

Teksty Drugie 2005, 3, s. 17-26



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Gombrowicz i natura

Jerzy Jarzębski

Jerzy JARZĘBSKI

Gombrowicz i natura¹

Na początku trzeciej części *Ferdydurke*, kiedy bohaterowie wychodzą z miasta, wypowiada Gombrowicz ustami Józia pamiętne słowa:

Natura. Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie, Miętus, wracajmy, wołę ścisk w kinematografie niż ozon pól. Kto powiedział, że wobec natury człowiek się staje mały? Przeciwnie, olbrzymięcę i rosnę, delikatnieję, jestem jak obnażony i podany na półmisku ogromnych pól przyrody w całej nienaturalności człeczej, o, gdzie się podział mój las, mój gąszcz oczu i ust, słów, spojrzeń, twarzy, uśmiechów i grymasów? (F, 191)²

Ten manifest „antynaturalności” człowieka pozostaje długo w pamięci. A przecież na początku twórczości Gombrowicza było na pozór inaczej: do jego świata – z ludzi złożonego, czerpiącego swą dynamikę z ich starć nieustannych – przychodziło się właśnie z łagodnego „ogrodu natury”, ze świata Rousseau, Chateaubrianda czy Bernardina de Saint-Pierre. Ślady ich lektury widoczne są u Gombrowicza w młodzieńczych opowiadaniach, a przede wszystkim w *Dziewictwie*, które – jak zauważył pierwszy Michał Głowiński³ – korzysta wiele z sentymentalnej opowieści

^{1/} Szkic niniejszy wygłaszany był jako referat na konferencji *Witold Gombrowicz (1904-1969). An international conference celebrating the centenary of his birth*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Department of Slavic Languages and Literatures, Yale University, New Haven, 22-23 października 2004.

^{2/} Cytaty z dzieł Gombrowicza w edycji Wydawnictwa Literackiego lokalizuję według następującego klucza: F – *Ferdydurke*, Kraków 1994; B – *Bakakaj*, Kraków 1997; DII – *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1997; K – *Kosmos*, Kraków 1994. Cyfra po przecinku oznacza numer strony.

^{3/} Na inspirację ze strony Głowińskiego powołuje się Janusz Margański, który związkom *Dziewictwa z Pawłem i Wirginią* poświęcił wiele uwagi w książce *Gombrowicz wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 40-45. Interesująca jest także dokonana przez autora analiza polemiki Gombrowicza z sentymentalno-romantyczną wizją natury.

o Pawle i Wirginii. Wiara w przychylność natury dla człowieka, a także w przyrodzoną dobroć jednostki wzrastającej na jej łonie organizowały świadomość pisarzy tworzących na pograniczu oświecenia i romantyzmu, a potem oddziaływały na tradycyjną pedagogikę wieku XIX. W *Dziwictwie* obserwujemy resztki tej wiary, zaprezentowane w postaci groteskowej mitologii, jakiej hołduje Paweł, narzeczony „dziewiczej” Alicji. Sama Alicja wie już coś więcej: wie mianowicie, że to ona sama, swą cielesnością i nieokiełznaną, choć błędzącą wyobraźnią wnosi w ogród dzieciństwa elementy rozsadzające, burzące utopijny świat panieńskiej niewinności.

„Ogród natury” okazuje się więc mitem, a sama natura objawia się w opowiadaniach Gombrowicza w postaci popędów, które podminowują międzyludzkie relacje, powleczone werniksem „przyzwoitości”, tabu i układów wpisanych w kulturę. Bardzo to w duchu Freuda i jego naśladowców, których pilnie czytano w dwudziestolecie międzywojennym. Dlatego kapitan ze *Zdarzeń na brygu Banbury* może już wykrzykiwać z mieszaniną oburzenia i zawiści: „K...a natura!” (B, 147), mając na myśli wszechobecność płciowych uciech, a także właściwy przyrodzie bezwstyd i brak jakichkolwiek zahamowań, które przeszkadzałyby istotom nieskrępowanym przez kulturowe zakazy używać sobie, sycąc bezgraniczne popędy. Ta bezgraniczność skłania bohatera opowieści, Zantmana, do specyficznej strategii walki z erotycznymi marzeniami marynarzy. Otóż Zantman p ł a c i za te marzenia, dokładnie je wyceniając. W ten sposób fantazmaty, które wcześniej wskazywały na niego samego w sposób niejasny i zakamufLOWANY, zostają obłaskawione; ustala się im granice, wyznacza „posiadacza”, a tym samym kogoś, kto nad nimi panuje. Prowadzenie to okazuje się *notabene* iluzoryczne, ale to już inna historia.

Jeszcze ktoś u Gombrowicza „kupuje” bezgraniczność – to Gonzalo z *Trans-Atlantyku*. Ale ten nie jest, by tak rzec, „detalista” w tej procedurze, ale milio-nem o szerokim geście, kimś, kogo stać na wykupienie nie tylko swoich własnych marzeń erotycznych, ale wręcz całej natury, w której wszechobecna chuć pojawia się jako wiecznie bijące źródło nowych krzyżówek międzygatunkowych. Gonzalo „kupuje” więc nie tylko homoseksualny seks, ale też treści kultury, rozumianej jako nieobjęty zbiór (nasyconych ukrytą treścią libidinalną) wytworów.

W pierwszym okresie życia i twórczości Gombrowicza natura jest więc przede wszystkim domeną popędów, które kultura stara się ocenzurować i zaprząć do „konstruktywnej” pracy. W ten sposób erotyzm staje się – z nieopanowanego, fizycznego łaknienia – instytucją życia społecznego, kwitnącą w domach należących do rodziny i przyjaciół, pod okiem rodziców, ciotek i kuzynek. Prowadzi nie tyle do dzikiego, namiętnego zespolenia ciał, ile do układów majątkowych, splecenia koronami drzew genealogicznych, ma też istotne konsekwencje w życiu towarzyskim. Gombrowiczowski bohater, podobnie jak sam autor, nie potrafi jednak tym towarzyskim wymogom sprostać. Gdziekolwiek w jego opowiadaniach pojawia się wątek normalnego narzeczeństwa, natychmiast interweniuje chaos – albo, jak w *Dziwictwie*, w postaci niebezpiecznych rojeń umysłu, albo, jak w *Przygodach*, w formie uwikłanych w libidinalną symbolikę fantastycznych podróży, skutecznie odwodzących bohatera od uświęconych obyczajem męsko-damskich związków.

Erotyka realizuje się więc u Gombrowicza tam, gdzie jej kulturowa forma załamuje się pod naciskiem natury. Niezależnie od tego, jak zinterpretujemy homoseksualne przygody Gombrowicza – czy jako realizację jego właściwych seksualnych preferencji, czy tylko jako jeden ze sposobów zaspokajania przezeń erotycznego głodu, pozostanie jedna zasada: erotyka wymaga u Gombrowicza odrzucenia formy, złamania konwenansu, opowiedzenia się po stronie natury jako domeny nieokielzanych sił i nieujarzmionych popędów.

Odkrycie sfery biologicznej jako czynnika odpowiedzialnego w ludzkiej osobowości za popędy czy erotyczną rozkosz nie jest jednak niczym szczególnie oryginalnym, ale też nie na tym koniec Gombrowiczowskich zmagania z naturą. Jest ona w twórczości pisarza czymś głęboko paradoksalnym: stanowi bowiem jednocześnie fizyczny podkład, na którym wyrasta ludzkość i jej kultura – a zarazem pierwiastek głęboko ludzkości obcy, odmienny.

Jak zachować się wobec natury? – pyta sam siebie w słynnej scenie z *Dziennika*. – Idę tą drogą, ogarnięty pampą – i czuję, że jestem w tej całej naturze cudzoziemcem, ja, w mojej skórze ludzkiej... obcy. Niepokojąco inny. Twór odmienny. (D II, 36)

Gombrowiczowskie pytanie o naturę jest szczególnie kłopotliwe, jeśli sobie zdamy sprawę z całej trudności, jaką sprawia docieranie do natury jako takiej. Natura w istocie występuje wobec nas zazwyczaj w przebraniu kulturowym, odziana w słowa i pojęcia należące do języka ludzkiego. Przed laty Włodzimierz Bolecki analizował opisy przyrody w *Ferdydurke* i dowodził, że są one ostentacyjnie konwencjonalne⁴. Zresztą pisarz ową konwencjonalnością zabawiał się całkiem otwarcie, skoro na przykład ulubiony jego „krajobraz z krową” („Przestrzeń. Na widnokręgu krowa”, F, 190) w *Zdarzeniach na brygu Banbury* przybiera formę przestworu oceanu z k r o w ą m o r s k ą na horyzoncie (B, 115). Otóż ten żart możliwy jest tylko w języku, w rzeczywistości przyrodniczej te dwa ssaki (krowa i krowa morsa) nic ze sobą wspólnego nie mają.

Czyżby więc istnienie przyrody w świecie Gombrowicza miało charakter przede wszystkim retoryczny? Zapewne jest i tak, ale nie we wszystkich przypadkach: przyroda, a pośród niej zwierzęta, jest również jakimś nieredukowalnym fenomenem, z którym kultura nie bardzo umie sobie poradzić. Pisze o tym ciekawie Bolecki we wstępie do opracowanego przez siebie Gombrowiczowskiego *Bestiarium*:

Zwierzęta nie są [...] w twórczości Gombrowicza ani przykładem krwiożerczości, ani demokracji, ani też moralnej neutralności. Gombrowiczowska natura nie jest więc ani racjonalna, ani absurdalna, ani nie zachwyca, ani nie koi starganych nerwów. Po prostu jest. Człowiek w tym świecie nie jest ani „myślącym zwierzęciem”, ani „bezmysłną bestią”, ani nawet „bestią społeczną”, choć to, co społeczne („międzyludzkie”), przybiera w oczach Gombrowicza najbardziej zdziczałe kształty. O czym to świadczy? Otóż różne pokolenia pisarzy modernistów – takich jak Witkacy i Miłosz, Nałkowska, Iwaszkiewicz, Wat i Herling, Szyborska – osadzały swoje koncepcje człowieka w obrębie szeroko rozu-

^{4/} W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym*, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 118-120.

mianej filozofii natury – to znaczy natury jako fenomenu życia w ogóle. Tymczasem twórczość Gombrowicza jest od samego początku świadectwem radykalnego zanegowania i odejścia od przyrodniczego rdzenia tego światopoglądu. Na partnerstwo z przyrodą nie ma w nim miejsca.

Ale w dziele Gombrowicza nie ma też romantycznej estetyzacji przyrody jako dzieła sztuki (*à la* Schelling), ani secesyjnej „naturalizacji” sztuki – zwierzęta nie pełnią więc w jego prozie funkcji animalistycznych ornamentów, jakich było bez liku w twórczości pierwszych pokoleń modernistów (np. Przybyszewskiego, Berenta, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Schulza) czy ornamentach Art Nouveau. Zwierzęta w jego utworach nie są ani uczestnikami groteskowych metamorfoz, ani rekwizytami symboliki erotycznej. Brak w ich przywołaniach jakiegokolwiek waloryzacji estetycznej, a przede wszystkim – jakiegokolwiek wizualizacji (realistycznej, fantastycznej czy symbolicznej).⁵

Krowa „retoryczna” może się zatem obrócić w fenomen świadomości, wyzbywając się swej podległości konwencjom w słynnej scenie z *Dziennika*, kiedy Witold natyka się na nią na eukaliptusowej alei w estancji Władysława Jankowskiego. Powiada wtedy:

Jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość – ten moment, w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty – że stropiłem się jak o c z ł o w i e k, to jest w moim, ludzkim, gatunku. Uczucie dziwne i bodaj po raz pierwszy przeze mnie doznane – ten wstyd człowieczy wobec zwierzęcia. Pozwoliłem żeby ona spojrzała na mnie i zobaczyła mnie – to nas zrównało – wskutek tego stałem się także zwierzęciem – ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym. Poszedłem dalej podejmując przerwany spacer, ale poczułem się nieswojo... w naturze, która osaczała mnie zewsząd i jakby... oglądała mnie. (DII, 34)

Wątek krów powróci w *Dzienniku* niebawem:

Gdy mijam stado krów, zwracają ku mnie łby i nie spuszczaają ze mnie oka póki nie przejdę [...], te spojrzenia wydają mi się widzące. Trawy i zioła! Drzewa i pola! Zielona natura świata! Pogrążam się w ten przestwór jakbym odbijał od brzegu i ogarnia mnie obecność złożona z miliardów istnień. Żywa materio pulsująca! Zachody słońca pyszne, dziś rozpostarły się dwie wyspy biało-kawowo-brunatne z górami i wieżami ze świetlistych stalaktytów a wszystko w koronie z rubinów. Potem wyspy zwały się tworząc zatokę mistycznego lazuru tak przezystego iż prawie uwierzyłem w Boga – a potem nad samym horyzontem nastąpiło zagęszczenie ciemne i wypełzające – i pośród brunatnych wybrzuszeń rozpanoszonych na nieboskłonie pozostał tylko jeden punkt świetlisty, bijące serce blasku. Hosanna! Nie bardzo chce mi się o tym pisać, tyle już tych zachodów namalowano w literaturze, zwłaszcza naszej. (DII, 36)

Cały problem odsłania się na przestrzeni tego cytatu: najpierw odkrycie „żywej materii pulsującej”, potem piękna natury – i już wydaje się, że komunია pisarza z przyrodniczym otoczeniem właśnie się urzeczywistnia, kiedy odkrywa on z rozczarowaniem, że maluje kolejny konwencjonalny widoczek, korzystając z bogatych środków literackiej stylistyki. Nie tędy więc droga! Istnieje, powiada dalej

^{5/} W. Bolecki „*Jak zachować się wobec krowy?*” (*Wstęp do bestiariusz Witolda Gombrowicza*), w: W. Gombrowicz *Bestiariusz*, wstęp, wybór, układ W. Bolecki, Kraków 2004, s. 10-11.

Jarzębski Gombrowicz i natura

Gombrowicz, dana Polakom przez katolicyzm możliwość zbratania z naturą poprzez Boga-Stwórcę: całość Istnienia, z człowiekiem włącznie, staje się dzięki tej wizji jednością, jako „dzieło boże”. W tym duchu napisał kiedyś Miłosz swój *Świat (poema naiwne)*. W nim wszystko – człowiek, żuczek i kamień – mają swoje miejsce w tym samym boskim planie. Gombrowicz, nie wierząc w Boga, nie może jednak w ten sposób uleczyć swego poczucia obcości wobec natury. W sukurs przychodzi mu dopiero ból – cierpienie niezliczonych pokoleń zwierzęcych, które Kościół zlekceważył, a które, zdaniem pisarza, stanowi tę prawdziwą komunię, wiążącą ludzkość ze światem animalnym. Tu jednak pojawia się w nim – dość dziwaczne, trzeba przyznać – rozdwojenie. Zaczyna się od odrzucenia wspólnoty zbyt na gust pisarza szerokiej:

Mnie ku tym dołom, ku konfrontacji z koniem, żukiem, rośliną, pcha moje dążenie do „nawiązania z niższością”. Jeśli usiłuję uzależnić wyższą świadomość od niższej w świecie ludzkim – jeśli chciałbym łączyć dojrzałość z niedojrzałością – czyż nie powinienem zstąpić niżej jeszcze po drabinie gatunków? Objąć całą skalę wiodącą w dół?

Ale – jakaś niechęć... Przyznam się – to mnie nudzi. Nie chce mi się o tym myśleć. I nie lubię, prawie nie znoszę – wybierać się myślą poza królestwo ludzkie. Czy dlatego że zbyt obrzymię się owe królestwa, okrążające nas? Niechęć do wydalania się z własnego domu? (DII, 38)

Jesteśmy tu gdzieś blisko jęku wydawanego przez bohatera *Ferdydurke*: natura jest człowiekowi obca nie dlatego, że nie do objęcia zmysłami czy intelektem, ale dlatego, że poszerzenie własnej tożsamości tak, aby obejmowała wszystkie istnienia żywe, wymaga po prostu zbyt wielkiego wysiłku. Człowieczeństwo jest „łatwiejsze”, bo już przyswojone, pozostaje więc terenem, z którym Gombrowicz się identyfikuje. Najlepszą ilustracją tego rodzaju myślenia jest słynna historia z *Dziennika* o ratowaniu żuczków na plaży (DII, 52-54). Pisarz opowiada o tym, jak leżąc na wydmie, wdał się ni z tego, ni z owego w czynność odwracania z grzbietu na nóżki małych żuków, którym – kiedy leżały na grzbiecie – słońce, jak sądził, nie-miłosiernie paliło brzuszki. Raz rozpoczęta czynność przerodziła się w obsesję, żuczków do uratowania było bowiem tysiące, a nie sposób było znaleźć jakikolwiek powód, aby przerwać czynność akurat na którymś konkretnym owadzie i n i e r a t o w a ć następnego. Ucieczka stała się możliwa tylko za cenę „zawieszenia świadomości”, wyłączenia jej na chwilę i odejścia „jak gdyby nigdy nic”.

Opisywałem to kiedyś jako ucieczkę od rozstrzygnięć przynależnych Bogu, to znaczy od takich, które zawierają w sobie decyzję o być albo nie być drugiej istoty⁶. Dzisiaj chciałbym podkreślić trochę inną kwestię. Otóż rzeczowistemu włączyć się w porządek natury przeszkadza człowiekowi paradoksalnie fakt, że się z tym porządkiem próbuje utożsamić. Robi to jednak przez przyjęcie odpowiedzialności za całość bytu, a zatem – niby będąc z naturą – naprawdę zajmuje miejsce gdzieś ponad nią, nawet ponad samym sobą, staje się bowiem strażnikiem uniwersalnej

^{6/} J. Jarzębski, *Trudno być Bogiem*, w teoz.: *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 199.

normy moralnej, nakazującej nieść pomoc wszystkim, którzy jej potrzebują, następnie „puszcza siebie w ruch” – jako wykonawcę – i nie umie zatrzymać tego mechanizmu. Na początku swej historii powiada Gombrowicz: „znalazłem się tam, gdzie człowieczeństwo musi wymiotować...” – i to z uwagi na „ohydę” dylematu moralnego, z jakim zostało skonfrontowane (DII, 52)⁷. Zamiast „ohydy” można by wstawić „sprzeczność”, bo uniwersalnej empatii towarzyszy tutaj rzeczywiste odebranie od istot, wobec których autor *Dziennika* empatię odczuwa. A jednocześnie ten pierwszy nieuratowany żuk wciąż czepia się jego pamięci, domagając się dla siebie jakiegoś specjalnego miejsca, postawy ekspiacyjnej ze strony pisarza, i rośnie w jego świadomości do wymiarów absurdalnie wielkich wobec tych, jakie zazwyczaj żuki zajmują w naszych myślach. Wszystko to w wyniku daje mdłości, ową „nauseę”, wyzwalającą się tam, gdzie „ja” traci grunt pod stopami, nie wie już bowiem, kim naprawdę jest i jaki jest rzeczywisty zakres jego odpowiedzialności za świat. Kiedy więc Gombrowicz mówi nam, że zejście w dół po drabinie gatunków go „nudzi” – na pierwotny sens „nudzenia” jako „nużenia” nakłada się niespodzianie drugi: „nudzenia” jako „mdłości”, chwytających go na zawrotnej drabinie wiodącej w otchłanie biologicznej niższości.

A przecież na tym „przygoda empatii” u Gombrowicza się nie zamyka – przeciwnie. Wydaje się, że im dalej w starość i chorobę, tym lepiej pisarz pojmuje potworność każdego bólu, jego charakter elementarny i nieredukowalny. Rozważania na ten temat zaczynają się w tym samym punkcie *Dziennika*, w którym na pozór empatia uniwersalna, obejmująca całość Istnienia, została odrzucona:

W młodości dręczyłem zwierzęta. Przypominam sobie, jak w Małoszycach zabawiałem się z chłopakami wiejskimi. Siekliśmy batami żaby. Dziś boję się – oto właściwe słowo – cierpienia muchy. I ten strach z kolei mnie przeraża, jakby w tym zawierało się jakieś okropne osłabienie wobec życia, ja rzeczywiście lękam się tego, że nie mogę znieść bólu muchy. (DII, 39)

Natura niższa, animalna, powraca więc natychmiast (wręcz na następnej dziennikowej stronie) po jej demonstracyjnym usunięciu z pola świadomości i zainteresowania pisarza. Kluczem jest wspólnota bólu, to bowiem – jak mniema pisarz – jedyne odczucie, które łączy wszystkie istoty na dowolnym poziomie rozwoju. Ten ból jako doznanie elementarne i budujące wspólnotę całej natury wraz z ludzkością, która w tym punkcie przestaje się zasadniczo odróżniać od reszty bytów ożywionych, pełni więc znacznie ważniejszą funkcję niżby się na pierwszy rzut oka zdawało: jest swoistym gwarantem jedności świata, a zarazem stygmatem wyciśniętym na każdej żywej istocie, wyznacznikiem jej losu – bo żadna przed bólem nie może uciec.

⁷ Motywowi „wymiotów” u Gombrowicza interesujące rozważania poświęcił Michał Paweł Markowski w referacie *Du vomí ou au-delà de l'économie: Gombrowicz contre Sartre*, wygłoszonym na konferencji *Entre l'Europe et l'Amérique: Witold Gombrowicz et son débat avec la destinée*, Université Charles de Gaulle, Lille III, 7-8 mai 2004.

O bólu Gombrowicz pisze z latami coraz częściej, niejako obraca go w palcach, rozważa, próbuje oswoić – poczynając od pojawiającej się w *Dzienniku*, zaraz po rozważaniach nad naturą, historii postrzelonego psa i czterech wersji postępowania z jego męczarnią, przez wizje bogobojnej rodziny siedzącej przy stole i omijającej wzrokiem lep na muchy, gdzie dzieją się dantejskie sceny, poprzez opowieść o poparzonej córeczce Simona z końca drugiego tomu *Dziennika*. Szczególnie w tej ostatniej historii podkreślony zostaje dziwny związek cierpiącego dziecka ze zwierzęciem – właśnie jakby ból przywoływał automatycznie motywy animalne.

Ostatnią próbą zmierzenia się z naturą jest u Gombrowicza *Kosmos*. Sięga ta próba najgłębiej i jest najbardziej oryginalna. Akcja *Kosmosu* poczyna się opisem wędrówki bohaterów polną drogą na peryferiach Zakopanego:

Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklistych kamyczków, blask, upał brzeczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz... (K, 5)

Łatwo dostrzec (co już kiedyś zresztą zauważyłem^{8/}), że pierwsze słowo tego monologu jest jednocześnie rzeczą i wrażeniem, czymś obiektywnie istniejącym i zmysłowym doznaniem. W dalszej części opowiadania jest podobnie: nazwom wyraźnie określonych obiektów towarzyszą nazwy doznań. *Kosmos* od samego początku zdaje się być zatem próbą stworzenia pewnej sfery pośredniczącej pomiędzy światem zdarzeń i przedmiotów przedstawianych w powieści jako istniejące obiektywnie i światem subiektywnych wrażeń. Nie ma zrazu w tej pośredniczącej sferze podziału na zjawiska natury i dzieła ręki ludzkiej. Jak pamiętamy, bohaterowie powieści, zbłądziwszy w krzaki, znajdują tam powieszzonego wróbla i ten fenomen domaga się od nich wyjaśnienia. Na początku poszukiwania zmieniają ku odkryciu, kto jest sprawcą tego wybryku, potem chodzi już raczej o to, czy powieszenie ptaszka nie należy do jakiejś s e r i i powieszeń. Powtarzalność rozbroiłaby przynajmniej ten fakt z dziwaczności, podczas gdy jednorazowość czyni go intrygującą dewiacją, naruszeniem porządku świata.

O czym jest ta krańcowo dziwaczna powieść? Mówił Gombrowicz, że o „stwarzaniu się rzeczywistości”, ale komuż tak się rzeczywistość stwarza? W sposób tak szalony, tak urągający wszelkim ludzkim normom? Zwróćmy wpierrw uwagę, że historia *Kosmosu* rozgrywa się z dala od rodzinnego domu bohatera, w miejscu, w którym nie obowiązują żadne konwencjonalne rygory myślenia i postrzegania świata, w dodatku wprowadzaniem porządku zajmuje się „świadomość leniwa”, nienaznaczona żadną rutyną postępowania. Jedyna zasada, jaka rządzi zdarzeniami, to działająca między ludźmi zasada namiętności – tyle że w dwóch krańcowo odmiennych wydaniach: Fuks odrzucany jest przez szefa, Drozdowskiego, Witold zaś pragnie Leny. Pierwszy więc chciałby wokół siebie zorganizować jakąś zastępczą fabułę, w której grałby pierwsze skrzypce – byle tylko o Drozdowskim zapomnieć, drugi nadaje wszystkiemu, co go otacza, sens skrycie erotyczny – dlate-

^{8/} Por. J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 447.

go łatwo mu będzie nawiązać porozumienie z Leonem. Fuks stara się zbudować wokół wróbla jakąś spójną historię, wciąga innych w śledztwo, dąży do zorganizowania szeroko zakrojonego spektaklu poszukiwań „tajemnicy wieszania”. Inaczej Witold, który działa w skupieniu i ciszy, a fascynuje go raczej powtarzalność pewnych motywów, w czym sekunduje mu Leon-onanista. Dla Leona powrót do tego, co było, **p o w t ó r z e n i e** jest czymś nadającym sens światu i warunkującym jednocześnie przyjemność. Modelem relacji międzyludzkiej dla Fuksa będzie więc teatr – działanie w sferze zewnętrznej, idiosynkratycznie wolnej od dotknięć, posuwanie akcji naprzód, ucieczka. Leon na odwrót – świat cały wciąga do swego wnętrza i tam przyrządza sobie w myśl zasady rozkoszy. Rozkosz ta, niczym erotyczne ruchy frykcyjne, musi być powtarzaniem po wieczne czasy tego samego doznania, nieustającym tarcieciem naskórków.

Modelem takiej dwoistości są, co ciekawe, zeszecone usta Katasi, które prowadzić miały Witolda do skojarzeń perwersyjnie erotycznych:

usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie, o odrobinę, o milimetr, powodowało wywinicie wargi górnej, uskakujące, czy wyslizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim, a jednak mnie z miejsca rozgrzała i rozpaliała będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią płciowego, śliskiego i śluzowatego. (K, 8)

Katasia dlatego jest więc ekscytująca, że ujawnia tę niejako najbardziej elementarną dwoistość człowieka, który cielesnie jest rozłamany na zewnętrzne i wewnętrzne, ektodermę i endodermę, skórę zewnętrzną i śluzówkę, na społeczne, bo dostrzegalne wzrokiem, racjonalne – i na prywatne, bo wyczuwalne tylko od środka, intymne, niewypowiedziane. Ma to przełożenie także na metafizykę – gdyż w świecie postrzeganym przez zmysły „zewnętrzne” docieka się **s p r a w c y** zdarzeń, sprawcy, którego inkarnacją najwyższą jest osobowy Bóg, podczas gdy w świecie kreowanym na modłę Leona ciało ludzkie ogromnieje i staje się całym kosmosem; wszystko zatem, co się w nim dzieje ważnego, dzieje się wewnątrz i postrzegane jest przez zmysły do wewnątrz skierowane. „Nabożeństwo” Leona, choć – jak każe rytuał – ma swoich biernych uczestników, w istocie jest całkowicie wsobne:

te długie minuty ociekały świętstwem i były wyznaniem, bo jeśli nikt nie mówił, to znaczyło, że my jesteśmy tu po to tylko, żeby on się przy nas załatwił... z tym swoim... wsobnym... swój do swego... Czekaliśmy aż skończy. Czas upływał.

Niespodziewanie oświetlił latarką własną twarz. Binokle, łysina, usta, wszystko. Zamknięte oczy. Lubieżnik. Męczennik. Powiedział:

– Innych widoków nie ma. (K, 147)

To, co **robi w Kosmosie** Gombrowicz, dlatego ma tak uniwersalny wydzźwięk, że autor łączy w swojej, szaleńczej na pozór, układance znaków te, które się wiążą z zewnętrzną i te, które się wiążą z wewnętrzną stroną ludzkiego istnienia: łańcuchy związane z „wieszaniem”, „ustami”, „palcem”, „penetracją” przechodzą z jednej strony na drugą, tworząc sieć symboliczną, która wiąże poszukiwanie sensu

z erotyczną obsesją, tę znów z zabijaniem, a zabijanie (ofiare) z metafizyką. Co więcej, każdej kombinacji osób, między którymi wytwarza się taka czy inna wersja sensu, odpowiada inny model powieściowy: Witold z Fuksem animują wzorzec powieści detektywistycznej, Witold z Leonem – powieści psychoanalitycznej, Witold z Leną – dziwnego, skażonego u powicia romansu, i tak dalej. Każdy element powieści można rozmaicie interpretować, bo też każdy da się ująć w wielu różnych kontekstach, które modyfikują jego sens. Powieść sama należy do gatunku dzieł autotematycznych, które ujawniają procedury związane z tworzeniem i podają w wątpliwość szanse dotarcia opowieścią do zdarzeń w ich obiektywnej prawdzie.

W *Kosmosie* problem relacji człowiek–natura schodzi na poziom najbardziej elementarny. Można rzec, że tutaj człowiek tropi naturę w samym sobie, w tym, co cielesne, ale też – nieoficjalne, niewyraźne w ludzkich kategoriach. Zmiana, która się dokonała od czasu *Dziwictwa* czy *Zdarzeń na brygu Banbury*, na tym z grubsza polega, że o ile tam natura włamywała się w ludzkie „ja” w postaci jeno niskich, erotycznych popędów rodzących przelotne fantazmaty i obsesje (kość Alicji, nieskromne skojarzenia Zantmana), o tyle tutaj na tym nie poprzestaje, ale wpływa już decydująco na budowany w ludzkiej świadomości całościowy obraz świata, który staje się, po części przynajmniej, wyrazem ciemnych namiętności. Owe namiętności, ocenzurowane w życiu społecznym, szukają sobie prywatnego języka symboli (Leonowy „berg”), stają się dyrektywą działania (Witold wieszka kotka Leny, wkłada palec w usta wiszącego Ludwika, zamierza powiesić samą Lenę). Wszystkie te symboliczne słowa czy gesty aspirują do roli więzadeł spajających budowę sensu. Słowu „sens” nadaje tu szczególne znaczenie: oznacza on mianowicie w tym miejscu jedynie pewnego rodzaju spójność wiążącą elementy, bez odwołania jednak do wyższych układów znaczeń czy idei. Ten sens – podobny sensowności prostych łamigłówek – owa, mówiąc słowami narratora powieści, „logika oddolna”, odwołuje się właśnie do libidinalnych pragnień, zyskując na chwilę pozór konstrukcji intelektualnej, „wyjaśnienia” struktury świata i zarazem „wyjaśnienia” zagadek niesionych przez to, co w człowieku naturalne, a więc wymykające się definicji, niejasne, popędowe. Rzecz w tym, że *Kosmos* skonstruowany jest tak, iż nie daje definitywnej odpowiedzi, j a k i naprawdę jest ten świat, który ludzie dla siebie budują: czy rządzi nim rozumny ład, czy ciemne, wywiedzione z natury namiętności – a może ich splot nierozrwalny? Dla Markowskiego świat otaczający bohatera w *Kosmosie* jest przede wszystkim obcy, nieoswajalny i przez to niesamowity⁹. Jego materia nie daje się złożyć w żadną sensowną całość – pozostają tylko „grudki, kamyczki”. Myślę, że jest jeszcze dziwniej: w swoich próbach usensownienia rzeczywistości bohater projektuje w świat własne mroczne namiętności. I to one dopiero, czyli to, co w bohaterze jakby najbardziej własne, sprawiają, że świat staje się groteskowo-potworny. Potwór, to co „obce”, grasuje jednak nie na zewnątrz, ale niejako we wnętrzu Witolda, w tych rejonach, nad którymi jego inte-

^{9/} Por. M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

lekt nie panuje. W *Kosmosie* Gombrowicz raz jeszcze zwraca się ku naturze, tym razem jednak szuka jej w tej niejasnej, enigmatycznej sferze, która w nim samym stoi na granicy chaosu i porządku – i nie rozprasza mroku, który ją zasnuwa.

Ten mrok ustępuje na pozór w *Operetce*. Rozprawiwszy się ze światem stroju, a więc kultury, podsuwa nam pisarz nagą Albertynkę jako coś w rodzaju rozwiązania piekących kwestii, które produkuje świat międzyludzkiej gry. Pozbawiona stroju Albertynka zda się być naturą czystą i ostatecznym poprzez nią zbawieniem. Ale – zachwycająca swym nagim ciałem widzów – Albertynka staje się czystą zewnętrżnością, tylko i wyłącznie spektaklem dla oczu. Nie ma w niej najdrobniejszej nawet aluzji do wnętrza i „czucia wewnętrznego”, do dramatów namiętności czy bezradnych – jak w *Kosmosie* – ludzkich prób uzgodnienia libido ze sferą symboli; pozostaje tylko ciało oglądane jako emblemat piękna wabiącego ku sobie i jakoś tam erotycznego, ale nie obiecującego żadnych spełnień. Natura zatem (jeśli w istocie naga Albertynka jest naturą, a nie kulturowym znakiem, jak zdaje się mniemać większość reżyserów wystawiających *Operetkę*) po raz któryś z rzędu pozwala się obserwować, nie dając zarazem do siebie dostępu, umykając tym wszystkim drastycznym doświadczeniom, jakie w *Kosmosie* bohater przeżywał na granicy pomiędzy światem symbolicznym i światem doznań zmysłowych. Dziwaczny to i paradoksalny finał twórczości: Albertynka bowiem – jeśli miałaby być naprawdę wyzwoleniem z szat, a zatem z kultury – niewiele różniłaby się od sławetnej krowy z alei eukaliptusowej, jeśli natomiast byłaby kulturowym znakiem, to stanowiłaby znów raczej symbol kapitulacji przed niepoznawalnym niż zaproszenie do zgłębiania jakichś nieznanych wcześniej tajemnic. Myślę jednak, że jest jeszcze inaczej: Albertynka-symbol piękności nosi w sobie straszliwy skandal i skazę, wiemy bowiem, że króluje tylko za cenę zatrzymania czasu. W świecie rzeczywistym w kilkanaście czy kilkadziesiąt lat zestarzeje się, zwiędnie i upodobni do pozbawionych piękna dworaków z pałacu księstwa Himalaj. Pozna też ból i upokorzenie, nieodłączne od ludzkiej egzystencji i tylekroć przez Gombrowicza opisywane. W ten właśnie sposób to, co naturalne, a więc nieludzkie, włamie się ostatecznie w świat symboli kultury niczym mane, tekel, fares. Tańcząca Albertynka trzyma w objęciach swoją starszą siostrę, daremnie próbując osłonić jej brzydotę.