

Pamiętnik Literacki 2010, 2, s. 65-101



## **„Kosmos” jako gabinet luster. Rekonesans**

Dominik Sulej

DOMINIK SULEJ  
(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

„KOSMOS” JAKO GABINET LUSTER  
REKONESANS

*Das ist ein Berg!  
Der Henker hol den Berg!  
Ist ein Schwerenotsberg<sup>1</sup>.*

Prezentowany artykuł jest wstępem do rozważań nad rolą motywów sobowótora, przypadku, snu i śmiechu w twórczości Witolda Gombrowicza. Moim celem (jedynie częściowo tu zrealizowanym) będzie pokazanie, w jaki sposób stają się one nie tylko tematami, ale i elementami o funkcji metatekstowej, odpowiadającymi za spójność tekstów tego autora. Porządek analizy i hipotezy analityczno-interpretacyjne formułowane dalej – są ściśle związane z przekonaniem, że wyliczone przeze mnie motywy funkcjonują w twórczości Gombrowicza jako nierozdzielna struktura, ujawniająca się w różny sposób zarówno w planie treści, jak i w szeroko rozumianym planie wyrażania.

Ostatnia powieść Gombrowicza jest uznawana za najtrudniejsze dzieło tego pisarza. Problemy interpretacyjne znajdują swoje odzwierciedlenie w ocenie *Kosmosu* na tle reszty dorobku literackiego autora *Ferdydurke*. On sam zaliczał *Kosmos* do utworów rozpiętych między jasnością<sup>2</sup> (konstrukcja fabuły w dużej mie-

<sup>1</sup> J. M. R. L e n z, *Pandaemonium Germanicum*. W: *Werke in einem Band*. Auswahl, Textrevision, Anmerkungen von H. R i c h t e r. Einleitung von R. G o t h e. Leipzig 1975, s. 43. Przekład: „To dopiero góra! / A niech ją diabli! / Tam do kata z taką górą!”

<sup>2</sup> Zob. np. W. G o m b r o w i c z, *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux* (Wstęp D. d e R o u x. Przeł. I. K a n i a. Posł. J. J a r z ę b s k i. Kraków 1996, s. 139–140): „Student zamieszkał w pensjonacie, poznał dwie kobiety, jedną o ustach spotworniałych wskutek wypadku samochodowego, drugą o ustach powabnych, te usta mu się kojarzą, stają się obsesją, poza tym zobaczył wróbla powieszzonego na drucie i patyk wiszący na nitce... i to wszystko, trochę z nudów, trochę z ciekawości, trochę z miłości, z gwałtownej namiętności, zaczyna go wciągać w pewną akcję..., której oddaje się nie bez sceptycyzmu. Cóż w tym takiego nadzwyczajnego? Każdemu może się zdarzyć. Dlaczegoż, aby to opowiedzieć, miałbym uciekać się do czegoś więcej niż zwykłe opowiadanie? *Kosmos* wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata. [...] *Kosmos* jest po trosze kryminalnym romanssem”. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem T. Inne dzieła W. G o m b r o w i c z a oznaczam skrótami: F = *Ferdydurke*. Oprac. W. B o l e c k i. W: *Pisma zebrane*. Red. W. B o l e c k i, J. J a r z ę b s k i, Z. Ł a p i ń s k i. T. 2. Kraków 2007; K = *Kosmos*. W: *Dzieła*. Red. J. B ł o ń s k i. T. 5. Kraków 1986; O = *Opełtani*. Posłowie D. K o r w i n - P i o t r o w s k a. W: jw., t. 11 (1999). Ponadto w artykule stosuję następujące skróty: G = J. W. G o e t h e, *Faust. Tragedia*. Przekład, posłowie

rze oparta na rozwiązaniach stosowanych w powieściach kryminalnych) a zupełnym mrokiem<sup>3</sup>. Jednocześnie można ulec wrażeniu, że mamy do czynienia z dziełem nie tylko trudniejszym od innych, ale i zasadniczo odmiennym od reszty powieści Gombrowicza. Sam autor zwracał na to uwagę, wkładając w usta Dominique'a de Roux takie stwierdzenie: „*Kosmos* jest surowy, oszczędny, o wiele mniej tu zabawy niż w innych pana rzeczach” (T 136).

Można by podkreślić dziwaczność powieści, dodając, że zaprojektowana została jako powtórzenie Norwidowego gestu tworzenia dla późnych wnuków. Zrozumienie tego tekstu Gombrowicz uzależniał od ewolucji wrażliwości przyszłych czytelników na formę opisywaną następująco:

Mnie *Kosmos* zdolny jest zaniepokoić i nawet przerazić – dlaczego? Gdyż w ciągu mojego życia wyrobiłem sobie szczególną wrażliwość na Formę i ja naprawdę lękam się tego, że mam pięć palców u ręki. Dlaczego pięć? Dlaczego nie 328584598208854? A dlaczego nie wszystkie ilości naraz? I dlaczego w ogóle palec? Nic dla mnie bardziej fantastycznego, jak że tu i teraz jestem – ja – jak jestem, określony, konkretny, taki akurat, a nie inny. I boję się jej, Formy, jak dzikiego zwierza! Czy inni podzielają moje niepokoje? O ile? Jeśli ktoś nie czuje Formy, jak ja, jej autonomii, jej dowolności, jej furii stwarzającej, kaprysów, perwersji, spiętrzeń i rozpadów, niepoohamowania i bezgraniczności, nieustannego splatania się i rozplatania, cóż *Kosmos* mu może powiedzieć? W przyszłości, jeśli takie odczucie formy stało się bardziej rozpowszechnione, może zdoła przyprawić o dreszczyk. [T 136–137]

*Kosmos* jednakowo przeraża swojego twórcę i czytelników. Dodać chyba można, że jest też tekstem, który otacza (podobnie jak *Opętanych*, ale na pewno w mniejszym stopniu) aura autorskiego wstydu. Zaznaczone przez Gombrowicza zniecierpliwienie<sup>4</sup> i faktyczna zdawkowość komentarzy do *Kosmosu* w *Testamencie* sugerują może jakiś kompleks związany z tym dziełem. Wiemy ze wspomnień opublikowanych przez Ritę Gombrowicz, że utwór – rozpoczęty jeszcze w Argentynie, a domykany z niemałym trudem w Europie – pozostaje świadectwem zmagania z formą zakończenia<sup>5</sup>. Porównanie początkowego fragmentu *Kosmosu*, wydrukowanego w „Kulturze”, z jego wersją ostateczną każe przypuszczać, że praca nad tą powieścią szła „całym frontem”<sup>6</sup>.

Z perypetii towarzyszących krytycznoliterackiej recepcji zdał szczegółowo sprawę Henryk Markiewicz<sup>7</sup>. W swoim artykule, mającym za przedmiot nie tyle

A. Pomorski. Warszawa 1999. – P = M. Proust, *W stronę Swanna*. W: *W poszukiwaniu straconego czasu*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa 2000. – W = L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przekład, wstęp, przypisy B. Wolniowiec. Warszawa 2005. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>3</sup> Zob. na ten temat T 136: „*Kosmos* dla mnie jest czarny, przede wszystkim czarny, coś 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 jakoś w całość... Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością. Bóg raczy wiedzieć..., mnie się zdaje, że groza *Kosmosu* zostanie odczytana, ale nie tak prędko”.

<sup>4</sup> Zob. T 136: „*Kosmos*? Już mnie zaczyna trochę nudzić to wałkowanie moich utworów, a chyba i pan ma dosyć. Kończmy”.

<sup>5</sup> Poddawała to interpretacji K. Jakowska (*Dwa końce „Kosmosu”*. W zb.: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*. T. 2. Red. K. Korotkich, J. Ławski. Białystok 2007).

<sup>6</sup> W. Gombrowicz, *Kosmos. Początek powieści, będącej w opracowaniu*. „Kultura” 1962, nr 7/8.

<sup>7</sup> H. Markiewicz, *Jak się „Kosmos” rozszerzał*. W: *Przygody dzieł literackich*. Gdańsk 2004.

samą powieść, ile uniwersum tekstów krytycznych, które powołała ona do istnienia, stawia odważną, gorzką i trafną zapewne tezę:

Śmiałości, wyrafinowaniu, wnikliwości tych interpretacji [przygląda się Markiewicz kilkunastu tekstom – D. S.] tylko po części mógł oddać sprawiedliwość referat o ograniczonych rozmiarach. Ale też tylko po części można tu było wykazać redukowanie utworu do funkcji ilustracyjnej wobec pewnych filozoficznych czy psychologicznych koncepcji, przechodzenie od interpretacji do domysłów amplifikacyjnych i eksplanacyjnych (tj. dobieranie spoza utworu motywów warunkujących zachowanie jego postaci), a nawet przemykanie fabularnych dywinaacji i interpolacji, wreszcie pochopne sugerowanie różnych związków intertekstualnych. W swej sile i słabości prace o *Kosmosie* dobrze egzemplifikują dzisiejszą sytuację sztuki interpretacji, zwłaszcza wobec współczesnej literatury<sup>8</sup>.

Jednak to pesymistyczne i prowokujące do odpowiedzi podsumowanie kończy szkic, który dzieli z omawianymi w nim tekstami podstawowy błąd.

Już pierwsza, pojawiająca się w drugim akapicie artykułu pt. *Jak się „Kosmos” rozszerzał?*, teza interpretacyjna – będąca uogólnieniem sądów na temat kondycji poznawczej narratora *Kosmosu* zawartych w pracach omawianych przez Markiewicza – dowodzi błędnego odczytania powieści:

*Kosmos* jest „najwykleszą relacją zwykłego studenta, który opowiada swą przygodę”, zaczyna się ona najzwyczajniej, ale „wprowadza [...] w świat niezwykły”. Można ją więc nazwać realistyczną o tyle, że nie zawiera żadnych motywów wyraźnie sprzecznych z potocznym obrazem świata panującym w świadomości współczesnego człowieka euroamerykańskiego kręgu kulturowego, ale arealistyczną w tym sensie, że wprowadza wiele składników możliwych wprawdzie, o niskim jednak stopniu statystycznego prawdopodobieństwa. Historię tę opowiada narrator pierwszoosobowy, należący do rzeczywistości przedstawionej. Jest to narrator fingowany, ale niefingujący – nie można odnaleźć w tekście przesłanek czy sugestii, które by wołały prawdziwości narratora podawały w wątpliwość (choć Zdzisław Łapiński (s. 14)<sup>9</sup> uważa, że nie wiadomo, jakie zdarzenia należy uznać za „fakty”, a jakie za „wymysł” narratora). Jego kompetencje poznawcze są jednak ograniczone: z natury rzeczy nie ma dostępu do treści świadomościowych innych postaci, może się ich tylko domyślać, nie potrafi również określić motywacji niektórych własnych zachowań ani wyjaśnić wielu zdarzeń, które chciałby zrozumieć<sup>10</sup>.

Istotnie, przyjęło się w praktyce interpretacyjnej ufać Witoldowi<sup>11</sup>. Na pierwszym rzut oka jawi się on jako narrator mający wprawdzie problemy z utrzymaniem

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 244–245. Markiewicz dopowiada, że nie jest w tej konstatacji osamotniony i wskazuje na napisany niezależnie artykuł M. Wołka – *Badanie „Kosmosu”* (w zb.: *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim*. T. 3. Red. J. Paławski. Kielce 2003).

<sup>9</sup> Z. Łapiński, „*Kosmos*”. Hasło w zb.: *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*. T. 1. Red. M. Witkiewicz. Warszawa 1989.

<sup>10</sup> Markiewicz, *op. cit.*, s. 220.

<sup>11</sup> Ciekawym przykładem zbyt dużego kredytu zaufania udzielonego narratorowi *Kosmosu* jest część artykułu M. Kacik (*Filozofia spotkania niemożliwego. Perspektywy dialogu w „Pornografii” i „Kosmosie” Witolda Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4) zatytułowana *Witold*. Cytuję fragment: „Zdawałoby się, iż Witold rozumie całkiem poprawnie. Świat, w którym żyje, został dotknięty kryzysem wartości – tylko on jest tego całkowicie świadomy, inni, pełni inercji, z przyzwyczajenia jeszcze poddają się martwej konwencji” (s. 43). Autorka pod imieniem „Witold” jednoczy dwóch różnych narratorów i chwilami pisze o nich jak o jednej postaci, rezygnując tym samym z dociekania istotnej różnicy między Witoldami z *Pornografii* i z *Kosmosu*. W efekcie, to, co mówi o tym podwójnym bycie, jest dla mnie przekonujące w odniesieniu do narratora *Pornografii* i zupełnie niewystarczające w odniesieniu do Witolda z *Kosmosu*, dla którego, zdaniem Kacik, „Język staje się wybujałą w umyśle bohatera-narratora przestrzenią jego narracyjnej samowładzy” (s. 42).

spójności swojej, wygłaszanej *ex post*, opowieści, ale za to jako prawdomówny, pozbawiony znamion złej woli; może nieco gapowaty, rozproszony, rozdrobniony czy wręcz chory, ale niesprzeczny; subiektywny, ale niekłamiwy; „fingowany, ale niefingujący”. Uważna lektura *Kosmosu* zaprzecza tej zupełnie fundamentalnej – dotyczącej przecież natury podstawowego elementu tekstu – tezie. Witold jest narratorem „fingującym”<sup>12</sup>; nie zdając sobie jednak sprawy z istnienia sprzeczności w obrębie swojego dyskursu, pozostaje „niewinny”. Musimy pamiętać, że mamy do czynienia z narracją nadawcy tyleż osłabionego i rozproszonego, co konsekwentnie trzymającego wszystkie wątki opowieści w ramach własnych kompetencji. Ślepy na własne błędy, sugeruje ślepotę odbiorcom swej opowieści. Pierwszoosobowa narracja, jej chaotyczność, fluktuacja napięcia drobiazgowości i ogólnikowości opisów, związane z tym luki w obrazie świata przedstawionego są elementami autorskiej (ale i Witoldowej) strategii zamazywania, zacierania, kamuflowania niewiarygodności głównego bohatera *Kosmosu* (siebie).

### „Chaos” w *Kosmosie*

Zostawiając na boku wszelkie deklaracje o charakterze interpretacyjnym, należy się najpierw przyjrzeć możliwie wielu niepokojącym miejscom w powieści. Paradoksalnie: tak powstały katalog niekoherencji będzie dobrym (bo stabilnym (!)) punktem wyjścia do dalszej refleksji<sup>13</sup>.

### „Chaos” obrazu

W powieści z narratorem pierwszoosobowym, tak skonstruowanym jak Witold, jedynym sposobem na ujawnienie sprzeczności w obrębie narracji jest wskazanie momentu niezgodności między aktami percepcji opowiadającego podmiotu a rozumieniem tego, co się wydarza. Zabiegiem podobnym jest weryfikacja kształtu

<sup>12</sup> A. Czabanowska-Wróbel (*Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza*. „Teksty Drugie” 2005, nr 3, s. 88), akceptując przypuszczenie G. Ritza o powinowactwie *Pałuby* i *Kosmosu*, zaliczyła Witolda do typu narratorów niewiarygodnych – ja zechcę wyostrzyć tę tezę aż po określenie nie tyle stopnia jego niewiarygodności, co raczej jakościowej różnicy między typami narracji niewiarygodnej i narracji Witoldowej.

<sup>13</sup> Kilku badaczy przyglądało się już temu, nie dość konsekwentnie jednak. Zob. np.: „2. »Pod drzwiami, w krzakach, wiadomy mrok, wiadomy zapach« [K 58] – lapsus wyrazowy w opisie miejsca powieszenia wróbla (powinno być »pod drzewami«). Na s. 76 mamy wszakże: »Zatrzymałem się u samego wejścia do krzaków«, a opis wielokrotnie sugeruje sakralny charakter tego miejsca, może więc należy czytać: »pod drzwiami (świątyni)«?

3. »[...] z a g ł ę b i a n i e z a t y m k o r z e n i e m« [K 128] – literówka (powinno być »zagłębienie«). Ale »zagłębienie«, choć niegramatyczne, sugeruje czynność, być może o charakterze seksualnym, co współgra z obsesjami bohatera-narratora – może więc jest to zamierzone przez autora przejęzyczenie postaci? (Wołk, *op. cit.*, s. 85). Te dwa spostrzeżenia Wołka (wśród wielu innych, trafnych i inspirujących), dotyczące się słów „drzwiami” i „zagłębienie”, są efektem błędów, ale redaktorskich raczej niż Witoldowych czy Gombrowiczowskich. W wydaniu *Kosmosu* z 1965 r. oba one mają właśnie postać, jakiej domyśla się Wołk: „drzewami” i „zagłębienie”; dopiero wydanie z r. 1970 wprowadza tu różnicę. Nota edytorska wydania z r. 1986 zapewnia nas, że tekst opiera się na pierwodruku – chyba nie jest to prawda, skoro zawiera skażenia pojawiające się w wydaniu drugim. Nic mi nie wiadomo o autorskiej korekcie pierwodruku, której efektem mogą być takie różnice. Nie jest to sprawa zbyt istotna, jeśli – jak to dzieje się właśnie we wspomnianym artykule – nie stanie się jednym z załączków wywodu interpretacyjnego.

raz przedstawionych zdarzeń, opierająca się na późniejszym ich wspomnieniu (o ile narrator raczył takie zaprezentować). W taki sposób właśnie można ujawnić szczególną (ale także znaczącą) cechę kondycji epistemologicznej Witolda.

W rozdziale 2 *Kosmosu* Witold z Fuksem pierwszy raz aktywnie, w zdecydowanym, detektywistycznym trybie łączą siły w celu wyjaśnienia zagadki strzałki, która objawia się na suficie pokoju jadalnego.

Zadanie nie było łatwe.

Strzałka nie wskazywała na nic w naszym pokoju, to od razu rzucano się w oczy, należało więc przedłużyć jej kierunek poprzez ścianę, zbadać, czy nie odnosi się do czegoś na korytarzu i potem z korytarza przenieść jak najściślej tę linię w ogród – to wymagało dosyć skomplikowanych zabiegów, którym rzeczywiście nie podołałby [Fuks] bez mego współdziałania. Zeszedłem do ogrodu i wyciągnąłem z sionki grabie, aby ich drążkiem wyznaczyć na trawniku linię, odpowiadającą tej, którą Fuks sygnalizował z okienka klatki schodowej drążkiem szczotki. Dochodziła już piąta – rozpalenie żwiru, wysychanie traw wokół drzewek młodych, nie dających cienia – to było na dole – a w górze białe skłębienia obłoków dużych, okrągłych, w niemiłosierniej niebieskości. Dom spoglądał dwoma rzędami okien, parteru i pierwszego piętra – szyby się szklily...

Czy któraś z szyb spoglądała na nas ludzkim wzrokiem? [K 27]

Kilkadziesiąt stron dalej, na początku rozdziału 6, po incydencie z kotem, Witold wspomina moment już wcześniej przez siebie opisany:

Kot. Dlaczegoż ja jej kota zadusiłem? Rozpatrując grudki w ogródku, jedno z tych, cośmy badali z Fuksem podczas owego posuwania się po linii, wskazanej przez strzałkę (gdy ja szczotką kierunek wytyczałem), pomyślałem, że byłoby łatwiej na to odpowiedzieć, gdyby moje uczucia wobec niej [tj. Leny] były dla mnie mniej zagadkowe. [K 75]

W pierwszym fragmencie Witold z Fuksem – odpowiednio – używają grabi i trzonka od szczotki. We wspomnieniu (będącym wspomnieniem wspomnienia) to ten pierwszy posługuje się szczotką. Więcej nawet, to, że wytycza kierunek trzonkiem od szczotki, implikuje możliwość następującą: na tym etapie opowiadania pamięta siebie, a nie Fuksa jako wytyczającego kierunek z okna na półpiętrze. Pamięć płata Witoldowi figla czy może mamy do czynienia z pomyłką autora, który nie przypominał sobie dokładnie, co napisał kilkadziesiąt stron wcześniej i „przełożył” szczotkę z rąk Fuksa do rąk Witolda. To, że wzmianka o szczotce została podana w formie zdania parentetycznego, każe odrzucić takie przypuszczenie. Owo nawiasowe wtrącenie tyleż imituje swój zdawkowy charakter, co, w porównaniu z pierwszym fragmentem, ujawnia swoją wagę. Analizowany przypadek można wstępnie nazwać błędem pamięci. Teraz kolejny, istotniejszy przykład.

Porównajmy dwa inne cytaty:

Zdjęła z siebie ręcznik. Była bez bluzki. Nagością mnie uderzyło z piersi, ramion. Tą górną nagością zaczęła zzuwać pończochy, mąż znowu się odezwał, odpowiedziała, zdjęła drugą pończochę, on oparł nogę na krześle i rozsznurowywał bucik. Wstrzymywałem się z odwrotem, pomyślałem, że dowiem się teraz, jaka jest, jak jest z nim na goło, nikczemna, podła, brudna, oślizgła, zmysłowa, święta, czuła, czysta, wierna, świeża, powabna, a może kokietka? Może tylko łatwa? Głęboka? A może zacięta tylko, lub rozczarowana, znudzona, obojętna, gorąca, chytra, zła, anielska, nieśmiała, beczelna, w końcu zobaczę! Już uda ukazały się, raz, drugi, zaraz będę wiedział, na koniec dowiem się czegoś, w końcu coś mi się ukaze...

Czajnik.

Wziął, przestawił czajnik ze stołu na półkę i podszedł do drzwi.

Światło zgasło. [K 57–58]

Poznawcze niepowodzenie wywołuje w Witoldzie wzburzenie, które odciska się fatalnie na kocie Leny, Dawidku. Uduşzone zwierzę („Złapałem kota mocno za gardło, zacząłem dusić, przemknęło mi, jak błyskawica, że co to ja robię, ale pomyślałem, już trudno, już za późno, z całej siły zaciskałem ręce. Uduşilem. Zwisł”, K 58) wieszka Witold na haku wbitym w mur.

Następnego dnia rano, i w następnym rozdziale, Fuks rozpoczyna śledztwo w sprawie Dawidka. Pełen obaw Witold schodzi do zebranych przy kocim truchle domowników. Pod kierunkiem samozwańczego inspektora próbują oni zrekonstruować wydarzenia z ubiegłej nocy. Witold – najmniej aktywny w tym gronie – wie oczywiście najwięcej. To on uduşił, to on jest sprawcą trzeciego łomotu (dobijanie się do drzwi Leny):

I kombinowałem, że choć dwa nasze łomoty leżały na ziemi bezsilnie, miałem w zanadru jeszcze jeden łomot, mniej łatwy do wytłumaczenia, a nawet złośliwy, naprawdę dosyć kłopotliwy łomot... Jak ona da sobie rady z moim dobijaniem się do jej drzwi?

Zapytałem Leny... tego hałasu z góry były dwie serie, nieprawdaż?... Jedna po drugiej. Wiem na pewno, byłem blisko drzwi wejściowych – kłamałem – gdy ta druga seria się rozpoczęła. I ten drugi hałas był odmienny.

Dobijać się! Dobijać się do niej! Jak w nocy, do jej drzwi! Przeciągałem strunę? Co odpowie? Jakbym znowu stał przy jej drzwiach i walił... Czy domyśla się, kto walił w jej drzwi? Dlaczego dotąd o tym ani pary z ust nie puściła?

– Drugi hałas?... A, tak, po chwili znowu zaczęłam tłuc... pięścią w okiennicę... Byłam zdenerwowana. Nie byłam pewna, czy mama się uspokoiła.

Skłamała.

Ze wstydu, domyślając się, że to ja?... Dobrze, ale Ludwik... przecie Ludwik był z nią, słyszał moje dobijanie, dlaczego on nie otworzył drzwi? Zapytałem: – A pan Ludwik? Był z panią?

– Ludwik był wtedy w łazience.

A, Ludwik był w łazience, ona była sama w pokoju, ja zaczynam się dobijać, nie otwiera – może domyśla się, że to ja, może nie – w każdym razie wie, że ktokolwiek by się dobijał, dobija się do niej. Nie otwiera, przerażona. A teraz kłamie, że to ona waliła! O, szczęście, triumf, że moje kłamstwo dobiło się do jej kłamstwa i oboje zespaliśmy się w kłamstwie i kłamstwem ja wzrastałem w jej kłamstwo! [K 67–68]

Pierwszy fragment jest relacją z tego, co zobaczył siedzący na chojarze Witold. Podejrzał młode małżeństwo, a następnie uduşił kota. Drugi cytat rozwija ten wątek i naświetla go z innej perspektywy. Śledztwo w sprawie uduşzonego Dawidka kulminuje się dla Witolda w tym momencie. Triumfuje on, myśląc, że dotarł do Leny, że nawiązał z nią nic porozumienia.

Oczywiście, Ludwik mógł być wtedy w łazience – ta łączy się bezpośrednio z pokojem młodego małżeństwa, o czym informuje nas rozdział I (K 9). Ale nie był. Wiemy to z wcześniejszej, voyeurystycznej relacji Witolda, dotyczącej tego, co widział, siedząc na chojarze. Spojrzenie Witolda uchwyciło Ludwika ubranego – był w kamizelce i przystępował dopiero do rozbierania się („oparł nogę na krzesło i rozsznurowywał bucik”, K 57). To Lena, owinięta ręcznikiem („Siedziała na krzeselku, przy stole, z ręcznikiem kąpielowym zarzuconym na plecy jak szal”, K 57), okazuje się osobą, która, gdy Witold dobijał się do ich drzwi, była w łazience. Jak wiemy, Witoldowi nie otworzono. Dlaczego? To pytanie stawia sobie również narrator („Acha, więc jednak są, słyszeli moje dobijanie! Dlaczego więc nie otworzyli drzwi?”, K 56). Witold nie zdaje sobie sprawy z tego, że dobijał się do Ludwika, a nie do Leny. Choć ma wszelkie dane ku temu, by właściwie zrekon-

struować sens wydarzeń z nocy, nie jest w stanie tego dokonać i przyjmuje za dobrą monetę (fałszywą właściwie!) kłamliwe wymówki Wojtysówny. Wiedząc, że Lena kłamie, nie spostrzega przy tym, że na skutek błędnego rozumienia serii wydarzeń, które sprowokował i których był świadkiem, sam został oszukany. Lena kłamie bowiem podwójnie: raz, biorąc na siebie winę za hałas Witoldowy, i znowu, mówiąc, że Ludwik był w łazience. Narrator – pozornie wiedzący najwięcej o nocy hałasów – nie wie rzeczy istotnej: dobijał się do Ludwika, który mu nie otworzył. Dlaczego mąż Leny, siedząc samotnie w pokoju, nie zareagował na hałas u drzwi?

Konsekwencje opisanego właśnie wydarzenia są niebagatelne. *Kosmos* to opowieść fingującego narratora – Witold daje się okłamywać, okazuje się na to podatny<sup>14</sup>. W dodatku znajomość stanów rzeczy nie rodzi w nim wiedzy o tych stanach. To pozwoli nam postawić problem statusu narratora *Kosmosu* w zupełnie nowym świetle; jednocześnie każe wydobyć kolejne problemy i skonfrontować się z nimi.

### „Chaos” czasu

Jak np. rozumieć to, że w rozdziale 1 Fuks, zwierając się Witoldowi ze swoich problemów z szefem, mówi, iż musi pod jego spojrzeniem spędzać w pracy 7 godzin<sup>15</sup>, a w rozdziale przedostatnim (8) informuje Witolda, że jest to 8 godzin?<sup>16</sup> Czy to pomyłka Fuksa? Czy jego kłamstwo? Czy może Witold ponownie zdradza się z brakiem kontroli nad swoją „historią”? Podobnie zapytać powinniśmy, kiedy Fuks informuje Witolda o flircie Jadeczki i Lulusia:

<sup>14</sup> Poddani wpływowi „fingującej” narracji Witolda pozostają czytelnicy (nawet profesjonalni) *Kosmosu*. Ciekawym przykładem na skuteczność manipulacji zawartej w tej powieści jest efekt pracy reżyserskiej J. Jarockiego, który zaadaptował *Kosmos* na potrzeby swojego przedstawienia. Oczywiście jest, iż musiał dokładnie zanalizować sekwencję wydarzeń opisanych w *Kosmosie*, by zaprezentować je na scenie. Efekt jest taki, że Witold, z drabiny zastępującej w teatrze świerk, widzi męża Leny wchodzącego do pokoju z łazienki, a w scenie pod murem pojawia się Ludwik (w powieści nie ma go tam) po to chyba, by potwierdzić kłamstwo Leny:

Witold: [...] Już uda ukazały się, raz, drugi, na koniec dowiem się czegoś, w końcu coś się ukaze...  
(Lena przechodzi w stronę łóżka, siada. Z łazienki wchodzi Ludwik [!], w ręku niosąc czerwony czajnik, po chwili stawia czajnik na stole.)

[...] [scena pod murem]

Witold: [...] Pan Ludwik był wtedy z panią?

Lena: Był w łazience.

Ludwik: Tak, byłem w łazience.

W. Gombrowicz, *Kosmos*. Adaptacja i reżyseria J. Jarocki. Wstęp: J. Jarzębski, *Dwanaście wersji „Kosmosu”*. Warszawa. Teatr Narodowy, sezon 2005/06, s. 85, 91.

<sup>15</sup> Zob. też K 11: „działam mu na nerwy i niech palcem ruszę, działam mu na nerwy, czy ty rozumiesz, działać na nerwy szefowi, siedem godzin, znieść mnie nie może, widać, że stara się na mnie nie patrzeć, siedem godzin, jak przypadkiem spojrzy, odskakuje oczami, jakby się sparzył, siedem godzin!”

<sup>16</sup> Np. zob. K 125:

„– A Drozdowski?

Zmarkotniał.

– Cholera! Przypominasz mi, draniu! Jak sobie uprzytomnię, że za kilka dni będę miał tego nieszczęsnego Drozda przed sobą, osiem godzin, osiem godzin z tą niedojdą, rzygać się chce od tego człowieka, nie rozumiem, co za talent, żeby mnie denerwować... żebyś ty widział, jak on nogę wystawia... Rzygać!”



– Widziałem na własne oczy. To było podczas śniadania. Schyliłem się, żeby zapałki podnieść i zobaczyłem. On miał rękę pod stołem na kolanie, a ręka Jadusi tuż obok, o centymetr, i w pozycji niezbyt naturalnej. [K 125]

Fuks mówi o sytuacji, która miała miejsce podczas obiadu, nie śniadania. Cofnąwszy się o kilkadziesiąt stronic, trafimy na relację Witolda poświęconą temu wydarzeniu:

Leon z nogą indyczą na widelcu i z głową w binoklach krzyczał, że nie umyka od indyka, patataj, patataj, książd siedział w kącie. Fuks szukał czegoś, Kulka wносиła wiśnie [...]. [K 94]

Śniadanie tego dnia zjedli wycieczkowicze po drodze, w dorożkach, więc nie przy stole. Czy Witold, opowiadając *ex post*, się pomylił? A może wreszcie (co jest najmniej prawdopodobne) jest to lapsus samego Gombrowicza, który nie pamiętał tak drobnego szczegółu, pisząc dalsze czy końcowe partie książki? Nie-spójności tego typu znajdziemy w *Kosmosie* więcej<sup>17</sup>. Do tej pory najchętniej zwracano uwagę na niewiedzę Leona, co do dokładnej daty rocznicy „frajdy z kuchcią”<sup>18</sup>. Raz mówi:

– Cały cymes w tym – wyjaśniał rzeczowo – że Leos Wojtysowiec w szarym życiu tylko jednej zaznał frajdy, rzekłbym, absolutnej... i to było dwadzieścia siedem lat temu z tą kuchcią, z tego schroniska. Dwadzieścia siedem lat temu. Rocznicą. No, rocznicą niezupęnie, brakuje miesiąca i trzech dni. [K 114]

Kolejnym razem (a upływ czasu między momentami wygłoszenia tych zdań jest w tym przypadku bez znaczenia) wspomina tę samą rzecz następująco:

jak mnie się to zobaczyło lat temu dwadzieścia i siedem, bez jednego miesiąca i czterech dzionków, proszę panoczkostwa mego, kiedym to przypadkiem o tej właśnie godzinie nocnej zabłąkał się w to miejsce jedyne i ujrzał... [K 131]

W końcu, kiedy już udaje się Leonowi zawieść wycieczkowiczów do miejsca owej tajemniczej frajdy, Witold informuje nas:

może to było miejsce, do którego nas prowadził, owo miejsce sprzed lat dwudziestu trzech?... [K 146]

– a chwilę potem Leon potwierdza „przeoczenie” Witolda:

– Co za zbieg okoliczności... Przypadek, proszę ja was, jedyny w swoim rodzaju! Ja spiniki szukam, a widzę, że ten kamień... Ja już tu byłem... Przecie ja tutaj przed dwudziestu trzema laty... Tutaj! [K 146]

<sup>17</sup> Jeszcze jedna nieścisłość, związana z postacią Fuksa: w rozdziale 1 Witold mówi o nim: „za dwa tygodnie kończył mu się urlop, czekał go powrót do biura i Drozdowski [...]” (K 16; podkreśl. D. S.); a kilka stronic dalej, w tym samym jeszcze rozdziale: „Mnie to denerwowało ze względu na Fuksa, bo wiedziałem, że to woda na jego młyn drozdowski, młyn, który go meł od rana do wieczora, jego, mającego za trzy tygodnie nieuchronnie powrócić do biura, aby znów Drozdowski w piec się wpatrywał z miną męczennika [...]” (K 21; podkreśl. D. S.). J. Zieliński („Pod naszym spojrzeniem rodzi się kształt”. O „Kosmosie” Gombrowicza. „Odra” 1975, nr 12, s. 59) sądzi, że mamy tu do czynienia z pomyłkami wynikającymi z nieuwagi; usiłuje jednak skorzystać z tego spostrzeżenia, snując domysł na temat natury czasu w *Kosmosie*.

<sup>18</sup> A. Libera, „Kosmos”. (*Wizja życia – wizja życia*). W zb.: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór, oprac. Z. Łapiński. Kraków–Wrocław 1984. Zob. też Czabanowska-Wróbel, *op. cit.* *Nota wydawcy* do edycji, którą się posługuję, kwalifikuje ten wątek powieści jako efekt „przeoczenia” (K 150).

Zatem „fajda z kuchtą” miała miejsce przed 27 laty bez miesiąca i 3 dni, bez miesiąca i 4 dni czy przed 23 laty? Tego typu pytania (szczególnie dotyczące „obliczeń” Leona) można by mnożyć. Leon fatalnie myli się, kiedy Ludwik zadaje mu prostą zagadkę matematyczną:

w pewnej chwili Ludwik powiedział, że jak ojciec myśli, niech ojciec wyobrazi sobie dziesięciu żołnierzy, idących gęsiego jeden za drugim, jak ojciec myśli, ile czasu potrzeba by na zużycie wszystkich możliwych kombinacji w uszeregowaniu tych żołnierzy, przedstawiając na przykład trzeciego na miejsce pierwszego i tak dalej... gdybyśmy przyjęli, że co dzień dokonujemy jednej zmiany? Leon zastanowił się: – za trzy miesiącusium? Ludwik powiedział:

– Dziesięć tysięcy lat. To zostało obliczone. [K 46]

Wiemy o Ludwiku, że jest inżynierem, więc nie dziwi poprawność podanego przezeń wyniku (zresztą jest to zadanie wcale nietrudne), ale i Leon Wojtys jako eksprezes banku (K 9) powinien wiedzieć, że liczba tego typu kombinacji musi przekraczać 90. Tę pomyłkę można zrzucić na karb dziwactwa Leona. Od czasu, gdy odszedł z pracy, oddaje się refleksjom, które z logiką niewiele mają wspólnego<sup>19</sup>. Z tego, co mówi w powieści Leon, wynika, że jego rozmyślania zorganizowane są przez dwa podstawowe wątki: pierwszym, najczęściej analizowanym przez badaczy, jest „filozofia bergu”, drugim, nie mniej ważnym, jest czas. Taki styl rozważań o nim miejscami wydaje się echem *Wyznań* Św. Augustyna; to ulotność, nieuchwytność fenomenu przemijania frapuje Leona:

– Trzydzieści siedem lat pożycia małżeńskiego, proszę paniusiów moich, [...] gdzie, wywietrzało, poszło... fiut, fiut... Już nie skleję... Trzydzieści siedem! Co tam... [K 35]

– Co pana tak cieszy?

– Co? Nic! Właśnie to: nic! He, kalambur, proszę, hm... Cieszy mnie „nic”, uważa dobrodziejuchna, czcigodny kompan i birbant, i dorożka, bo „nic” to jest właśnie to coś, co się robi przez całe życie. Człowiekuś stoi, siedzi, mówi, pisze... i nic. Człowiekuś kupuje, sprzedaje, żeni się, nie żeni się – i nic. Człek siedzi na pnisium – i nic. Woda sodowa. [K 103]

Jeśli pomyślimy o Leonie jako o bankierze filozofującym na temat czasu, to wyda się również czytelnikiem Schopenhauera:

Życie i jego małe, duże i ogromne przyjemności, co godzina, co dzień, co tydzień, co rok, jego zawiedzione nadzieje i nieszczęśliwe przypadki, które przekreślają wszelkie rachuby, noszą tak wyraźne piętno czegoś, co ma nas zwieść, że trudno pojąć, jak można temu przeczyć i pozwolić sobie wmówić, że jest ono po to, byśmy z wdzięcznością go kosztowali, człowiek zaś po to, by był szczęśliwy. Raczej przecież nieustające złudzenia i rozczarowania, a także stałe właściwości życia okazują się nastawione i obliczone na wzbudzenie przeświadczenia, że nic nie zasługuje na nasze dążenia, działania i wysiłki, że żadne dobra nie mają wartości, świat jest bankrutem od początku do końca, a życie przedsięwzięciem, które nie pokrywa kosztów – w tym celu, by wola nasza odwróciła się od niego.

Sposobem, w jaki ta n i c o ść wszelkich przedmiotów woli daje o sobie znać umysłowi, którego korzenie tkwią w jednostce, jest przede wszystkim c z a s. Jest on formą, za której pośrednictwem nicość rzeczy przejawia się jako ich przemijanie, na skutek tego bowiem wszystkie nasze przyjemności i radości rozplływają się w naszych rękach w nicość i pytamy potem ze zdziwieniem, gdzie się podziały. Ta nicość jest zatem jedyną o b i e k t y w n o ś c i ą czasu, tj. czymś, co odpowiada mu w swej istocie rzeczy, tym więc, czego jest wyrazem. Właśnie dlatego czas jest konieczną *a priori* formą wszelkiej naszej naoczności; wszystko musi ukazywać

<sup>19</sup> Możemy nawet określić, ile lat tego myślenia bohater Gombrowicza ma już za sobą: w banku przepracował 32 lata (K 103), jego małżeństwo z Kulaszką (ożenił się tuż przed zatrudnieniem w banku) trwa 37 lat (K 35). Zatem Leon myśli już ok. 4–5 lat.

się w nim, my sami też. Zgodnie z tym życie nasze przypomina wypłatę, którą dostaje się samymi miedziami i trzeba ją jeszcze skwitować: są to dni, a pokwitowaniem jest śmierć<sup>20</sup>.

Buchalteryjna metafora, charakteryzująca czasowość ludzkiej egzystencji, niejednokrotnie spotyka się z przekonaniem Leona o sypkości jednostek temporalnych:

Zastanowił się i dmuchnął na rękę.

– Przeciekło!

– Co panu przeciekło?

Odparł przez nos, monotonnie: – Lata rozpadają się na miesiące, miesiące na dni, dni na godziny, minuty na sekundy, a sekundy przeciekają. Nie złapie pan. Przecieka. Ucieka. Czym jestem? Jestem pewną ilością sekund – które przeciekły. Rezultat: nic. Nic. [K 103]

Bo to tyle lat! [Leon mówi o czasie spędzonym z Kulką w małżeństwie] Lat, miesięcy, tygodni, dni, godzin, minut, sekund... Czy wiecie, panowie, ja z ołówkiem w ręku obliczyłem, ile mam sekund małżeńskiego pożycia z uwzględnieniem lat przestępnych i wypadło sto czternaście milionów, dziewięćset dwanaście tysięcy, dziewięćset osiemdziesiąt cztery, ni mniej ni więcej, do wpół do ósmej wieczór dnia dzisiejszego. [K 132]

Ostatni z przytoczonych fragmentów niesie kolejne zaskoczenie. Obliczenie Leona (przypominam: eksbankowca) jest skandalicznie błędne – 37 lat nie równa się podanej przez niego liczbie sekund. Jeśli wierzyć Leonowi w tym miejscu, to małżeństwo z Kulaszką trwa 3 lata, 235 dni, 16 minut i 24 sekundy. Ten rachunek jest nie tylko błędny, wydaje się nawet szalony<sup>21</sup>.

### „Chaos” przestrzeni

Kształt przestrzeni, w której dzieją się opisywane przez Witolda wydarzenia, również zadziwia swoją niejednoznacznością – i nie wynika ona bynajmniej z rozwidzonego operowania deskryptywnymi elementami tekstu. Ten komponent świata przedstawionego bywa w *Kosmosie* bardzo precyzyjnie zarysowany – wszakże precyzja ta jest elementem szalonej metody.

Dom państwa Wojtysów, według relacji nowo przybyłego do Zakopanego Witolda, wygląda następująco:

Ogródek. Dom w ogródku, za parkanem, bez ozdób, balkonów, nudne i mizerne, oszczędnościowe, z gankiem skąpym, sterczące, z drzewa, zakopiańskie, z dwoma rzędami okien, parter i piętro po pięć, co zaś do ogródka, to kilka karłowatych drzewek, trochę bratków mdlejących na grządkach, parę zwirowanych ścieżek. [K 7]

Istotne dla tej części analizy jest zaznaczenie, że takim jawi się dom Wojtysów od frontu, z drogi, z której za chwilę, przez furtkę w płocie, dwaj wczasowicze

<sup>20</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Przekład, komentarz J. Garwicz. Warszawa 1995, s. 820–821.

<sup>21</sup> Szaleństwo to musi się choć trochę udzielić badaczowi, który zechce sprawdzić to równanie. Pociesza mnie, że na tę drogę wstąpił już przede mną Zieliński (*op. cit.*, s. 56; podkreśl. D. S.), tyle że z fatalnym skutkiem: „Przeliczając podaną przez Leona ilość sekund z powrotem na lata otrzymamy niecałe pięć i pół. Czyżby więc autor wpadł w tę samą pułapkę, którą ustami Ludwika zastawił na Leona? Czy też pułapka została zastawiona na kogoś innego – na pedantycznego czytelnika, który przeprowadzi skomplikowane obliczenia, by zrozumieć, że autor po prostu wymyślił sobie tę liczbę i nikt nie może go za to winić...” Można to chyba uznać za kolejny przykład „syndromu Witolda”.

wejdą zapytać o pokoje. Jak wygląda dom od tyłu? Pierwszej nocy pobytu Witold wychodzi z pokoju na korytarz:

Posunąłem się kilka kroków, doszedłem do schodów i wyjrzałem przez małe okienko, jedyne na korytarzu, które wychodziło na drugą stronę domu, przeciwległą drodze i wróblowi, na sporą przestrzeń, okoloną murem i oświetlaną przez chmury i roje gwiazd, gdzie widać było taki sam ogródek ze zwirowanymi ścieżkami i wątlymi drzewkami, przechodzący w dalszej części w teren pusty, z kupą cegieł, z budką... Na lewo, tuż przy domu, był rodzaj przybudówki, pewnie kuchnia, pralnia, może i Kasia tam kołysała do snu figiel swych usteczek... [K 13]

Dom Wojtysów stoi na granicy dwóch przestrzeni, które uderzają Witolda swoją symetrią. Budynek (i wyglądający przez okienko Witold) staje się punktem odniesienia dla zwierciadlanego porównania tego, co za nim, z tym, co od frontu –

ale przede mną ogródek, drzewka, ścieżki, przechodzące w plac z kupą cegieł aż po mur, niepomiarne białe, tylko że tym razem wszystko to ukazało mi się jako znak widomy tego, czego nie widziałem, tamtej strony domu, gdzie też było trochę ogródka, potem płot, droga, za nią gąszcz... [...] [K 15]

W rozdziale 5, rozpoczynającym się od przebudzenia Witolda i poświęconym opisowi śledztwa w sprawie powieszonoego kota, natykamy się na coś zaskakującego, jeśli pamiętać o wcześniej zarysowanej scenarii. Witold, obudzony jako ostatni, winowajca, schodzi na dół, by przyłączyć się do już zebranych przy kocie domowników:

Zszedłem. Na dole – pustki, domyśliłem się, że wszyscy w ogródku. Ale zanim ukazałem się im w drzwiach ganku, spojrzałem przez okno zza firanki. Mur. Na murze koci trup. Na haku. Przed murem stojące osoby, wśród nich Lena – z daleka, w zmniejszeniu, wyglądało to na symbol. [K 61]

Wiemy już, że mur, na którym wisi kot, okala dom od tyłu; od frontu, gdzie jest, co oczywiste, ganek, stoi płot. Jak to możliwe, iż Witold, spoglądając przez szybki ganek widzi to, co jest za domem? Jak mógł „ukazać się im w drzwiach ganku”, jeśli ci byli po drugiej stronie domu? Jedyna racjonalna (zgodna „z potocznym obrazem świata panującym w świadomości współczesnego człowieka euroamerykańskiego kręgu kulturowego”) hipoteza to ta, że w domu Wojtysów są dwa ganki – po jednym od frontu i z tyłu. To samo w sobie jest dość nieprawdopodobne, w dodatku nigdzie w powieści nie ma sugestii, by taki dodatkowy ganek mógł istnieć. Są natomiast wskazówki, że ganek jest faktycznie jeden – Witold, opowiadając, co robił ubiegłej nocy, symuluje niewiedzę następująco:

Leon zapytał.

– Nic pan nie widział? Kto, jak? Nic pan nie zauważył?

Nie, nic nie wiedziałem, wczoraj spacerowałem do późna, wróciłem dobrze po dwunastej, wszedłem wprost przez ganek, pojęcia nie mam, czy kot już wtedy wisiał – w miarę tych zeznań kłamliwych rosła we mnie uciecha, że w błąd wprowadzam i nie jestem już z nimi, a przeciw nim, po t a m t e j stronie. Jak gdyby kot przesunął mnie z jednej strony medalu na drugą, w tamtą strefę, gdzie działały się tajemnice, w sferę hieroglifu. Nie, nie byłem już z nimi. [K 62]

Dodać należy, że scena śledztwa rozgrywa się z pewnością za domem. Spoglądający przez okienko na tył domu Witold, dostrzega przybudówkę, którą zajmuje Kasia. Stojąc pod murem, razem z innymi może obserwować: „Kasia wynurzyła się z kuchni i szła ku nam przez grządki” (K 63).

Przestrzeń *Kosmosu* jest poddana deformującemu wpływowi wspomnienia; problematyczność relacji *ex post*, ujawniona przez Witolda, każe zmierzyć się z iluzją narracji wspomnieniowej. Porządek konwencjonalnego trybu opowiadania, uprzednio uładzonego, ustrukturuwanego wedle dyrektywy konsekwentnego następstwa wydarzeń, zostaje poddany rozspojeniu właściwemu pamięci pozbawionej – na skutek zapomnienia, szaleństwa lub wstydu – części danych.

Nadmieniałem, rozpoczynając namysł nad niektórymi momentami niekoherencji struktury *Kosmosu* (moja prezentacja zyska jeszcze kilka uzupełnień), że właśnie te sprzeczności okazują się dobrym punktem wyjścia do interpretacji. Moim celem nie jest jednak dowiedzenie, że chaos formalny (możliwy do odnalezienia w warstwach wyrażania i treści), panujący w Witoldowej historii, powinien zostać obiektem afirmacji w tezach interpretacyjnych. *Kosmos* jest powieścią, która na wiele sposobów ukrywa wyznaczniki spójności tekstu. Wiemy to intuicyjnie, bogata bibliografia dzieła również (pośrednio) o tym świadczy. Dalsza część wywodu dowieść ma, że to, co w dziele radykalnie niekoherentne, sprzeczne, nielogiczne, zyskuje konwergencję w serii skomplikowanych odwołań o charakterze intertekstualnym. Jednocześnie – odwracam tu kolejność: analiza – interpretacja – sieć aluzji do innych tekstów podporządkowana jest *Kosmosowi*, spełniającemu funkcję „gramatycznego spoiwa” (formułuje zasady użycia) dla elementów rozsianych poza nim samym.

### ***Kosmos* w konstelacji**

Nawiązania intertekstualne w *Kosmosie* rzadko kiedy przyjmują postać prostych aluzji, jak w przypadku kiedy Witold, próbując wyrazić narastający w nim niepokój, wypowiada słowa stanowiące aluzję do dramatu Szekspira („to coś zbliża się ku mnie jak las [...]”, K 115<sup>22</sup>) lub wtedy, gdy Carrollowskie „prawo trójki”<sup>23</sup> (*rule-of-three*) znajduje echo w takiej refleksji narratora: „trzy powieszenia, to już nie dwa powieszenia, oto fakt. Goły fakt” (K 76)<sup>24</sup>. Najczęściej mamy do

<sup>22</sup> To sformułowanie w ustach Witolda jest istotne, gdyż Makbet, czyniąc podobne spostrzeżenie, znajduje się w analogicznej sytuacji – manipulowany przez grę dwuznaczników, nie widzi, że złowroga seria znaków zapowiada już jego śmierć.

<sup>23</sup> L. Carroll, *The Hunting for the Snark. The Annotated Snark*. Ed. M. Gardner. London 1975, s. 46: „*What I tell you three times is true*”. Warto tu może wspomnieć, że Bankier (jeden z bohaterów *Polowania na żmirlacza*), przedstawiony na ilustracjach Henry’ego Holidaya (prawem tradycji związanych z tym poematem), bardzo przypomina Leona (eksbankowca!), takiego, jakim opisuje go Gombrowicz: „pan Leon miał głowę baniowatą, krasnoludkowatą, łysina najeżdżała stół, wzmocniona błyskiem binokli sarkastycznym [...]” (K 10).

<sup>24</sup> Na kolejny przykład takiej prostej aluzji trafimy wsłuchawszy się w bełkot Leona: „Leon roześmiał się hucznie hohohoho, gdzie flaszusia mamusia, dajno musia siasi, doić koniaka, putumu bataklana!” (K 135). Słowo „bataklana” jest zasymilowanym przez Leona tytułem pierwszej operetki Offenbacha, *Ba-ta-clan*, której libretto wypełnione zostało bełkotem udającym język chiński: „29 grudnia 1855 roku Théâtre des Bouffes-Parisiens [...] wystawił pierwszą premierę w nowej, już stałej siedzibie. Po prologu i sztuce z muzyką Ernesta Lepine’a przedstawił Offenbach główną atrakcję wieczoru: chińską buffonadę *Ba-ta-clan*, jednoaktówkę z librettem Halévy’ego [...]. Chińszczyzna [...] była od czasu Wystawy Światowej bardzo modna w Paryżu, a przy tym dawała i Halévy’emu i Offenbachowi szerokie pole do dowcipów zarówno słownych, jak i muzycznych: libretto napisał Halévy w ledwo zrozumiałym chwilami, lecz szalenie zabawnym pseudochińskim francusko-włoskim żargonie [...]” (L. K y d r y ń s k i, *Offenbach*. Warszawa 1999, s. 69).

czynienia z odwołaniami do tekstów, które ze sobą też łączą się związkami o intertekstualnym charakterze; tak powstała struktura zależności przyjmując postać labiryntu, którego mapą jest *Kosmos*. To kartograficzne porównanie ujawnia wstępnie coś ze specyfiki powieści; trzeba ją czytać inaczej niż utwory, których intertekstualność opisuje metafora kłacza. Różnica jest zasadnicza – proste odwołania (w rodzaju aluzji cytowanej wcześniej) poddają się mapowaniu bez większych trudności, utwór jest centrum połączonym z innymi ośrodkami, które również wiążą się z innymi tekstami, te z kolejnymi *etc.* Tu zaś mapa jest niemożliwa, nie ma też ona większego sensu. *Kosmos* stanowi mapę dla systemu wpisanych w niego odniesień; co za tym idzie, faworyzuje siebie, pozwala odnaleźć inne utwory, jest p r z e d nimi w tym sensie, że pozwala je odkryć<sup>25</sup>.

Przejdźmy do rzeczy: Leon, co wstępnie opisałem w części poświęconej chaosowi w *Kosmosie*, jest postacią oddającą się różnego rodzaju obliczeniom czasu. Przyjrzyjmy się ponownie rachunkowi sekund spędzonych w małżeństwie. Kalkulacja jest oczywiście błędna, ale poszczególne elementy równania ukrywają zaskakujące znaczenia. Liczba sekund podana przez Leona składa się na 3 lata i 235 dni. 235 dniem zwykłego roku jest 23 VIII – to, wedle informacji, jakiej w *Testamencie* udziela Gombrowicz<sup>26</sup>, dzień następny od przybycia do Argentyny. Leon uwzględnia lata przestępne – wydawałoby się, że jest to (wobec porażki arytmetycznej) nonsensowna i próżna przechwałka Leona, ale jeśli w tych niemal 4 latach zdarzył się rok przestępny, wtedy wynik będzie taki: 3 lata i 234 dni. 234 dniem w roku jest oczywiście 22 VIII – ten dzień z kolei przypada po dacie przybycia do Argentyny, którą Gombrowicz wymienia w *Trans-Atlantyku*<sup>27</sup>. Dlaczego wskazówka nie dotyczy bezpośrednio tych dwóch momentów w czasie – dat: 21 VIII i 22 VIII 1939 – tylko odnosi się do dni kolejnych? Leon mówi, że jego pożycie z Kulką było „nieskazitelne”, „nieposzlakowane”, „przykładne”, „obowiązkowe”, „lojalne” (K 132) – dni, w które Gombrowicz schodził ze statku, nie można nazwać dniami „nieskazitelnego”, „nieposzlakowanego” pożycia z Argentyzną; dopiero dni następne na takie miano – bezgrzesznych i dziewiczych – zasługują. Archetekstem jest w tym przypadku dzieło samego Gombrowicza, a pomyłka rachunkowa Leona (jak i jego wahanie względem dokładnej daty rocznicy frajdy) staje się znakiem niepewności autora *Ferdydurke* co do momentu końca jego pierwszej transoceanicznej podróży<sup>28</sup>. Dodatkowe powiązanie zmierza tu w kierunku fotokopii notatki prasowej z dziennika „La Nación”, którą odnajdziemy

<sup>25</sup> Innymi słowy i w kontekście innej powieści Gombrowicza (*Opętani*) wyraziła podobną myśl M. J a n i o n („*Ciemna*” *młodość Gombrowicza*. W: *Prace wybrane*. T. 4: *Romantyzm i jego media*. Kraków 2001, s. 550–551): „Gombrowicz – jako tzw. pisarz awangardowy – nie był niczym spadkobiercą i nawet być nim nie mógł; niezmiernie arbitralnie postępował z tym, na co chciało mu się zwrócić uwagę, »pożerał«, przekształcał radykalnie dla własnych celów; »moi przodkowie pochodzą ode mnie«, mógłby powiedzieć za Byronem o swoim stosunku do tradycji [...]”.

<sup>26</sup> Zob. T 82: „Dobiliśmy do Buenos Aires 22 (dwójka to moja cyfra) sierpnia 1939 (suma cyfr 22) [...]”.

<sup>27</sup> Zob. W. G o m b r o w i c z, *Trans-Atlantyk*. W: *Dzieła*, t. 3 (1986), s. 9: „Dwudziestego pierwszego sierpnia 1939 roku ja na statku »Chrobry« do Buenos Aires przybijałem”.

<sup>28</sup> Należy to zaznaczyć: ani jedna, ani druga data nie jest prawdziwa. Gombrowicz przyłynął do Argentyny 20 VIII. Zob. K. S u c h a n o w, *Argentyńskie przygody Gombrowicza*. Kraków 2005, s. 13–14.

w zbiorze argentyńskich wspomnień o pisarzu<sup>29</sup> – zawarta jest w niej błędna informacja o dacie przybycia „Chrobrego” (21 VIII). Możliwe, że stała się źródłem, z którego Gombrowicz zaczerpnął datę podaną w *Trans-Atlantyku*. Nie koniec na tym – analizowany *passus* prowadzi ku kolejnym rozgałęzieniom. To, że Leon zwraca uwagę na swoją skrupulatność („z uwzględnieniem lat przestępnych”), jest wskazówką dopiero wtedy, gdy ujrzymy inne, skierowane w tę samą stronę... A oto one: pojawiający się na początku powieści, porządkujący detektywistyczną aktywność Fuksa i Leona motyw strzałki i dziwna fraza z dialogu Leona i Witolda, w którym pan Wojtys mianuje swojego gościa „kawalerem” bergu:

Dlatego to, uznając, że z pana człowiek godny zaufania, postanawia się D e k r e t e m b... b... n u m e r 1 2. 1 3 7 przypuszczenie do bergbemborgowego dzisiejszego świętowania mego najściślejszej tajemności, do berguroczystości mojej z kwiatem i z perfumą. [K 110; podkreśl. D. S.]

Strzałka pojawia się najpierw jako coś ulotnego i bliżej nieokreślonego (przez bohaterów nazywana również trójkątem i grabiami), ale potem zaczyna promieniować swoją mocą organizującą – stanie się zobowiązującym do działania znakiem:

– Co się tak wgapiasz?

Nie chciało mi się mówić, duszno, herbata. Odpowiedziałem:

– Ta kreska, tam, w rogu, za wyspą, i ten jakby trójkąt... Obok przesmyku.

– Co?

– Nic.

– No to co?

– Tak...

Po dłuższej chwili zapytałem:

– Co ci przypomina?

– Ta smużka i kreska? – podjął chętnie, i wiedziałem, dlaczego chętnie, wiedziałem, że to go odrywa od Drozdowskiego. – To? Zaraz ci powiem. Grabie.

– Może i grabie.

Lena wmieszała się do rozmowy, a to dlatego, że bawiliśmy się w odgadywanie, gra towarzyska, rodzaj nietrudny, w sam raz dla jej nieśmiałości.

– Jakie tam grabie! Strzałka.

Fuks zaprotestował: – Jaka tam strzałka!

Parę minut wypełnionych czymś innym, Ludwik zapytał Leona „chce ojciec w szachy?”, ja miałem paznokcie pęknięte, który mi przeszkadzał, gazeta spadła, psy zaszczekały za oknem (dwa pieski małe, młode, zabawne, spuszczano je na noc, był też kot), Leon powiedział „jedna”, Fuks powiedział:

– Może i strzałka.

– Strzałka, albo i nie strzałka – zauważyłem, podniosłem gazetę, Ludwik wstał, przejechał omnibus po drodze, Kulka zapytała „telefonowałaś?” [K 22–23]

Trójkąt zostaje zrozumiany jako strzałka. Rolę inicjującą tego motywu (w powieści, ale i w postępowaniu bohaterów) Witold podkreśla:

Ale dzisiaj, *ex post*, wiem, że strzałka była najważniejsza, więc opowiadając wysuwam ją na czoło, z masy niezróżnicowanej faktów wydobywam konfigurację przyszłości. [K 24]

Problemem interpretacji figury trójkąta jako strzałki zajmował się również Ludwig Wittgenstein:

Jak więc gra się w tę grę: „To mogłoby być też t y m”? (T y m, czym dana figura mogłaby też być – jako co można by ją widzieć – nie jest po prostu jakaś inna figura. Kto mówi:

<sup>29</sup> Zob. R. G o m b r o w i c z, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*. Wybór, oprac. ... Londyn 1987, s. 8–9.

„Widzę  $\Delta$  jako  $\rightarrow$ ”, może mieć bardzo różne rzeczy na myśli.)  
Dzieci grywają w tę grę. O skrzyni mówią np., że jest teraz domem, i potem traktują ją zupełnie jak dom. Wplatają w nią swe zmyślenia. [W 288–289]

Uderza podobieństwo tych fragmentów. Problem epistemologiczny naświetlony zostaje za pomocą tego samego zestawu elementów przykładowych, sens obu cytatów (arbitralność aktu percepcji) jest też podobny. To, że kontekst specyficznie rozumianego pojęcia „gry” pełni równie istotną rolę w rozważaniach Wittgensteina, co w twórczości Gombrowicza, trudno podawać w wątpliwość. Już to każe wziąć pod uwagę *Dociekania filozoficzne* jako konieczny etap intertekstualnej lektury *Kosmosu*. „Dekret b... b... 12. 137” jest precyzyjnym odwołaniem do 12 paragrafu pierwszej części *Dociekań*. Wiemy, że geneza ostatniego dzieła Wittgensteina bierze początek w zeszytach notatek, które przez kilka lat krążyły wśród znajomych filozofa, a tytułowane były od kolorów okładek, w których się znajdowały: *Blue Book* i *Brown Book*. Dlatego dekret jest dekretem „b... b...” Jakkolwiek chaotyczna wydaje się kompozycja *Dociekań filozoficznych*, dzielą się one przede wszystkim na dwie części: pierwsza obejmuje 693 paragrafy, druga (decyzja o opublikowaniu ich pod wspólnym tytułem wynika z ustaleń spadkobierców Wittgensteina) – 14 punktów. Jak pisze komentator i znawca filozofii Wittgensteina:

Brak natomiast jakichkolwiek znamion organizacji tekstu w postaci tytułów czy podtytułów. Na pierwszy rzut oka mamy przed sobą utwór amorficzny.

Jednakże przy bliższym wejrzeniu można dopatrzeć się w *Dociekaniach* pewnej kompozycji, choć dość niewyraźnej i chwiejnej. Część pierwszą da się podzielić na dwie podczęści: A (§ 1–137) i B (§ 138–693), do których pasowałyby, odpowiednio, tytuły *Znaczenie słów* i *Rozumienie słów*. [W XI]

Dlatego dekret odwołuje się do punktu 12 ze 137, a nie z 693. Szyfrowy charakter tej aluzji pokazuje, jak dobrze ukryte są tu niektóre ze wskazówek, a jednocześnie pozwala przypuszczać, że refleksja Gombrowicza nad tym dziełem filozoficznym nie była powierzchowna. Gombrowicz mógł korzystać z dwujęzycznego angielsko-niemieckiego wydania *Dociekań*, które w takiej postaci ukazywały się wielokrotnie od r. 1953, lub, co bardziej prawdopodobne, z francuskiego tłumaczenia Pierre’a Klossowskiego (1961)<sup>30</sup>. Paragraf 12 brzmi następująco:

12. Podobnie bywa, gdy zajrzemy do stanowiska maszynisty w parowozie: widzimy tam uchwyty i wszystkie one wyglądają mniej więcej jednakowo. (Nic w tym dziwnego, skoro wszystkie mają być ujmowane ręką.) Ale jeden jest uchwytem korby, którą można przestawiać w sposób ciągły (reguluje ona światło jakiegoś zaworu); drugi jest uchwytem przełącznika, który ma tylko dwa położenia czynne: jest bądź włączony, bądź wyłączony; trzeci jest uchwytem dźwigni hamulca: im silniej się go ciągnie, tym silniej będzie się hamowało; czwarty jest uchwytem pompy: działa tylko wtedy, gdy jest poruszany tam i z powrotem. [W 14]

Obraz ten jest metaforycznym przedstawieniem elementów języka („wyrazów” (§ 11, W 13–14), którym w paragrafie 12 odpowiadają „uchwyty”); elementy owe, choć w zasadzie łądząco do siebie podobne „w mowie, piśmie lub druku”<sup>31</sup> (§ 11, W 13) („Nic w tym dziwnego, skoro wszystkie [tj. wyrazy-uchwyty] mają być ujmowane ręką”, § 12, W 14), spełniają różne funkcje. Paragraf ten wy-

<sup>30</sup> Ja posługuję się wydaniem z r. 1958: L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*. Transl. G. E. M. Anscombe. Oxford 1958.

<sup>31</sup> A szczególnie wtedy, „gdy filozofujemy!” (§ 11, W 14).



biera Leon ze względu na konotacje falliczne – „bergowanie” spełnia się nie tylko w zabawach z kulkami z chleba, jedzeniu karmelków czy wydzielaniu sobie „łakociumbergów Wydziału Delikatesów-Karesów” (K 108). To również „dziwolażenie się ze slowostworem” (K 21)<sup>32</sup>. Można powiedzieć, że Leon odczytuje mechaniczną metaforę Wittgensteina na swój „zberbergowaciały” sposób – „Witzemberg” ni mniej, ni więcej:

- Berg!
- Co, berg?
- Berg!
- A tak, pan mówił, że dwóch Żydów... Żydowski witz.
- Jaki tam witz! Berg! Bergowanie bergiem w berg – uważa pan – bembergowanie bembergiem... Ti, ri, ri,<sup>33</sup> – dodał chytrze. [K 105]

„Berg” to słowo bez znaczenia, funkcjonuje w warstwie fabularnej *Kosmosu* jako element motywowany pragmatyką, a nie określoną semantyką (ta jest w zasadzie amorficzna). To nie znaczenie, ale sposób i reguły użycia decydują o sensie „bergu” rodzącym się w interakcji między Leonem a Witoldem. Dobrze to egzemplifikuje właśnie ich rozmowa w rozdziale 8: Witold nie wie, co może znaczyć to słowo, ale w trakcie dialogu z Leonem rozpoznaje reguły użycia i jednocześnie coraz bardziej rozszerza pole konotacji aż po utratę granic. Zostaje samo użycie, konieczny warunek rozumienia słowa według Wittgensteina:

- Berg.
- Co?
- Berg!
- Jak to?
- Berg.
- Dość! Dość! Nie...
- Berg!
- Ha, ha, ha, ha, to mnie pan wybembergował; z pana sęk ścichapek! Kto by pomyślał! Z pana berg-bergowiec. Bergumberg! Jazda! Na całego! Hajda! Hajdasiumberg! [K 113]

Między paragrafy 137 i 138 Wittgenstein wtrąca następujące pytanie:

Czy muszę wiedzieć, czy dane słowo rozumiem? Czy nie zdarza się, iż wyobrażam sobie tylko, że słowo to rozumiem (podobnie jak jakiś sposób rachowania), a potem przekonuję się, że go nie rozumiałem? [W 81]<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Doskonała analiza A. Okopień-Sławińskiej (*Wielkie bergowanie, czyli hipoteza jedności „Kosmosu”*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*, s. 696, 699) pokazała, jak „berg” wykorzystuje swoją „nieograniczoną giętkość i potencję słowotwórczą” i jak „sfera bergu”, będąc stałe „przeniknięta erotyzmem, [...] wychodzi poza prostą aktywność seksualną”.

<sup>33</sup> To „Ti, ri, ri” Leona (tak podobnego do Bankowca z *Polowania na żmirlacza* L. Carrolla) jest prawdopodobnie nawiązaniem do paragrafu 13 *Dociekań*. Za przykład wyrazów bez znaczenia obrane są takie, które występują w poezjach Carrolla, i inne, jak właśnie nucone frazy: „13. Mówiąc: »każdy wyraz języka coś oznacza«, n i c się jeszcze nie powiedziało; chyba że wyjaśniono dokładnie, jak i e rozróżnienie chce się tu wprowadzić. (Mogłoby np. chodzić o odróżnienie wyrazów języka {8} od wyrazów »bez znaczenia«, jakie spotykamy w wierszach Lewisa Carrolla, albo od takich, jak »tralalala« w piosence.)” (W 14).

<sup>34</sup> Jeżeli kogoś nie zadowalała ta (poświęcona paragrafowi 12 *Dociekań filozoficznych*) egzegeza, bo zbyt dowolna czy nieprawdopodobna, to jestem gotów usłużnie podsunąć – w tym akurat miejscu – inny kontekst, który, moim zdaniem, *Kosmos* uruchamia jako p a r a l e l n y i r ó w n o r z ę d n y względem niniejszego. „Dekret b... b... numer 12. 137” to Leonowy adres, odsyłający czytelnika do *Psalmu 22 (21)*. „b... b...” stanie się wtedy skrótem słowa „biblia”, a cyfry „12. 137”

Analizowany ostatnio fragment *Kosmosu* niesie jeszcze jedno olśnienie – dotyczące genezy słowa „berg”. Powracam do przechwałki Leona:

Czy wiecie, panowie, ja z ołówkiem w ręku obliczyłem, ile mam sekund małżeńskiego pożycia z uwzględnieniem lat przestępnych [...]. [K 132]

Wojtys bierze pod uwagę lata mające 365 i 366 dni. Trudno się oprzeć chęci zajrzenia do tak numerowanych paragrafów *Dociekań filozoficznych*:

365. Czy Adelajda i biskup rozgrywają r z e c z y w i s c i e partię szachów? – Owszem. Nie udają tylko, że grają – jak by się to np. mogło zdarzyć w sztuce teatralnej. – Ależ partia ta nie ma np. początku! – Owszem, ma; inaczej nie byłaby to partia szachów.

366. Czy liczenie w myśli jest mniej rzeczywiste niż liczenie na papierze? – Bylibyśmy może skłonni coś takiego powiedzieć; ale można by również dojść do przeciwnego poglądu, mówiąc sobie, że papier, atrament itd. są jedynie konstrukcjami logicznymi złożonymi z naszych danych zmysłowych. [W 165]

„Wykonałem w myśli następujące mnożenie...” – czy nie u f a m może takiej wypowiedzi? – A czy to było naprawdę jakieś mnożenie? To nie było tylko „jakieś” mnożenie, lecz właśnie t o – w myśli. Oto jest punkt, gdzie schodzę na manowce. Bo chciałbym teraz rzec: Było to jakieś o d p o w i a d a j ą c e mnożeniu na papierze zjawisko duchowe. Tak, iż można by sensownie powiedzieć: „T o zjawisko w umyśle odpowiada t e m u zjawisku na papierze”. Wtedy można by też mówić sensownie o metodzie odwzorowywania, zgodnie z którą wyobrazienie znaku przedstawia sam znak. [W 165]

Pierwsze, co narzuca się czytelnikowi *Kosmosu*, to podobieństwo sposobu wykorzystania motywu obliczeń na papierze – Leon rachuje „z ołówkiem w ręku” – polegającego na ukazaniu nietożsamości zapisanych rachunków z czynnościami umysłu: oba sposoby liczenia w porównywanych fragmentach ujawniają sobie tylko właściwe cechy. Wittgenstein stawia tezę, że odwzorowanie rachowania w myśli jest korelacją zjawisk o różnej dynamice („Czy kawałek białego papieru z czarnymi kreskami przypomina ciało ludzkie?”, § 364, W 165). W przypadku Leona ten rozdzwięk zaprezentowany zostaje jako błąd w rachunku. Przejdźmy jednak do paragrafu 365. Na czym tu miałaby polegać analogia? Szachowa partia Adelajdy i biskupa stanowi przykład zaczerpnięty ze sztuki *Götz von Berlichingen Johan-*

zwracają uwagę na ten właśnie *Psalm* (najbardziej chyba „bembergowaty” z całego zbioru) dlatego, że jest on 12 ze 137 podwójnie numerowanych w zbiorze 150 *Psalmów* – podwójna numeracja obejmuje *Psalmy* od 11 (10) do 147 (146–147). Czyniąc taką uwagę nie tyle kwestionuję zasadność uznania tego fragmentu *Kosmosu* za ogniwo w szeregu aluzji do dzieła Wittgensteina, co raczej proponuję: po pierwsze – dostrzeżenie nowego szeregu aluzji; i po drugie – uznanie frazy „Dekretem b... b... 12. 137” za miejsce przecięcia się tych szeregów. Ów nowy szereg aluzji konstytuuje się m.in. jako możliwość (a nawet kulturowo sankcjonowana konieczność) uwzględnienia ostatnich słów Chrystusa na Golgocie oraz jako zachęta do sformułowania hipotezy chrystologicznego rysu postaci Leona. Prawem wstępu do analiz, których kontynuację zostawiam na później, zwracam uwagę na dwa cytaty:

„Przed samym domem Fuks z Lulusiem urządzili wyścig, kto pierwszy dopadnie drzewi.

Wchodziliśmy. Kulka była w kuchni. Leon wyskoczył z sąsiedniego pokoju, z ręcznikiem” (K 123).

„Wyszedł więc Piotr i ów drugi uczeń i szli do grobu. Biegli oni obydwa razem, lecz ów drugi uczeń wyprzedził Piotra i przybył pierwszy do grobu. A kiedy się nachylił, zobaczył leżące płótno, jednakże nie wszedł do środka” (J 20, 3–5. W: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 4, popr. Poznań–Warszawa 1989).

na Wolfganga Goethego. Duchowny grający z Adelajdą jest biskupem Bambergu. Ten historyczny dramat obfituje w nazwy z członem „berg”. Znajdziemy tam Weinsbergę, Mittenbergę, Bamberg, Norymbergę, Schwarzenberg, Heidelberg i oczywiście mieszkańców niektórych z tych miast: norymberczyków i bamberczyków. Partia szachów rozgrywa się właśnie w Bambergu, w scenie 1 aktu II, a Adelajda daje biskupowi mata. Leon, który jest brydżystą i szachistą (!) (K 23), mówi o sobie:

– I nie myśl pan, że ja kuku na muniu... Ja wariata stroję dla ułatwienia... A naprawdę jestem mnich<sup>35</sup> i b i s k u p. [K 115; podkreśl. D. S.]

Święto (rocznica), do którego szykuje się stary Wojtys, jak i „filozofia bergu” wymagają pobożności, „pobożność jest ab-so-lut-nie i nie-u-bła-ga-nie wymagana, przecie nawet najmniejsza przyjemnostka nie może obejść się bez pobożności [...]” (K 114). Aluzja, zapośredniczona lekturą Wittgensteina, musi skierować refleksję nad *Kosmosem* na nowe tory. Struktura odwołań, której właśnie zaczęliśmy się przyglądać, ma wszelkie znamiona żartu, intertekstualnej sztuczki – trudno byłoby chyba znaleźć podobny moment we wcześniejszych powieściach autora *Ferdydurke*<sup>36</sup>. Jednak tendencje do takich rozwiązań ujawnia już debiutancka jego powieść: wprowadzenie dziada z gałązką w ustach (poza tym, że ma pomóc Józiovi „dobrać się” do pensjonarki, dekoncentrując ją) odsyła nas do wiersza Norwida *Na Katedrę Literatury*, który jest podobnym do *Ferdydurke* atakiem na intelektualne ciotki i w dodatku korzysta z postaci Gustawa trzymającego wiechę (dziad z gałązką *par excellence*). Józio stowarzysza się tu z profesorem Pimką w rozmiękczeniu Zuty Norwidem, jednocześnie, kontynuując i zaostrzając atak na krytyków, czyni sobie sprzymierzeńcem autora *Vade-mecum*. To też jest przykład aluzji trudny do zobaczenia bez świadomości istnienia łączności między dwoma archetekstami (*Dziady* i wiersz Norwida), które po równo motywują przypuszczenie o nawiązaniu.

Pozostawiając tymczasowo na boku (dla jasności wyводу) implikacje płynące z tych kilku spostrzeżeń, należy przyjrzeć się innemu nawiązaniu, które jednak tkwi w skomplikowanej relacji z tym przed chwilą przedstawionym.

Götz von Berlichingen – bohater historyczny z okresu wojen chłopskich – jest również postacią XX-wiecznego dramatu. Odnajdziemy go w *Diable i Panu Bogu* Jeana-Paula Sartre’a, w tekście, który Gombrowicz (tak, jak i resztę dzieła francuskiego filozofa) na pewno znał.

Tu należy wprowadzić pierwsze spostrzeżenia ogólniejszej, genologicznej natury, pozwalające ocalić spójność analizy – później zostaną one dopełnione. Otóż *Kosmos* – jest to teza zupełnie doraźna – nosi cechy psychomachii przedstawiają-

<sup>35</sup> To, że Wojtys określa się również mianem mnicha, być może wiąże się z imieniem zakonnym (Augustyn) brata Marcina (postać z trzeciego planu w *Götzu*). Cechujące Leona zainteresowanie fenomenem czasu – jak już wspomniałem – ma dużo wspólnego z refleksjami o czasie, które znajdziemy w trzech ostatnich księgach *Wyznań*.

<sup>36</sup> Tego typu rozwiązania formalne cechują za to twórczość Nabokowa, z którym wiele Gombrowicza łączy pod kątem artystycznym (ale i w pewnym sensie biograficznym). Ich biografie podobne są ze względu na motywy silnie przeżytej emigracji, zamiłowania do szachów, słabości do tenisa ziemnego. Jednocześnie wiadomo, że Nabokov mylił Gombrowicza z Kosińskim, a Gombrowicz miał Nabokova za zero. Można nawet poszukać w twórczości autora *Lolity* odpowiednika *Kosmosu* i za taki uważam jedną z ostatnich jego powieści *Patrz na te arlekin!*

cej wewnętrzne starcie sił duchowych, alegoryzowanych przez bohaterów powieści. Taka kwalifikacja jednego z dzieł Gombrowicza nie powinna zaskakiwać (choć w przypadku *Kosmosu* jest to nieco zaskakujące), jeśli przypomnimy, jak została przezeń określona forma *Ślubu*:

Cały *Ślub* jest projekcją pewnej walki wewnętrznej, toczącej się w Henryku bitwy między światem, który się kończy, i światem nowym, który się zaczyna i gdzie nie ma już Boga<sup>37</sup>.

Wprowadzam od razu następujące zastrzeżenie: tryb alegoryczny przyjmuje tu swój modernistyczny, horyzontalny wariant znany choćby z powieści F. Kafki. Postacie powieści, jako alegorie, istnieją poza hierarchią wartościowań właściwą tradycyjnemu trybowi przedstawień alegorycznych w ramach psychomachii. Tożsamość Witolda (bohatera na wskroś nowoczesnego) kształtuje się wobec równorzędnych ośrodków napięć wewnętrznych, rujnujących jakiegokolwiek przedustawne stratyfikacje. Z tradycyjnym rozumieniem alegorii każą się też pożegnać, na tę okazję, sposoby konstruowania owych emanacji sił wewnętrznych. Nie doceniany do tej pory sylleptyczny charakter *Kosmosu* i w zasadzie nie rozpoznany horyzont odniesień intertekstualnych, nadają temu, co jawi się może jako archaiczne, całkowicie nowoczesny wymiar. W związku z tym nie spodziewajmy się w *Kosmosie* wyraźnego odgraniczenia formalnego (a to właśnie pozwala hierarchizować) między bohaterami – już sama onomastyka zaciera tożsamość postaci: Lena, Leon, Ludwik, Lula, Lulo, Tolo, Witold (lub Witol, jak mówi nań Kulka)<sup>38</sup>. Tak samo nie można oczekiwać jednoznacznych kwalifikacji genezy niektórych motywów (zachowań mownych) – tu przykładem niech będzie zjawisko o charakterze subatomowym niemal: Mańcia Wojtysowa pod wpływem zdenerwowania skraca imię Witolda do formy Witol (K 118) (pierwsza motywacja – psychologiczna); „Witol”, jako kolejna odmiana imienia, zwiększa wariabilność ciągów onomastycznych (druga motywacja – stylistyczna); Witol jest imieniem, jakie przypisano Gombrowiczowi we wspomianej już notce z „La Nación” o przypląnięciu „Chrobrego” (trzecia motywacja – intertekstualno-biograficzna)<sup>39</sup>; wreszcie to, że „kukuku, Kulaszka” (jak określa Mańcię Leon, K 69) nazywa Witolda Witolem, zmusza czytelnika *Kosmosu* do uwzględnienia kontekstu *Wesołych kumoszek z Windsoru* (akt II, scena 2), gdzie pojawia się Witol (jeden z wielu ciekawych szekspirowych) w tak brzmiających zdaniach:

*Terms! names! Amaimon sounds well; Lucifer, well; Barbasen, well; yet they are devils' additions, the names of fiends: but Cuckold! Wittol! – Cuckold! the devil himself hath not such a name*<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> P. Sanavio, *Gombrowicz. Forma i rytuał*. Przeł. K. Bielas, F. M. Cataluccio. W zb.: *Gombrowicz filozof*. Wybór, oprac. F. M. Cataluccio, J. Illg. Kraków 1991, s. 50.

<sup>38</sup> Dobrym przykładem na to, że brzmienie imion wprowadza tu konfuzję przy próbie odróżnienia jednych bohaterów od drugich czy nawet bohaterów od samego autora, są imiona małżeństwa „Tolusiów” – Jadeczka i Tolo. Jeśli rozwiniemy zdrobnienie imienia żeńskiego, to otrzymamy szereg: Jadwiga, Tolo – jest to niemal dokładny anagram frazy: Ja, Witold G. Możliwości tego typu jest w *Kosmosie* więcej, np. ciąg imion: Lena, Leon, Mańcia (Maria), Grażyna (tak Leon raz nazywa Lenę) znajdzie echo w pseudonimie, którym Gombrowicz posługiwał się w Argentynie – Mariano Lenogiry (Marian to drugie imię Gombrowicza, a Lenogiry to posiadłość jego dziadka).

<sup>39</sup> Zob. R. Gombrowicz, *op. cit.*, s. 8, 9: „Witol Gombrowicz *es un humorista moderno, de vasta cultura*. [...] / Witol Gombrowicz jest współczesnym humorystą o szerokiej kulturze”.

<sup>40</sup> W. Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*. W: *Shakespeare's Comedies*. London

„*Cuckold*” to ‘kukułka’, ale i żona zdradzająca męża lub mąż zdradzany przez żonę, „*wittol*” zaś to ‘rogacz’, ale tym różniący się od męża kukułki, że z faktu bycia zdradzonym czerpie satysfakcję, voyeurystycznej przeważnie natury. Bohaterowie Gombrowicza są często wittolami; obserwują z zaangażowaniem związku innych osób, prowokując je i reżyserując (*vide – Pornografia*). Domniemanie, iż Kulkowy skrót należy rozumieć również w taki sposób, potwierdza to, że Mańcia nazywa Witolda Witolem wtedy właśnie, gdy spostrzega, iż Luluś z żoną – realizując tym samym wzorzec tego typu odstępstwa od norm obyczajowych – kokietują Tola:

A ten fircyk w pumpach jeszcze gorszy, zgroza świata, panie Witol, przecie żeby to ona sama kokietowała, ale to on z nią razem kokietuje, czy kto kiedy widział, żeby mąż z żoną kokietował innego mężczyznę, wprost nie do wiary, przecie on ją na kolana jemu wypycha [...], ja kurwiszonerii nie będę tolerować. [K 118]

Przykład ten pokazuje też – znamienne dla poetyki *Kosmosu* – zjawisko zacie-rania konwencjonalnych granic między elementami struktury dzieła: to, co fikcyjne (domniemana psychika Kulki), objawia się w tej samej formie, co realne (literówka w prasowej notatce); imię autora wchodzi do dzieła, gdzie jest poddane znaczącej deformacji, aż w końcu zyskuje niezwykle bogatą semantykę; postać literacka (Kulka), przedstawiona za pośrednictwem komunikatu narratora, popełnia językową pomyłkę, która równocześnie określa ją i narratora, wspominającego ten fenomen językowy. Jeśli pod tym kątem przyjrzymy się fragmentowi z „błędnym” rachunkiem Leona, to dostrzeżemy strukturę o analogicznej dynamice: *primo* – błąd w obliczeniach jest symptomem nierównoważenia bohatera; *secundo* – jednocześnie odsyła do faktu z kalendarium życia autora powieści; *tertio* – jest istotnym, związanym z uniwersum intertekstualnym, gwarantem koherencji tekstu; *quatro* – zmusza do pomyślenia o pierwszych zdaniach z *Woyzecka* Georga Büchnera:

Kapitan:

Powoli, Woyzeck, powoli; jedno po drugim! Zawrotu głowy dostanę! Cóż ja z czasem pocznę, gdy się dziś Woyzeck o dziesięć minut prędzej uwinie? Woyzeck! Niech no on pomyśli, jeszcze trzydzieści pięknych lat ma przed sobą! Trzydzieści lat! To jak obszył trzysta sześćdziesiąt miesięcy, a co dopiero dni, godzin, minut! Cóż to on myśli począc z taką kupą czasu? Niech on go sobie podzieli!<sup>41</sup>

Kapitan, tak jak Leon, wstrząśnięty „nicestwiącą” podzielnością czasu, dokonuje obliczenia, z tym że nie myli się w rachubie<sup>42</sup>.

1901, s. 145. Tłumaczenie polskie: „A co za tytuły! Co za nazwiska! Amaimon brzmi dobrze, dobrze Lucyper, dobrze Barbason, a przecie są to diabłów tytuły, nazwiska nieprzyjaciół ludzkiego rodu! Ale rogal! Usłużny rogal! Sam diabeł nawet nie ma takiego nazwiska” (W. Szekspir, *Wesołe windsorskie kobiety*. Przeł. L. Ulrich. W: *Dzieła dramatyczne*. T. 1. Oprac. S. Helsztyński, R. Jabłowska, A. Staniowska. Warszawa 1980, s. 443).

<sup>41</sup> G. Büchner, *Woyzeck*. Przeł. J. Liebert. W: *Utwory zebrane*. Wstęp, red. B. Płaczkowska. Warszawa 1956, s. 235.

<sup>42</sup> W trosce o kompozycję tekstu pozostawiam na boku ciekawą kwestię nawiązań do twórczości Büchnera; w horyzoncie rozważań nad *Kosmosem* powinny znaleźć się jeszcze opowiadanie *Lenz* i dramat *Leonce i Lena*. P. Rabinowitz (*Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Foreword J. Phelan. Ithaca–London 1987, s. 181–183) zaproponował coś podobnego, ale ograniczył się do poszukiwań skupionych wokół opery A. Berga, powstałej na pod-

Jak widzimy, są to struktury pod wieloma względami precyzyjne, które dopiero w procesie lektury utajają sporo ze swoich elementów, dając efekt niejednoznaczności – apelatywność *Kosmosu* jest jednakowoż potencjałem kontrolowanym.

Zostańmy jeszcze przez chwilę przy obliczeniach Leona. Zaskakująca paradoksalność tego fragmentu ujawnia wiele z natury poetyki *Kosmosu*. Intencją Wojtysa jest obliczenie pewnego *czasookresu* – efektem okazuje się wskazanie na określony moment w czasie; obliczenie błędne podpowiada precyzyjną do szaleństwa informację o ważnej dacie; podany w wątpliwą ościsłość rys charakterologiczny Leona (precyzja myślenia implikowana przechwałką o uwzględnieniu lat przestępnych) pozwala ujawnić (i umotywić przy puszczeniu o istnieniu takowej) strukturę nawiązania do dzieła Wittgensteina. Boska głupota *Kosmosu* nakazuje ciągle, wahadłowe przekraczanie granicy między chaosem a porządkiem, szaleństwem a *ratio*.

Aluzji o charakterze piętrowym jest w *Kosmosie* o wiele więcej. Część z nich, najlepiej przeze mnie rozpoznana, postaram się teraz zaprezentować w układzie możliwie klarownym – zaznaczam jednak, że moje dążenie do przedstawienia uporządkowanych struktur odwołań da w efekcie tylko jeden z potencjalnych porządków. Wielostopniowość nawiązań, możliwość przypisania im różnych komplementarnych funkcji powoduje, że przetasowanie elementów kontekstu, tworzące nowy układ lub układy, jest tyleż pożądane i kuszące, co niebezpieczne dla wywodu krytycznego, który jakoś temu łączeniu i rozpadowi elementów układanki chce zapobiec<sup>43</sup>.

Wróćmy do Sartre’a. Już spotkanie z Fuksem wprowadza nas w wir odniesień. Fuks to oczywiście traf i szczęśliwy przypadek, *trickster*, ale i ryży lis, Reineke-Fuchs (powraca Goethe, z *Lisem Przecherą* tym razem); Fryderyk z *Pornografii* (ten „spryciarz! Kombinator! Lis!”, P 94; „ten lis! Ten chytrus!”, P 131) prefiguruje Fuksa jako *spiritus movens* opowieści. Jednocześnie, jeśli bohater ów ma skłonność do bezeceństwa i sprośności (K 92), to może przywoływać postać Eduarda Fuchsa, niemieckiego historyka, znanego głównie z prac na temat sztuki erotycznej. Wziąwszy wszakże pod uwagę kolor jego włosów i cechy fizjonomii („rybie spojrzenie”), pomyśleć musimy o Sartrze (rudym, obdarzonym zezem rozbieżnym) i bohaterze *Mdłości*, Antoinie Roquentinie – także rudym i zezowatym. Jeśli podejmiemy Sartre’owski trop, dotknie nas pewnie i to, że Lena z dramatu *Więźniowie z Altony* ma brata (Fryderyka), który do Niemiec powrócił z Argentyny (!), upozorowawszy tam swoją śmierć. Pomyślimy też oczywiście o opowiadaniu *Intymność*; jego główną bohaterką jest Lulu (to imię i tematyka opowiadania łączą utwór Sartre’a z *Duchem ziemi* Wedekinda i naturalnie z operą *Lulu* Albana Berga), a i Ludwik się tam okazjonalnie pojawia. Ciekawszą chyba intertekstual-

stawie dramatu Büchnera i elementów sekretnej biografii kompozytora – H. Markiewicz wytknął jego wywodom brak logiki (Rabinowicz zdaje sobie z tego sprawę). Gombrowicz nawiązuje jednak – jak zwykle – zarówno do dzieł Berga, jak i do tekstów, które leżą u ich genezy (opera *Lulu* – dramaty *Duch ziemi* i *Puszka Pandory* Wedekinda, *Wozzeck* Berga – dramat *Woyzeck* Büchnera). Błąd Rabinowicza polegał zatem na zaniechaniu głębszych poszukiwań.

<sup>43</sup> Ni mniej, ni więcej przejęcie się stylem i wymogami kompozycyjnymi analizy pozwala nie stać się Witoldem. Odnoszę wrażenie, że ocalając formę fachowego czytelnika, uchylam się jednocześnie od postulatu wpisanego w powieść, który mówi: „Stać się Witoldem”. Żeby uczynić temu wezwaniu zadość, musiałbym stworzyć inny tekst, jakąś próbę powtórzenia *Kosmosu*.

na igraszkę oferuje nam Lena jako trzecioplanowa postać *Effi Briest* Theodora Fontanego. Gombrowicz, nadając swojej bohaterce takie imię, precyzyjnie powtarza w ten sposób gest Thomasa Manna. Autor *Czarodziejskiej góry* dla rodziny opisanej w swoim pierwszym wielkim dziele zaczerpnął z *Effi Briest* nazwisko Buddenbrook. Lena i Buddenbrook to postacie niemal niedostrzegalne w admirowanej przez Manna powieści: Lena jest córką stróża, Buddenbrook zaś – wziętym na sekundanta w pojedynku Crampasa i Innstetena – niemal przypadkowo znajdującym się pod ręką człowiekiem (jego rola w scenie pojedynku się wyczerpuje). Leon (pomieszkujący swego czasu w Drohobyczu, K 47) dowcipkujący na temat bicykla, trycykla i Icykla, tyleż przypomina przedwojenny żydowski dowcip („często wpadał w dobry humor i sypał anegdotami, matusieńku, pomaleńku, znasz ten bicykl o trycyklu, co jak Icykl wsiadł na bicykl, to był trycykl, hejże ha!...”, K 21)<sup>44</sup>, co ustanawia intertekstualny związek między *Kosmosem* a *Kometą* Bruno Schulza, w której koncypienci adwokacy wjeżdżają w tłum „na ogromnych bicyklach i trycyklach”<sup>45</sup>, stając się w końcu swoją autoparodią, a człowiek w tym opowiadaniu może być „oscylującą strzałką”<sup>46</sup>.

*Kosmos* jako zadanie do lektury intertekstualnej niepokoii; poetyka tego tekstu sugeruje bowiem, że wszystkie elementy wyodrębniające się jako niedostatecznie umotywowane w ramach struktur, do których przynależą, mogą mieć funkcję aluzji. Dobrym przykładem są imiona właśnie – jednostki tekstu obdarzone precyzyjnym sensem (będąc np. imionami znaczącymi) lub go pozbawione (kiedy są efektem przypadkowego wyboru). Korzysta z nich Gombrowicz jak z adresów odsyłających czytelnika do innych tekstów<sup>47</sup>. Wprowadzenie do powieści *Lulusiów* oraz drugiego małżeństwa – *Jadeczki* i *Tola* – jest chwytem, który w proponowanym tu typie analizy skieruje nas ku dramatowi *Skiz* Gabrieli Zapolskiej. Jego bohaterami są m.in. *Lulu*, *Tolo* i *Witold*. I znowuż aluzja jest tu tak skonstruowana, by odesłać czytelnika z powrotem ku dziełu Gombrowicza. *Lulu* mówi o *Witoldzie*:

LULU

A przy tym ma 20 lat. *A-t-elle de la veine!* Mielicieście rację flirtować tutaj. Choć i tam, nad stawem, widok był przecudny. Przedstawcie sobie *Witolda* w lawntennisowych bielach – pośród fernali pływających konie.

TOLO

Czy wjechał do stawu?

<sup>44</sup> Zob. też S. Landman, *Śmiech po żydowsku, czyli wczorajszy i dzisiejszy świat w dowcipach i dykteryjkach żydowskich*. Przeł., oprac. R. Stiiller. Gdynia 1999, s. 297: „Z początków stulecia: » – Jak tam było wczoraj na promenadzie? Więcej bicyklów czy trycyklów? / – Najwięcej było Icyklów«”.

<sup>45</sup> B. Schulz, *Kometa*. W: *Opowiadania. – Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław 1989, s. 338. BN I 264.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 341. Myślę, że problem nawiązań między *Kosmosem* a dziełem Schulza nie wyczerpuje się w tym przykładzie (spacerowiczki z ulicy Krokodyli mają niepokojąco rozdarte usta) – Schulzowska koncepcja rzeczywistości otwartej na formowanie i samo pojęcie formy są ideami, które mogły być bliskie Gombrowiczowi. Ograniczę się tu do jednego zdania ze *Sklepów cynamonowych* (w: B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. – Sanatorium pod klepsydrą*. Wrocław 2005, s. 29): „Gdybym, odrzucając respekt przed Stwórcą, chciał się zabawić w krytykę stworzenia, wołałbym: – mniej treści, więcej formy! Ach, jak by ulżył światu ten ubytek treści”.

<sup>47</sup> Mogę tu, jako intelektualną igraszkę, podsunąć czytelnikowi opowiadania *Traf chciał* i *Sprawa honoru* V. Nabokova (w: *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*. Przeł. M. Kłobukowski, L. Engelking. Posłowie L. Engelking. Warszawa 2007).

## LULU

Mało brakowało. Moja obecność go krępowała. Widziałam, że był z tego powodu wściekły. Widok ten jednak bawił mnie. Konie pływające wśród pieniącej się wody – jakaś śmiałość i odwaga ludzi... coś z centaurów na podolskiej równi. *Épatant!*<sup>48</sup>

Liryzm i rozmarzenie Lulu staną się w trzecim rozdziale *Ferdydurke* cechami Miętusa. Można powiedzieć, że w dramacie Zapolskiej Witold znalazł parobka, którego, jako Józio, szukał z Miętusem:

– Uciec – mruknął – uciec... Do parobków... Do tych prawdziwych chłopaków, co nad rzeką konie pasą i kąpią się...

I wówczas spostrzegłem rzecz straszną – oto na twarzy jego pojawiło się coś nowego – jakieś rozteknięcie, jakaś specjalna uroda chłopca szkolnego uciekającego do parobków. Z brutalności przeczucił się w śpiewność. Biorąc mnie za swego, przestał się maskować i wydobyl tęsknotę i liryzm.

– Hej, hej – powiedział śpiewnie, cicho. – Hej, z parobkami jeść chleb czarny, na koniach oklep kłusować po łące... [F 49–50]

Chcesz – uciekniemy na wieś. Na wieś pójdziemy. Tam są parobki! Na wsi! Pójdziemy razem, chcesz? Do parobka, Józio, do parobka, do parobka! – powtarzał zapamiętale. [F168]

### Dlaczego Ludwik musi umrzeć?

Zarysowany w poprzednim rozdziale (dość szkicowo i pełen niedopowiedzeń) styl lektury *Kosmosu* może posłużyć próbie odpowiedzi na to pytanie. Bez wątpienia Witold wchodzi z Ludwikiem w związek owiany tajemnicą. Relacja między tymi bohaterami jest niezwykła z dwóch przynajmniej powodów. Witold nie zdaje sobie sprawy z tego, że dobijał się do Ludwika (pierwsza tajemnica – nie do odkrycia dla Witolda), a ten mu nie otworzył (tajemnica Ludwika, którą weźmie do grobu i o której może coś wiedzieć tylko „kryjąca go” w śledztwie Lena). Mąż Leny jest przedmiotem złej wiary w sensie Sartre’owskim<sup>49</sup>. Witold, będąc wobec niego niewinny, wplątuje go w jakąś niejasną awanturę, uświadomienie sobie tego leży jednak poza horyzontem jego władz poznawczych. Ludwik to ofiara „niewinnego” Witolda – kluczowy dla pozostawania w złej wierze paradoks. Istnieje w literaturze znacząca, niebagatelna tradycja prezentowania tego typu bohaterów. Z reguły jednak godny pożałowania stan, w który popadają, wynika z interwencji sił zewnętrznych wobec empirycznej rzeczywistości. Jako zobowiązujący kontekst wybieram dwóch – Pentusza Eurypidesa i Fausta Goethego. Mimo przekonania, że *Faust* weimarczyka stanowi ważną część tła koniecznego do zrozumienia *Kosmosu* i że interesują mnie w tym szkicu kwestie dość szczegółowe i *stricte* poetologiczne, skorzystam z tego dramatu jako rezerwuaru terminologii.

Pod koniec aktu I części 2 (w. 6547) Mefistofeles powie do Fausta: „*Machst du’s doch selbst, das Fratzengeisterspiel!*”<sup>50</sup> Mówi to z irytacją, ale jest w tym

<sup>48</sup> G. Zapolska, *Skiz. W: Dzieła wybrane*. T. 15: *Utwory dramatyczne*. [Cz.] 3. Kraków 1958, s. 129–130.

<sup>49</sup> Zob. np. rozdział *Zła wiara*. W: J.-P. Sartre, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Przeł. J. Kiełbasa [i in.]. Postowie P. Mróz. Kraków 2007.

<sup>50</sup> J. W. Goethe, *Faust*. W: *Goethes Werke in Zehn Bänden*. Hrsg. von R. Buchwald. T. 10. Weimar 1957, s. 211. Polski przekład: „Tę duchofarsę przecież sam wystawiasz!” (G 285).



wykrzyknieniu również potężna dawka ironii. Faust, korzystając z mocy danej mu przez tego, „który częścią jest...”, wywołuje widziadła Parysa i Heleny:

ASTROLOG:

Płonącym kluczem tknął trójnogu czary,  
I zaraz w krąg podniosły się opary,  
Mgła snuje się i jak obłok kłębi,  
Rozciąga, ściąga, dzieli, łączy w głębi.  
Popatrzcie na te duchomajstersztyki! [*Geistermeisterstück*]  
[. . . . .]  
Nadobny młodzian wylania się z mgiełki.  
Milczę; niech mówi sam postaci zarys:  
Któż nie odgadnie, że to piękny Parys! [G 278–279]

Za chwilę pojawi się Helena, robiąc potężne (piekielne) wrażenie na doktorze:

FAUST:

Czy ja przez oczy patrzę? Czy w głębinie  
Strumień piękności we mnie samym płynie?  
Szczęśliwa strasznej drogi mej wygrana!  
Niewtajemniczonemu świat był cieniem.  
Czymże jest teraz dla mnie, dla kapłana?  
Ostoją wreszcie, trwaniem, upragnieniem!  
I niech by we mnie życia puls zaniknął,  
Jeżeli znów od ciebie bym odwyknął! –  
Przed laty powab olśnił mnie widziadła,  
Czarodziejskiego jednak twór zwierciadła  
Był tylko marą! – Tyś jest pięknem żywym,  
Tobie ja służę każdym swym porywem,  
Czułością swą, miłością, namiętnością,  
Obłędem, uwielbieniem, siłą woli.

MEFISTOFELES z *budki*:

Weź się więc w garść, żebyś nie wypadł z roli! [G 281–282]

Mefistofeles zaczyna się o Fausta niepokoić. Wrażenie, jakie robią na nim zjawy, jest zbyt duże. Tego, że Parys chce w końcu porwać Helenę (porównaną wcześniej przez Damę do Luny<sup>51</sup>), znieść już nie może:

FAUST:

Głupcze zuchwały!  
Jak śmiesz! Stój! słuchaj! co ty tu wyprawiasz?

MEFISTOFELES:

Tę duchofarsę przecież sam wystawiasz! [G 284–285]<sup>52</sup>

Duchofarsa – „*Fratzengeisterspiel*”. Z braku lepszego określenia zaproponowałem wcześniej psychomachie jako gatunkowy określnik *Kosmosu*. „*Fratzengei-*

<sup>51</sup> Zob. Goethe, *Faust*, s. 210: „*Endymion und Luna, wie gemalt!*” Nie wiem, dlaczego Pomorski decyduje się przetłumaczyć ten wers następująco: „Endymion z Dianną! o, jak na obrazku!” (G 282). Podobna mi się za to, że Froscha (Żabę) z części I *Fausta* uczynił Fuksem! (G 84 n.).

<sup>52</sup> Dla porównania podaję dwa starsze tłumaczenia – F. Jezierskiego (w: J. W. Goethe, *Faust*. Warszawa 1880, s. 234):

„FAUST:  
Zuchwalco ohydny!  
Ty śmiałeś!... ty nie słuchasz? nie puszczać... bezwstydnym!

*sterspiel*”, z konotacją wyznaczoną przez kontekst *Fausta*, wydaje mi się w tym przypadku terminem szczęśliwie adekwatnym. „*Fratze*” to ‘wykrzywiona twarz, grymas, morda, gęba’; „*Fratzenbild*” to ‘karykatura’. Mówiąc Gombrowiczem: Faust wdaje się w „wielkie, prawdziwe minasy” ducha; psychiczny wstrząs, jakiego doznaje na widok Parysa-Endymiona porywającego Helenę-Lunę, rzuca go na pastwę złej wiary. Ironia Mefistofelesa jest poruszająca, Faust bowiem nie wystawia s a m duchofarsy – to ona przejmując nad nim władzę, a siła jej oddziaływania okazuje się sprawką diabła, bez niego nie byłaby możliwa.

ASTROLOG:

Co czynisz, Fauście! Gwałtem na widziadło  
Porwał się, objął, zbladło, już przepadło!  
W młodzieńca mierzy kluczem, dotknął! – Strach!  
Ach! Och! nieszczęście! Patrzcie go! Och! Ach!

*Eksplozja, Faust leży na ziemi. Zjawy się rozwiewają.* [G 285]

Witold schodzi z drzewa i dusi kota, wstrząśnięty tym, co zobaczył przez okno pokoiku Ludwika i Leny. Doprowadzam tu wcześniejszą tezę do radykalnych konsekwencji: jeśli Witold nie jest w stanie oddzielić siebie od Fuksa w procesie narracji, to i pozostali bohaterowie *Kosmosu* za osobnych brani być nie mogą. Od momentu wprowadzenia nas w „inną historię, dziwniejszą” do chwili, kiedy dowiadujemy się, że na obiad była potrawka z kury, obserwujemy „*Fratzengeisterspiel*”, „wielkie, prawdziwe minasy” ducha.

Witold, wspinając się na chojar, doświadcza losu Penteusza. Tak jak w *Fauście* zła wiara niewoli głównego bohatera za sprawą Mefistofelesa, tak w *Bachantkach* Pentusz zostaje poddany władzy Dionizosa. I Mefisto, i Dionizos wykorzystują podatność swoich ofiar – Faust pragnie poznania wykraczającego poza to, co zdobył na uniwersytetach, studiując filozofię, prawo, medycynę, teologię; Pentusz chce zobaczyć, podejrzeć ohydę szalonych kobiet, nasycić oczy niezwykłym widokiem. Odpowiedzią na *hybris* Fausta i Penteusza staje się podarek, którego ani jeden, ani drugi nie potrafią przyjąć i przeżyć.

Scena, w której Witold wspina się na drzewo, jest efektem przetworzenia mitu opisanego w *Bachantkach*. Wydaje się, że to, co odnajdujemy u Eurypidesa, zostało potraktowane jako zbiór elementów, które można przetasować, ustalając dodatkowo w nowy sposób zależności między nimi.

Witold natyka się na widok bachicznego szału, zanim wejdzie na chojar – nie jak Pentusz, który musi skorzystać z pomocy bóstwa, by poszybować w górę na czubku drzewa po dobrą perspektywę. Pani Mańcia (że ma coś z bachantki, podpowiada też jej związek z Leonem, raz nazwanym Bachusem przez Witolda, K 99) „W szlafroku z szerokimi rękawami i, pośród tych rękawów rozwianych, dysząca i wałczą, wznosząca do góry młot czy siekiere, i wałczą w pień drzewa z głową

MEFISTOFELES:

A ty co? Sam odgrywasz parodią z duchami!?”

– i E. Zegadłowicza (J. W. Goethe, *Faust*. Wadowice 1927, s. 94):

„FAUST:

Stój! głupcze zuchwały!

Jak śmiesz! Poczynasz sobie nazbyt śmieie!

MEFISTOFELES:

Przecież sam reżyserem jesteś w swoim dziele!?”

oszalała” (K 55) to istna menada ze swoim atrybutem – tyrsem. Jednak nie Kulka interesuje Witolda, a Lena, która odpowiada matce łomotem z góry, uczestnicząc niejako w jej szaleństwie. Za istotną uważam tu także informację, że w korpusie sielanek Teokrytowych, pod numerem 26, znajduje się utwór zatytułowany *Lenaj e Bakchaj* – oba te określenia odnoszą się do menad, entuzjastek Dionizosa. Sielanka ta (autorstwo Teokryta jest wątpliwe) przedstawia rozdzarcie Penteusza przez Ino, Autonoe i Agawe<sup>53</sup>. W dodatku (pojawia się tu właśnie kolejna motywacja dla imienia Lena), jak poucza znany nam z *Ferdydurke* profesor Sinko, Lenaeus to przydomek Bakchusa<sup>54</sup>. Witold za chwilę przyłączy się do ogólnego rozmowu, zainfekowany rodzącym się naokoło szaleństwem – tak jak do bachantek przyłącza się Penteusz, który na miejsce zapowiadające voyeurystyczną przyjemność, a potem okazujące się miejscem jego kaźni, przychodzi przebrany za poduszczeniem Dionizosa w strój kobiecy. Witold będzie się wspinał na drzewo, chojar, po ciemku i ta czynność (jak i późniejsze uduszenie kota) nie zostawi na jego dłoniach demaskujących zadrapań<sup>55</sup> – nic dziwnego, skoro bohatera *Bachantek* wynosi na czubek świerka Bachus, który najpierw drzewo nagina, a potem pozwala mu się powoli wyprostować; dzięki tej ironicznej delikatności bóstwa syn Agawe zostaje ujawniony menadom, a jako przyszła ofiara zachowuje wymaganą w obrzędzie ofiarniczym nieskazitelność. Witold schodzi z drzewa i dusi kota – Penteusza strącono z drzewa w akcie, którego gwałtowność i siłę zapowiadało w *Kosmosie* szaleństwo Mańci, i rozszarpano: uczestniczy w tym, przewodząc bachantkom, Agawe biorąca go za lwa (kota – jakby nie było). Jeżeli sytuacja, w którą uwikłał się Witold, nosić ma znamiona powtórzenia struktury mitycznej, to do pełni odzwierciedlenia brakuje w *Kosmosie* interwencji nosiciela złej wiary i stosownej ofiary (nie może być nią przecież kot!). Funkcję Mefistofelesa i Dionizosa obejmuje w *Kosmosie* Fuks – nie jako obca, groźna siła zewnętrzna, ale jako element wewnętrzny, ujawniający się w niekoherencjach opowiadania<sup>56</sup>. Kiedy Witold przygląda się szaleństwu Kulki, z przejęcia, że zostali z Fuksem zdemaskowani, łapie swojego towarzysza za rękaw. „Nie ustawało. Wyjrzałem za róg i złapałem go za rękaw. Pani Mańcia” (K 55). Chwilę potem, gdy słyszy już hałas

<sup>53</sup> Zob. *The Greek Bucolic Poets*. With an English transl. by J. M. Edmonds. Cambridge 1950, s. 325–329.

<sup>54</sup> *Wiązanka wierszy Owidiusza z dodatkiem wybranych elegij Tibulla i Propercjusza*. Oprac. T. Sinko. Lwów–Warszawa 1930, s. 177.

<sup>55</sup> Jest to jeszcze jeden wątek dowodzący braku elementarnej logiki w opowieści Witolda. Mimo że narrator *Kosmosu* manifestacyjnie sugeruje konieczność istnienia zadrapań na rękach (wystarczy zajrzeć do *Ceremonii żalobnych* Geneta, by wiedzieć jak trudno jest udusić kota): „jąłem pięć się pracowicie po tym stworze szorstkim i kłującym” (K 56), „w kocie miękkość, puszystość są jak osadzone na wściekłym skrzeczeniu, drapaniu, na przeraźliwym skwierczeniu [...]” (K 61), „to mnie pchnęło na chojara, gałęzie, klucie, konary [...]” (K 116) – to moment rozpoznania go jako dusiciela nie następuje nawet w takiej sytuacji (a jest już po śledztwie pod murem): „Chciałem zapalić papierosa, wsadziłem rękę w kieszeń, zapalek nie było, zapalki były po drugiej stronie stołu, obok Leona, prosić, czy nie prosić, wreszcie pokazałem mu papierosa, kiwnął głową, wyciągnął rękę, popchnął pudełko w moją stronę, ja rękę wyciągnąłem” (K 73).

<sup>56</sup> Ma też rację A. Kowalczyk (*Rodzina jako źródło cierpień. O motywie rodziny w twórczości Witolda Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 87) dowartościowując Fuksa jako bohatera stanowiącego istotną opozycję w układzie relacji psychologicznych: „Fuks jest szczególnym typem sobowtóra, gdyż nie uosabia, jak Miętus, Leon czy Fryderyk, perwersji Witolda, lecz jego skrywane fobie”.

wywołany przez Lenę, opowiada: „Czy nie z pokoju Leny? Wyrwałem się Fukso-  
wi i wpadłem do domu, pędziłem schodami na górę... czy to Lena?” (K 55), i do-  
bija się do Ludwika. Jak udało mu się wyrwać Fuksovi, jeżeli sam trzymał go za  
rękaw? Mogło się to stać tylko pod warunkiem, że, będąc „rozdwojonym w so-  
bie”, chwycił sam siebie. Ludwik, siedzący za drzwiami, nie mógł mu wtedy otwo-  
rzyć – to jego w tym „*Fratzengeisterspiel*” przeznaczono na ofiarę.

Nawiązanie do mitu poza tym że pozwala Gombrowiczowi wprowadzić do  
*Kosmosu* żywioł psychomachii, ujawnić naturę zależności między bohaterami  
powieści, a czytelnikom uspołnić – mimo inscenizowanego tu dla nas dramatu  
niekoherencji – ten niezwykły tekst, ma jeszcze jedną dodatkową funkcję: odsyła  
do *Ferdydurke* i *Pornografii*. Historia Penteusza jest już u swego zarania lustrza-  
nym odpowiednikiem mitu o Akteonie, rozszarpanym przez własne psy myśliw-  
skie. Eurypides pośród menad mordujących Penteusza umieszcza matkę Akteona  
– Autonoe:

KADMOS

[. . . . .]  
Przynoszę wam te wnuka zabitego zwłoki –  
Menady go rozdarły! Była tam i ona  
Małżonka Aristaja, co mu Aktajona  
Zrodziła, Autonoe [...] <sup>57</sup>.

*Pornografia* miała pierwotnie nosić tytuł *Akteon*, natomiast rozdział 13 *Fer-  
dydurke* – *Parobek, czyli nowe przychwycenie* – jest pierwszym „pożarciem” tego  
mitu <sup>58</sup>.

### Ku tajemnicy

102. Powie ktoś, iż Bóg za sprawą wiedzy pośredniej przewidział, że pierw-  
szy bliźniak byłby również zły i potępiony, gdyby pozostał w Polsce <sup>59</sup>.

Parafrazując Søren Kierkegaard, pozwolę sobie powiedzieć, że doszedłszy  
do klimaksu mojej prezentacji i zyskawszy tym samym grunt pod nogami, skorzy-  
stam teraz z prawa do bezpiecznych peregrynacji, które – same w sobie ciekawe –  
przyniosą może jakiś zysk sensu <sup>60</sup>. Teza o zasadniczej roli mechanizmu psycho-  
machii w *Kosmosie* czyni tę powieść źródłem nowych pytań, intertekstualne uni-  
wersum pozwala formułować odpowiedzi. Jeżeli kogoś niepokoi wypuszczanie  
się poza tekst w poszukiwaniu jego znaczenia (mnie owszem – niepokoi), to *Ko-  
smos* igra z tym niepokojem, rozładowując go jednocześnie. Dotąd udało się chy-  
ba pokazać, że najdziksze wyprawy tropem aluzji literackich kończą się w przy-  
padku *Kosmosu* powrotem do niego samego, do Gombrowicza. Kilka dalszych

<sup>57</sup> Eurypides, *Bachantki*. W: *Eurypidesa tragedie*. Przeł. J. Kasprówic z. T. 3. Kraków  
1918, s. 448.

<sup>58</sup> Zob. W. Bolecki, *Dodatek krytyczny*. F 563 (przypis do s. 184). Rolę mitu o Akteonie  
w twórczości Gombrowicza analizował J. Margański (*Flirt z Dianą. Paryski epizod Gombro-  
wicza*. „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4).

<sup>59</sup> G. W. Leibniz, *Teodycea. O dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*. Prze-  
kład, przypisy M. Fronckiewicz. Wstęp J. Kopania. Warszawa 2001, s. 201.

<sup>60</sup> S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii w nieustającym odniesieniu do Sokratesa*. Przekład,  
posłowie A. Djakowska. Warszawa 1999, s. 160.

peregrynacji – mam nadzieję – złoży się na dobre zwieńczenie tej egzegezy i posłuży za wstęp do dalszego namysłu nad tą powieścią.

Marcin Wołek, w tekście pod względem intencji bardzo bliskim artykułowi Markiewicza, pyta o zjawisko, które z uwagi na swój typ, jest dla mnie szczególnie interesujące:

4. Jednorazowe nazwanie Kulki „Kropką” – kolejny dowód pisarskiego roztargnienia czy odsyłacz do postaci Dot z Dickensowskiego *Świerszcza za kominem*, jak za Wacławem Kubackim żartobliwie zasugerował Zieliński<sup>61</sup>.

Cytat bardzo charakterystyczny z wielu powodów – ja przytaczam Wołka powołującego się na Zielińskiego, który sugeruje za Kubackim, żeby przeczytać *Kosmos* Dickensem. Mielenie parafraz stanowi bołączkę krytyka *Kosmosu*. Przytoczenie niniejsze jest symptomatyczne również dlatego, iż imputuje przypadkowość elementowi realizującemu konsekwentną technikę narracyjną. Można odpowiedzieć Wołkowi, że owszem, nazwanie Kulki Kropką to efekt roztargnienia, ale nie pisarskiego, lecz narracyjnego, Witoldowego. Żartobliwa sugestia Zielińskiego przestanie być tylko zabawna, kiedy *Świerszcza za kominem* przeczytamy – jednym z głównych, a ukrytych bohaterów opowiadania jest młodzieniec powracający zza Atlantyku (z Ameryki Południowej) w rodzime strony w przebraniu starca. Za jak dotkliwą metaforę swojego losu mógł to uznać Gombrowicz, pisząc *Kosmos* między okresami argentyńskim i europejskim! Cała opowieść zaś okazuje się na koniec majakiem, sekwencją zdarzeń, których fikcyjność eksponuje narratorski komentarz. Samo wypuszczenie się po kontekst w przypadku *Kosmosu* nie wystarcza, trzeba go dokładnie rozpoznać wedle dyrektyw zasugerowanych w powieści i wtedy dopiero pojawia się szansa określenia jego funkcji. Kubacki, znajdując się na najniższym szczeblu tej drabiny interpretacyjnej, zaniechał może czegoś istotnego, kiedy zdradził się z nie zrealizowanym w końcu pomysłem przeczytania dzieł Gombrowicza w kontekście Dickensowskim. Myślę, że dostrzegł coś więcej niż to, że angielskie „dot” znaczy ‘kropka’<sup>62</sup>. Sens *Kosmosu* (który jest również świadectwem artystycznego przetworzenia wydarzeń z biografii Gombrowicza) istotnie może ujawniać się w kontekście. Kiedy Aleksandra Okopień-Sławińska pisze, że Leon przypomina m.in. bohatera *Ulissesa* Joyce’a<sup>63</sup>, to dorzucić też chyba należy, że przygody Leopolda Blooma dzieją się jednego z czerwcowych dni w roku urodzin Gombrowicza. Oddalanie się od *Kosmosu* ku innym tekstom zostało zaprojektowane jako gra przyptywów i odpływów. Wraca się zawsze do *Kosmosu*. Weryfikując samego siebie, mógłbym zapytać o sens nawiązania do rozprawy Wittgensteina. Pozostawiwszy na boku korelacje natury filo-

<sup>61</sup> Wołek, *op. cit.*, s. 85.

<sup>62</sup> Zob. np. W. Kubacki, *Dziennik 1959–1965*. Warszawa 1974, s. 275: „Dziwne może się wydać, co przyszło mi do głowy podczas lektury starego, poczciwego Dickensa. Nie będę jednak ukrywał. Pomyślałem, że może byłoby interesujące zestawienie *Świerszcza za kominem* z twórczością Gombrowicza”. Należy tu zauważyć, że Kubacki nie był chyba najlepszego zdania o *Kosmosie*: „*Kosmos* [...] pokazuje, jak łatwo dadaizować, surrealistyzować, archetypizować i egzystencjalizować na dowolnie wybrany temat” (s. 273).

<sup>63</sup> Zob. też np. Okopień-Sławińska, *op. cit.*, s. 698: „Tak rozumiany motyw bergu [chodzi tu Okopień-Sławińskiej o konotację onanistyczną – D. S.] zyskuje poza tym fabularne rozwinięcie w scenie przy pamiątkowym kamieniu, która pajęczą nicią analogii łączy Leona z Joyce’owskim Leopoldem Bloomem”.

zoficznej, których zbadanie nie mieści się w zakresie tego szkicu, oraz pominąwszy oczywisty potencjał tej aluzji, jako chwytu wprowadzającego kontekst dzieł autorów przez Gombrowicza admiirowanych (Goethe) lub darzonych zainteresowaniem (Sartre) – a wszystko to może już stanowić motywację nawiązania – należy zwrócić również uwagę na prawdopodobieństwo, że odesłanie do tego właśnie fragmentu *Dociekań filozoficznych* realizuje jeden ze specyficznych chwytów z poetyki Gombrowicza, mających status idiomu stylistycznego. Funkcjonuje ono jako element kodu egzystencjalnego. Skądinąd wiemy o upodobaniu Gombrowicza do wykorzystywania nazw ulic w swoich dziełach (*vide – Bakakaj*, którego tytuł jest jednocześnie nazwą uliczki, gdzie stał pensjonat zamieszkiwany przez autora *Ferdydurke* w Buenos Aires, lub imiona Filidor i Filibert, które – taką hipotezę stawia jeden z gombrowiczologów<sup>64</sup> – mogą być motywowane m.in. nazwami paryskich uliczek). Na chwilę przenieśmy się do Wiednia. Włodzimierz Bolecki proponuje następujące przypuszczenie o proveniencji i funkcji słowa „berg” w *Kosmosie*:

Nazwy ulic Gombrowicz wykorzystał jeszcze [poza przypadkami Filidora i Filiberta – D. S.] w tytule opowiadań *Bakakaj* [...] oraz – być może – w słowie „berg” w *Kosmosie* („Berggasse” to nazwa ulicy, przy której mieszkał Freud [...]). Z równym prawdopodobieństwem słowo „berg” w *Kosmosie* może jednak odsyłać do innego „Berga”, jednak też była to nazwa ulicy. III Gimnazjum w Warszawie, do którego uczęszczał młody Gombrowicz, znajdowało się [...] przy ul. hr. Berga. [...] Słowo „berg” mogłoby być aluzją piętrową: 1) do nazwy ulicy (w Wiedniu lub w Warszawie); 2) do treści psychoanalitycznych (ulica Freuda w Wiedniu) lub tajemnic dojrzewania młodzieńców (gimnazjum, do którego chodził Gombrowicz). W obu przypadkach podtekstem jest temat *libido*<sup>65</sup>.

Jeśli dorzucimy tu spostrzeżenie, że wiedeńska ulica, przy której stał pałac rodu Wittgensteinów, nosi (od 1921) nazwę Argentinierstrasse, to zaproponowana przez Boleckiego wizja piętrowej struktury aluzji tyleż zyska potwierdzenie, co zostanie rozbudowana o kolejne elementy. Z powodów heurystycznych metaforę pięter chętnie zamienię w tej sytuacji na obraz węzła, splotu, gdyż liczba, heteronomia elementów i różnorodność zależności w tym utworze dostrzegalnych rozspajają uporządkowaną zbyt prosto wykładnię. Bardziej systematyczna analiza tego, co tu tylko zarysowane, może być przedmiotem osobnego szkicu. Poetyka owego nawiązania znajduje w *Kosmosie* swój lustrzany odpowiednik: wspominałem o tym, że imię Lena zostało wybrane przez Gombrowicza ze względu na motyw Argentyny w dramacie Sartre’a, ale i o takiej ewentualności, że zaczerpnął je autor *Ferdydurke* z *Effi Briest* jako powtórzenie stylistycznego gestu Thomasa Manna. W eseju *Bilse i ja* Mann wspomina:

Kiedy zacząłem pisać *Buddenbrooków*, mieszkałem w Rzymie, Via Torre Argentina trenta quattro, na trzecim piętrze. Moje rodzinne miasto niewiele miało dla mnie rzeczywistości, tak, proszę mi wierzyć, nie bardzo byłem przekonany o jego istnieniu. Razem ze swoimi mieszkańcami wyglądało właściwie w moich oczach jak sen, śmieszny i czcigodny, który przyśnił mi się kiedyś, w dawnych czasach, i jako mój sen stanowił moją najosobistszą własność<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Zob. Bolecki, *op. cit.*, F 496–497.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Th. Mann, *Bilse i ja*. Przeł. M. Żurowski. W: *Eseje*. Wybór P. Hertz. Posłowie W. Wirpsza. Warszawa 1964, s. 62.

Wydaje się, że taka praktyka służy nie tyle nawiązywaniu do dzieł autorów interesujących Gombrowicza, co raczej umożliwieniu dotarcia do ich egzystencji, biografii, w których zdumiony czytelnik odnajduje ślad dramatu autora *Trans-Atlantyku*. Powracając jeszcze do trafnej bez wątpienia (nie wyjaśnionej jednak) intuicji Okopień-Sławińskiej, można zapytać, czy to, że rok, w którym rozgrywa się akcja *Ulissesa*, jest rokiem urodzin Gombrowicza, to nie za mało. Oczywiście, nie jest to wiele, ale jeśli spostrzeżemy przy tym, iż w bilansie wydatków, jakie poczynił Leopold Bloom 16 VI 1904, widnieją paszteciki z Banbury<sup>67</sup>, to trudno nie pomyśleć o spisie kosztów świętoszka Zantmana z brygu Banbury (oba one sumują kolejne pozycje w walucie brytyjskiej). To nadal niewiele, lecz dowcip, który w tym tkwi, jest porywający. Owo ulotne, „pajęczne” nawiązanie ponownie zmusza do nawracającej co chwila i symultanicznej egzegezy: od *Kosmosu* kierujemy się ku *Ulissesowi*, a ten odsyła nas ku *Zdarzeniom na brygu Banbury*, ale zaraz orientujemy się, że pokonujemy widmową drogę przebytą już kiedyś w przeciwną stronę przez Gombrowicza. Egzegeta w masce Witolda mija się na tej ścieżce z widmem w masce Zantmana-Odyseusza, który zdążył już wysłuchać tęsknych marynarskich-syrenich śpiewów o tym, że „Pod modrym niebem Argentyny [...] zmysły pojał cud dziewczyny”<sup>68</sup>.

Jeszcze raz rzucmy okiem na scenę, w której Witold podgląda Lenę. Konstrukcja tego epizodu, sama w sobie tak bardzo znacząca (łącznie ze śledztwem w sprawie kota), nie tylko podpowiada konieczność uruchomienia przywoływanych już kontekstów – jest też parodią podobnego splotu sytuacyjnego z pierwszego tomu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Swann, dławiony chorobliwą zazdrością o Odetę, postanawia sprawdzić, czy to, że odmówiła mu „poprawiania katei”, istotnie było efektem zmęczenia i bólu głowy.

Poprosiła, aby zgasił światło przed wyjściem; sam zasunął firanki przy łóżku i odjechał. Ale kiedy się znalazł w domu, przyszła mu nagle myśl, że może Odeta oczekiwała kogoś tego wieczora, że udawała tylko zmęczenie i że prosiła, aby zgasił światło jedynie po to, aby udać, iż będzie spała; ale że natychmiast po jego odejściu zaświeciła z powrotem i wpuściła tego, kto z nią miał spędzić noc. [P 352]

Swann (Lolo – jak go nazywa księżna des Laumes, P 432) przeżywa rozterki typowe dla zakochanego, który, zdając sobie sprawę z własnej śmieszności, nikczemności podejrzliwego zazdrośnika, usprawiedliwia się jednocześnie pragnieniem prawdy, wiedzy o utajonej egzystencji kochanki. Wróciwszy pod dom na ulicy La Pérouse, orientuje się, że okno na tyłach kamienicy, rozświetlone zazwyczaj dla niego, tym razem jest oznaką zdrady Odety. Napięcie, jakie bliska rewelacja wywołuje u Swanna, jest w swej sile porównywalne z uniesieniem Witoldowym:

Odczuwał rozkosz poznania prawdy, która go pasjonowała w tym jednym, znikomym i cennym egzemplarzu, uczynionym z substancji świetlnej, tak gorącej i pięknej. A przy tym przewaga nad nimi dwojgiem, którą czuł – którą tak potrzebował czuć – tkwiła nie tyle w tym, aby wiedzieć, ile w tym, aby móc poznać, że wie. Wspiął się na palce. Zapukał. Nie usłyszano; zapukał mocniej; rozmowa urwała się. [P 355]

<sup>67</sup> J. Joyce, *Ulisses*. Przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1999, s. 870.

<sup>68</sup> W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*. W: *Pisma zebrane*, t. 1: *Bakakaj i inne opowiadania* (Oprac. Z. Łapiński. 2002), s. 144.

Swann pomylił się w ocenie przestrzeni – w nocy, podniecony możliwością zdrady nie zauważył, że jedyne okno, z którego bije światło, jest tym razem w domu obok, choć sąsiaduje z oknem w pokoju Odety.

Popatrzył. Stali przed nim w oknie dwaj starsi panowie, jeden z nich trzymał lampę. Swann ujrzał pokój całkowicie nieznaną. [P 355]

Zazdrość Swanna jest tu przedmiotem mikroskopijnego studium odsłaniającego jej śmieszność. Żądza prawdy, którą bohater Prousta maskuje komizmem swoich detektywistycznych działań, zostaje zdyskontowana widokiem dwóch starszych panów, świecących mu w oczy lampą z zupełnie innego okna. Jakkolwiek litujemy się pewnie nad obśmianym zazdrośnikiem Swannem, to nie możemy nie zauważyć, że to, co u Prousta daje efekt komiczny, w *Kosmosie* ewoluuje ku drastycznemu nadużyciu bohatera. Witold, tak jak Swann, chce tyleż wiedzieć, co dać znać, że wie (wypytuje Lenę o swoje „dobijanie się”). Obaj ponoszą porażkę, ale jej przyczyny są niewspółmierne; Swann zwyczajnie źle ocenia sytuację, przyglądając się nie temu oknu, któremu przyjrzeć się należało; Witold widzi wszystko, co jest do zobaczenia, a jednak nie wie nic. Jego dobijanie się do Leny okazuje się tak rozpaczliwie chybione, że skłaniam się, by wziąć Dionizosa – zwracającego się do Penteusza tymi słowami: „przedtem, mówiąc między nami, / nie byłeś snąć przy zmysłach, teraz mózg masz zdrowy”<sup>69</sup> – za bóstwo opiekuńcze. Owa dysproporcja między Swannem a Witoldem to równocześnie znak artystycznego dystansu Gombrowicza do sposobu przedstawienia tej postaci u Prousta i sugestia akceptacji dla bohatera; kochanka Swanna okazuje się w końcu „splciona z jego życiem niby owe inicjały Filiberta Pięknego w kościele w Brou, które z żalu po nim Małgorzata Austriacka wszędzie splotła z własnymi” (P 380). Odnoszę nawet wrażenie, że następujący po tych słowach akapit stanowić może alegorię, objaśniającą dociekliwym czytelnikom wiele z poetyki *Kosmosu*:

Czasem zamiast zostać w domu, Swann szedł na śniadanie do pobliskiej restauracji, której dobrą kuchnię niegdyś cenił, a gdzie teraz zachodził jedynie z mistycznych i niedorzecznych zarazem pobudek, składających się na pojęcie romantyczności. Chodził tam dlatego, że owa restauracja (istnieje jeszcze) nosiła tę samą nazwę co ulica, gdzie mieszkała Odeta: „Lapérouse”. [P 380]

Gombrowicz inscenizuje grę aluzji w taki sposób, by ujawnienie jej mapy okazało się mapą *Kosmosu*. „Bergowanie” jako idiom egzystencji Leona – owa wsobność, samozwrotność – zostało zaprojektowane jako procedura lektury. W tym momencie ma szansę zyskać uzasadnienie kolejny sens tego neologizmu: „berg” to z niemieckiego oczywiście ‘góra’, ale „bergowanie”, będące kalką niemieckiego czasownika „bergen”, to ‘wydobycie’ i ‘ratowanie’, lecz i ‘skrywanie’ („verbergen”), ‘tajenie’ sekretu. Leon jako *porte parole* autora zachęca nas do przyjścia mu z pomocą, zmusza do odkrycia, wydobywania siebie spod tego, co z nim nietożsame. Niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że nie tyle powtarzamy jakiś charakterystyczny gest lektury wykonany przez Gombrowicza, co jesteśmy zmuszani do jego wykonania. Jest to niepokojące, gdyż owo odtwarzanie w swej podyktowanej autorskim zamysłem skrupulatności przyjmuje znamiona mimikry. Trudno też czasem powiedzieć, czy rekonstruowanie aluzji rzeczywiście zostało pomyśla-

<sup>69</sup> Eurypides, *op. cit.*, s. 432.



ne jako proces gwarantujący znaczenie. Wątpliwości tego rodzaju nasuwają się w niektórych interesujących mnie przypadkach. Oczywiście wydaje się powinowactwo tematyczne *Kosmosu z Opętanymi* – motyw ust (równie ważny, choć inaczej w tych utworach wykorzystany), drażniące bohaterów podobieństwo, które dostrzegają między sobą, wspólnota elementów konstrukcji porządku fabularnego (obie powieści zaczynają się od podróży pociągiem; zarówno Leszczuk, jak i Witold pierwszy raz widzą swoją ukochaną, gdy śpi; im obu też narzuca się w tym momencie wrażenie, że ów sen jest czymś skażony, jest w jakiś sposób nienaturalny). Przecież tego typu zbieżności, choćby nawet wielorakie i bogato przedstawiane, nie wydają się niczym dziwnym w dziele jednego autora. Obie powieści pozostają emanacją względnie jednorodnego, Gombrowiczowskiego światooobrazu. Zespół tego typu analogii równie dobrze ujawni zestawienie *Kosmosu z Trans-Atlantykiem*, *Pornografią* i *Ferdynandem*<sup>70</sup>. Jednak i *Opętani* zostali użyci przez Gombrowicza jako element charakterystycznej dla *Kosmosu* gry aluzji. W rozdziale pierwszym *Kosmosu* Witold, przyłapując serię powinowactw *in statu nascendi*, powie co następuje:

Wróbel! Wróbel! Właściwie ani Fuks, ani wróbel, nie wzbudzały mego zainteresowania, usta, rzecz prosta, były bardziej zaciekawiające... tak mi się myślało w roztargnieniu... więc porzucam wróbla, żeby na ustach się skupić, i wytworzyła się jakaś męcząca gra w tenis, bo wróbel odsyłał mnie do ust, usta do wróbla, znalazłem się pomiędzy wróblem i ustami, jedno drugim się zastania, gdy tylko dopadałem ust, skwapliwie, jak gdybym je zgubił, już wiedziałem, że poza tą stroną domu jest tamta strona, poza ustami wróbel samotnie wiążący... A najprzykrzejsze, iż wróbel nie dawał się umieścić z ustami na wspólnej mapie, był on zupełnie poza, z innej dziedziny, i zresztą przypadkowy, niedorzeczny nawet, więc po co mi się napataczał, nie miał prawa!... Och, och, nie miał prawa! Nie miał prawa? Im mniej uzasadnione, tym silniej się narzucało i bardziej było natrętne, i trudniej było się odzepić [...]. [K 15]

Fragment ten jest oczywistym nawiązaniem do rozdziału 16 *Opętanych*, w którym Leszczuk rozgrywa pokazowy mecz tenisowy z Wróblem, mistrzem Polski, i deklasuje go. Co więcej – w modelowy dla *Kosmosu* sposób inicjuje serię odesłań. Rozdział 16 drugiej z powieści Gombrowicza swoją warstwą tematyczną nawiązuje do wydarzeń z paryskiego Racing Klubu, opisanych w *Filibercie dzieckiem podszytym*; odesłanie jest o tyle oczywiste i zabawne, że odbywa się także za pośrednictwem mikrocytatu – zarówno popisy Leszczuka, jak i tenisowe *pandemonium* w *Filibercie* okraszone zostają „grzmotem oklasków” (F 174, 175)<sup>71</sup>. Momenty kulminacyjne na obu kortach puentowane są podobnie: wystąpienie markiza Philippe’a Hertal de Filiberthe’a przywitano zrazu „martwą ciszą” (F 176); gdy przewaga Leszczuka nad Wróblem stała się dla kibiców oczywista – „Już nikt nie klaskał” (O 253). Mamy tu do czynienia z aluzją, która nie tylko odsyła na kolejne piętra tekstów, ale też duplikuje swój mechanizm – Gombrowicz, pisząc *Opętanych*, nawiązuje do swojej poprzedniej powieści, potem, pisząc *Kosmos*, nawiązuje do tego nawiązania. Ujawnienie tej serii aluzji zaspokaja ambicje poznawcze tylko chwilowo, ponieważ ów fragment pozostaje w tak ukierunkowanej

<sup>70</sup> Zob. J. Jarzębski, „Opętani” – zapomniana powieść Gombrowicza. W: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984.

<sup>71</sup> Zdanie: „Grzmot oklasków rozległ się wśród widzów”, pojawia się trzykrotnie w *Ferdynandem* (za trzecim razem – F 176). Zob. też O 251: „Grzmot oklasków rozległ się naokoło”.

egzegezie *crux philologorum*. *Kosmos* narzuca porządek odsyłania, który, przy całej maniackiej kunsztowności, raz uchwycony, jest dość prosty i klarowny jako procedura lekturowa – tu wszakże wchodzi w konflikt krytyczny z porządkiem egzystencjalnym. Wiadomo przecież, że *Opętani* to powieść (świadom jestem uproszczenia tkwiącego w następującym określeniu, toteż chwilowo je przyjmuję) wstydliva, w momencie wydania *Kosmosu* nie znana czytelnikowi jako dzieło Gombrowicza. Wolno jednak za Witoldem dodać, że „Wstyd dziwną ma naturę, przekorną, broniąc się przed czymś wciąga to coś w sferę najgłębiej własną i pofną [...]” (K 63) – wstyd może czynić swój obiekt czymś doniosłym w sensie egzystencjalnym. W zasadzie nie interesuje mnie istnienie Gombrowicza, ale *Kosmos* jako jego ślad interesuje mnie bardzo. Paradoks wzbudzany analizowanym fragmentem ma następującą dynamikę: Gombrowicz czyni aluzję do tekstu pseudonimowanego (odkrywa zatem i ukrywa jednocześnie sens aluzji), tekst opatrzony pseudonimem zawiera nawiązanie do debiutanckiej powieści podpisanej nazwiskiem autora (gra utajenia i ujawnienia powtarza się między archetekstami). Dla czytelnika, mającego przed sobą kolejno *Kosmos*, *Opętanych* i *Ferdynurke* jako powieści sygnowane nazwiskiem „Gombrowicz”, przechodzenie od utworu do utworu jest zabawne, skomplikowane może, ale klarowne; intencja wpisania dodatkowego znaczenia we frazę „męcząca gra w tennis” (między ustami a wróblem) wybrzmiewa w porządku kolacjonowanych tekstów; zdemaskowana w dyskursie historycznoliterackim chronologia ukazywania się powieści też nam sprzyja – porządkuje nasze poszukiwania. Porządek egzystencjalny podpowiada jednak, że *Opętani* to ostatnia powieść Gombrowicza – ujawniona po publikacji *Kosmosu*. Te dwa porządki, klarowne z osobna, wchodzi w *Kosmosie* (jako tekście z określonego datą pierwodruku momentu historycznego, w którym wspomniane udogodnienia nie zaistniały jeszcze w horyzoncie czytelniczych kompetencji) w tajemniczy konflikt. Tajemnica, będąca rezultatem drastycznej niekoherencji, pozostaje dla mnie czymś nieprzeniknionym, tak jak tajemnica każdej chwili życia, wynikającej z przeszłości jako projekt przyszłości. To, co jest do zrobienia, to dalsza analiza tego fragmentu, okazującego się istotnym elementem kompozycji *Kosmosu*.

Rozdział 16 *Opętanych* zawiera nie tylko opis meczu Leszczuk *contra* Wróbel. To również rozdział, w którym kulminuje się wątek kryminalny. Dochodzi tu do uduszenia Maliniaka. Dla czytelnika *Kosmosu* istotne jest to, że Leszczuk, znalazłszy się wobec ciepłego jeszcze trupa, prefiguruje Witolda skonfrontowanego z powieszonym Ludwikiem. Wie, że na niego w pierwszej kolejności padnie podejrzenie o dokonanie morderstwa. Motyw ust ujawnia się w tym momencie fabuły *Opętanych* jako coś tajemniczego. Już wcześniej Leszczuk i Maja dostrzegają drażniącą sobowótowość swoich uśmiechów:

Przypomniał sobie, jak od początku ich znajomość stała się jakaś nienaturalna.  
A te sny wspólne...  
A te usta...  
A podobieństwo... [O 256–257]

– teraz Leszczuk spostrzega, że Maliniak ma usta „sine, aż czarne” (O 257). Po chwili sam zauważa to zjawisko u siebie:

Zastanawiał się...  
Naraz, jak przyłapany niespodziewaną myślą, wyjął prędko z kieszeni lusterko.

Usta miał sine – prawie czarne!  
I jednocześnie poznał w sobie jakieś rozluźnienie – jak gdyby wymykał się samemu sobie.

Zaczął biec. Ale to nie pomogło – czuł, że się sobie wymyka, że jakoś traci się, nie może się ująć. Coś go opanowało. Chciał krzyknąć, ale już nie krzyknął. Z zaciśniętymi ustami, niemy, pędził na oślep przez pola i wiedział tylko, że niesie ze sobą te sine, złe, okropne usta! [O 259]

Witold w porównaniu z Leszczukiem zachowuje się wobec Ludwika niemal nonszalancko:

Dotknąłem, obróciłem mu głowę, zajrzałem.  
Wargi wyglądały jak szerniałe [...]. [K 141]<sup>72</sup>

I choć eksterioryzuje to wydarzenie jako z nim nie związane, to uczucie towarzyszące odkryciu wisielca jest bliskie wrażeniom Leszczuka. Podobnie metaforyzuje je jako niemożność uchwycenia czegoś, wyslizgiwania się:

A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący, w łeb walący, wielki, ciężki, zwisający, coś w rodzaju byka plątającego się luzem, olbrzymi fakt na sośnie i z butami...

Mnie kiedyś dentysta ząb miał wyrwać, ale nie mógł go złapać szczypcami, nie wiem, dlaczego ześlizgiwały się..., z tym faktem ciężko wiszącym to samo, nie mogłem go złapać, wyslizgiwał się [...]. [K 138]

Swoją pewność co do tego, że to Maja udusiła Maliniaka, wyrazi Leszczuk podobnie do sposobu, w który Witold określi Ludwika: „Wszystko inne było złudzeniem! To był fakt w całej swojej nagości” (O 258).

Jeżeli uznamy, że aluzyjność *Kosmosu* stanowi integralną część zadanej poetyki lektury, to już na samym początku powieści zapowiedziane zostaje to, co zupełnie nieprzewidywalne<sup>73</sup>. Finał serii powieści jest nam zasugerowany, zanim Witold możliwie takiej serii dostrzeże; i jeśli chce tę serię w końcu uwieńczyć powieszeniem Leny, to znowu jego pragnienie oświetli ironia wynikająca ze zderzenia własnych rojeń z porządkiem wymykającym się jego kompetencjom. Witold nic nie może; nawet wtedy, gdy aktywnie się angażuje (poddając się roli detektywa czy wieszając kota), pozostaje bezradny wobec tego, co za kulisami jego świadomości. Formuła wprowadzająca: „Opowiem wam inną przygodę dziwniejszą...” (K 5), jest ironiczna – to opowieść opowie Witolda, uczyni go ślepym medium; a gdy Witold oznajmia w końcu, że na obiad była potrawka z kury, to nie on kończy historię, ale jest przez nią opuszczony.

Należy wskazać na jeszcze jeden punkt, w którym obrana przeze mnie procedura lekturowa popada w odrętwienie wywołane niekoherencją elementów potencjalnie znaczących. Powróćmy do obliczeń Leona: Wojtys informuje nas, iż jego

<sup>72</sup> Zob. też O 257: „Leszczuk rzucił się na Maliniaka, szarpnął go za ramiona. Głowa osunęła się na bok...”

<sup>73</sup> Należy tu też zwrócić uwagę na powtórzenie motywu zabicia zwierzęcia ze względu na kobietę. Wprawdzie Leszczuk nie uśmierca kota, lecz wiewiórkę, ale czyni to wobec Lenieckiej (pra-Lena?), przyjaciółki Mai, postaci epizodycznej w *Opętanych*. Leszczuk zabija złapaną wiewiórkę z powodu rzekomego zakładu między Mają a Leniecką o to, czy podda się kapryswi Mai (O 124–125).

rocznica to święto upamiętniające wydarzenie sprzed bez mała 27 lat (bez miesiąca i 3 dni, innym razem bez 4). Owa „fajda z kuchtą” stoi w jakiejś sprzeczności z deklaracją o nieskazitelnym i nieposzlakowanym pożyciu z żoną. Wiemy już, że obliczenia czasookresu związku z Kulką odsyłają do daty przybycia Gombrowicza do Argentyny. Wolno powziąć przypuszczenie (w imię wiary w spójność estetyczną tego chwytu), że przedział czasu dzielący Leona od pozamałżeńskiej przygody też powinien wskazać na jakąś datę w kalendarium Gombrowicza. Istotnie tak jest, ale odesłanie ma dziwny przebieg i paradoksalną naturę – można powiedzieć, że stanowi zagadkę, której rozwiązanie pozostaje połowiczne i rodzi nowe pytania. Przytaczam fragment notatki sporządzonej na statku „Federico Co-sta”, wiozącym Gombrowicza z Argentyny do Europy:

Znalazłem złotą monetę! Santos: piękno gór i światła (odjazd), poszedłem na spacer kilka kwadr. Rio od 8 do 11-tej. Zgłasza się urzędniczka [słowo nieczytelne] z milionerką i sekretarzem. Szachy z innym Niemcem. Obliczenia: 26 lat 332 dni Polski, 23 lata 226 dni Argentyny (9490 dni i 8395)<sup>74</sup>.

Kalkulacja ta jest iście Leonowa z dwóch powodów – wydaje się błędna (okres argentyński wyliczony został dokładnie, ale okres polski już nie<sup>75</sup>) oraz zawiera wartości, którymi operuje Leon w *Kosmosie*: „26 lat 332 dni Polski” to właśnie 27 lat bez miesiąca i 3 lub 4 dni (zależnie od liczby lat przestępnych w tym czasookresie). Podobnie zatem, jak to miało miejsce po analizie Leonowych wynurzeń na temat sumy sekund małżeństwa z Kulką, otrzymujemy precyzyjną daną dotyczącą pewnego momentu historycznego (wypłynięcie autora powieści z portu Buenos Aires). Ale sytuacja, w jakiej znajduje się tu badacz, jest opaczna: informacja o fikcyjnym czasookresie znajduje swój numeryczny odpowiednik w rzeczywistej notatce, treść tego odpowiednika (poza tym że w obu przypadkach chodzi o obliczenia czasu) nie ma jednak nic wspólnego z treścią podpowiedzianą przez fikcyjny analogon (w *Kosmosie* służy on oznaczeniu m o m e n t u święta, w notatce z transatlantyku określa pewien c z a s o o k r e s). W dodatku obliczenie autora jest albo błędne (co raczej trudno sobie wyobrazić), albo ustala czas spędzony w Polsce według jakichś osobistych, subiektywnych wytycznych, nie mających wiele wspólnego z momentami, które czytelnik *Kosmosu* uznałby za wiążące (chodzi, oczywiście, o daty urodzin i wypłynięcia z Polski). Należy się wstępnie zadowolić faktem, że rozpamiętywanie „fajdy z kuchtą” – tak jak Leona igranie jednostkami czasu w kontekście długości trwania sakramentalnego związku – ponownie odsyła do momentu rozpoczęcia podróży, z tą różnicą, iż tym razem chodzi o podróż powrotną. Uchylam się tu świadomie przed alegoryzowaniem (nie tak psychomachiczność *Kosmosu* się objawia), nie sądzę bowiem, że określenie funkcji tego typu aluzji w *Kosmosie* dałoby się zamknąć wraz ze stwierdzeniem istnienia w powieści klucza biograficznego. Może byłbym skłonny takie rozstrzygnięcie uznać za stosowne, ale pokretny sposób odsyłania, jego zwichrowana, paradoksalna natura eksponują siebie zbyt natarczywie, moim zdaniem, by

<sup>74</sup> R. Gombrowicz, *op. cit.*, s. 263.

<sup>75</sup> Suchanow (*op. cit.*, s. 272), przywołując ten zapisek w swojej książce, omija jego tajemniczą część.

spełnić się – jako zadane do odczytania znaki – w konstatacjach biograficznych. Musimy dodatkowo stale pamiętać, że ta narzucająca się, kusząca możliwość jest restrykcyjnie regulowana przez charakter sytuacji narracyjnej – dane, jakimi operujemy, są nam wiadome za pośrednictwem Witolda (co do którego kondycji psychicznej zgłosić zdążyłem już tyle zastrzeżeń), znającego je z ust Leona, którego zachowania są manifestacjami, każącymi brać go za osobnika uchylającego się zakresowi cech określanych mianem zdrowia psychicznego. Tego typu rozwiązania formalne w *Kosmosie* mają za to inną, zupełnie niezwykłą funkcję: transmitują literackość poza powieść. Gombrowicz, notujący tych kilka zdań, jest nie tylko sobą – *avant la lettre* jest już Leonem<sup>76</sup>.

Dociekliwy czytelnik może tu jeszcze postawić pytanie o liczbę 23 lat, którą najpierw wymienia Witold, a potem szperający przy kamieniu Leon. W jakiś sposób odpowiada ona przecież okresowi 27 lat bez miesiąca i 3 lub 4 dni – wydaje się jednak Witoldową (lub Leonową) niekonsekwencją. Znaczący wszakże to samo, tyle że nie w ramie kontekstu biograficznego, a w sferze związków między tekstami literackimi. Ta liczba przywołuje gest wspomnienia, który poprzedza śmierć wspominającego i pogrzeb osoby mu bliskiej:

PIERWSZY GRABARZ  
[. . . . .]  
Oto macie tu czaszkę, ta czaszka leżała w ziemi dwadzieścia trzy lata.

HAMLET  
Któż to był taki?  
[. . . . .]

PIERWSZY GRABARZ  
Zaraza na tego szalonego hultaja! Wylał mi raz na głowę flaszkę reńskiego wina. Ta oto czaszka była czaszką Jorika, królewskiego błazna.

HAMLET  
Ta?

PIERWSZY GRABARZ  
Ta sama.

HAMLET  
Niech jej się przyjrze. –  
Ach biedny Joriku! – Znałem go, Horacjo, był to człek niewyczerpanego dowcipu, zadziwiającej pomysłowości. Tysiąc razy nosił mnie na barana. A teraz jakimże wstrętem przejmuję moją wyobraźnię. Na wymioty mi się zbiera. Tu były te wargi, które całowałem, nie wiem, ile razy. – Gdzie są teraz twoje docinki? twoje figle? twoje pieśni? twoje wybliski wesołości, przy których ryczał stół cały? Ani jednego teraz? Nie zakpiszże ze swoich wyszczerzonych zębów? Okłapnąłeś całkiem? [...] <sup>77</sup>.

Za chwilę na cmentarz wejdzie kondukt odprowadzający Ofelię, a i Hamlet wstąpił już na drogę ku swojej śmierci. Zarówno w *Hamlecie*, jak i w *Kosmosie* liczba 23 lat pojawia się jako nieścisłość – zjawisko często towarzyszące tego typu danym w dramatach Szekspira.

<sup>76</sup> Oczywiście, można rzecz ująć inaczej: notatka, której się przyglądamy, będąc autobiograficznym zapiskiem, jest r ó w n o c z e s n i e „notatką do powieści”. Nie chcąc się jednak w ten sposób żegnać z wdziękiem tego nieco szalonego przypuszczenia, zdrowy rozsądek umieszczam i poświadczam w przypisie.

<sup>77</sup> W. Szekspir, *Hamlet*. Przeł. W. Tarnawski. Oprac. S. Helsztyński. Wyd. 5, zmien. Wrocław 1966, s. 227–228. BN II 20.

### Podsumowanie

– Dziwne to! – pisze Bevoriskius – lecz fakty są pewne, gdyż miałem na tyle ciekawości, że za każdym razem robiłem znak piórem; dziwne! – ale w ciągu krótkiego czasu, w którym mógłbym dokończyć drugą połowę niniejszego przypisu, samczyk przerywał mi pracę wznawiając swe pieszczoty całe dwadzieścia trzy i pół raza<sup>78</sup>.

### Abstract

DOMINIK SULEJ  
(The Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw)

#### 'COSMOS' AS A MIRROR CABINET. A RECONNAISSANCE

The article is an attempt to read Witold Gombrowicz's last novel as a text in which a radical experiment in the form of unreliable narration is made. Both the ontological status of characters and time and space coordinates are here subject to influence of a problematic *ex post* short story. Other equally important part of the present considerations consists of the analyses of intertextual relations: in *Cosmos* they are to prove the presence of stylistic-existential idiom which accompanies the procedures of choices and pre-texts transformations. Presented in this way, the poetological problems lead to formulation of a thesis referring to the literary genetics of the novel in question: *Cosmos* eventually proves to be an exceptional case of modernistic psychomachy.

---

<sup>78</sup> L. Sterne, *Podróż sentymentalna przez Francję i Włochy*. Przeł. A. Glincka. Oprac. Z. Sinko. Wrocław 1973, s. 112. BN 174.