

Aleksandra Okopień-Sławińska

Hipoteza jedności : (glosa do interpretacji "Kosmosu")

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (27), 102-118

1976

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.

*Aleksandra Okopień-
-Sławińska*

**Hipoteza jedności.
(Głosa do interpretacji
„Kosmosu”)**

*... nie ma idiotyzmu, który by był
dla ciebie niejadalny... inteligencja
i wyobraźnia oddają cię głupocie,
gdyż nic już nie jest dla ciebie dość
fantastyczne...¹*

Mylny
trop

Po pierwszej „niewinnej” lekturze *Kosmosu* jego konstrukcja wydaje się barbarzyńsko zwichnięta, urągając wszelkim kanonizowanym przez tradycję wzorom budowy i motywacji powieściowej historii. No bo przecież: najpierw narrator mozolnie usiłuje zmontować fabułę z rozproszonych poszlak i niejasnych domysłów (wiszący wróbel, wiszący patyk), w pewnym momencie sam własnym czynem, rzecz można — własnoręcznie, ją uzupełnia i dynamizuje (powieszenie kota), ale kiedy wreszcie staje wobec jedynego tajemniczego wydarzenia niekwestionowalnej miary (powieszony Ludwik), nie szuka sprawców, nie tropi przyczyn, nie interesuje się następstwami, niczego więc nie wyjaśnia, tylko przechodzi do innej sprawy, a potem pospiesznie zmierza do końca opowieści. W epilogu zaś jakby złośliwie nie wykorzystuje ostatniej szansy zaspokojenia pobudzonej ciekawości miłośników fabuły i ani słowem nie wspomina o śmierci Ludwika. Informuje natomiast o głupstwach bez znaczenia: że

¹ W. Gombrowicz: *Dziennik (1957—1961)*. Paryż 1962, s. 138; dalej oznaczony w tekście jako *D II*.

Lena złapała anginę, że sprowadzano taksówkę itp., a w ostatnim zdaniu powieści, zwracając się ku własnej terażniejszości, powiadamia jak gdyby nigdy nic: „Dziś na obiad była potrawka z kury”. Ta potrawka, karykatura miodu i wina z epickich epilogów, dopełnia miary prowokacji naruszającej zwykle powinności powieściowego opowiadacza.

Autorska
prowokacja

A więc autorska prowokacja, a nie mimowiedny defekt kompozycyjny. Zatem fabuła *Kosmosu* — jeśli chce się odsłonić jej celowość i zorganizowanie — innego wymaga spojrzenia i kierunku interpretacji niż naszkicowane powyżej. Pewien sposób jej rozumienia, niezmiernie istotny, ale w moim przekonaniu nie wyczerpujący sprawy, podsunął sam Gombrowicz niedościgniony krytyk i komentator własnych utworów. Nazwał on *Kosmos* „powieścią o tworzeniu się rzeczywistości”² i myśl tę sugestywnie przedstawił zarówno w dzienniku, jak i w rozmowach z Dominique de Roux.

Formuła Gombrowicza skierowała uwagę interpretatorów w stronę motywacji powodujących narratorem, uchylając jednocześnie roszczenia tradycyjnego czytelnika. Te bowiem w sposób naturalny zwracają się przede wszystkim do motywacji zobiektywizowanych, funkcjonujących w świecie ukazany jako gotowy i zastany, a więc do uzasadnień niezależnych od narratora, zobowiązanego tylko do ich zrelacjonowania. Skoro zaś *Kosmos* — jak chce Gombrowicz — ma być historią, która stwarza rzeczywistość i sama przy tym się tworzy, to cały mechanizm motywacyjny zależeć zaczyna od przedstawionego stwórcy tej rzeczywistości, czyli powieściowego narratora, a w tym przypadku i głównego bohatera w jednej osobie. W podobnej sytuacji czytelnik może oczywiście nie apróbować światopoglądu i zachowań narratora, uważając je

O tworzeniu
się rzeczywistości

² W. Gombrowicz: *Dziennik (1961—1966)*. Paryż 1966, s. 174; dalej oznaczany w tekście jako D III.

Każda kombinacja jest możliwa

np. za bezsensowne czy odrażające, nie ma jednak podstaw, by kwestionować pisarską zasadność czy poprawność tak pomyślanej powieści.

Z punktu widzenia narratora *Kosmosu* wskazanie faktycznych przyczyn powieszenia Ludwika ma wartość drugorzędną: dręczony stałym poczuciem niesłychanej i nieogarnionej mnogości możliwych układów, sensów i uzasadnień dla wszystkiego, na czym zatrzyma swoje oko, nawet nie próbuje rozeznaczyć bliżej w kombinacjach, jakie dawały się pomyśleć w tym wypadku. Przystaje zatem na „myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerastającej, zatracającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa (...)”³.

Ludwik —
trup logiczny

Dodajmy: możliwa w nieznanym porządku rzeczywistości, bo w intymnym porządku narratora, z wysiłkiem, lecz nieustannie formującego magmę zjawisk, wiszący Ludwik zajmuje ustalone miejsce: dopełnia i jednoczy te rozmaite serie domysłów, poszlak i obsesji, które dotąd zjawiały się w drażniącym niedopowiedzeniu i rozproszeniu. Horrendalny, jeśli spojrzeć nań cudzymi oczami, gest wetknięcia wisielcowi palca do ust ma dla narratora charakter logicznego imperatywu: jest znakiem uczestnictwa w wydarzeniu kulminującym wątek wieszania; potwierdza związek ust Leny z ustami Kasi (usta Ludwika są zarazem ustami erotycznego partnera Leny i naznaczonymi trupią skazą ustami wisielca); jest zastępczym spełnieniem seksualnego pragnienia naplucia w usta Leny; rymuje się z wielokształtnym motywem wbijania, bicia, wpychania, dobijania się, dobierania się, kłucia, wkłuwania i przekłuwania; wiąże się wreszcie z obsesją ręki i palca. W takiej perspektywie „trup idiotyczny stawał się trupem logicznym” (*K*, s. 149), przy czym „zwyczajna logika” ustąpić musiała przed nieodpartą siłą „logiki

³ W. Gombrowicz: *Kosmos*. Paryż 1970, s. 150; dalej oznaczony w tekście jako *K*.

podziemnej” (K, s. 150), której ulega narrator. I próżno dociekać, na ile jest on zuchwałym twórcą, na ile zaś zniewolonym rewelatorem jej prawd.

Aktywność narratora jako poszukiwacza ukrytego porządku rzeczywistości, zwieńczona przypadkiem Ludwika, nie ogarnia jednak całej fabularnej materii *Kosmosu*, ani w pełni nie uzasadnia sposobu jego skomponowania. Z zasięgu jej wymyka się postać Leona, z biegiem utworu coraz bardziej eksponowana, a w końcu — pierwszoplanowa. Relacja narratora nie kończy się bowiem na wydarzeniach związanych z Ludwikiem, ale na nocnej pielgrzymce Leona, odsłaniającej nowy, nie ujawniony dotąd wyraźnie, choć podskórnie od początku obecny i nadrzędny wobec poprzedniego, wątek *Kosmosu*.

Uprzedzając tok dalszych wywodów, powiedziec należy, że to właśnie postać Leona, a nie postać Ludwika, okazuje się zwornikiem ideowym i konstrukcyjnym całej powieści, która wbrew powierzchownemu wrażeniu nie obsuwa się bezładnie ku końcowi, ale dopiero dzięki niemu osiąga wyższe uzasadnienie. Skądinąd wiadomo, że Gombrowicz pracując nad *Kosmosem* z całą świadomością starał się jego finał „pchnąć w inny wymiar” i że zadanie to było przedmiotem jego szczególnego trudu i starania (D, II, s. 75). Rolę Leona, w przeciwieństwie do roli Ludwika, pomija on jednak w swoich komentarzach niemal zupełnym milczeniem. Zamieszczone w dzienniku noty do interpretacji *Kosmosu* zawierają tylko jedną nie rozwiniętą uwagę: „Punkty odniesienia. Leon i jego nabożeństwo” (D III, s. 175). W kwestii tej pozostaje więc zdać się na odczytanie samego utworu.

W śledczych działaniach narratora Leon, choć wpisany wyraźnie w wątek „świństwa”, nie odegrał ważniejszej roli. Mimo to łączy go z narratorem więź silniejsza niż z jakąkolwiek inną postacią. Więź ta, zrazu niejasna, zarysowuje się potem coraz widoczniej, aż wreszcie ujawnia w otwartym porozumie-

Leon główną
postacią

niu i współdziałaniu. W tej ostatniej fazie Leon dominuje, zyskując w poczuciu Witolda rysy wodza, ideologa i kapłana: „Byłem oficerem sztabu generalnego. Chłopcem służącym do mszy. Kornym i karnym akolitą i wykonawcą” (K, s. 144). Leon jest jedyną osobą w powieści, która nie pozostaje w sferze narratorskich hipotez, ale sama się odsłania i tłumaczy swoje racje; jedyną, która do własnej gry angażuje Witolda jako podporządkowanego partnera, a przy tym spogląda nań z zewnątrz. Za sprawą Leona w niedostępnej inaczej niż za pośrednictwem wyobrażeń narratorskich rzeczywistości *Kosmosu* powstaje szczelina: ten, który dotąd tropił, dociekał i osądzał, zostaje przez kogoś innego rozpoznany i wciągnięty do współdziałania.

Tajemne
słowo

Sfera tego współdziałania zakreślona jest i pseudonimowana przy pomocy wielokształtnych objawień tajemnego słowa *Berg*. W słowniku *Kosmosu* istnieje ono na szczególnych prawach; obciążone wyjątkowymi funkcjami wymaga też baczniejszej uwagi analitycznej.

Nieznane
czy obce

Po pierwsze: jest to słowo polszczyźnie nieznanne, pozbawione zatem jakiejkolwiek ustalonej uprzednio w społecznym obiegu wartości semantycznej, a zyskujące ją dopiero dzięki użyciom w tekście powieści. Trudno rozstrzygnąć, czy można je przy tym uważać za słowo obce (niemieckie „Berg” — „góra”), przyswojone i przekwalifikowane znaczeniowo, ale w dalekim planie jakoś zabarwione i motywowane swoim pochodzeniem. Gdyby tak, to komu należałoby przypisać świadomość tego pochodzenia? Leonowi? narratorowi? czy dopiero Gombrowiczowi, który jeśliby chciał uniknąć etymologicznych skojarzeń, mógł przecież wynaleźć jakieś zupełnie nowe słowo o pożądanym walorach fonicznych? Zagadnienie jest dość marginalne, mimo to warto zauważyć, że Leon z wielkim upodobaniem krasuje swoją mowę obcymi wtrętami, z reguły niezbyt wyszukany i odpowiadający najpopularniejszym doświadczeniom inter-

lingwistycznym Polaka. Może więc w obcojęzycznym repertuarze Leona (*fiat ubi vult, first klas prima, tutti frutti, allons enfants de la patrie, niczewo, szpas, witz, ergo, primum, secundum, tertium, quartum, quintum, sextum, szantan, ite missa est, a rivederci, manżusium, carpe diem, en ordre, bitte, passe-temps*) mieści się również „berg” jako banalny element niemczyzny, a przede wszystkim jako składnik powszechnie znanych u nas złożeń nazwiskowych. O takim rozeznaniu świadczyć by mógł wykręt Leona zapytanego o znaczenie „bergu”: „to tak dwóch Żydasów rozmawia... taki szpas” (K, s. 107). W każdym jednak razie słowo to jest wykorzystane ze swej macierzystej gleby semantycznej i nasycone w powieści najzupełniej unikalnymi treściami.

Po drugie: wyróżnia je nie ograniczona niemal giętkość i potencja słowotwórcza. Zdolne jest bowiem do wchodzenia w symbiozę z różnymi wyrazami i w rozmaitych pozycjach, a także do przybierania form właściwych różnym częściom mowy — rzeczownikom, czasownikom, przysłówkom i przymiotnikom. Pełna lista leksykalnych odmian „bergu” składa się z trzydziestu jeden wariantów. Przypominam je w porządku alfabetycznym: bemberg, bembergować, bembergowanie, bembergowość, bembergowiec, bembergum, berg, bergbembergowy, berg-berg, bergbergowanie, bergbergowiec, bergowanie, bergum, bergumberg, bergum-berg-bergum, berguroczystość, dyskretumberg, frajdusiumberg, hajdasiumberg kachassiumberg, karalumbergi, lubusiumberg, łakociumbergi, pielgrzymkumberg, poci-chumberg, podbembergowywanie, rozkoszumberg, tajnusiumberg, wbembergować, wybembergować, zabergować.

Po trzecie: swobodnie przystosowuje się do pełnienia rozmaitych funkcji składniowych w zdaniu — jako podmiot, orzeczenie, dopełnienie, przydaw-

Lingwistyczna
erudycja Po-
laka

Trzydzieści
jeden odmian
bergu

ka — czy okolicznik, oraz do przekazywania rozmaitych ekspresji modalnych — jako hasło, wezwanie, insynuacja, stwierdzenie, pytanie, wykrzyknienie itp.

Po czwarte: podlega nadzwyczajnej skłonności do tautologii, powtórzeń i występowania w formach zwielokrotnionych, zarówno w obrębie pojedynczych wyrazów, jak dłuższych wyrażen i całych zdań składanych z wariantów tego jednego słowa, np. „Bergowanie moje bembergiem moim z całą bembergowatością bemberga mojego”! (K, s. 114).

Po piąte: cechuje się charakterystyczną dobitnością brzmieniową, a w rezultacie tendencji do zwielokrotnień i powtórzeń tworzy układy o dużej wyrazistości fonicznej, zrytmizowane i sprawiające wrażenie onomatopeicznych.

Semantyczna
konkretyzacja
idei bergu

Zarysowany tu kompleks językowych właściwości „bergu” i formacji od-bergowych ma duży wpływ na semantyczną konkretyzację sygnowanej tym słowem idei. Jego nowość i płynąca stąd niezależność od skonwencjonalizowanych znaczeń eliminują opór wobec rozmaitych kontekstowych osadzeń i zapewniają mu maksymalną plastyczność semantyczną, zarazem jednak sprzyjają pewnej mglistości, ambiwalencji i niedefinitywności sensów. Skala jego przeobrażeń słowotwórczych i zróżnicowań funkcjonalnych w zdaniu i wypowiedzi wskazuje na rozległość i różnorodność objętej nim przestrzeni semantycznej. Ciągłe powtórzenia i multiplikacje uwydatniają jego znaczeniową intensywność i rangę, a zarazem zdolność do tworzenia sfery zamkniętej, zhomogenizowanej i monocentrycznej. Celowo jaskrawa tautologiczność formuł w rodzaju „bembergowanie bembergiem w berg”, poza tym że jest sposobem amplifikacji, narzuca przekonanie o jego samodefiniowalności, a więc niesprowadzalności do innych, zewnętrznych i obcych, kategorii. Rytmiczność i onomatopeiczność za każdym razem precyzują się semantycznie w konkretnych związkach kontekstowych, ale generalnie — sugerując bliską odpo-

wiedność między słowem a desygnatem — wywołują wrażenie fizycznej realności przejawów bergu. W ten sposób sama, przemyślnie wykalkulowana, postać językowa „bergu” wpływa na dokonujący się w toku powieści proces jego semantyzacji i programuje jej ogólne ramy. Na to jednak, aby ustalić ich szczegółowe wypełnienie, już nie wystarcza analiza operacji językowych, a konieczne jest ogarnięcie rozmaitych danych, np. wynikających z charakteru i przebiegu wydarzeń, z zachowań i rysów postaci, z ich słów i z refleksji narratorskich, ze sposobów budowania opowieści, z doboru motywów, z rozkładu tonów ironicznych i poważnych, oraz — skrótkowo mówiąc — z wszelkich interpretowalnych właściwości utworu, które razem wzięte pozwalają uchwycić Gombrowiczowską ideę bergu.

Dla konstrukcji *Kosmosu* idea ta ma niezwykle doniosłe znaczenie. Wbrew powierzchownemu wrażeniu nie ogranicza się do świata powieściowych bohaterów, ale przenika i jednoczy odrębne poziomy utworu: fabuły, narracji i pisarstwa, ustanawiając bliską odpowiedzialność między rolą Leona jako uczestnika fabuły, rolą narratora jako podmiotu własnej opowieści oraz rolą Gombrowicza jako autora *Kosmosu*. Działania ich bowiem dają się zinterpretować jako różne warianty realizacji idei bergu od jej najprymitywniejszej do najbardziej wysublimowanej postaci.

Nuklearną formę bergu, najprostsza, ale zawierająca w załączku jego podstawowe komponenty, stanowi samozaspokojenie seksualne. Słowo „onanista” użyte dla skonkretyzowania bergu pada wprost w dialogu powieści jako potwierdzona insynuacja Witolda pod adresem Leona. Odblask tej insynuacji obejmuje potem samego Witolda, kiedy przystaje on bez protestu, by Leon uważał go za głównego wtajemniczonego i współnika. Tak rozumiany motyw bergu zyskuje poza tym fabularne rozwinięcie w scenie przy pamiątkowym kamieniu, która pajęczą nicią

Zasada
jedności

Berg
prymitywny

analogii łączy Leona z Joyce'owskim Leopoldem Bloomem.

Byłoby jednak jaskrawo nieuprawnionym uproszczeniem, gdyby sens bergu zacieśniać tylko do określonej praktyki seksualnej, jakkolwiek wypada zapewne uznać ją za punkt wyjścia dla rozwiniętej filozofii bergu jako wyrafinowanej sztuki osiągania satysfakcji. Podporządkowane jej zostają wielorakie działania i zachowania jednostki, wszystkie nastawione na przyjemność i zaspokojenie, a rekompensujące osobiste niepowodzenia, defekty i niedostatek społecznej aprobaty. Mają one przewyciężyć zależność od innych ludzi i ubezpieczyć od niepomyślnych okoliczności przez zwrot ku sobie samemu, oswojenie z własną obrzydliwością i umiejętność kontentowania się tym, co dostępne, a więc przez szczególną samowystarczalność, która w powieści nosi miano „wsobności”. Jej to dotyczą programowe i prowokacyjne porzekadła w rodzaju: „swój do swego po swoje”, „pan sobie rzepkę skrobie”, „jak się nie ma co się lubi, to się lubi co się ma”.

Sfera bergu jest na wskroś przeniknięta erotyzmem, choć daleko wychodzi poza prostą aktywność seksualną. Prawdziwy kunszt bergu pozwala wznieść się ponad osobiste skazy i niepowodzenia w tej dziedzinie, polega bowiem na tym, by z rozmaitych na pozór neutralnych sytuacji wyciągnąć takie zadowolenie, jakie daje erotyka. Rozkosz zmysłowa staje się osiągalna pośrednio, rodząc się w mozole i trudzie poprzez wysiłek świadomości, rozumowe kalkulacje i celową reżyserię. Dlatego też naczelną i najogólniejszą formą bergu jest „kombinowanie”, uprawiane na różne sposoby, ale zawsze polegające na manipulowaniu drobiazgami, kojarzeniu rozproszonych elementów, zestawieniu części — liczeniu i przeliczaniu, porządkowaniu, szeregowaniu, badaniu, dociekaniu, łączeniu, kształtowaniu, dopasowywaniu itp. Tak więc obrządkowi bergu poddaje się łatwo np. jedzenie jako proces rozkładalny na sze-

Berg
wysublimo-
wany

reg zamierzonych posunięć („wbijanie na widelec, podnoszenie do ust, wsuwanie, smakowanie, przeżuwanie, przełykanie” — *K*, s. 137; por. także Leonową instrukcję rozkoszowania się karmelkiem — *K*, s. 121) niepostrzeżenie przekształcających nasycanie się pokarmem w satysfakcję seksualną („Jedząc zaspakał się. Onanizował się jedząc” — *K*, s. 137).

Przedmiotem podobnych manipulacji może się stawać również mówienie. Leon z nietajoną lubością oddaje się formowaniu i celebrowaniu mowy. Wymyśla i przerabia wyrazy, dobiera je i dopasowuje wzajemnie, bawi się słowami jak dziecko lub maniak, rozkoszuje współbrzmieniami, pogrąża w echolaliach. Od wyszukanych, ozdobnych wyrażen przechodzi do nieartykułowanych postękiwań; podchwytuje rozmaite style mówienia, uruchamia i spożytkowuje popularny repertuar obcych wyrażen; używa słów jako ozdoby, zaklęcia i parawanu. Mówi jakby nie na swoją odpowiedzialność, tak aby wydawać się mogło zarówno, że powiedział więcej, jak i mniej, niż powiedział. Ubezpiecza się w ten sposób i izoluje jako posiadacz mowy sekretnej. Cała jego gadanina podszyta jest śmiesznością i tandetą, ale fascynacja słowem i ucieczka w słowo — choć w innym wydaniu i na innym poziomie — spokrewniają go blisko z językowymi nastawieniami narratora *Kosmosu*⁴.

I on również traktuje słowa jak wielokształtne, plastyczne i niezliczone drobiny będące dlań materiałem przemyślnych praktyk i niezwykłych a zniewalających kombinacji. W ich rezultacie przechodzenie od słowa do wypowiedzi i od brzmienia do znaczenia przestaje być automatyczne i niezauważalne, a staje się z premedytacją sterowane i uwyrażniane.

Rozkosze
mowy

⁴ Odmienne niż w wypadku mowy Leona styl narracji nie jest w *Kosmosie* kompromitowany ani dezawuowany, cieszy się więc autorską aprobatą i można go charakteryzować nie tylko jako indywidualny styl określonego narratora, ale również jako realizację stylu pisarza.

Różne nawiązania i odpowiedniości między słowami nabierają szczególnej barwy i znaczenia. Z rozmysłem uwydatniane i tworzone więzi brzmieniowe, znaczeniowe i etymologiczne okazują się poszlakami więzi istotniejszych, egzystencjalnych, naprowadzającymi na ślad jakichś ukrytych relacji między zjawiskami pozajęzykowymi. W ten sposób przez operacje słowne działa formotwórcza energia podmiotu.

Od mowy
do kosmosu

A jeśli przyjąć, że słowa odnoszą się do siebie być może podobnie jak — pod pewnymi choćby względami — odnoszą się do siebie i wiążą wzajemnie cząsteczki kosmosu, to wówczas np. nie tamowana obfitość leksykalna, bujny rozrost członów zdaniowych, spiętrzenie wyliczeń, nagromadzenie współbrzmień, rymów i aliteracji mogą stać się ekwiwalentami naporu rzeczywistości, nadmiaru szczegółów, zalewu możliwości i odniesień nękających narratora. Na tej samej zasadzie głoskowe pokrewieństwa między imionami bohaterów (Leon, Lena, Ludwik, Lula, Lulo, Tolo, a także Witold i Kulka) sugerują jakiś rys łączącej ich wspólnoty. Imię Jadeczka podtrzymuje skażoną aurę wokół tej postaci, napomykając o „jadzie” (skażony miód miodowego miesiąca) i „jadaczce” (nawiązanie do motywu skażonych ust). Wyraźnie podkreślana dwuznaczność wielu określeń każe podejrzewać komplikacje w istocie samych zjawisk.

Klimat
erotyczny

Szczególne role pierwiastka erotycznego uwydatniają się poprzez agresywną dwuznaczność rozległej warstwy wyrażenń pozornie rzeczowych i naturalnych a aktualizujących się przy tym nieodparcie w polu jaskrawych asocjacji erotycznych, seksualnych, często zabarwionych obscenicznie. Znaczące okazują się również rozmaite, na pozór drobne wykołajenia leksykalne i przesunięcia frazeologiczne. O zwykłych ustach Katasi sprzed wypadku powiada się „usta bez zması” zamiast np. „bez skazy”, dlatego że nie mechaniczne, powierzchowne zeszcpecenie było powo-

dem natrętnej dociekliwości narratora, ale domniemanie objawiającej się w ten sposób usterki głębszej — grzechu i świństwa. Ekwiwalentem tego klimatu jest również ostentacyjna „rozwiąłość” stylistyczna, czy też barokizacja mowy wyrażająca się w nie hamowanej — pozornie — inwencji i dezynwolturze słownej. Opisywane tu sposoby postępowania z językiem, służąc opanowywaniu chaosu rzeczywistości, wiodą równocześnie w rejony sztuki i tajemnicy, a pozostawione we władaniu mówiącego wynoszą go ponad słuchacza, pozwalają z nim igrać, wodzić go po manowcach, prowokować, nie dopuszczać do sekretu — dostarczają więc tych satysfakcji, które zapewnia praktyka bergu.

Tajemnica
i śledztwo

W jej orbicie mieszczą się też poczynania Witolda: jego śledcze zajęcia i machinacje — jako bohatera, oraz scalające wysiłki i dociekania — jako narratora, podmiotu własnej historii na jej użytek formującego świat i język. Mimo różnic skali pozostają one w bliskiej odpowiedniości wobec zachowań Leona, o czym kilkakrotnie w narracji wprost się wspomina (*K*, s. 44, 75, 112, 124). Zbliża je podobne zaabsorbowanie szczegółami i składanie z nich intymnego świata — a więc twórczość, poza tym zaś: erotyczne podteksty i motywacje, rekompensacyjny charakter, egocentryczność, prowokacja i gra z innymi oraz przenikająca wszystko — dwuznaczność. Bergowanie bowiem w każdej postaci — od manipulacji onanisty do mierzenia się z bezmiernością kosmosu i od słownych wydarzeń do sztuki pisarskiej — pozostaje zawsze napiętnowane dwuznacznością i rozdarte przeciwieństwami: przyzwoite a podszyte świństwem, publiczne a intymne, odkryte a sekretne, niewinne a grzeszne, asekuranckie a niebezpieczne. Im niewinniejsze z pozoru a grzeszniejsze w istocie — tym większą sprawia rozkosz. Nie posuwa się do otwartej rewolty, złamania tabu, pogwałcenia norm i obyczajów, ale syci dreszczem prowokacji, podnieca dialektyką wstydu (jako do-

Piętno dwu-
znaczności

Grzeszna
świętość

wodu zetknięcia się niewinności z występkiem), rozkoszuje obecnością nie wtajemniczonych świadków (a więc nieświadomie uczestniczących w grzechu). Celebracja bergu ma charakter sakralno-bezbożny, jest grzesznym pożądaniem świętości i bluźnierczym przywłaszczaniem obrządku religijnego, z którym zachłannie się identyfikuje. Oto charakterystyczne składniki słownika religijnego uzurpowane przez Leona dla uświęcenia obchodu jubileuszu bergowej frajdy: świętowanie, uroczystość, przenajświętszy sakrament, pielgrzymka, pobożność, wielki klasztor, zakon i msza św. rozkoszy, skupienie nabożne, uroczyste rozpamiętywanie i odtwarzanie, święto najwyższe, nabożeństwo rozkoszy, post i modlitwa, święta frajda.

Na skraju
grozy

We wszystkich formach bergu satysfakcji towarzyszy zagrożenie: od obawy bycia odkrytym i zdemaskowanym przez rodzinę, świadków lub czytelników do grozy odkrycia samemu czegoś nadmiernego i nie do zniesienia, od przyjemności lepienia gałek chlebowych do groźby powołania do istnienia takich układów w świecie, które mogą sparaliżować ich sprawcę, od panowania nad sekretem powieszenia kota do przerastającego siły zetknięcia się z tajemnicą kosmosu. Bergowa frajda wiecie więc na skraj grozy, przepaści, bluźnierstwa i zatury. Kreatorska moc kombinowania może odebrać swobodę, złapać w potrzask i unieruchomić w stworzonym układzie-zasadzce. Taki jest właśnie w *Kosmosie* przypadek z kamieniami na ścieżce (*K*, s. 125—127), w nieco innej wersji zapisany wcześniej w dzienniku jako wstrząsające metafizyczne przeżycie samego Gombrowicza (*D* II, s. 137—138). I dlatego między innymi w odczuciu Gombrowicza jego powieść ma tonację mroczną, czarną „jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek — zapatrzony w nią i nią porwany — usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać

w jakąś całość... Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością”⁵. Człowiek w *Kosmosie* jest pozostawiony jedynie sobie samemu, a idea bergu bez reszty zorientowana egocentrycznie. Nie zakłada ona jednak odosobnienia jednostek, natomiast nieodwracalnie deformuje społeczną relację między „ja” a „nie-ja”. Osłabia bowiem, a nawet eliminuje te warianty owej relacji, które dopuszczają zmniejszenie dystansu między jej uczestnikami, a więc „ja — ty” oraz „ja — my”, sprowadzając je wszystkie do jednego układu „ja — oni” (wszyscy, którzy nie są mną, inni)⁶. Pozycja „ja” pozostaje zatem szczególnie samotna, wyizolowana i przeciwstawna wszystkim, którzy nie są „ja”. Zadaniem „ja” jest się od nich nie tylko uniezależnić, ale ich zdominować przez uzyskanie wewnętrznej przewagi. Żadna przewaga zewnętrzna — fizyczna i jawna — nie wchodzi tu bowiem w rachubę. Wyższość bergującego zasada się tylko na jego wtajemniczeniu, byciu po stronie sekretu i na arbitralnym a cichym ustanawianiu reguł gry. Zapewnia mu to skryte władztwo, daje szansę prowokacji i nie postrzeżonego manipulowania innymi przez stawianie ich w sytuacji, których sens jest przed nimi zakryty. Narzucenie nieświadomego uczestnictwa prowadzi do zniewolenia, i w ten sposób bergując *sobie* można bergować *sobie innych*. Tak postępują i Leon, i Witold. Oto słowa Leona: „(...) *pan sobie córę moją* Wojtysównę z Wojtysa zrodzoną Helenę-Lenę *berg berg bemberguje* sobie w berg! Bergiem. *Po cichu*” (K, s. 117—118) „Żona, dziecko, zięć, ksiądz, Lolusie, Tolusie, wszystko z pielgrzymką do rozkoszy mojej, do berg bergum frajdusium-

Zawsze „ja — oni”

Wyższość i zniewalanie

⁵ D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 124.

⁶ Na marginesie — wychodząc poza ramy *Kosmosu* — warto zauważyć, że charakterystyczne Gombrowiczowskie sobowtóry, jako zwielokrotnienie postaci głównego bohatera-narratora, komplikują semantyczną jedność „ja”, a niewiele zmieniają relacje „ja — ty” czy „ja — my”.

Pomazańcy
i profani

berg i ja o północy *wbemerguję ich* aż pod ten kamień, gdzie ja wtedy z nią berg berg bergum berg i w berg! *Niech uczestniczą!* Pielgrzymkumberg rozkoszumberg, ha ha, *oni nie wiedzą*". (K, s. 213, podkr. — A. O. S.).

Obecność i nieświadomy współdziałanie świadków potęgują satysfakcję i zapewniają wartość bergowym działaniom. Skoro bowiem berg ma być wtajemniczeniem, muszą istnieć tacy, którzy tajemnicy nie znają, skoro ma być sakralizacją, muszą istnieć ci, którzy jej nie dostąpili, skoro ma być sztuką, muszą istnieć owi, którzy jej nie posiadli. Dzięki przytomności profanów *bemergujący* może doznawać wywyższenia pomazańca. Tak więc Leon taszczy całe towarzystwo do kamienia, Wiktor znajduje upodobanie w domowej debacie na temat mordercy kota, narrator umyślnie prowadzi po manowcach swojej opowieści, Gombrowicz zaś wystawia na próbę czytelników i egzegetów, czyniąc z prowokacji, mistyfikacji i zaskoczenia istotne składniki sztuki pisarskiej.

W świecie postaci *Kosmosu* podział na profanów i pomazańców bergu nie przebiega całkiem wyraźnie. Przeciwnym *bemergowaniu* sposobem społecznego bycia jest *lulusiowanie* — pozbawione głębi zachowania na pokaz, wyczerpujące się w powierzchownych manifestacjach dobrego samopoczucia i zagłuszające wszelki niepokój krzykliwą a bez znaczenia paplaniną. *Lulusiowanie* wyklucza ze sfery bergu rozkoszną parkę Lulę i Lula, wciągając momentami także innych uczestników górskiej wycieczki — Lenę, Ludwika i Fuksa, a nawet obu przodowników bergu — Leona i Witolda. Istnieje jednak wiele poszlak na to, że poza nimi dwoma, także i inni bohaterowie powieści w jakiś sposób oddają się bergowi. Aura wsobności spowija księdza i Jadeczkę, w jej kręgu działa też Fuks jako pomocnik Witolda i niezrażony poszukiwacz systemu gry w ruletę. Wolno również przypuszczać, że paniczne

i zawzięte pogrążanie się Kulki w domowych drobiazgach i zatrudnieniach jest jakąś formą — może nie uświadamianego — dążenia ku bergowi. Nawet Ludwik, postać starannie przykrawana na miarę powszedniej normalności, wykazuje podejrzanę upodobania kombinacyjne — to grywa w szachy z Leonem, to znów znajduje przyjemność w zmyleniu go imponującym a nieoczekiwanym wynikiem pozornie skromnej zagadki rachunkowej: ile dni zajęłoby przedstawianie idących gęsiego dziesięciu żołnierzy, tak by każdego dnia dokonując jednej zamiany wyczerpać wszystkie kombinacje. Domniemane bractwo bergujących — niezależnie od tego jak liczne — nie tworzy jednak żadnej wspólnoty: każdy tu pochłonięty własnym mozołem działa na swój sposób i rachunek, a ustalając role innych, nic nie wie, czy sam nie jest również przedmiotem czyichś kombinacji.

Samotne bergowanie

Wyznawców bergu trudno nazwać pozytywnymi bohaterami, są to bowiem figury odstręczające, marne, rozdarte i głęboko dwuznaczne. Leon jest osobnikiem żalonym, śmiesznym i obrzydliwym, potrafi jednak tę swoją nędzę zamienić w grę i sztukę, wystawić ją na pokaz, sparodiować i w ten sposób się od niej oddalić (np. Leon w roli dandysa i kuplecisty z perfumą i kwiatem w butonierce — *K*, s. 113). Narrator — pomijając jego charakterystykę jako bohatera — jest pełen zwątpień, rozterek i poczucia idiotyzmu, wdaje się w ośmieszające kombinacje, kompromituje przez współnictwo z Fuksem — zakompleksionym, brzydkim i głupawym, a przecież umie wydobyć się z matni zarówno swojej historii, jak i opowieści. Berg jest więc szansą dla niedoskonałości, nie likwiduje jej ani udoskonala, ale staje się umiejętnością jej spożytkowania, sposobem wzniesienia niższości nad wyższość i słabością opanowania siły.

Szansa dla niedoskonałości

Sklonność ku bergowi traktowana jest w *Kosmosie* jak ogólne prawo antropologiczne — ukazana w fa-

Interpretator
bemberguje?

bule powieści, stała się motorem narracji i motywacją pisarstwa. Nie ma też powodu sądzić, że Gombrowicz wyłączył spod jej wpływu swoich odbiorców, skoro spośród wszystkich jego powieści ta najwyraźniej kusi do analizy i pobudza chęci kombinacyjne, zniewalając do interpretatorskiego bembergowania wraz z różnymi jego konsekwencjami. Tak więc ten, kto uległ pokusie i przy potrawce z kury przypomniał sobie o epickim miodzie i winie, kto połączył Leona z Leopoldem Bloomem, i w imieniu Jadeczki skombinował jad z ustami, a lulusowanie zestawiał z bergowaniem, choćby to wszystko były związki powstałe tylko siłą jego skojarzeń, ten ktoś — jako interpretator — został przez nie podobnie określony i unieruchomiony jak Witold przez ujrzenie na drodze kamyki. W ten sposób działalność interpretacyjna staje się w stosunku do utworu tym, czym Gombrowiczowskie spojrzenie formujące kosmos.