

Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza.

Anna Czabanowska-Wróbel

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL

Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza

Strategia powtórzenia

Zatem przybyłem do Berlina. Od razu pobiegłem do mego dawnego mieszkania, by się przekonąć, czy powtórzenie jest możliwe. Pragnę zapewnić czującego czytelnika, że poprzednim razem udało mi się otrzymać jedno z najprzyjemniejszych mieszkań w Berlinie [...]. O, tu właśnie powtórzenie okazało się niemożliwe. Mój gospodarz *hatte sich verändert*, w tym prostym znaczeniu, w jakim Niemcy rozumieją to słowo [...]. Krótko mówiąc ożenił się.¹

pisał narrator *Powtórzenia* Sorena Kierkegaarda Constantin Constantinus, reżyser przewrotnego scenariusza, w ramach którego romantyczny młodzieniec, pozostający dotąd we władzy wspomnienia nakierowanego na przeszłość, odkrył dla siebie zwrócone ku przyszłości powtórzenie². Witold Gombrowicz jest pisarzem świadomym wielorakich filozoficznych znaczeń powtórzenia. Sam wskazuje na *Ślub*, jako na dramat, którego ważnym tematem jest powtórzenie właśnie. W *Dzienniku* znajdujemy zapis poświęcony popularnej do dziś biograficznej wykładni Kierkegaardowskiego pojęcia. Gombrowicz wie, że u autora *Albo-albo* prawdziwe powtórzenie tu na ziemi jest niemożliwe – ma ono wymiar religijny i stało się udziałem jedynie Hioba³.

^{1/} S. Kierkegaard *Powtórzenie, Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 42-44.

^{2/} Wśród ważnych dla Gombrowicza dzieł Kierkegaarda trzeba wskazać na pierwszym miejscu *Dziennik uwodziciela* z kluczowym motywem intelektualnego uwodzenia. Warto przy tym zauważyć, że duński filozof nakłada ironiczne maski pseudonimów (Nicolaus Notabene, Constantin Constantinus, a zwłaszcza Johannes Climacus i Anticlimacus), podczas gdy polski pisarz nie tworzy fikcyjnych imion dla trzech bohaterów – narratorów swoich powieści, ale ukrywa się pod maskami sylleptycznego „ja”, by posłużyć się terminem zaproponowanym przez Ryszarda Nycza. Por. R. Nycz *Język modernizmu*, Wrocław 1997, s. 108.

^{3/} Por. S. Kierkegaard *Dziennik (wybór)*, przeł. A. Szwed, Lublin 2000.

Lefebre o Kierkegaardzie. [...] Czegóż więc żąda Kierkegaard? Żąda powtórzenia życia, którego nie przeżył, odzyskania utraconej narzeczzonej [...] Jakie podobne do *Ślubu!* Tylko że Henryk nie zwraca się do Boga, [...] będzie usiłował odzyskać przeszłość za pomocą ludzi, stworzyć z nich i z nimi rzeczywistość. (Dz 1953-1956, 278)⁴

Zagadnienie powtórzenia w dramaturgii Gombrowicza to temat ogromnej wagi. W tym miejscu chciałabym jedynie zaakcentować, że w *Ślubie*, z nawiązaniem do Szespirowskiego *Hamleta* problem ten buduje kwestie metateatralne i metafizyczne. Również powtórzenia w *Operetce*, nie tylko „krzesefka Lorda Blotton”, nie tylko te, które akcentują „boskie głupstwo” operetkowej formy, prowadzą do zagadnień teatru w teatrze. Dlatego niemieccy badacze Birgitte Schulze i Jan Conrad, którzy skrupulatnie wyliczają przykłady powtórzeń z tego właśnie dramatu, wskazują na charakter Gombrowiczowskiego teatru jako m e t a t e a t r u⁵.

W prozie fabularnej repetycje, na które od dawna zwracali uwagę badacze Gombrowicza⁶, wiążą się ściśle z zagadnieniem autotematyzmu i dwudziestowieczną nieoczywistością *mimesis*⁷.

W bibliografii książki Gięsa Deleuze’a *Różnica i powtórzenie* Witold Gombrowicz jest (jeśli nie liczyć Hoene-Wrońskiego) jedynym polskim autorem⁸. Jako dotyczące kategorii powtórzenia wskazane są zwłaszcza *Ferdydurke* i *Kosmos*. Sama filozofia powtórzenia Deleuze’a (a także Derridy czy de Mana) pojawi się tu jedynie na marginesie rozważań – Gombrowicz inspirował, był prekursorem współczesnych teoretyków powtórzenia, ale niekoniecznie coś im zawdzięczał.

Natomiast wśród kontekstów filozoficznych, które powinno się uwzględnić, prócz *Powtórzenia* Kierkegaarda, jest „wieczny powrót” Nietzschego (przypomnijmy: „rozkosz chce siebie samej, chce wieczności, chce wrotu, chce wszystkiego, co zawsze jednakie”⁹). Idei „wiecznego powrotu” i jej konsekwencjom w filozofii Heideggera poświęcona jest krytyczna uwaga Gombrowicza rzucona w *Dzienniku* na marginesie lektury jednego z dzieł Heideggera. Ze względu na znaczenie w kulturze XX wieku nie sposób pominąć freudowskiego (i szerzej – psychoanalitycznego) pojmowania powtórzenia jako neurotycznych, kompulsywnych zachowań związanych z popędem seksualnym i popędem śmierci. Osobny krąg zagadnień związanych z czasem, przeszłością i powtórzeniem wywoływała inspirująca mo-

^{4/} Do utworów Gombrowicza odsyłają następujące skróty: Dz – *Dziennik*, F – *Ferdydurke*, K – *Kosmos*. Utwory te cytowane są za edycją *Dzieł*, redakcja naukowa tekstu J. Błoński, wyd. I Kraków. Cyfra po skrócie oznacza numer strony.

^{5/} B. Schulze, J. Conrad *Metateatr Witolda Gombrowicza*, w: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*, wyb. i oprac. M. Zybura przy współpracy I. Surynt, Kraków 2004.

^{6/} Por. J. Jarzębski *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

^{7/} Por. A. Melberg *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.

^{8/} Por. G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997.

^{9/} F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa [b.r.], s. 379.

dernistyczną literaturę myśl Bergsona. Na pozór to „za dużo grzybów”, ale pisarz taką właśnie – wielokierunkową, a zarazem niezobowiązującą grę z filozofią prowadzi; jak pisał ostatnio Jarzębski: „ściąga [ją] z abstrakcyjnej przestrzeni refleksji i wsącza na nowo w otaczającą nas rzeczywistość”¹⁰.

Repetycja pojawia się w twórczości Gombrowicza na wszystkich poziomach zaczynając od zdawiania głosek i sylab, poprzez powtórzenia słów i fraz aż do „powtórzenia” jako tematu fabularnego – wreszcie – metaliterackiego. Nie sposób stworzyć katalogu tych powtórzeń – trzeba by było stać się swego rodzaju Pierrem Menardem, nowym „autorem” dzieł Gombrowicza. Uporządkowanie figur związanych z Gombrowiczowską retoryką powtórzenia byłoby już zadaniem znacznie mniej jałowym, ale i ono nie stanowi przedmiotu mojego studium. Zbyt dobrze pamiętam Gombrowiczowskie ostrzeżenia przed takimi konstrukcjami i ich (źle ukrytymi) celami:

Zapewniam, jest to konstrukcja nieoszacowana pod względem zapełniania miejsca, badaniami wnikliwymi nad nią można zapełnić trzysta tomów zapełniając coraz więcej miejsca i coraz wyższe uzyskując miejsce, i rozsiadając się wygodniej i obszerniej na swym miejscu. (F, 68-69)

Można tu jedynie zasygnalizować znaczenie powtórzeń w utworach Gombrowicza, a także pokazać, że chwytów związane z powtórzeniem pochodzące z różnych poziomów dzieła łączą się z sobą w przemyślany, celowy sposób, że w każdym przypadku retoryka staje się filozofią.

Repetycje w *Ferdydurke* grają istotną rolę, począwszy od jej „elementów nadorganizacji językowej” i „akcji wokół słów”, o których pisał Włodzimierz Bolecki¹¹, aż po motyw powtórzenia – repetowania w dziejach bohatera, który ma doświadczyć ponownie „niewdzięcznego wieku”, młodości. W tym kontekście znaczenia nabierają obydwa opowiadania wewnętrzne, a także obie przedmowy i kreowane tu symetrie: Filidora i Antyfilidora, a następnie Filidora i Filiberta. Powtórzenia w funkcji groteskowej zdają się spełniać Bergsonowskie definicje: „*Quasi-mechaniczna powtarzalność, właściwa symetriom, musi bowiem w końcu – Bergson dixit – wzbudzić śmiech*”¹² – podkreśla Błoński. Jednak, jeśli czytać serio słowa: „Filibert bowiem ustawiony definitywnie i na mocy analogii z Filidorem, kryje w swej dziwnej łączności ostateczny sekretny sens dzieła” (F, 183) – obydwie nowele z powieści prowadzą do wniosku, że wszystko podszyte jest nie tyle dzieckiem, co okrucieństwem. Absurdalny, powtarzalny „mechanizm życia” zasadza się na okrucieństwie¹³.

¹⁰/ J. Jarzębski *Z Gombrowiczem do Europy*, „Gazeta Wyborcza” 29 I 2004, s. 15.

¹¹/ W. Bolecki *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy – Gombrowicz – Schulz*, wyd. II, Kraków 1996.

¹²/ J. Błoński *Fascynująca Ferdydurka*, w: tegoż *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 70.

¹³/ Por. R. Barthes *Sade – Fourier – Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996.

Szkice

W *Ferdynurke* toczy się nieustanny pojedynek nie tylko mistrzów Syntezy i Analizy, ale Powtórzenia i Różnicy. „A może u podstawy książki leży [...] symetryczna męka analogii i analogiczna męka symetrii i syntetyczna męka analizy [...] nudna męczarnia nudy i powtarzania w kółko” (F, 180). Ironiczne wypowiedzi narratora (prezentowane w enumeracyjnym ferworze i w nadmiarze) mogą wprowadzać w błąd. Jednak mimo ironii znajdziemy tu wykład metody:

I polecam wam moją metodę nasilania przez powtarzanie, dzięki której powtarzając systematycznie niektóre słowa, zwroty, sytuacje oraz części nasilam je potęgując zarazem wrażenie jednolitości stylu do granic maniackich. Przez powtarzanie, przez powtarzanie najsmadniej tworzy się wszelka mitologia! Zważcie jednak, że taka cząstkowa konstrukcja nie tylko jest konstrukcją, jest właściwie całą filozofią, którą tu przedstawię w formie piankowej i lekkiej beztroskiego felietonu. (F, 69)

Sam Gombrowicz „metodę nasilania przez powtarzanie” stosował wielokrotnie w *Dzienniku*, zaczynając oczywiście od poczwórnego „ja” na początku. Kunsztowną opowieścią o powtórzeniu jest zapis z roku 1963 zaczynający się od słów godnych Constantina Constantinus: „Piszę te słowa w Berlinie” (Dz 1961-1966, 87). Powrót do Europy po dwudziestu czterech latach spędzonych w Argentynie wywołuje lawinę repetycji:

Wytwarzała się pewna analogia pomiędzy tymi ostatnimi dniami a dniami pierwszymi, wtedy z 1939-go, analogia formalna jedynie, ale uczepiłem się jej w moim chaosie i znalazłem jednak trochę czasu, by odbyć pielgrzymkę do miejsc, które wówczas były moimi, [...]. (Dz 1961-1966, 91)

Kulminacją świadomie prowokowanych powtórzeń nie jest spotkanie po latach z Berlinem czy Paryżem, lecz moment znalezienia się na symbolicznej osi symetrii, w punkcie przecięcia geometrycznie wręcz wyznaczonych linii – dróg dwóch transatlantyków. Jest to „spotkanie” „z jednym białym statkiem... który wypłynął z polskiej Gdyni w drodze do Buenos... na pełnym oceanie...” (Dz 1961-1966, 93). Nocne zjawisko opisane językiem fantasmagorii opatrzone zostaje komentarzem dowodzącym „powtórzeniowej” świadomości piszącego, który odrzuca pokusy „architektonicznego” konstruowania, „fabrykowania” wspomnień i sobowtórowych odbić:

Pomyślałem w końcu o sobie na tamtym pokładzie – i że dla tamtego ja jestem tutaj prawdopodobnie taką samą zjawą, jak on dla mnie. [...] Co za mania: wpatrujesz się w kulę szklaną, w szklankę wody, i nawet tam coś ci się z niczego wysnuje, kształt... (Dz 1961-1966, 107)

Słynny fragment, w którym ręka kelnera zaczyna mieć coraz większe znaczenie, wówczas gdy następują kolejne nawroty do niej jako tematu można czytać również jako „traktat o powtórzeniu”¹⁴. Ważną refleksję z *Dziennika* o ponownym spojrze-

^{14/} Por. J. Jarzębski *Anatomia Gombrowicza*, w: tegoż *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 66-67.

niu (na popielniczkę) o re-fleksji właśnie, pojawia się tuż za komentarzem do *Kosmosu*¹⁵.

Wobec tego, że światy nasze budujemy kojarząc zjawiska, nie zdziwiłbym się, gdyby u początku czasów było *skojarzenie dwukrotne*. Ono wytycza kierunek w chaosie i jest początkiem ładu.

Powtórzenie w funkcji retorycznej stosuje Gombrowicz bezbłędnie, obficie i rozmaicie, unikając monotonii. Jak dawni staropolscy mówcy (nie tylko w *Trans-Atlantyku*) sięga po wszystkie jego rodzaje i odmiany¹⁶. Najważniejsze zdają się być dla niego, dające się wyprowadzić z retoryki, ale wykraczające poza nią zasady: gradacji, zwielokrotnienia i podwojenia (w podwójnej roli: symetrii i antynomii).

Repetycje pojawiają się w *Pamiętniku z okresu dojrzwania* i we wszystkich powieściach: w *Opętanych*, w zakończonym symetrycznym „buch-bachem” *Trans-Atlantyku* i w misternej intrydze *Pornografii*. *Trans-Atlantyk*, *Pornografia* i *Kosmos* układają się w ciąg intensyfikacji. Wzrasta między innymi niewiarygodność narratora „Witolda Gombrowicza”, jego stopień ingerencji w świat powieściowy – od biernej obserwacji zabiegów Gonzala w *Trans-Atlantyku* poprzez współudział z Fryderykiem w *Pornografii* aż do samodzielnych działań reżyserskich w *Kosmosie*. Intensyfikują się również dwie siły: okrucieństwo i erotyzm. Gonzalo, Fryderyk i Leon – każdy z nich inaczej – pragną powtórzenia, ale tylko bohater *Kosmosu* tak jawnie się do tego przyznaje.

Powtórzenia *Kosmosu*

Jeżeli *Ferdydurke* stanowi rodzaj wprowadzenia do Gombrowiczowskiej wizji świata, a więc i do jego refleksji na temat powtórzenia, *Kosmos* jest powieścią, której zasadę stanowi powtórzenie właśnie. Także i pod tym względem należy przyznać rację Jerzemu Jarzębskiemu – ostatnia powieść stanowi pisarską *summę*. Gdy bohater-narrator trafia do górskiego pensjonatu przyjmuje jako metodę specyficznego bezprzedmiotowego śledztwa odkrywanie oderwanych od siebie, pozornie niepowiązanych elementów, które układają mu się w sekwencje jedynie dzięki powtórzeniu¹⁷. Znaki, ich rytmy i konstelacje budowane są naprzeciw pustki. Prócz

15/ Słowa te cytuje Michał Legierski w swojej inspirującej interpretacji *Kosmosu* (M. Legierski *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999, s. 207-208).

16/ Por. H. Lausberg *Retoryka literacka: podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, „Homini”, Bydgoszcz 2002, s. 346-363.

17/ O *Kosmosie* zobacz m.in. K. Bartoszyński „*Kosmos*” i *antynomie*, A. Okopień-Sławińska *Wielkie bergowanie czyli hipoteza jedności „Kosmosu”*, A. Libera „*Kosmos*” (*wizja życia wizja wszechświata*), w: *Gombrowicz i krytycy*, wyb. i oprac. Z. Łapiński, Kraków-Wrocław 1984, J. Jarzębski *Wejście w Kosmos*, w: *Gra...*, s. 435-504, L. Neuger „*Kosmos*” *Witolda Gombrowicza: genologiczne podstawy hipotez sensowności*, „Teksty Drugie” 1999 nr 6,

tych, które buduje sam Witold, są także te, które może potraktować jako „dane” zakopiańskiego mikrokosmosu. Zwracano uwagę na symetrię imion postaci. Powtarzająca się głoska „l” doprowadzona zostaje do absurdu w intymnych, „mażeńskich” imionach Lufusiów. Kasia – służąca Kasia z realistycznej powieści – ma „wywichniętą” nie tylko wargę, ale dła równowagi – także imię, jego forma odwołuje się do natrętnych w swojej powtarzalności ciągów dziecięcych przezwisk. Skład wycieczki w góry (a w istocie do doliny) także zastanawia symetrią – to Leon z żoną, trzech samotnych mężczyzn oraz aż trzy pary młodych małżeństw „trzy parki miodowe” (K, 124).

Apogeum powieściowej akcji stanowi właśnie zaaranżowana przez Leona wyprawa, której właściwym celem jest powtórzenie wstydlivej erotycznej przyjemności inicjatora. Repetycja sama w sobie święci tu swój triumf a Leon, przewrotny wyznawca rozkoszy Powtórzenia, chce uczynić z Witolda swojego adepta. Zasada przyjemności, której Leon podporządkował swoje działania, to jego tajona przez lata prywatna *jouissance*. Kulki z chleba układane rzędem i czynności dokonywane językiem (który „bawi zęby trzonowe”, mówiąc językiem ironii z innej epoki) zwracają uwagę. Jednak to nie w obrębie jamy ustnej, ale w sferze logosu dochodzi do najbardziej znaczących manipulacji.

Język Leona roi się od echolalii, tautologicznych męczących powtórzeń, oznak czegoś w rodzaju zdziecinnienia czy manii („mlimli” K, 10, „co ty tam” „ciumcia-wisz, nie widzisz, że cucu”, K, 21). Pamiętamy wielokrotnie powtarzane refreniczne „Ti – ri – ri!” (K, 21) i oczywiście eufemistyczny „berg” i „bergowanie” – tautologie wyliczone przez Aleksandrę-Okopień-Sławińską¹⁸. „Co tam gaduchnum powielachnum mmm! ...” (K, 35). Właśnie powielanie sprawia, że mowa Leona dociera do granic sensowności i przekracza je. Pozornie dobroduszna „marzycielskość trawusi, kwiatusi, drzewusi” (K, 80) nie powinna łudzić. Zabiegi Leona mają charakter destrukcyjny.

– Co pan tu robi?

Nic, nic, nic, nic, nic, nic – odparł i uśmiechnął się błogo. (K, 103)

W poczuciu bezkarności bohater powtarza:

[...] a jednak niestety, kto by pomyślał

kto by pomyślał

kto by pomyślał

kto by pomyślał

żona moja zdaje się nie ufać myślom moim! (K, 132-133)

Jego „litanie” (K, 133), jak nazywa to narrator, wskazują na jałowość językowych działań Leona (we wszystkich znaczeniach, jakie można związać z tym dwu-

s. 57-70, H. Berressem *Witold Gombrowicz: „Cosmos” The Case of the Hanged Sparrow*, „The Polish Review” 1991 nr 2, M. Legierski *Modernizm...*

18/ A. Okopień-Sławińska *Wielkie bergowanie...*, s. 699

znacznikiem). Jego logosem rządzi *amor sterilis*. Leon to logoteta¹⁹, ale logoteta-uzurpator, przeciwstawiony został bowiem narratorowi, któremu chce niejako „odebrać” mowę. Tworzy odrębny, zagrażający narracji ośrodek mówienia w powieści – źródło entropii, a jedynie *in potentia* – kreacji. „Dziwoliżył się ze słowostworem” (K, 21) – czytamy.

Postać Leona reprezentuje parodystyczne ujęcie powtórzenia, które w dwudziestowiecznej prozie święci swoje triumfy jako mit prywatnego (i całkiem świeckiego) „zbawienia”, nie tylko powrotu do minionego czasu, ale i rzutowania go w przyszłość. Nie jest przypadkiem, że większość bohaterów literackich tak rozumianych „powieści o powtórzeniu” pragnie doznać ponownie niedościgniętego w swojej intensywności i doskonałości przeżycia miłosnego. Wyjątkowo trafne i złośliwe jest więc zamienienie tego „wzniosłego” modernistycznego motywu w onanistyczną przyjemność Leona zagrożoną w dodatku przez impotencję. Na bałamutność samej idei celebrowania „rocznicy” zwraca uwagę znacząca pomyłka: 27. to czy 23. rocznica „frajdy” „z kuchtą” (110)?²⁰ Tak czy tak nie jest okrągła: „no rocznica niezupełnie, brakuje miesiąca i trzech dni” (K, 114).

W książce *Proust i znaki* (1964) Gilles Deleuze pisał:

W tym, co się powtarza, tkwi pewna tragiczność, lecz w samym powtórzeniu objawia się komizm, a jeszcze głębiej radość ze zrozumienia powtórzenia lub zrozumienia prawa. Wyciągamy z naszych kolejnych smutków ideę ogólną; oznacza to, że Idea była pierwsza, była tam już niczym prawo serii, obecne od samego początku. Humor Idei polega na tym, że objawia się ona w smutku, że sama objawia się jako smutek.²¹

Jeżeli istotnie dzieło Prousta wyzwala i wprawia w ruch taką „maszynierię”, maszyneria *Kosmosu* wywołuje zupełnie inne skutki. Pierwszy „znak” – powieszony wróbel – zaskakuje narratora: „Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się w gąszcz [...]” (K, 6). Dalej dojdzie aż do całej serii – czytelnicy *Kosmosu* dobrze wiedzą, ile razy ten ciąg jest przywoływany w powieści – nie trzeba więc tu egzemplifikacji.

Przytłaczająca obfitość powiązań, skojarzeń... Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu? (K, 29)

[...] jakieś parcie ku sensowi, jak w szaradach, gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się w słowo. Jakie słowo? (K, 30)

^{19/} Używam tego słowa w znaczeniu, jakie nadał mu Barthes, traktując bohaterów swojej książki jako Logotetów czyli „założycieli języków”. Por. R. Barthes *Sade...*, s. 5-8.

Barthes pisze: „Jeżeli logethesis polegałaby na naśladowaniu rytuału, czyli w sumie retoryki, wówczas założyciel języka byłby zaledwie autorem systemu”, tamże, s. 8.

^{20/} Uwagi A. Libery o autobiograficznym znaczeniu tych pomyłek w rocznicach wydają się nieprzekonujące.

^{21/} G. Deleuze *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, Gdańsk 2000, s. 73.

Konstelacje ziemskich znaków i konstelacje gwiazd nie chcą tworzyć neoplatonickich powinowactw. Przypomnijmy tę tak ważną jeszcze dla symbolistów koncepcję słowami Waltera Patera:

Wszędzie istnieje nieprzerwana sieć powiązań. Każdy przedmiot na ziemi stanowi analogię, symbol lub odpowiednik wyższej rzeczywistości istniejącej w rozgwieżdżonych niebiosach [...] W ten sposób każdemu przedmiotowi naturalnemu, każdemu układowi sił natury, każdemu przypadkowi w życiu człowieka przydawane są wyższe znaczenia.²²

Narrator *Kosmosu* dystansuje się wobec nadziei na odnalezienie sensu:

[...] z pustką tych rzekomych znaków, poszlak nie będących poszlakami [...] – dwie pustki a my między nimi. (K, 43)

[...] ale jego towarzysz Fuks jest naiwnym, a pozornie rzeczowym, interpretatorem tajemnych powinowactw – *correspondances* świata: bada „znaki”. (K, 71)²³

I zaczął recytować, ale bez przekonania, za słabo! [...] Och, jak go osłabiła ta litania, zmęczony, znudzony, zaczerpnął powietrza [...] i ustał jak pielgrzym, któremu wiary zabrakło [...]. (K, 65)

Jednak narrator w pewien sposób również uznaje logikę powtórzeń: „Trzy powieszenia, to już nie dwa powieszenia, oto fakt” (K, 76). Jak wiemy, Witold sam staje się „sprawcą” (K, 46) tych kombinacji, a wreszcie dołącza „do kompletu” (K, 58), odsłania maszynierię narratorskich „zbrodni z premedytacją”, działań i zabiegów, które w „normalnych” powieściach pozostają ukryte. Powieszenie kota – zastępczy *Lustmord*, absurd niepotrzebnego okrucieństwa skierowanego także przeciw Lenie – to jeden z przełomowych punktów powieści. Narrator przechodzi tu „nielojalnie” wobec swoich bohaterów na stronę maszynierii powieściowej:

[...] i nie jestem już z nimi, a przeciw nim, po tamtej stronie. Jak gdyby kot przesunął mnie z jednej strony medalu na drugą, w tamtą sferę, gdzie działy się tajemnice, w sferę hieroglifu. Nie, nie byłem już z nimi. (K, 62)

Owa „druga strona” zasługuje na uwagę – odsyła bowiem do innych jeszcze znaczeń o których być może „trzeba milczeć”...

„Osobna” logika tej magii sympatycznej (nie do końca sympatycznej), związana z kluczową tu figurą gradacji, jest jak z wierszyka Rodocia:

Idylla maleńka taka:
Wróbel połyka robaka,
Wróbla kot dusi niecnota,
Pies chętnie rozdziera kota
Psa wilk z lubością pożera,

^{22/} W. Pater *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. P. Kopszak, Warszawa 1998, s. 37.

^{23/} M. Legierski *Modernizm...*, H. Beressem *Witold Gombrowicz...*

Czabanowska-Wróbel Kosmos powtórzeń Gombrowicza

Wilka zadławia pantera
Panterę lew rwie na ćwierci
Lwa – człowiek; a sam po śmierci
Staje się lupem robaka,
Idylla małeńka taka...²⁴

Co podpowiada przynajmniej tyle, że ciąg prowadzi od obiektów mniejszych do większych i być może, jak mówi Leon (lew?) „po kocie przyjdzie pora na grubszą zwierzynę” (K, 72). Kolejnym powieszonym będzie człowiek (a bezwyjątkowa maszyna *Kosmosu* nie zawiedzie także i w tym, że wobec jednoznacznie fallicznych poprzednich znaków może to być jedynie mężczyzna).

Autor *Retoryki literackiej* przywołuje klasyczne przykłady gradacji, jak ten z *Eklogi II* Wergiliusza: „Dzika lwica tropi wilka, wilk kózkę, swawolna kózka szuka kwitnącej lucerny”²⁵ i cytuje antyczne dzieła poświęcone retoryce:

Rhet. Her. IV, 34 [...] Gradacja jest figurą, w której stopień kolejnych [następujących] słów nie spada, lecz maksymalnie wzrasta [...] Isid Orig II, 21, 4 [...] Klimaks jest gradacją, gdy nadaje się wyższe znaczenie temu, co na początku posiadało znaczenie niższe [...].²⁶

Narratora oburza ta rosnąca na skutek powtórzeń rola elementów wcześniejszych („Coraz bardziej doskwierało mi, że wróbel gra rolę niewspółmierną ze swym znaczeniem”. K 76).

Cztery kluczowe kategorie związane z powtórzeniem wskazane przez Deleuze’a: tożsamość, podobieństwo, przeciwieństwo, analogia – wszystkie wykorzystywane są w grze powtórzeń *Kosmosu*. Przykładem przeciwieństwa niech będzie przybyły chyba nie z tatrzańskich wierszy Tetmajera, ale wprost ze studium Freuda o Leonardzie da Vinci²⁷ sęp czy też orzeł (związany tam z seksualnymi, oralnymi fantazjami) – „przez to samo, że nie był wróblem, był jednak nie-wróblem, a będąc nie-wróblem, był cokolwiek wróblem...” (K, 86).

„Nadmiar rzeczywistości” (K, 57) wyzwala ingerencje narratorskiego pierwiastka konstrukcyjnego. Ma rację German Ritz, dopatrujący się w *Kosmosie* powiązań z *Pałubą*²⁸, analogie sięgają bardzo głęboko. Narrator stara się tu – jak bohater Irzykowskiego – uciec od chaotycznego pałubicznego pierwiastka rzeczywistości w tworzenie własnych konstrukcji, jest też, jak jego odpowiednik w *Snach*

²⁴/ Rodoc [M. Biernacki] *Idylla małeńka taka*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*.

Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1965, t. 1, s. 423.

²⁵/ H. Lausberg *Retoryka literacka...*, s. 623.

²⁶/ Tamże.

²⁷/ Z. Freud *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, w: tegoż *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

²⁸/ G. Ritz „*Kosmos*” albo strach przed „*Pałubą*”. *Metafikcyjna lektura ostatniej powieści Gombrowicza*, w: „*Patagończyk w Berlinie*”, Kraków 2004.

Marii Dunin, wytwórcą „sztucznych palimpsestów”. Narrator Irzykowskiego mówi: „sporządzam sztuczne palimpsesty na wielką skalę i wsuwam je między rupiecie [...]”²⁹.

Od tej właśnie powieści, połączonej arbitralnie z tajemniczym opowiadaniem, rozpoczyna się w literaturze polskiej nowoczesny autotematyzm. Zaczyna się zarazem ciąg modernistycznych utworów z niewiarygodnym narratorem, który ma skłonności do świadomego prowadzenia czytelnika na manowce.

Pytanie (pozbawione znaku zapytania) „jak to tam jest po drugiej stronie kanwy”³⁰, jakim Irzykowski zamknął swoją powieść, nie może, co oczywiste, paść u Gombrowicza. W *Uwagach* do *Patuby* Irzykowski pisał:

Zakończyłem słowem „kanwa”, robiąc aluzję do znanego zdania Słowackiego: „Ten świat to dywanik na wyrwót widziany, gdzie różne nitki wyłażą i giną niby bez celu, a patrzący z tamtej strony widzi kwiaty i rysunki”. Oczywiście, że zdanie to jest mylne, a obiektywne wykazanie jego mylności jest niemożliwe i niepotrzebne [...]

stwierdza kategorycznie Irzykowski i dodaje:

łączenie faktów dowolnymi liniami, byle z tych linii utworzyła się jakaś figurka, jest zabawką [...]. Zamiast badać prawdziwe związki, wyszukuje się pseudozwiązki, traktuje się pismo wypadków niejako kaligraficznie [...].³¹

Gombrowicz nie ma już wprawdzie drogi powrotu do „drugiej przestrzeni”, do metafizycznej makatki romantyka (w podwójnym znaczeniu: jako wizji świata i jako „tkanej” opowieści), ale daleko mu też do apodyktycznej pewności swojego modernistycznego poprzednika. Chętnie ośmieszyłby także jego pewność. Nie ma więc „tkaniny” *Kosmosu*, ale też nie ma takich arbitralnie narzucanych stwierdzeń, z jakich narrator Irzykowskiego budował swój obraz świata. Sceptycyzm racjonalisty dawno już nie wystarcza (nigdy nie wystarczał?), by przeniknąć „mechanizmy życia”: erotyzm, okrucieństwo, śmierć. *Kosmos* jest repetycją pytań filozoficznych XX wieku – bez odpowiedzi. Odwaga braku odpowiedzi jest ważna – nie da się odbudować dawnej spójnej wizji, ale właśnie brak odpowiedzi otwiera na to, co nowe, to, co radykalnie inne.

Dwa ciągi znaków, falliczne i waginalne, zamiast prowadzić do tajemnicy erotyzmu i śmierci, zamiast kulminować w kosmogonicznym kreacyjnym akcie seksualnym, zamieniają się w manipulacjach Leona w rytuał impotencji, a działania Witolda burzą opozycję: męskie – żeńskie. Góra i dolina nie dokonują panko-smicznej koniunkcji. Dopiero erupcja ulewy niejako „zmywa” z gór bergujące bractwo, a narratora kieruje z powrotem do jego dawnego świata.

^{29/} K. Irzykowski *Patuba*, Wrocław 1981, s. 41.

^{30/} Tamże, s. 396.

^{31/} Tamże, s. 453.

Czabanowska-Wróbel Kosmos powtórzeń Gombrowicza

Ostatnie zdania powieści: – „Dziś na obiad była potrawka z kury” – wrywa czytelnika z *continuum* czasowego, w jakim znajdowała się opowieść właściwa. Stanowi ono punktu widzenia „osobnej” logiki narratora paradoks – jednokrotność łączy się tu z monotonią powtórzenia. Jednorazowe, odniesione do czasu narracji „D z i ś” łatwo może stoczyć się w monotonię – powtarzane każdego dnia. W opowieści będzie powtarzane przy każdym akcie lektury. Jest to zarazem ostatni element celowo „źle” opowiedzianego zakończenia całej historii. Akcentuje to autokomentarz pisarza:

Kosmos nie jest zwykłą powieścią [...] Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, jak ona niezdarne, kulawo, rodzi się ze skojarzeń naszych... [...] *Kosmos* wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata. (Dz 1967-1969, 133)

W narrację wplecione są ważne autotematyczne sygnały:

Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. Strzałka na przykład... Ta strzałka na przykład... Ta strzałka wtedy, przy kolacji, nie była wcale ważniejsza od szachów Leona [...]. Ale dzisiaj, *ex post* wiem, że strzałka była najważniejsza, więc opowiadając wysuwam ją na czoło, z masy niezróżnicowanej faktów wydobywam konfigurację przyszłości. A jak opowiadać nie *ex post*? Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym [...]. (K, 24)

Trudno będzie opowiedzieć dalszy ciąg mojej historii. W ogóle nie wiem, czy to jest historia. Trudno nazwać historią takie ciągle... skupianie się i rozpadanie... elementów... (K, 136)

Brak centrum wyrażają metafory przestrzenne i czasowe (muzyczne):

czegoś ja szukałem, czegoś szukałem? Tonu podstawowego? Naczelnej melodii, trzonu jakiegoś, wokół którego mógłbym sobie moje dzieje tutaj odtworzyć, ułożyć? Ale roz targnięcie, nie tylko moje wewnętrzne, ale i napływające z zewnątrz, z wielorakości i nadmiaru, z płataniny, nie pozwalało skupić się na niczym, jeden drobiazg odrywał od drugiego, wszystko było równie ważne i nieważne [...]. (K, 75)

„Logika była i ciężka... i zanadto moja... osobista... taka... osobna... prywatna” (K, 139) – mówi narrator. Jak zaczerpnięte z podręcznika logiki są w liczne w *Kosmosie* sprzeczności (słowa odnoszące się do Leny: „Kłamała. Nie, nie kłamała! To była prawda i kłamstwo jednocześnie”; (K, 66) czy tautologie (kłótnia małżonków Wojtysów z refrenem „Łobuzeria”; (K, 18). Samobójstwo tradycyjnej logiki staje się nieuniknione, logiki, której uosobieniem wydawał się racjonalista Ludwik (pamiętamy jego rozmowę z teściem o możliwych kombinacjach dziesięciu żołnierzy idących gęsiego i czasie, który jest potrzebny na wyczerpanie wszystkich permutacji): „[...] a! Ludwik! A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący [...] olbrzymi fakt na sośnie i z butami...” (K, 138).

Wyróżnione dużą czcionką, powtórzone słowo „fakt” połączone z imieniem prowadzi wprost do Ludwika (!) Wittgensteina. *Tractatus logico-metafiscus* rozpoczyna następujące tezy:

Szkice

1. Świat jest wszystkim, co jest faktem.
- 1.1 Świat jest ogółem faktów, nie rzeczy. [...]
- 1.2 Świat rozpada się na fakty. [...]
2. To, co jest faktem – fakt – jest istnieniem stanów rzeczy.
- 2.01 Stan rzeczy jest połączeniem przedmiotów (obiektów, rzeczy).
- 2.011 Dla rzeczy jest istotne, że może być składnikiem stanu rzeczy.³²

Niedorzeczność nazbyt już logicznej maszyny powieściowej, zamienia się w przeciwieństwo – absurd. „Skwapliwość logiki, ale podziemnej” (K, 140) buduje stopnie, po których można dojść jedynie do pewnego niebezpiecznego punktu. Zacytujmy jeszcze raz Wittgensteina:

6,54 Tezy moje wnoszą jasność przez to, że kto mnie zrozumie rozpozna je w końcu jako niedorzeczne; gdy przez nie – po nich – wyjdzie poza nie. (Musi niejako odrzucić drabinę, uprzednio się po niej wspiąwszy.)

Musi te tezy przewyciężyć, wtedy świat przedstawi mu się właściwie.³³

Gombrowicz nie byłby sobą, gdyby nie usunął drabiny w kulminacyjnym punkcie powieści. Drabina retorycznych gradacji, stopniowane okrucieństwo zostaje przerwane przez „w ogóle coś innego” (K, 148), przez to, co pozaludzkie, niezaplannowane: „Lunęło” (K, 149). Ten „potop” (K, 148) nie oczyścił wprawdzie świata, ale skierował „kosmos powieściowy” (i narratora) na inny tor: „[...] z tego wszystkiego dreszcze, katar, gorączka [...] problemy, komplikacje, trudności” (K, 149)³⁴.

^{32/} L. Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. i wstępem opatrzył B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 5.

^{33/} Tamże, s. 83.

^{34/} Tekst oparty na referacie wygłoszonym na konferencji w Krakowie *Witold Gombrowicz – nasz współczesny* (22-27 III 2004).