

Leonard Neuger

"Kosmos" Witolda Gombrowicza : genologiczne podstawy hipotez sensowności

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (59), 57-70

1999

Artykuł został 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.

Leonard NEUGER

Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności

Przygotowując się do pisania tego szkicu przeczytałem, i to kilka razy, *Kosmos* Witolda Gombrowicza, zamierzając zresztą ponowić lekturę pozostałych jego utworów, *Trans-Atlantyku*, *Dziennika*, *Testamentu* itd. Dlaczego zacząłem od *Kosmosu* właśnie? Ba, żebym to ja wiedział! Od czegoś trzeba zacząć! Proszę zwrócić uwagę: cokolwiek teraz na ten temat powiem, będzie od razu pewną hipotezą sensowności, co gorsza, będzie to hipoteza zacytowana, właśnie z *Kosmosu*. Na przykład: zacząłem od *Kosmosu*, bo to ostatnia powieść Gombrowicza, a „ostatniość” dyktuje więzkę gatunków wypowiedzi krytycznoliterackich, najczęściej obarczonych teleologicznością. Autor w takim ujęciu rozwija się osiągając w swym dziele ostatnim apogeum, jeśli nie możliwości, to w każdym razie niektórych przynajmniej znamion swojej twórczości, uznanych przez krytyka za istotne (może być odwrotnie, fabuła krytyczna może być szeregowana wedle oznak regresu pisarskiego lub też może łączyć ze sobą elementy postępu i regresu, co nie zmienia tego typu sposobu myślenia). Autor zmierza jakby do tego ostatniego dzieła, a według niektórych krytyków nawet obdarzony jest tajemniczym przeczuciem przechodzącym w pewność, że dzieło będzie ostatnie. W takim ujęciu dzieło ostatnie traci autonomię, interesuje właśnie jako *summa*, spełnienie *par excellence* (lub wręcz przeciwnie) tego wszystkiego, co autor we wcześniejszej twórczości mniej lub bardziej doskonale, wyraziście lub mniej wyraziście itp. zawierał. Mnie się przytrafiła ostatnia powieść Gombrowicza, ale rozumowanie powyższe stosuje się równie dobrze do pozostałych dzieł: debiut zapowiada tu stopniowaną resztę twórczości, dzieła środkowe umieszczane są między, i tak dalej, jak o tym pisałem wcześniej. W takim ujęciu gatunkowość jest zasadniczym stylem lektury, przypominającym proste ujęcia biograficzne znane już w starożytności, u podstaw których, jak mówi Mi-

Szkice

chail Bachtin, „znajdujemy nowy typ czasu biograficznego i nowy sioisćie zbudowany obraz człowieka, który przemierza swoją drogę życiową”¹, przy czym zarówno w czas biograficzny, jak i droga życiowa wprowadzane są tu z zewnątrz, przez krytyka, podobnie jak wpisane w nie wyobrazenie caośći dzieła. Tyle że w naszym przypadku ow caośći staje się dzieło, segmentami zañ nie przygody na drodze życia, lecz przygody na drodze twórczości (powieściowosci). Należałoby zatem mwici w tym przypadku nie o biografii, nie o czasie biograficznym i nie o drodze życia, lecz o sfabularyzowanym opisie twórczości i o czasoprzestrzeni w tym opisie. Strukturę głęboką takiego opisu mog zresztą stanowici inne, bardziej wymyślne schematy. Punktem wyjścia jest jednak zawsze konkretne dzieło lub jego element(y), w moim przypadku *Kosmos*.

Istnieje wszak inna możliwość: zamiast wpisywc *Kosmos* w równe fabuły, mogę pyta o podobieñstwa, analogie międyz t własnie powieścią a innymi powieściami tego samego lub równych autorów, poszukiwc powinowactw z uwagi na te własnie a nie inne wyroźniki strukturalne, konstruując nie koñczce się, przynajmniej teoretycznie, łańcuchy czy szeregi analogonów. Także i tutaj skazany będe na zabiegi syntagmatyzujce, nie mogę wszak ograniczyc się do wyliczenia szeregów; zresztą nawet wszelka działalność mająca na celu wyszukiwanie paradygmatów z definicji podlega fabule podobieñstwa i niepodobieñstwa. Syntagmatyzacja zañ nieuchronnie wtoczy mnie w wysokie napięcie semantyzacji (określenie Bartoszyñskiego)², a wtoczywszy, na powrót odda na pastwę *Kosmosu*.

Mogę wreszcie pyta o konstytuowanie się własnej gatunkowosci *Kosmosu*, co jak się okaże, jest zadaniem tyle koniecznym, co daremnym, a i to owa konieczność i daremność zabiegów jest przez t powieść zaprojektowana. Czas tedy wyruszyć w „obcy świat w czasie przygodowym”, by raz jeszcze odwołać się do Bachtina³, czas wejść w *Kosmos*.

2

Problem polega na tym, że powyższe generalizacje, charakteryzujące jak się wydadz, wszelkie obcowanie z literatur, w *Kosmosie* zostały stematyzowane. Powieść tematyzuje niejako pewną koncepcj epistemologii, co więcej dzięki elementom autotematycznym zaprasza do wpisania w pole tej ogólnej epistemologii także procesu tworzenia i poznawania dzieła literackiego. Krótko mwiac, zaproponowane przez powieść hipotezy sensowności⁴ (a powieść traktuje właściwie wszystko w niej obecne jako podległe hipotezie sensowności) i dyrektywy nieograniczonej

1/ M. Bachtin *Formy czasu i przestrzeni w powieści*, w: *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 333.

2/ K. Bartoszyñski „*Kosmos*” i *antynomie*, w: *Gombrowicz i krytycy*, wybór i opracowanie Z. Łapiñski, Kraków–Wrocław 1984; K. Bartoszyñski *Lektury „Kosmosu”*, w: W. Gombrowicz *Kosmos*, Kraków 1997.

3/ M. Bachtin *Formy...*, s. 283.

4/ Określenie K. Bartoszyñskiego *Gombrowicz i...*

potencji semantycznej⁵ (a w powieści wszystko podlega lub podlegać pragnie tej dyrektywie) wszystkich istniejących elementów obowiązują nie tylko bohatera, ale i czytelnika-krytyka. Paradoks *Kosmosu*: cokolwiek spójnego odczytam w tej powieści, stanę się jednym z jej bohaterów, stanę się jednym z jej konstruktów, zostaną przez nią zniewolony. Więcej: wszelkie poszukiwanie spójności, sensowności czy całości w tej powieści ustawia mnie automatycznie na jednej płaszczyźnie z jej bohaterem (Witoldem).

Na moje szczęście *Kosmos* jest opowieścią, ba, zapowiada, że będzie opowieścią przygodową – „Opowiem inną przygodę dziwniejszą...” (s. 5) – a jako taka wpisuje się ona niejako automatycznie w pewną wspólnotę opowiadania, antropologiczną czy społeczną, zachowując pamięć gatunków literackich i/lub dialogując z gatunkowym „teraz” czytelnika.

Bez wątpienia w *Kosmosie* występuje narracja pierwszoosobowa, niekiedy stylizowana gawędowo, tzn. na narrację ustną, z charakterystycznym dla niej horyzontem praesens historicum. Mówię tu o horyzoncie, albowiem czas terażniejszy narracji nie zawsze (raczej rzadko) i nie głównie w *Kosmosie* wyznaczany jest przez gramatyczny czas terażniejszy. Raczej przez typ narratora-bohatera, który wrzucony w świat w czasie przygodowym, nie wie nic (lub prawie nic) o tym świecie, dla którego świat ów dopiero się odkrywa. Nazwijmy go dość prowokacyjnie n a r r a - t o r e m - b o h a t e r e m n i c n i e w i e d z ą c y m. Zatem przygody, które spotykają owego narratora-bohatera, odsłaniają się niejako przed nim, świat zaskakuje go. Lokuje to *Kosmos* w porządku gatunków powieści o odkrywaniu świata jako nowego, dziewiczego, zaś łańcuch przygód każe traktować jako metaforę drogi życiowej, ściślej: drogi poznawczej. A skoro tak, to najkrótszą formułą gatunkową byłoby tu poznawanie świata przez n a r r a t o r a - b o h a t e r a n i c n i e w i e d z ą c e g o. Możemy oczywiście pytać o to, na ile owa niewiedza jest maską ironisty (jak w powiastce Wolterowskiej czy Sade’owskiej), cynicznym wybiegiem złoicy (jak w powieści pikarejskiej) czy też atrybucją dziecka (jak w powieści rozwojowej), ale nie możemy z góry wykluczyć możliwości, że bohater rzeczywiście nic nie wie (oczywiście nie chodzi tu o totalną niewiedzę, tylko o niewiedzę, by tak rzec, naiwną). Że jest nie tyle Robinsonem, rekonstruującym w dzicz „prawdziwy” ład świata, ile Piętaszkiem wyrzuconym ze swej przestrzeni rodzimej, pozbawionym Robinsona i konstruującym świat od narzucających mu się podstaw. Że jest zrodzony z chaosu. To znaczy nadal może być ironistą, łotrzykiem czy też dzieckiem, ale bezpośrednio, bez maski.

3

Sprawa nie jest jednak tak prosta. Ten n a r r a t o r - b o h a t e r n i c n i e w i e d z ą c y nie jest bowiem postacią jednorodną. Oto garść cytatów:

Znajdowałem się na korytarzu obcego domu w nocy, w spodniach tylko i koszuli – t o zerkano ku zmysłowości (...) – (podkr. L.N.)

^{5/} Określenie K. Bartoszyńskiego, tamże.

Szkice

To, co w tych przedmiotach mnie przykuwa, bo ja wiem, przyciąga (...) (s. 14)

powieszony wróbel – powieszona kurczę – strzałka w stołowym – strzałka w naszym pokoju – patyk wiszący na nitce – przebijało w nich jakieś parcie ku sensowi (...) (s. 30).

Takich cytatów można w *Kosmosie* znaleźć dużo. Otóż za każdym razem podmiot mówiący traci tu swą autonomię działania, jest pasywnym realizatorem czynności. To nie on był zmysłowy, to jego postać, ubiór, sytuacja wyglądały jak..., wskazywały na..., niejako dążyły samodzielnie do jakiegoś stanu, celu, sensu. Podmiot jest tylko biernym aktorem, wykonawcą, rodzajem medium. Nie tyle myśli, ile jest myślany, nie tyle działa, ile jest działany. Bowiem bodźcem, niekiedy społecznym lub metafizycznym tłem jego myślenia i działania jest tajemnicze „to” (siła sensogenna), które kryje się w dostrzeżonych przez niego fenomenach. Nawet jednak owo dostrzeżenie jest problematyczne, ponieważ także za nim kryje się owa siła. Nic dziwnego, że udusiwszy kota, Witold nadal poszukuje sprawcy tego czynu. Oto pierwsze wcielenie narratora-bohatera.

Natomiast jego drugim wcieleniem jest ktoś, kto próbuje aktywnie doczytać się emitowanych mu sensów, kto czynnie, choć w ciemno, włącza się w rekonstrukcję sygnalizowanych, sugerowanych czy może niejawnych sensów. Jak gdyby narrator-bohater nic nie wiedzący składał się naraz z medium i z agensa. Gdy medium „się myśli” i „się działa”, agens próbuje rozpaczliwie obdarzyć te pomyślenia i działania sensem. Ale granica między nimi jest płynna i nie do ustalenia: to, co aktywne, wolicjonalne, świadome, natychmiast zawłaszczane jest przez mediumiczną, i *vice versa*, to, co mediumiczne, natychmiast ulega racjonalizacji.

4

Tu jednak pojawiają się zasadnicze trudności. Czas teraźniejszy, jako czas naiwnego poznawania świata (w sposób infantylny lub sfingowany; ciekawe, że tu spotykają się dwie wykluczające się opcje poznawcze: bezpośredniość i autentyczność – z premedytacją narratora-bohatera nic nie wiedzącego zderza się bowiem w *Kosmosie* z czasem przeszłym, a może nawet zaprzyszłym⁶ czasowej perspektywy narracji. Zatem nie mamy tu do czynienia wyłącznie z naiwną próbą powrotu do naiwności (dziecięcej, ironicznej czy lotrzykowskiej), tylko z pewną sprzecznością, zresztą bezpośrednio przez narratora wypowiedzianą. Z jednej strony chce to być opowieść o poznawaniu świata przez człowieka naiwnego (w wyżej zasugerowanym sensie), z drugiej – chce (bo musi) być świadomą konstrukcją tego poznawania, to znaczy musi odpowiedzieć sobie przynajmniej na podstawowe pytanie: „co z masy nie zróżnicowanych faktów” jawi się *ex post* narra-

^{6/} Zakończenie powieści, zrywające wszelką możliwość spójności wcześniej wysuwanych hipotez sensowności, powiadamia o powrocie narratora-bohatera do Warszawy; oznacza to, rzecz jasna, lokalizację czasową narratora po zakończeniu powieści, zatem w czasie zaprzyszłym.

Neuger Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne...

torowi jako istotne dla „konfiguracji przyszłości” (s. 24). Z jednej strony mamy narratora-bohatera nic nie wiedzącego; z drugiej – ujawnioną instancję autorską obdarzoną wszechwiedzą co do prezentowanych zdarzeń, ich hierarchii, i odsłaniającą z premedytacją te tylko zdarzenia (oraz ich tło), które dla opowiadanej historii mają istotne znaczenie. Jest to, rzecz jasna, dość typowa konstrukcja wszelkich wspomnień, choć rzadko obdarzana podobnie ujawnioną samo-wiedzą. Poza tym tożsamość narratora (w obu wcieleniach) i instancji autorskiej każe uznać *Kosmos* za powieść, w której opowiada się o stopniowej zmianie narratora nic nie wiedzącego w ową instancję autorską⁷.

Teraz trudności zaczynają się piętrzyć. Naiwność narratora-bohatera nic nie wiedzącego (którego charakterystykę możemy teraz uzupełnić o brak założeń i swoisty pasywizm poznawczy), nie tracąc na ważności, przestaje być opcją jedyną i obowiązującą w *Kosmosie*. Zostaje bowiem zderzona ze świadomą konstrukcją świata powieściowego i wobec niej upodrzedniona (zatem charakteryzowałaby ją teleologiczność oparta na założeniach dotyczących wagi poszczególnych elementów). Oznacza to, że wszelkie zaskoczenia narratora-bohatera nic nie wiedzącego, to wszystko, co się przed nim odsłania, jest w *Kosmosie* także elementem premedytacji narratora autorskiego. Ba, nawet to, co w odsłaniającym się narratorowi nic nie wie-dzącemu u świcie jawi się jako marginalne, nieistotne, albo lepiej: prawie wcale się nie jawi (peryferie opowiadanego świata), może być nadzwyczaj istotne z perspektywy narratora autorskiego, bo gdyby tak nie było, to przecież nie musiał ich do swej konstrukcji wkładać. Prowadzi to do sugestii, że w *Kosmosie* nie ma i nie może być składników nieważnych czy mniej ważnych: na wszystko pada jednako- wy snop światła. Trzeba tylko umiejętnie połączyć dowolnie wybrane elementy po- wieści w jedną rysującą się całość. No tak, ale wtedy czytelnik wmanewrowany zo- staje w sytuację Witolda. Żeby nie być gołosłownym: pani Kulka opowiada jękiwie w pewnym momencie o swoim życiu, o poniżeniach ze strony rodziny swojego lepiej urodzonego męża (Leona), o własnej ofiarności w kolejnych miej- scach zamieszkania. Narrator-bohater nic nie wiedzący w ogó- le nie powinien tego słuchać, albowiem ani z manią duszenia-wieszania, ani z ma- niami seksualnymi nie ma to nic wspólnego, a na tych maniach właśnie on się kon- centruje, właśnie na nich buduje swoje hipotezy sensowności. I nie chodzi tu o krótkie wzmianki w tekście, pani Kulka ma u Gombrowicza sporo miejsca na wy- gadanie się. Ale skoro to w powieści jest, to zapewne z woli narratora autorskiego, jest zatem ważne. A więc domaga się hipotezy sensowności, także hipotezy genolo- gicznej.

^{7/} Por. uwagi W. Boleckiego na temat Gombrowiczowskich narratorów w *Ferdynurce*: W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*, Wrocław 1982. (Chodzi tu o rozdział II książki: *Narracja jako gra konwencji i jej „głębsze znaczenia”: przedwojenna proza Witolda Gombrowicza*). Por. też: M. Głowiński *„Ferdynurka” Witolda Gombrowicza*, Warszawa 1991, szczególnie rozdział: *Kim jesteś, Józio, czyli kto tę historię opowiada?*

Szkice

Komplikacja ta rodzi nowe. Narrator autorski odwraca bowiem porządek czasowy powieści. Opowieść o stwarzaniu się opowieści, opowieść o stwarzaniu się świata (narrator-bohater nic nie wie d z a c y) spotyka się tutaj z opowieścią stanowiącą rekonstrukcję świata, ze wspomnieniem (narrator autorski). Powieść o przybyciu zderza się z powieścią o powrocie. I nagle nabierają wagi te elementy powieści, które w porządku narratora nic nie w i e d z a c e g o były epizodyczne, dziwaczne, niekonsekwentnie przywołane.

Oto student Witold, narrator-bohater utworu, przyjeżdża na wakacje do Zakopanego, żeby odsapnąć od awantur rodzinnych i przygotować się do zaległych egzaminów. Z towarzyszącym mu rówieśnikiem (Fuksem) dostają się do pensjonatu państwa Wojtasów, gdzie poznają całą galerię dziwacznych typów ludzkich. Całemu pobytowi towarzyszy typowa dla czasoprzestrzeni przygody idyllicznej bujna zieleń zakopiańskiej przyrody i nieodmiennie mocno przypiekające słońce. Zwróćmy uwagę na to, że gwarancją sensów jest w takich obrazkach czy szkicach fizjologicznych zdolność obserwacyjna narratora-bohatera, i na ogół jesteśmy skłonni mu wierzyć, może nie tyle na słowo, ile ze względu na ową zdolność poznawczą. I trzeba przyznać, że Gombrowicz do końca taką strukturę gatunkową zdaje się utrzymywać. Mamy tu bowiem bogatą galerię dziwaków i oryginałów, których spotykamy głównie przy stole: dziwacznie zachowującego się (również werbalnie) Leona, jego krzątającą się wokół zajęć domowych, ofiarną i pedantyczną żonę (Kulkę), ich córkę Lenę – ukochaną bohatera, jej męża (Ludwika) oraz służącą z tajemniczą blizną na ustach, Katasię. Zwracam uwagę, że dziwactwo jest tu jak najbardziej na miejscu, podobnie jak realistyczna sceneria, przede wszystkim w sensie ontologicznym. Zdarzeniowość takich obrazków była na ogół znikoma, ale też w *Kosmosie* w przestrzeni usensownienia obrazka czy szkicu fizjologicznego niewiele się (przynajmniej na pozór) dzieje. Także kończąca powieść wycieczka w góry i spotkanie z rozświergotanymi Lulusiami, dziwacznie dobranymi Tolusiami oraz dość ohydnywym księdzem doskonale mieści się w świecie-projekcie wymienionych gatunków. Mamy także opowieści biograficzne Leona i Kulki rysujące ich zaplecze społeczne i rozjaśniające do pewnego stopnia stosunki między nimi (zgodnie z regułą gatunkową podane fakty z przeszłości traktuje się jako istotne i rzutujące na teraźniejszość). Również relacje przestrzenno-czasowe traktuje się w tych gatunkach jako „prawdziwe”, w znaczeniu: zgodne z prawdopodobieństwem potocznego doświadczenia i jako takie nie podlegające zakwestionowaniu: mam tu na myśli topografię i przebieg czasu. Pensjonat jest zatem niekwestionowanym pensjonatem, osoby pojawiające się w powieści istnieją „naprawdę”, a mijające dni i godziny są rzeczywiste (oznacza to np., że *Kosmos* rozgrywa się w czerwcu, bo o tym pośrednio się mówi, oraz że wycieczka w góry ma miejsce we wtorek⁸. Służy temu zresztą także toponomastyka: Zakopane, Krupówki, Warsza-

^{8/} Sprawa lokalizacji czasowej *Kosmosu* jest trudna. Antoni Libera w swej znanej interpretacji biograficznej wyszedł od wielkiej rocznicy Leona, która przypada w lipcu (s. 79), na miesiąc i trzy dni od momentu wypowiedzi. Zatem akcja *Kosmosu* musi toczyć się w czerwcu, lipcu 1926. Niestety, Gombrowicz nie wydaje się tu precyzyjny. O rocznicy

Neuger Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne...

wa (w przedakcji), Tary itp. Krótko mówiąc, solidny grunt potocznie rozumianej rzeczywistości stanowi tu, podobnie jak w obrazku, podstawę ujawnienia zdolności obserwacyjnych narratora-bohatera. W takiej gatunkowej lekturze oczywiście istnieje także wróbel powieszony, a nawet powieszony Ludwik. Prosta fabuła, charakteryzująca obrazek czy też wspomnienie, też znamionuje te fragmenty naszej powieści. Zauważmy, że momenty, w których dochodzi do opisów postaci i ich dłuższym przytoczonych wypowiedzi stanowią ewidentną retardację, wydają się względem akcji powieści nadmiernie rozbudowane, a nawet zbędne. Pani Kulka po prostu gada jak najęta, ale ani wątek erotyczny, ani kryminalny nie ma to najmniejszego wpływu. Rzadkie wypowiedzi Ludwika, Katasi i Leny także niewiele do tych zasadniczych wątków wnoszą.

Sądzę, że ułożenie w powieści takich gatunków (realistycznych) jako gwarantów pewności jest istotne: bez tych gwarancji Kosmos rozpadłby się na szereg niczym nie umotywowanych i pozbawionych sensu (nawet jako potencji) szczegółów. Są tam jednak także inne elementy obrazka z wakacji. Mam tu na myśli wszystkie trzy szeregi zdarzeń, które generują swoiste potencje sensów: przyjazd jako radykalna zmiana czasoprzestrzenna (z czasoprzestrzeni udręki, napięć, pracy – szkoła – w czasoprzestrzeń przygody; z życia nieautentycznego – w życie prawdziwe; z ponurej rzeczywistości – w barwny raj). Niekiedy wiązało się to z moty-

raz mówi się, że nastąpi za miesiąc i trzy dni, a raz, że za miesiąc i cztery dni (por. s. 114, 116, 131). Ale to może mniej istotne. Podczas wycieczki w góry, zatem na miesiąc i kilka dni przed rocznicą, ktoś – nie da się powiedzieć, kto – mówi podczas wieczornego posiłku:

– Jedenastego.

– Jedenastego wypada we wtorek. (s. 127)

Tematy, sądząc z relacji, mieszają się, jak zwykle przy stole. A jednak wydaje się to konstatacja znacząca: na pewno odnosi się do przyszłości, i to zapewne najbliższej. Pytanie zatem brzmi: w którym roku, kiedy to przyjmując za Liberą hipotezę biograficzną, Gombrowicz był w Zakopanem, zakochał się itd., 11 czerwca albo lipca przypadał we wtorek. Otóż w latach, kiedy Gombrowicz studiował (1922–1927) ani razu 11 czerwca nie przypadł we wtorek, natomiast zdarzyło się to jeden raz w lipcu, mianowicie 11 lipca 1922 roku (oraz 11 sierpnia, zatem poza polem obserwacyjnym Libery, 1925 roku). Nie wynika zresztą z tego wiele, poza tym chyba, że Gombrowicz zdaje się nie przykładać do takich szczegółów większej wagi, oraz że konsekwentny biografizm nie jest tu możliwy, jeśli bowiem przyjmujemy rok 1922 za czas akcji *Kosmosu*, to nie możemy uznać Witolda za autobiograficzne *alter ego* pisarza, trudno sobie bowiem wyobrazić, żeby Gombrowicz, który zapisał się na studia w 1922 roku, już w czerwcu, zatem zanim studia rozpoczął, miał zaległe egzaminy. A one właśnie pojawiają się, jako jedna, prawda że nie najistotniejsza, z przyczyn pobytu Witolda w Zakopanem. (Por. A. Libera *Kosmos*, w: *Gombrowicz i krytycy*, szczególnie s. 412–428).

Natomiast co do dnia wycieczki do Zakopanego wiemy, że Witold uduśli kota w niedzielę, o tym się mówi dwukrotnie (s. 45, 47), po czym położył się spać. Nazajutrz (początek rozdziału V), zatem w poniedziałek po powrocie z pracy, Ludwik grzebie kota, po czym narrator informuje: „Następnego rana wczesnym rankiem wyruszyliśmy na wycieczkę w góry” (s. 79).

wem powrotu, zwłaszcza w powieści z dworku, do miejsc szczególnych, do matecznika sensów prawdziwych. Przestrzennie owe mateczniki sensu leżały bądź w centrum, w samym dworku, bądź na uboczu, niedaleko, ale jednak poza centrum świata. Jeśli zdarzały się tam niespodzianki, przypadki, zaskoczenia, to tylko jako odkrycie nie zauważonych wcześniej jakości świata, ale istniejących tam od zawsze. W opisach miejsc szczególnych, chętnie i często wykorzystywanych w tych gatunkach, szczegółowość wiązała się najczęściej z estetyzacją i uwzniośleniem miejsc utraconych a portretując ludzi demonstrowała ów zmysł obserwacyjny narratora, jego nadrzędną niejako pozycję (jako człowieka z zewnątrz), ale łączyła to z wybaczącym humorem (bo ten człowiek z zewnątrz był przecie *de facto* człowiekiem swoim, który wrócił, a poza tym wracał z życia nieautentycznego, wobec którego wady i śmieszności opisywanego środowiska okazywały się rozrzewniające). Wreszcie kategoria powrotu stanowiła łącznik pomiędzy narratorem, narracją i światem przedstawionym. Był to zawsze swój świat, albo świat na dobre oswojony, albo wreszcie jego obowiązująca namiastka (wspomnienia wakacyjne). Istotnym elementem oswojenia i zakorzenienia w tym świecie była zwłaszcza intryga miłosna, która szczególnie w wydaniu sentymentalnym wiodła ku rajskiemu spełnieniu: łącząc w jedno piękno i harmonię świata z pięknem i harmonią ludzi⁹.

5

W *Kosmosie* w tę czasoprzestrzeń realistyczną, w tę idyllę wkracza narrator nic nie wiedząc, człowiek obcy, w sensie: człowiek spoza, człowiek odrzucony, ze spojrzeniem obcego (z boku, spoza, eks-centrycznym, z-boczoym). Jest to spojrzenie, które ujawnia to, co obce, uboczne, eks-centryczne, z-boczone. Spojrzeniem konstytuującym czasoprzestrzeń realistyczną było spojrzenie wprost, i względem owego „wprost” dawało się dopiero odczytać relacje czasoprzestrzenne i zdarzenia (jako w różnym stopniu prawdopodobne, prawdziwe). Spojrzenie w *Kosmosie* jest od początku odmienne, zawsze jednak, jak każda eks-centryczność, relatywizowane do realistycznego (w tym wypadku) centrum. W tym posiada ono zasadniczy rys powiastki filozoficznej, jednak podczas gdy ta ostatnia usiłowała dokonać korektury świata uznawanego dotąd za normalny, wskazując na jego niezgodność z własną, zawartą w spojrzeniu normą, była zatem próbą diagnozowania i normowania świata, powieść Gombrowicza jakiegokolwiek normy w perspektywie oglądu świata nie zawiera. Z tego samego powodu powieść kryminalna, będąca osnową zwłaszcza początkowych partii *Kosmosu*, może być uznana jedynie za gatunek przywołany. Detektywistyczne przywracanie ładu w świecie może być zajęciem dla Fuksa, ale nie dla narratora-bohatera. Owszem, zagadka kryminalna będzie intrygować Witolda do końca, ale logika detektywistycznego przywracania ładu nie przeżyje czwartego rozdziału powieści (na dziewięć), to znaczy do uduśze-

^{9/} Por. szczególnie wnikliwe uwagi Jerzego Jarzębskiego na ten temat w: J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, głównie w ostatnim rozdziale *Obrzęd i zbrodnia*, a także w pracy *Gombrowicz i panny*, w: tegoż *Powieść i autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984.

nia i powieszenia kota przez Witolda-agensa. Śledztwo w sprawie czynu, którego sam dokonał, nie ma najmniejszego sensu.

Zanim przejdę do następnych rozważań, muszę jednak zadać sobie krępujące pytanie: Czy na pewno *Kosmos* nie jest powieścią kryminalną i powiastką filozoficzną? Czy na pewno nie ma sensu o to pytać? Zwracałem już uwagę na podwójność powieściowego Witolda: on tyle działa, ile jest działany; tyle opowiada, ile jest opowiadany, tyle dostrzega, ile coś mu każe dostrzec. Jest zarazem agensem i medium swoich spostrzeżeń i działań. Zatem można powiedzieć, że zabił kota, ale też że mu się kota zabiło... Może więc nadal prowadzić śledztwo, ale na nieco innym piętrze rozumowania? Może pytać, co takiego powoduje, iż jest jednocześnie agensem i medium swych postępów? W takim wymiarze *Kosmos* jest powieścią kryminalną. I jest zarazem powiastką filozoficzną, która korygowałaby, przynajmniej *in potentia*, ogład świata, pod warunkiem rozwiązania zagadki kryminalnej, psychologicznej, psychoanalitycznej, metafizycznej. Jak wiemy, powieść uchyła rozwiązania wszystkich wątków. (No, może poza jednym: ewentualnego samobójstwa narratora-bohatera).

Ale trzeba też powiedzieć, że nie tylko „ja” narratora-bohatera jest podwójne. Także świat, w którym przychodzi mu myśleć i działać, jest podwójny. Z jednej bowiem strony zachowuje on swe realistyczne kulisy, z drugiej jednak jako taki zatracca jakiegokolwiek punkty odniesienia czy też centra, wokół których można by budować hipotezę sensowności. Dlatego też nie bez racji wskazywano, że u źródeł takiej wizji świata leżą gatunki takie jak powieść gotycka¹⁰ czy jej nowsza odmiana, horror. Jak pisze Kazimierz Bartoszyński,

[...] terenem ukazywania zjawisk niezgodności z owymi normami [statystycznymi] nie bywają gatunki literackie, takie jak baśń lub *science fiction*, gatunki, w których zdarzenia przedstawione rozgrywają się w przeważającym stopniu poza normami statystycznymi. Obszarem natomiast sprzyjającym prezentacji zaburzeń statystycznej normalności jest świat tzw. *horror story* – gatunku powieściowego, którego poetyka zakłada konfrontacje i zetknięcia świata unormowanego i anormalnego. W *horror story* zdarzenie anormalne i nieprawdopodobne, umieszczone w kontekście wyraźnie wyeksponowanej normalności, nosi w zasadzie charakter pozaempiryczny, przy czym niemalże do reguł gatunku należy pozorność owej pozaempiryczności.¹¹

W *Kosmosie* jednak cechy anormalności noszą – referują Bartoszyńskiego – nie zjawiska pozaempiryczne, lecz przedmioty lub zdarzenia możliwe, ale dziwne lub szokujące (np. wróbel powieszony i jego szereg).

Spojrzenie obcego jako zasadniczo modelujące powieściowy świat (realistyczny z natury) to jednak także podstawa typu gatunkowego powieści inicjacyjnej (rozwojowej). Obcość nacechowana jest tu społecznie, niekiedy psychologicznie. Dro-

^{10/} Por. M. Janion „*Ciemna*” *młodość Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, oraz *Forma gotycka Gombrowicza*, w: tejsze *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

^{11/} K. Bartoszyński *Kosmos i...*, s. 664.

ga życia i związane z nią przygody są historią stopniowego rozwoju, wrastania obcego w społeczeństwo, poznawania reguł społecznych, edukacji, dojrzenia itp. (w trybie afirmacyjnym lub parodystycznym), zatem jest to historia pokonywania obcości. Rzecz dla czytelnika *Kosmosu* ciekawa, że jeśli gatunki dotąd omawiane (kryminał, powiastka filozoficzna, powieść gotycka, horror) domagały się i dokonywały korekty w świecie, to powieść inicjacyjna domaga się korekty w „ja”. I każda przygoda-segment w takiej powieści stanowi istotny krok w kierunku upragnionej dojrzałości społecznej, psychicznej, duchowej itd., gdzie ostateczna korektura „ja” zostaje osiągnięta, zapowiedziana lub zawieszona.

6

„Ja” *Kosmosu* jest zarówno agensem, jak i medium fabuły powieściowej, zarówno narratorem pierwszoosobowym stwarzającym fabułę na naszych i swoich oczach, jak i podmiotem opowiadany, zatem odtwarzającym, porządkującym tę historię. Jest normalne, w sensie reguł realistycznych, ale i anormalne. Jak wiadomo, anormalność narratora-bohatera *Kosmosu* bywała rozmaicie diagnozowana. Pisano o jego homoseksualizmie, onanizmie, voyeryzmie, sadyzmie, impotencji na tle nerwicowym itp., zarówno w wąskim, seksuologicznym znaczeniu, jak i w szerokim, epistemologicznym czy egzystencjalnym. Z perspektywy genologicznej każda z tych diagnoz daje się uprawomocnić, każda z nich jednak przynależy do innego gatunku literackiego. Nadrzędne wydaje się jedynie to, że narrator-bohater jest anormalny, a – jeśli uznać powieść za aktualizację gatunków powieściowych wymagających cudzego, obcego spojrzenia i traktujących drogę życia jako dochodzenie do jakiegoś pożądanego celu-stanu – to należy uznać ową postać za człowieka nienasyconego, nie zaspokojonego, właśnie poszukującego bezskutecznie i beznadziejnie nasycenia, zaspokojenia, spełnienia. Jakakolwiek jednak gotowość została mu odmówiona. W jakimś sensie jest to echo koncepcji o podłożu egzystencjalnym, zwłaszcza Georges’a Bataille’a, Jean-Paul Sartre’a i Alberta Camusa. I nigdy nie dowiemy się z całą pewnością (a i on także), co ze świata powieściowego jest pewne, a co nie. Ale też pytanie o pewność w tym migotliwym podmiocie nie jest istotne, należy bowiem do świata statycznego i raz na wasze ukonstytuowane. Należy do świata oglądanego wprost. A podmiot Gombrowicza patrzy u-boczenie i nie o taką pewność mu chodzi. Wobec takiej konstytucji podmiotu stwarzanie rzeczywistości, stwarzanie siebie, wydaje się najistotniejsze. Ale ceną jest, rzecz jasna, zarzucenie pytania o pewność. Zwróćmy zresztą uwagę na fakt, że jedyna w powieści postać, która zdaje się realizować normy (społeczne, psychiczne, seksualne), to znaczy postać, która stawia niejako na to, co nazywam tu pewnością – Ludwik, najprawdopodobniej popełnia w *Kosmosie* samobójstwo i staje się niewinną ofiarą czarnej mszy nieomal kończącej powieść.

Wszystkie gatunki literackie aktualizowane w powieści, mające u swych podstaw korektę czy też przywrócenie ładu w świecie (powiastka filozoficzna, kryminał, powieść gotycka, horror), załamują się w *Kosmosie* głównie dzięki wspomnianej migotliwości czy hybrydyczności podmiotu, a także dzięki temu, że fabuła jest

Neuger *Kosmos* Witolda Gombrowicza. Genologiczne...

tyleż tworzona (zatem jest zaprzeczeniem fabuły jako świata gotowego, gdzie cokolwiek wiadomo na pewno), co odtwarzana (dopiero tu byłoby ewentualnie miejsce na naprawę świata). Jednak narrator autorski zdaje się także raczej pytać o prawomocność swych konstrukcji niż konstruować je z dobrą wiarą.

Jeśli jednak pójdziemy tym tropem, *Kosmos*, proponując naiwne spojrzenie obce, cudze, ekscentryczne, boczne, z-boczone, da się wpisać w porządek powieści korygujących świat.

1. Właśnie jako tematyżacja spojrzenia, zatem jako zakwestionowanie spojrzenia swojego, skupionego na z góry i powszechnie przyjętych centrach, zanurzonego w chaosie i kreującego prowizoryczne kosmosy, nastawionego na asymilację w świecie, spełnienie (miłość) i zdobycie jedności z tym wspólnym światem.

2. Wtórnie, jako szansa odkrywania w świecie zaskakujących i ukrytych przed spojrzeniem wprost fenomenów.

3. Jako szczególne odślonięcie różnych sposobów zadomawiania się w świecie, gdzie zza portretów realistycznych wyłaniają się tragiczne cienie postaci: pani Kulka, która ofiarnością, pedanterią, zapobiegliwością i gadaniem (tym co na wierzchu, tym co dostępne spojrzeniu wprost) zasłonić pragnie niesprawiedliwość własnego niespełnienia jako kobiety, żony, matki. Fuks (na wierzchu klasyczny towarzysz przygody wakacyjnej, kolega przesadnie wyolbrzymiający swoje niepowodzenia biurowe), który niesprawiedliwy brak akceptacji społecznej, zatem także brak spełnienia jako człowiek, mężczyzna, członek wspólnoty, kompensuje usłużnością i konformizmem po to tylko, by uzyskać choćby surogat uznania i móc zemścić się za doznane urazy (resentyment). Katarisia, na wierzchu nieatrakcyjna służąca, kompensująca destrukcją przedmiotów destrukcją swego ciała (usta) i życia (służąca u własnych krewnych). Lena, ukochana bohatera, dziewczyna z dobrego domu, milcząca lub wypowiadająca się konwencjonalnie, ofiara incestu, świadoma klęski matki (to właśnie ona wyjaśnia bohaterom tajemnicze walenie Kulki w pień drzewa), zawstydzona swoją pokalaną pięknnością, masochistyczna, i wreszcie Leon, na pozór wesoły dziwak, arcykapłan Sade'owskiego (w rozumieniu Barthes'owskim¹² życia-rytuału. Wreszcie Ludwik, człowiek wyłącznie na zewnątrz, zatem spełniający doskonale realistyczne wzorce normalności (praca, dom, budowa domku), zatem jedyny niewinny w tym towarzystwie. Może dlatego właśnie on popełni w powieści samobójstwo, będące zarazem niewinną ofiarą w czarnej mszy Leona¹³?

Czy jest w tym projekt korekty świata? Innymi słowy, czy *Kosmos* daje się odczytać jako parodia wymienionych gatunków? Chyba tak, i to w dwóch znaczeniach. Po pierwsze, jako gest odślonięcia (odślaniania), konstatacji (konstatowania) itp. po drugie, jako gest odrzucania, i tak bywał interpretowany. Oto z perspektywy ob-

^{12/} Por. R. Barthes *Sade, Fourier, Loyola*, tłum. R. Lis, Warszawa 1996, szczególnie rozdział: *Sade I* (19–42).

^{13/} Por. uwagi A. Okopień-Sławińskiej na temat bergowania jako idei organizującej *Kosmos*, *Wielkie bergowanie jako hipoteza jedności „Kosmosu”*, w: *Gombrowicz i krytycy*.

Szkice

cego, z obcej perspektywy odsłaniane są postawy, strategie, sposoby zasłaniania obcości, jej osławiania (Fuks, Lena, Kataria) lub nieprzyjmowania jej do wiadomości (Ludwik), które kończą się klęską. Oto z perspektywy podmiotu dynamicznego, agensa, odsłaniane są sposoby ustatycznienia życia, sensów świata, które kończą się klęską. Oto wreszcie Leon, jedyny w tym towarzystwie człowiek zbuntowany, jedyny reprezentant buntu metafizycznego (w rozumieniu Camusowskim) – próbuje także obcość oswoić, próbuje także dynamikę powstrzymać, a to poprzez przyswojenie, wchłonięcie, wcielenie wszystkiego w siebie i dla siebie. Wszystkie te postaci byłyby zatem zaprzeczeniem konstytucji narratora-bohatera powieści.

Proszę jednak zwrócić uwagę, że tak czytany *Kosmos* otwiera się na Bachtinowską powieść polifoniczną.

7

Ale może jest przeciwnie, może to właśnie narrator-bohater się zmienia wskutek wrzucenia w świat? Może to jest powieść psychologiczna, opowiadająca o szaleństwie (niechby i semantycznym) bohatera, narodzinach tego szaleństwa (paranoi, schizofrenii), jego rozwoju i możliwych terapiach? Jest i taka możliwość. Wszak narrator nie jest tylko agensem, lecz także medium, a i ten agens wciągnięty jest w ową mediumiczność. Można i tak czytać *Kosmos*. Wówczas logika szaleństwa musiałaby prowadzić do samobójstwa (jest taki projekt w powieści), nic bowiem nie zapowiada kresu chorej logiki bohatera, nic nie zapowiada spełnienia, osiągnięcia jedności świata. Nienasylenie zdaje się opanowywać go, niszczyć jako agensa. Ostatecznie w przedostatniej sekwencji znajduje się on całkowicie we władzy Leona. Będzie (w znaczeniu: okrzepnie, zastygnie) jego ministrantem, sługą i podkomendnym? Czy też opanowany szaleństwem będzie szukał zaspokojenia podporządkowując się wewnętrznej logice poszukiwania? Zatem zabije Lenę. Prowadzi to do wniosku, że nawet przy takiej lekturze nie widać pozytywnej szansy przystosowania się narratora-agensa do tego, co na zewnątrz. Albo wręcz przeciwnie, widać tylko takie możliwości: przecież medium nie istnieje inaczej, jak poprzez adaptację.

A może to jest powieść edukacyjna? Oczywiście, obrazek realistyczny oglądany dynamicznie i z obcej, bocznej perspektywy, ujawnia wiele, o tym już pisałem. Ale czy narrator-bohater czegoś się przy tym uczy? Rzecz ciekawa, Błoński w znanej interpretacji *Ferdydurke* pisze, że Józio „stawał się powoli artystą. Kształtował więc siebie jako bohatera i siebie jako pisarza jednocześnie. Dlatego można powiedzieć, że *Ferdydurke*, a ściślej historia Józia spełnia wszelkie wymogi powieści edukacyjnej... Lub może raczej – autoedukacyjnej”¹⁴. Czy można podobnie interpretować *Kosmos*? Narrator wszechwiedzący powieści oczywiście jest pisarzem, ale n a r r a t o r n i c n i e w i e d z a c y n i m n i e j e s t. Myślę jednak, że autoedukacyjność nie musi wiązać się wyłącznie z planem biograficznym utworu. Może przecież

^{14/} J. Błoński *Fascynująca „Ferdydurke”*, w: tegoż *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 67.

oznaczać drogę wtajemniczenia w świat i w siebie. Owszem, w mateczniku sensu, podczas przygody wakacyjnej, tej właśnie a nie innej, w przestrzeni jak najbardziej idyllicznej. Nawet jeśli ujrane z boku, z perspektywy obcego ujawnią w sobie i w bohaterze zupełnie niespodziewane cechy. Historia samopoznania-w-świecie? Czemu nie?

Można, rzecz jasna, interpretować inicjalną formułę powieści („Opowiem inną przygodę dziwniejszą...”) jako wpisanie *Kosmosu* w szereg powieści Gombrowicza, zatem czytać ją: opowiadałem wam dotąd różne historie, teraz czas na *Kosmos*. Wówczas jednak za narratorem wszechwiedzącym kryje się Witold Gombrowicz i – jak większość krytyków – zmuszeni jesteśmy wpisać *Kosmos* w porządek autobiograficzny. Niewiele to, prawdę powiedziawszy, z perspektywy genologicznej zmieni. Może tylko tyle, że konstrukcja autorskiego „ja” uzyska tu w sposób bardziej asertoryczny znamiona obcości, uboczności, cudzości, z-boczenia. Porządki lektury będą takie same.

8

No tak, ale wszystkie skomplikowane sieci rozciągnąłem, jak dotąd, aż do przedostatniej sekwencji powieści, to znaczy wyłączając z nich deszcz, ulewę unieważniającą okamgnienie, jakim okazała się powieść. Oczywiście to sprawka instancji autorskiej. No i pomiąłem potrawkę z kury¹⁵, wieńczącą *Kosmos*, dzieło te-
żże instancji. Cóż to może znaczyć? Sieci gatunków literackich, w które wplątany jest *Kosmos*, są jak widać dość gęste. W te sieci dostają się sprzeczne perspektywy, sprzeczne potencje znaczeń, ukształtowania fabuły, bohaterów, przestrzeni. W te sieci dostaje się też szaleństwo semantyczne narratora-bohatera. Przypomnijmy sobie początek powieści: oto odrzucony (ale i odrzucający rodzinę) Witold wpada w chaos świata (opis przestrzeni składającej się wyłącznie z nie powiązanych ze sobą drobin). Powiedzmy to inaczej: wyzwolony od przymusów Witold wpada w świat przymusów pozbawiony, za to konstytuujący się z ich zaprzeczenia: z samych przypadków. To jest ta obcość bohatera, z-boczenie. Teraz, chcąc zaistnieć, zaczyna, prawda że mozolnie, z tych chaotycznych drobin budować sensory i te sensory ze sobą wzajemnie (ale też w znaczeniu: z nim, z bohaterem) łączyć w całość. Albo też coś mu każe przypadkowo zwrócić uwagę na jakiś przypadkowy przedmiot i to coś go prowadzi, nie stanowiąc niczego innego, jak jego jaźni (jego szczególności, osobności itp.). Sieć się zagęszcza. Obszar wolności staje się obszarem samoznie-

^{15/} Potrawka z kury, wieńcząca powieść, była interpretowana (Bartoszyński) jako symbol powrotu narratora-bohatera do świata „normalnego”, do kręgu, z którego usiłował on być uciec, gdzie ptak oznacza ptaka, a nie, jak w świecie powieści, ptaka powieszzonego. Interpretacja taka, jak najbardziej uprawniona, zbyt radykalnie, jak się wydaje, odrywa narratora autorskiego od narratora nic nie wiedzącego. To prawda, powieść określa figurę koła (z błędnym kołem w środku), ale punkt dojścia nie musi być identyczny z punktem wyjścia. Krótko mówiąc, ta spożyta na zakończenie potrawka z kury jest zwykłą, normalną potrawą, ale też zjedzona po przygodach zakopiańskich niepokoi, bo to jest jednak kura duszona (uduszona?)!

Szkice

wolenia. Pani Kulka dokonywałaby pewnie w takiej sieci przymusów jakichś udogodnień, korekt, wyłomów. Lena poddałaby się biernie logice przymusu. Leon? Cieszyłby się utraconą wolnością, celebując każde oko sieci. A Witold? Witold zrywa wszelkie umowy i zobowiązania. Także gatunkowe. Nagle unieważnione zostaje, kto kogo czy co powiesił, dlaczego, co dalej robić, jak z tym żyć. Zasadnicze doświadczenie, zasadniczy proces autoedukacyjny się zakończył, nie w tym sensie, żeby dobiegł końca, tylko w tym, że nie ma już nic Witoldowi do zaoferowania.

9

Gdybyśmy się jednak na zakończenie pół żartem, pół serio zapytali, gdzie umieścić *Kosmos* z perspektywy autobiografizmu, a taki przekorny pomysł powieść ta zawiera, to trzeba by odpowiedzieć podwójnie.

Po pierwsze, oczywiście jest to ostatnia powieść Gombrowicza.

Po drugie, jest to debiut Gombrowicza, a nawet powieść sprzed debiutu. Jeśli bowiem jej akcja rozgrywa się w latach dwudziestych, to bohater tej powieści jest najmłodszym narratorem-bohaterem jego powieści. Józio jest po trzydziestce. Witold z *Kosmosu* – koło dwudziestki. Jeśli zatem koniecznie musimy czytać Gombrowicza autobiograficznie, to *Kosmos* jest niejako przedacją Ferdynurka, opowieścią o doświadczeniach, które wyzwoliły (?) jego twórczość literacką. To jest właśnie ta zniszczona przez Witolda Gombrowicza powieść młodzieńcza. Innej nie będziemy mieli.