanych dłań, absurdalnych zjawisk: „ja wciąż błąkałem się [...] tyle wątków, powiązań, insynuacji [...] tużman rzeczy i spraw niedorysowanych, nie dość trzymających się kupy [...] oto, czym żyłem, jakbym nie żył, chaos, kupa śmieci, miazga, wsadzałem rękę w worek wypełniony śmieciem, wydiagałem, co popadło...”

Rzecz znamienne, że w końcu wszystkie komplikacje i anomalie w swoim stosunku do Leny Witold uzna za konsekwencje chorobliwego urazu uprawiającego go w stan zniechęcenia i apatii: „gczieżbym ja ją [Lenę] sobie umyślnie uwstrętniał [...] nic mi się nie chciało, ja miałem egzeme, byłem chory, nic, nic, napluć tylko, napluć jej w usta i nic”. Nie poprzestanie na tym. Niebawem podkreśli swój stan psychiczny z pełną determinacją straceńca: „Byłem chory, byłem chory, byłem chory. [...] Byłem zatruty”. I raz jeszcze ku końcowi narracji skonstatuje: „ja naprawdę jestem chory” — na krótko przed momentem, gdy wśród feerii gór i łąk poczuje się nagle osaczony i bezradny niczym w męczącym, paraliżującym wołę, bezsensownym śnie.

3

W swym dumnym *exposé* autorskim, jakie zamieścił w przedśłowiu do paryskiego wydania *Trans-Atlantyku* w r. 1952, Gombrowicz tak określił swą postawę artysty: „Ja, sztuka (proszę darować tę uzurpację), jestem jak sen; ja nie liczę się z niczym; we mnie dochodzi do głosu najwyższa swoboda utajonych dążeń, potrzeb, konieczności; ja jestem li tylko wyładowaniem”.

Poetyka snu przeniknęła głęboko do *Kosmosu*. W warstwie tej poetyki możemy odnaleźć właściwą marzeniom sennym znakową niejednorodność, a zarazem nieokreśloność znaczeniową. Przypomnijmy słowa bohatera *Kosmosu* o Lenie: „ciążyła mi na sumieniu, wyłaniała się jak ze snu z ciężką, wlokącą się jak włosy rozpuszczone rozpaczą” (podkr. A. K.). Ta niezwykła metafora została poszerzona o komentarz odsłaniający atmosferę sennych niepokojów, natrętnych perseweracji: „I wtedy kot wydawał się straszniejszy”. Kot nie tylko uduszony, ale i powieszony, co zwiększało „luksus bezładu”.

Nękania tą wizją wieszania, wplątany w nie, zaangażowany

aktywnie i przestępczo, bohater w momencie nasilonej niechęci do Leny zdradzi absurdalny plan, jaki tylko w oparach snu zrodzić się może; pomyśli o powieszeniu jej. „Sobie”. Podobnie w majakach sennych próbujemy się w ten sposób oderwać, wyzwolić od kogoś niemilego nam i wrogiego, bo zagrażającego naszej suwerenności, poczuciu niezależności.

Interesującą i ważką do tej zawiłej sprawy głosem stanowią wy-nurzenia Gombrowicza na kartach *Dziennika* z r. 1958, kiedy opowiada swą santiageńską przygodę z czangiem i kiedy wyznaje, że z obawy utraty duchowego prestiżu wobec rzetelnej moralności i prostoty czanga uczuł paradoksalną doń wrogość, która sprawiła, że „szczerze chciał go zabić”. Nie omieszcza tam wyjaśnić: „zabijałem go w sobie tym, że chciałem go zabić”. I w *Kosmosie* Witold zabijał w sobie Lenę tym, że chciał ją zabić jako przyczynę powstałego w nim bezładu. Ten bezład wewnętrzny to przejaw naruszenia równowagi psychicznej przy zachowaniu zdolności do krytycznej samoobserwacji.

Stan ducha Witolda w *Kosmosie* (szczególnie znamienny jest *casus* dostania się w potrzask) przypomina nastrój dominujący w zapiskach *Dziennika* pt. *Diariusz Rio Parana*. Tu i tam świat pod pozorami zwykłej powszedniości „ukrywa w sobie jakąś niebezpieczną ideę, jest naładowany lękiem”. Tu i tam ciemna sfera osobowości autora obraca się w świecie symptomów, gdzie wszystko jest symbolem czy znakiem niedookreślonym a natarczym. W obydwu wypadkach ta warstwa symboliczna sprawia, że świat przedstawiony i forma narracji o strukturze swoiście schizofrenicznej mogą być interpretowane — żeby użyć określenia Miłosza — jako „progressywne wślizgiwanie się w sen”.

Obserwujemy to zjawisko, gdy uwikłany w lęk metafizyczny, samotny Witold dostaje się jakby w potrzask na polanie wśród gór: „Był to potrzask z niczego, głupi... Przede mną ukazały się dwa nieduże kamienie, jeden na prawo, drugi na lewo, a troszkę dalej na lewo przebijala kawowa plama ziemi spulchnionej przez mrówki [...] — wszystko w jednej linii, utajone w słońcu, zaszyte w blasku, ukryte w świetle”. Jak w wizji sennej niesłychanie ostre, wyraziste, a zarazem odrealnione. Uderza dziwność zachowania się bohatera: „— ja już miałem przejść między kamieniami, ale w ostatniej chwili zboczyłem troszeczkę, żeby przejść między kamieniami a ziemią spulchnioną, było to odchylenie minimalne, ciut, ciut, można było i tak, i tak... a jednak to odchylenie maleńkie było nieuzasadnione i to, zdaje się, mnie stropiło..., więc machinalnie znów zbaczam troszeczkę, żeby przejść, jak na początku chciałem, między kamieniami, ale wtedy doznałem pewnego utrudnienia, och, minimalnego” — jak w odrętwieniu sennym. Bo i „dolina, uspiona lasami, drętwa, była jak śnięta ryba lub brzęczenie muchy, odurzona, zabalsamo-

W związku z tym luźnym napomknieniem godna uwagi jest, odnotowana w *Dzienniku* w r. 1958, relacja Gombrowicza o czyjejs kapitałnej, ze snu wyłonionej fraszce, w której głupiec wyraża się „ze sprośnym niechlujstwem, z wielkopańską bylejącością idioty”, z uśmiechem prosiaka. A że racją prosiaka jest rozkoszowanie się głupotą, autor *Dziennika* odnajduje w tym „poezję tandety”, „rozkosz partactwa” i kończy swą wypowiedź nieoczekiwanym, zaskakującym wyznaniem: „Zawsze miałem pociąg do takiego tarzania się i kto wie, czy nie minąłem się z powołaniem, zbaczając z tej świńskiej drogi”. Nie bez satysfakcji przypomni, że nie brak „tego pijaństwa” w *Ślubie* i w opowiadaniu *Żegluga na brygu Banbury*, by dojść do wniosku: „ale trzeba by jeszcze zwiększyć dawkę”.

Należy chyba jeszcze przytoczyć dalszy fragment *Dziennika* z r. 1958, bo i w nim zdaje się kryć inspiracja do późniejszych realizacji artystycznych i do *Kosmosu*; passus to bardzo znamienity: „Znów ujrzałem! Jego! [...] niewiarygodnie silne parcie w chamstwo znamionowało całość, rozmiłowany w tym, rozmiłowany, zatwardziały, a także straszliwie w tym pracowity i aktywny, przerabiający na chamstwo cały świat! I kochał siebie!” (podkr. A. K.). Bezpośrednio po tej wnikliwej obserwacji nieoczekiwana myślowa wolta: „ja, który na niego patrzę, jestem we wszystkich delikatnościach moich dośpiewaniem tamtej ohydy, nadaję się do niej jak negatyw, jesteśmy dwie małpy jedna z drugiej wynikające...; i musisz tego człowieka znosić wraz z sobą, w tym abschmacku, w sosie tej idiosynkrazji, w przekleństwie tej karykatury!”

Już w trakcie rozpoczętej pracy nad *Kosmosem*, w r. 1961, Gombrowicz nie omieszczał podkreślić w *Dzienniku*: „wielu moich korzeni należy szukać w epoce największego rozwydrzenia szlacheckiego w wieku osiemnastym. Jestem bardzo z epoki saskiej”. W epoce saskiej umiał dostrzec jej rozmiłowane w sobie chamstwo, jej ciemnotę triumfującą i bezwstydną, toteż saska proveniencja Leona Wojtysa została udokumentowana z niezwykłym mistrzostwem. Jego byle jakie słownictwo — to rozkosz partactwa; nie zabraknie mu pomysłowych przekręceń, zgrubień, wykoślawień, niedokształowań i przekształceń w artykulacji języka, śmiałego burzenia walorów semantycznych, dokonywanego *ex abrupto*, w intencji na pozór żartobliwej, a maskującej aż nazbyt często niepohamowane łakomstwo i lubieżność. Ze swoistą barokizującą mową współgrał przy tym wygląd Leona Wojtysa: „Miał głowę baniowatą, krasnoludkowatą, łysina najeżdżała na stół [...] błyszcząca okrągłość jego łysej bani z doczepioną u dołu twarzą, z doczepionym pince-nez, unosiła się nad stołem jak balon”. Fabrykujący jakieś gałeczki z chleba i manipulujący nimi bez ustanku, od początku objawiał jakąś osobliwą niepowagę, lubowanie się w drobiazgach

oraz celebrowanie funkcji jedzenia, czemu nadawał akcent dwuznaczności.

Narrator wiernie i, można by rzec, z niezwykłą starannością odnotowuje i przekazuje zachowanie i język potoczny Leona Wojtysa, który wyrażał się „malowniczo”, „po szlagońsku”. Już przy pierwszym wspólnym posiłku nie tylko zapewnił, że „gorąc burzą skończyć się musi, przysięgam na najświętszą świętość, na jaką mnie stać, mnie i grenadierów moich”, ale bez zenady, z widoczną satysfakcją prezentował swoje „dziwolązenie się ze słowostworem”. Tak to adekwatnie określi narrator, by od razu przytoczyć dziwnie pokraczne, a kryjące pełną samosatysfakcję mówiącego zdanko: „— Czemużbyś papusiu swojmsusiu nie podpaciła papu papu rzodkiewskagowego? [...] To jest, że prosi Lenę o rzodkiewki”.

Nigdy już później narrator nie będzie rozszyfrowywał i tłumaczył najbardziej spokraczniałych, wpadających chwilami w bełkot odezwań się Leona Wojtysa. Ale zadba o to, aby wszystkie kwestie Leonowe, jego niepohamowana erupcja słowna, barwne i soczyste deformacje lub pokrętne wykoślawienia wykazywały konsekwencję i metodę w swym szaleństwie. I dostarczy w tej mierze dowodu zadziwiającego słuchu językowego.

Bezustanna, obsesyjna ucieczka w słowo Leona, jego gadanina podszyta śmiesznością, posługiwanie się tandetną grą brzmieniową, znaczeniową i etymologiczną słów zdradzają rozkoszowanie się głupotą, a nawet „sprośnym niechlujstwem”; „wielkopańska bylejałość” jego idiotycznych odezwań się świadczy o wewnętrznej potrzebie bezkarnego tarzania się w pijaństwie mowy, w czym Gombrowicz, jak pamiętamy, już dawniej dostrzegł „poezję tandety”.

Tropiąc słowa, które „same się mówią”, śledząc chytre łakomstwo oraz zdziecinniałe czy celowo osłaniające się maską zdziecinnienia, dwuznaczne w istocie zachowanie się Leona, narrator rychło odnotuje swoje co do niego podejrzenia: „włączył mi się w ciemność, nasuwając możliwość lubieżnego sybarytyzmu, frajdy zamaskowanej i hermetycznej, hasającej po Dzikich Polach tego zacnego domu”.

„Saskość” to, a raczej lubieżny sybarytyzm zminimalizowany na skutek nieodwracalnych przemian i nacisku nowego porządku w świecie. Nie zrezygnuje Wojtys z dostępnej mu rozkoszy, zadowolony się namiastką, byle żyć w plazowatym wygodnictwie, przystając i na to, że „jak się nie ma, co się lubi, to się lubi, co się ma”. Skwapliwie też hołduje pozostałościom dawnego szlacheckiego rytuału, uroczystej obrzędowości, głosząc z powagą i przekonaniem, że „pobożność jest ab-so-lut-nie i nie-u-bła-ga-nie wymagana, przecie najmniejsza przyjemnostka nie może się obejść bez pobożności [...] to zakon i msza św. rozkoszy mojej”.

W tym epikureizmie domowego chowu objawił Gombrowicz i za-

wych różnym częściom mowy”, jak to wykazano i unaoczniiono we wnikliwej na ten temat rozprawce¹⁰.

Nie zauważono dotąd i nie odnotowano faktu, że słowo „berg”, wprawdzie polszczyźnie nie znane, nieobce było wychowankom warszawskiego ekskluzywnego gimnazjum im. Św. Stanisława Kostki, które mieściło się przy ulicy hr. Berga (dzisiejsza Traugutta). Nie jest wykluczone, że to słówko zyskało już za czasów gimnazjalnych pisarza ustaloną w uczniowskim obiegu i określoną wśród różnych Miętusów wartość semantyczną.

Powieściowy berg jest jakby papierkiem lakmusowym, ułatwiającym rozszyfrowanie prezentowanego w *Kosmosie* „okropnego i śmiesznego” Leona, odpychającej kreatury ludzkiej. Warto przypomnieć, że Sartre każdą rezygnującą z chęci dopracowywania się swego człowieczeństwa jednostkę nazywa „salaud”. a więc — świnia, brudas. Nie poskąpi narrator w *Kosmosie* tych właśnie epitetów Leonowi, rzuci mu je w twarz przy dekonspirowaniu przezeń funkcji „bergu” i jego rozlicznych pomysłowych zwielokrotnień, jak pochichum-, dyskretum-, tajnusium-, rozkosznisium-, lubusium-, kochasium- czy hajdusiumbergi oraz wielu innych, jeszcze bardziej wyszukanych.

Gombrowicz raz jeszcze udokumentował prawdę, że słowa wyzwalają w nas pewne stany psychiczne, że kształtują nas. Narrator w *Kosmosie* mógł przed rozpętaniem się „bergów” — na skutek specyficznego „dziwołazenia się ze słowostworem” Leona — dostrzec, że w momentach „wsobności” tracił on pozorowaną dobroduszość objawiając się jako obleśny Faun, Cezar. Bachus, Hellogabal. Oglądamy tu sarmatyzm czy „saskość” w krzywym zwierciadle satyry. Pisarz, o którym powiedziano, że był przewrotnie zakochany w sarmatyzmie i staropolszczyźnie, nie zawahał się właśnie w *Kosmosie* posłużyć sarmatyzmem „półsensownym”, majaczkliwym, aby właśnie z niego wyhodować sobie — jak to określono — „kwiat najwyższej oryginalności”. Kwiat to zawierający soki ostre i zjadliwe, niełatwe do wykrycia.

5

Wskazywano już dawniej na to, że twórczość Gombrowicza jest rewelacją, bo odkrywa rzeczy zatajone; więcej, że autor nie waha się być demaskatorem i piewcą tego, co się w nim samym dzieje. Jeśli idzie o *Kosmos*, w Leonie dostrzeżono odbicie ohydnie zdeformowanego i upodłonego Prospera — demiurga celebrującego „przepych nędzy tragicznego erotyzmu”, niosącego ze sobą gro-

¹⁰ A. Okopień-Sławińska, *Hipoteza jedności. Glosa do interpretacji Kosmosu*, „Teksty” 1976, z. 3 (27).

zę, degradację i śmierć¹¹. Znalazł się tu ostry osąd „niskiego, rozchichotanego misterium”, o którym jeszcze w r. 1958 w swoim *Dzienniku* pisarz wyraził się, że jest nie mniej święte od „wysokiego”. Dopiero w ostatniej powieści autor każe narratorowi wytropić „wstrętnawą wsobność” i „okropność własną” — nie tylko w Leonie.

Choć zagubiony w „drobiazgach” przez siebie i swego kolegę Fuksa w dookólnej rzeczywistości odkrywanych i coraz bardziej, chorobliwie obsesyjnych, Witold-narrator nie przestaje ani na chwilę być wnikliwym, czujnym obserwatorem otaczających go ludzi. Odkryje w końcu pustkę wewnętrzną Leny, „której próżnia go wsysała”, poprawną nijakość jej męża Ludwika i, co godne uwagi, podda skrupulatnemu sondażowi uczestników wycieczki: zaprzyjaźnione z Leną dwie młode pary małżeńskie i spotkanego księdza. To przygodne towarzystwo dostarczy mu pola do uwag kreślonych z ostrą pasją satyryczną.

Z komediowym rozmachem zostały naszkicowane sylwetki tonących z lubością w swym „lulusiowaniu”, płytkich i wygłupiających się bez miary Lulusiów. W tej parce obnażono niebezpieczeństwo bezkrytycznego infantylizmu, „puerylizmu”, wyrażającego się w pragnieniu najbanalniejszych rozrywek, najgłupszego śmiechu. Z finezyjną zjadliwością — po zapuszczeniu głębokiej sondy — scharakteryzowana została druga nietypowa młoda para, Tolów, zakłamanych wewnątrz i w sposób wyrafinowany „wsobnych”. To w ich pobliżu „miesiło się milczenie wsobne i wstrętnawe”. Egzemplifikacją szczególnie odpychającej, „wstrętnawej wsobności” jest nade wszystko żona rotmistrza Tola, Jadeczka, emanująca z siebie specyficzną właściwość cielesnego sobkostwa. „Jakiś egoizm cielesny? Egocentryzm fizyczny? [...] dziwna samotność cielesna...?” — zastanawiał się narrator i nie zaważał się dookreślić: „Była wstrętnawa, jak te zapachy ciała, które są znośne tylko dla tego, kto je wytwarza”. — Dziwna to zaiste kreacja, budząca niechęć i odrazę. To z jej powodu „miód parok miodowych stawał się coraz bardziej wsobny, coraz obrzydliwszy...”

Grubymi kreskami został też zarysowany i bacznie obserwowany przez narratora, niejasno zabląkany w górach młody, „gmerający paluchami” ksiądz. Jego „nieokrzesianie cielesne, te jego kłopoty, zadry, zajady”, ale i jego jakaś dwuznaczność zachowania się — wszystko to nasuwało narratorowi na myśl coś „wstrętnawego”. Podobnie jak w owej Jadeczce, tkwiła i w księdzu „męcząca niejasność”. Narrator biedził się, jak to nazwać. Uogólnił w końcu bez pardonu: „Zwrot do wewnątrz, okropność własna,

¹¹ K. Jeleński, *Gombrowicz, le drame et l'antidrame*, [w zbiorze:] *Gombrowicz*, s. 384.

