

**Janusz Pawłowski**

## **Kształt i świadomość**

*Z mojego punktu widzenia w kartezyjnym tkwi zarówno możliwość formy jak i dystansu do formy, możliwość radykalnego subiektywizmu jak i najbardziej suchego rygoru obiektywnego”*

*(Rozmowy z Gombrowiczem )*

Ostatnia powieść Gombrowicza *KOSMOS* nie doczekała się jeszcze szczegółowej i całościowej analizy. Być może jakąś część winy ponosi za to sam autor, który wypowiadał się o niej ogólnikowo i metaforycznie, sugerując że jest to utwór eksperymentalny, nad którego procesem powstawania sam twórca nie sprawował dostatecznej intelektualnej kontroli.

W Rozmowach z Dominikiem de Roux czytamy: ‘*Kosmos* nie jest zwykłą powieścią, która opowiada jakąś historię – dajmy na to - tragicznej miłości. To powieść o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się rzeczywistości (...) *Kosmos* jest powieścią która sama się stwarza podczas pisania”.

Wypowiedź powyższa, choć dla wielu mogła wydawać się zniechęcająca, w sposób pośredni wskazuje, iż *Kosmos* jest w twórczości Gombrowicza dziełem kluczowym, w nim bowiem właśnie to, co pisarza interesowało przede wszystkim, czyli fenomen formy oraz problem stosunku człowieka do niej, uzyskało nowe i najbardziej uniwersalne oświetlenie.

W jego wcześniejszych utworach forma jawiła się głównie jako problem psychospołeczny i kulturowy. Jako ludzki porządek norm, tradycji, sensów i ideałów tworzący się między ludźmi w procesie wzajemnego oddziaływania na siebie jednostek i zbiorowości. Najpełniejszym manifestem tego stanowiska jest wielki monolog Henryka w Ślubie kończący się programowym wezwaniem: „Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka! Niech będzie jak ja mętny i niedojrzały, nieukończony, ciemny i niejasny, abym z nim tańczył! Bawił się! Z nim walczył! Przed nim udawał! Do niego się wdzięczył! I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim stwarzał się wciąż na nowo, nim rósł i tak rosnać sam sobie dawał ślub w kościele ludzkim!”

Z czasem jednak zakres tego, co Gombrowicz nazywa formą ujawnia swe znacznie szersze znaczenie i zaczyna obejmować wszystko, co jawi się podmiotowości w jakimś kształcie, co daje się usensownić. Powstaje pytanie o ontologiczny status wszelkiego porządku. Czy jest on naturalnym sposobem istnienia zjawisk, czy jedynie projekcją poznającej myśli? W jakim stopniu forma jest własnością świata zewnętrznego, a w jakim także wytworem obcującego z nim podmiotu? Jak i gdzie faktycznie rodzi się kształt?

Już w 1958 r. pojawia się w Dzienniku następujący zapis: „W zamęcie życia mojego, w tym nieładzie zdarzeń, zauważyłem od dawna pewną logikę w narastaniu wątków. Gdy jakaś myśl staje się dominująca, zaczynają mnożyć się fakty zasilające ją z zewnątrz, to wygląda jakby rzeczywistość zewnętrzna zaczynała współpracować z wewnętrzną” (Dz. II 92).

Narastająca presja tych pytań i tajemnic zmusiła w końcu autora *Ślubu* do podjęcia próby frontального zmierzenia się z nimi i implikowanymi przez nie zagadnieniami. Terenem owej konfrontacji a zarazem jej literackim rezultatem stała się ostatnia powieść Gombrowicza *KOSMOS*.

Istotna problematyka tego utworu najpełniej określona została w samym jego tytule. Jak wiadomo kosmos w swym pierwotnym, źródłowym znaczeniu stanowi przeciwieństwo chaosu, wskazuje na rzeczywistość rozpoznaną i uporządkowaną, w odróżnieniu od tego wszystkiego, co pozostaje w stanie rozproszenia lub elementarnej nieokreśloności. Równocześnie jednak trzeba pamiętać że kosmos jako pojęcie filozoficzne jest synonimem najszerzej rozumianej całości, oznacza nieskończony w czasie i przestrzeni wszechświat, universum materialnego istnienia, a także – jeśli pojęcie to odnieść do sfery ludzkiej subiektywności - pełnię możliwego doświadczenia.

To drugie znaczenie interesującego nas terminu sugeruje, iż sens gombrowiczowskiej powieści o kształcie może być sformułowany bardziej ogólnie i że w gruncie rzeczy odnosi się do najszerzej pojętej kwestii zasad i możliwości poznawania bytu. Jeśli bowiem pojęcie formy oznacza zbiór wszystkich struktur w postaci których ludzkiej podmiotowości objawia się rzeczywistość, to wysiłki zmierzające do wykrycia źródeł formy prowadzą w istocie do ustalenia ontologicznego statusu wszelkiego pozwalającego się doświadczyć istnienia.

W taki sposób sproblematyzowane gombrowiczowskie zagadnienie kształtu wyraźnie nabiera charakteru klasycznej spekulacji filozoficznej i każe się traktować jako fragment podstawowego dla nowożytnej problematyki epistemologicznej sporu o istnienie świata. Treścią owego sporu jest kwestia bytowego statusu tzw. „obiektywnej” rzeczywistości, a więc pytanie o wzajemne relacje aktu percepcji i jego rezultatu, świadomości i oglądanych przez nią zjawisk.

W *Kosmosie* Gombrowicz próbuje jeśli nie rozstrzygnąć to przynajmniej przedstawić ten spór, dyskretnie odwołując się do skonstruowanej na swój użytek tradycji filozoficznej, której podstawowy zarys ujawnił później w swym „Przewodniku po filozofii”. Wskazał tam na Kartezjusza jako na fundatora nowoczesnej myśli podkreślając, iż francuski filozof

poddając krytycznemu oglądowi prawomocność ludzkiej wiedzy o świecie określił główny kierunek rozwoju europejskiej filozofii, uruchomił jej wszystkie żywotne wątki.

Ale to nie Kartezjusz, lecz raczej Husserl jest najważniejszym punktem odniesienia dla *Kosmosu*. On to bowiem najpełniej i najostrzej postawił sprawę wiarygodności ludzkiej świadomości w roli instrumentu docierania do prawdy.

Żeby uprawdopodobnić powyższa hipotezę należy przyjrzeć się kilku okolicznościom. Jak wiadomo Husserl ponowił kartezjański punkt wyjścia w filozofii odwołując się do idei myślącego „ja” jako do źródła poznawczej pewności. Zdaniem Kartezjusza właśnie owo „ja”, będące jedyną bytową realnością nie podlegającą wątpieniu stanowi niekwestionowalne źródło wiarygodności ludzkich wysiłków poznawczych. Przyjawszy powyższy pogląd twórca fenomenologii zdecydowanie go zradykalizował i ujednoznacził. Wychodząc z założenia, iż faktycznym miejscem spotkania człowieka ze światem są doświadczenia konkretnej świadomości autor „ Medytacji kartezjańskich” uznał, że nie spekulujący podmiot (ego cogito) w ogólności lecz jedynie treści jego poszczególnych pomyśleń (cogitationes) traktowane być mogą jako właściwy fundament poznawczego doświadczenia. Ostatecznie więc dźwignią „radykalnego początku” uczynił Husserl nie całość myślącego ego wraz z całym jego psychologicznym i egzystencjalnym wyposażeniem, lecz jedynie „ja” poznające, czyli podmiotowość sprowadzoną do wymiaru jej czysto recepcyjnych dyspozycji .

Jednakże tak zredukowany podmiot łatwo może się wydać konstruktem wyłącznie teoretycznym, nieprzystającym do rzeczywistego obrazu ludzkiego istnienia. W swej codzienności przecież człowiek nie obcuje z „bezinteresownie” poznawczymi stanami własnej świadomości, lecz będąc zaangażowanym w najrozmaitsze życiowe cele i konieczności przyzwyczajony jest do oglądania świata w oparciu o gotowe już zasoby osobistego doświadczenia i potocznej wiedzy. Stąd też, aby uzyskać zdolność do praktycznej realizacji postulowanego przez Husserla nieuwarunkowanego i w pełni źródłowego oglądu rzeczy, fenomenolog musi dokonać na sobie określonej operacji samooczyszczającej (epoche). Ma ono najogólniej mówiąc spowodować wewnętrzne uniezależnienie się podmiotu zarówno od wszystkich aspektów jego psychiki, egzystencji, jak też od całej posiadanej wiedzy, tak aby pomiędzy świadomością a znajdującym się w polu jej widzenia obiektem nie istniała żadna sfera pośrednicząca. Dopiero w taki sposób spreparowany – uwolniony od ciężaru swego realnego człowieczeństwa - konkretny subiekt może w mniemaniu autora Idei dotrzeć do prawdziwego oblicza przedmiotów, a więc uzyskać stopień poznawczego wtajemniczenia potrzebny do rekonstrukcji w pełni wiarygodnego, wolnego od zniekształceń obrazu świata.

Sądząc po różnych uwagach wypowiedzianych przez Gombrowicza pod adresem tradycji kartezjańskiej, w metodzie fenomenologicznej bliskie mu były dwa jej różne, a zarazem filozoficznie rozbieżne aspekty.

Pierwszy, będący manifestacją fundamentalizmu poznawczego prowadzi do pełnego zinstrumentalizowania świadomości, całkowitego jej podporządkowania zadaniom poznawczym. Wysiłek redukcji sprowadza tu świadomość do roli snopu światła bezinteresownie i w sposób zdyscyplinowany oświetlającego rzeczy na co dzień ukryte w ciemnościach powierzchownego i interesownego z nimi kontaktu. Podobna potrzeba źródłowości, pierwotności, bezpośredniości obcowania z rzeczą i jej sensem manifestowana jest w całej twórczości Gombrowicza. Oglądanie zjawisk, przedmiotów, a także twórców kultury jakby po raz pierwszy, „świeżym okiem”, niezależnie od utrwalonych przyzwyczajęń, konwencji, wzorców ich postrzegania jest między innymi jednym ze źródeł gombrowiczowskiego komizmu.

Metoda Husserla ma też drugi wymiar, który choć paradoksalnie był źródłem jej filozoficznej klęski, Gombrowiczowi mógł wydawać się szczególnie płodny.

Jak wiadomo Husserlowi nie udało się zrealizować jego głównego celu, jakim było zbudowanie pewnego i obiektywnie ważnego fundamentu dla ludzkiej wiedzy. Zdaniem jego krytyków np. Leszka Kołakowskiego, czysta świadomość otwierając się na świat, stapiając się z jego faktycznością w akcie poznawczym staje się na zawsze jedyną formą jego istnienia. Nie da się już nigdy oddzielić poznanej rzeczy od udostępniającej ją, a w istocie konstytuującej jej byt myśli. Czyni to jednostkową, związaną z konkretnym podmiotem świadomość jedyną, bezwarunkowo istniejącą realnością, faktycznym źródłem rzeczywistości, samą zaś fenomenologiczną doktrynę spycha na pozycję transcendentnego idealizmu, a nawet czegoś w rodzaju transcendentnego solipsyzmu.

W ten sposób jednak pojawia się możliwość zupełnie innego spożytkowania epoche. Jej warunkiem jest zmiana intelektualnego nastawienia podmiotu dokonującego na sobie przepisanej przez Husserla operacji. Teraz obiektem poznawczego zainteresowania staje się nie postrzegana rzecz, lecz proces jej uświadamiania, nie natura rejestrowanego przez myśl przedmiotu, lecz sposób zachowania się świadomości wobec tego, co zewnętrzne. W konsekwencji następuje odwrócenie obowiązujących poprzednio relacji między podstawowymi składnikami transcendentnego przeżycia. Zredukowana świadomość nie jest już wiązką światła wydobywającą z mroku coś egzystującego poza nią, lecz paradoksalnie sama staje się realnością oświetlaną. Z kolei dane świadomości przestają być ogniskiem i

celem poznawczego wysiłku, przekształcając się w instrumentarium, przy pomocy którego podmiot odsłania i analizuje mechanizm działania własnego rozumu.

Oczywiście wybór takiego spojrzenia na husserlowską koncepcję zmienia całkowicie charakter tej filozofii. Pytanie epistemologiczne przekształca w zagadnienie antropologiczne, a kartezjańską ideę namysłu nad obiektywnymi fundamentami poznania czyni etapem na drodze do penetrowania tajemnic ludzkiej subiektywności.

Zwróćmy uwagę na jeszcze jedną płaszczyznę wiążącą styl myślenia Husserla z naturą gombrowiczowskiej sztuki. Chodzi tu o jego swoistą teatralność. Zauważmy, że przynajmniej niektóre elementy fenomenologicznej metody (myślę tu przede wszystkim o samej redukcji transcendentalnej) dają się odczytać jako szczególnego rodzaju duchowe rytuały, jako złożone i potencjalnie obfitujące w najrozmaitsze niespodzianki quasi-psychologiczne inscenizacje. Dzięki temu mogą być one postrzegane jako embriony jakichś zdarzeń czy też zaczyny całych historii, bez trudu poddające się narracyjnej obróbce. Owa właściwość husserlowskiego filozofowania musiała się Gombrowiczowi wydawać pociągająca, jako że dla autora *Ferdydurke* filozofia nigdy nie była sprawą czysto umysłowej spekulacji, lecz stanowiła przede wszystkim wyraz egzystencji, emanację praktycznego istnienia. W jego odczuciu filozoficznie wykrystalizowany był tylko taki problem, który pozwalał się wyrazić jako konfiguracja określonych sytuacji międzyludzkich lub równie udratyzowanych napięć powstających między konkretnym podmiotem a światem. Ta potrzeba a zarazem łatwość teatralizowania i fabularyzowania stawianych przez umysł zagadnień sprawiały, iż filozofia oraz literatura zawsze stanowiły dla Gombrowicza nie dającą się rozerwać jedność.

## 2

Przejdźmy teraz do *Kosmosu*. W trakcie lektury tej powieści przede wszystkim rzuca się w oczy poznawcze zorientowanie głównego bohatera. Jego wyraźne nastawienie na skrupulatne rejestrowanie wyglądów i sensów zewnętrznej rzeczywistości. Nastawienie to podlega stematyzowaniu w obrębie narracji, w ramach której postawa bohatera jest najczęściej charakteryzowana w języku pojęć wyrażających intencję i aktywność poznawczą. „Obserwowanie”, „podglądanie”, „nasłuchiwanie”, „poszukiwanie” - to słowa-klucze krystalizujące semantykę sposobu bycia Witolda. Równocześnie powracające w narracji „*Kosmosu*” jak leitmotiv pytanie: „cóż można wiedzieć” podkreśla psychologiczną ważność dla bohatera jego wysiłku poznawczego.

Zauważmy jednak, że owo niezwykle uwrażliwienie na świat nie od początku trwania powieściowej akcji stanowi pierwszoplanową cechę osobowości bohatera (drugiego

uczestnika wydarzeń Fuksa chwilowo pomijam). Poznawcze zaangażowanie Witolda narasta w czasie, kształtuje się pod naciskiem wyraźnie zarysowanych okoliczności. Punkt wyjścia tego procesu, a zarazem właściwy początek opowiadanej w utworze historii stanowi moment zaobserwowania powieszonego w krzakach wróbla. „Niezwykłość”, „dziwność” tego zjawiska wyrywa go z naturalnego porządku świata, przeciwstawia reszcie rzeczywistości. Zmusza bohatera do skupienia na nim uwagi, do potraktowania go jako wymagającego wyjaśnienia fenomenu. W ten sposób powieszony wróbel przestaje być po prostu jednym z wielu elementów codzienności. Uzyskuje status „przedmiotu poznania”, obiektu-partnera stwarzającego konieczność zastanowienia się, a w dalszej kolejności teoriopoznawczej refleksji. Owa właściwość wróbla udzieli się niebawem także innym otaczającym Witolda zjawiskom. Sprawia, że coraz więcej przedmiotów i zdarzeń postrzeganej przez bohatera rzeczywistości utraci swój konwencjonalny, bezbarwny sens domagając się nowego, głębszego spojrzenia. Z czasem więc wróbel stanie się w odczuciu swego odkrywcy punktem odniesienia dla wszelkiej „dziwności”, „tajemniczości” świata, ośrodkiem i symbolem wszystkiego, co prowokuje i uzasadnia poznawczą ciekawość.

Równoległe w sprzężeniu ze zmianami w epistemicznym statusie rzeczywistości przekształca się sytuacja samego bohatera. Nienaturalność wróbla rozbudza jego świadomość, wyrywa ją ze stanu inercyjnej symbiozy ze światem. Powoduje porzucenie przez Witolda „życiowego” nawyku przystosowywania się do otaczającej go realności na rzecz postawy nakierowanej na jej poznawanie. Ta zasadnicza przemiana zaakcentowana została wyraźnie w pierwszej scenie „*Kosmosu*”. Wtedy to rutyna oglądania zjawisk „tyle razy już widzianych”, że przez to wręcz niezauważalnych, ustępuje miejsca skłonności do uważnego wpatrywania się w rzeczy i analizowania ich wyglądu. W momencie pojawienia się w polu widzenia Witolda powieszonego wróbla w charakterystyczny sposób zmienia się też styl narracji. Najpierw więc mamy powierzchowne i ogólnikowe: „Rozejrzałem się i zobaczyłem to co było do zobaczenia i czego nie chciało mi się widzieć bo tyle razy widziałem: sosny i płoty, świerki i domki, zielska i trawa, rów, ścieżki i grządki, pole i komin...powietrze...i błyszczało od słońca...”, a zaraz potem: „Wróbel wisiał. Ziemia była goła, ale miejscami nachodziła ją trawa, krótka, rzadka, walało się tu sporo rzeczy, kawałek zgiętej blachy, patyk, drugi patyk, tektura podarta, patyczek, był też żuk, mrówka, druga mrówka, robak nieznaný, szczapa.....”

Powstały w ten sposób wyjściowy układ fabuły „*Kosmosu*”, w ramach którego bohater stoi naprzeciwko całkowicie absorbującej jego świadomość rzeczywistości dosyć dokładnie przypomina husserlowski ideał aktu poznawczego. Odwzorowuje bowiem sytuację,

w której „ja” transcendentalne wyplątanej z ograniczeń postawy „życiowej” bezpośrednio doświadcza podobnie oczyszczonego przedmiotu i może go dzięki temu uchwycić w jego oczywistości, w jego „bytowej rzeczywistości”.

To podobieństwo nie narodziło się przypadkowo, nie jest wyłącznie rezultatem spontanicznych, pozbawionych samowiedzy odruchów intelektu głównej postaci. Ulegając epistemologicznej pasji Witold nie przestaje być ani na chwilę postacią problematyczną. Nie tylko od pewnego momentu zależy mu na rekonstrukcji prawdziwego obrazu rzeczywistości, lecz swe perypetie z odczytywaniem wyglądu świata zaczyna traktować także jako problem ogólniejszy, wymagającej refleksji teoretycznej. Wyrazem tych intelektualnych ambicji Witolda jest fakt, iż obcując z natłokiem rzeczy i zdarzeń, równocześnie zastanawia się on nad wiarygodnością swych recepcyjnych aktów, analizuje swe poznawcze możliwości, usiłuje ustalić kryteria prawdziwości własnych sądów – słowem, dąży do wypracowania możliwie najbardziej skutecznej i wewnętrznie spójnej metody rozumienia doświadczanej rzeczywistości.

Model postawy poznawczej jaka się z tych wszystkich wysiłków ostatecznie wyłania przynajmniej w dwóch aspektach naśladuje zasady husserlowskiej epoche.

Po pierwsze pole duchowej aktywności Witolda ulega znamienemu zredukowaniu, zostaje bowiem sprowadzone do wąskiego horyzontu percepcji zmysłowej. Bohater czasami bezwiednie, niekiedy zaś całkowicie metodycznie stara się skupić swą uwagę wyłącznie na bezpośredniej naoczności, na tym co aktualnie stanowi treść jego świadomości, czego doświadczają jego zmysły. Każdą rzecz pragnie uchwycić w jej niczym nie zabrudzonym „teraz”, wydobyć ją z gęstwiny związanych z nią mniemań, domysłów i wspomnień – tak aby odarta z wszelkich treści nie będących komponentami jej zjawiskowej struktury, ujawniła swój prawdziwie własny wygląd i sens. Prowadzi to do popadania w stany quasi-mistyczne, w trakcie których świadomość bohatera zostaje całkowicie zredukowana do treści swych aktów, jego podmiotowość zaś rozpuszcza się bez reszty w oglądanych przedmiotach. „Na czwarty czy piąty dzień wzrok mi zablądził, nie pierwszy raz zresztą w głąb pokoju, popijałem herbatę, paliłem, porzuciwszy korek zahaczyłem oczami o gwóźdź na ścianie, obok półki, i od gwoździa posunąłem się do szafy, policzyłem listwy zmęczony i senny zapuściłem się w miejsca nad szafą mniej dostępne, tam gdzie wystrzępienie tapety, i zabrałem aż na sufit, białą pustynię; ale nudna białość przemieniała się nieco dalej, w pobliżu okna, w obszar chropowaty, ciemniejszy, zakażony wilgocią, o zawilej geografii kontynentów, zatok, wysp, półwyspów i dziwnych koncentrycznych kręgów, przypominających kraterzy księżycy, i innych linii skośnych, umykających – było to miejscami, chore, niby liszaj, gdzieśgdzie

znów dzikie i nieokiełznane, to znów rozkapryszone zawijasami, zakrętami, oddychało grozą ostateczności, gubiło się w zawrotnej dali. I kropki, nie wiem z czego, chyba nie z much, w ogóle genezy te były nieodgadnione.... Wpatrzony, zatopiony w tym i we własnych zawilościach, wpatrywałem się i wpatrywałem bez specjalnego wysiłku a jednak uparcie, aż w końcu było to **jakbym jakiś próg przekraczał – i już po trosze byłem „po tamtej stronie”....**

Z drugiej strony owemu procesowi redukcji sfery przedmiotowej towarzyszy proces oczyszczania się podmiotowości Witolda. W „*Kosmosie*” wyraźnie podkreślony jest fakt, iż momentowi zawiązywania się powieściowej akcji towarzyszy rozluźnianie się więzów Witolda z całym dotychczas określającym jego egzystencję światem. Wyjeżdżając z Warszawy bohater liczył, iż uwolni się w ten sposób od swych codziennych kłopotów, odpocznie, uzyska dystans do swych spraw, może o nich zapomni. („...prawdę mówiąc byłem zmęczony ojcem i matką, w ogóle rodziną, zresztą chciałem odwalić przynajmniej jeden egzamin, a też zaczerpnąć zmiany, wyrwać się, pobyć gdzieś daleko....”) I nie pomylił się. Wyprawa do Zakopanego, jak każde drastyczne przesunięcie w przestrzeni odrodziła go, pomogła zaistnieć od nowa, uczyniła go zdolnym do świeżego spojrzenia, do bezinteresownego zaciekawienia się nowym otoczeniem. Co ciekawe, Witold konsekwentnie stara się utrzymać swój umysł w tym stanie niezależności od realiów swego warszawskiego życia, odpędza pojawiające się wspomnienia, ucieka od skojarzeń. Te jego wysiłki nabierają szczególnego znaczenia dzięki kontrastowi jaki tworzą ze sposobem bycia drugiego uczestnika opisanego przygody – Fuksa.

Ten ostatni ucieleśnia sobą typ naiwnego obserwatora całkowicie nie zdającego sobie sprawy z psychologicznych uwarunkowań procesów poznawczych. Szukając wyjaśnienia dla tajemnicy wróbla nie stara się on uwolnić własnego umysłu od subiektywizmu ani oczyścić go z biograficznego brudu. Jego sądy i działania ostentacyjnie skażone są interesownością, mają wręcz charakter psychicznej rekompensaty za osobiste niepowodzenia i ułomności (kłopoty z szefem pracy, niedostatki aparycji), co Witold zauważa i komentuje z nieukrywaniem niesmakiem.

Ale on sam, choć tak krytyczny wobec Fuksa, także zagrożony jest bakcylem subiektywizmu. To zagrożenie symbolizuje prześladowający bohatera wzajemny związek zdeformowanych warg Katasi z nieskazitelnymi usteczkami Leny. Ów narzucający się mu układ Witold usiłuje niekiedy traktować jako element zewnętrznej rzeczywistości wymagający jak wszystkie inne poznawczego zaangażowania umysłu. Równocześnie jednak dobrze wie, że fascynacja ustami od samego początku stanowi projekcję jego osobistych



pragnień i obsesji, że porusza w nim intymne struny, przypominając zapisane gdzieś w czeluściach jego podświadomości wstydlive treści. „Albowiem (próbowałem odczytać szaradę) nie ulega kwestii (i była to bolesna zagadka), że sekretem związku ustno-wargowego jestem ja sam, on we mnie się dokonał, ja , nie kto inny, stworzyłem ten związek...”

Ten natrętnie obecny w świadomości bohatera motyw ma jednoznacznie seksualną symbolikę, jest z jednej strony wyrazem narastającej erotycznej fascynacji Leną, z drugiej ekspresją stłumionych pragnień, z trzeciej wreszcie znakiem jakiejś bolesnej tajemnicy, którą Antoni Libera być może trafnie zidentyfikował kiedyś jako impotencję. Nie jest więc przypadkiem, że sprawa ust w odróżnieniu od motywu wieszania nigdy nie uzyskuje w powieści wymiaru intersubiektywnego. Bohater zatrzymuje ją jedynie dla siebie jako sprawę całkowicie prywatną i w istocie dla niego samego wyjaśnioną. Mimo to „ustna kombinacja” wciąż wdziera się do jego świadomości deformując i zabrudzając proces poznania, zarażając go psychologią i interesownością .

### 3

Aby właściwie odczytać ogólny sens zachowań bohatera „*Kosmosu*”, trzeba koniecznie wziąć pod uwagę fakt, iż wydarzenia stanowiące treściową zawartość utworu nie są w powieści ukazane w momencie ich dziania się, lecz zrelacjonowane zostały jako wypadki zaistniałe w odległej przeszłości. Wskazuje na to pierwsze zdanie narracji wyraźnie określające modalność całego tekstu : „Opowiem inna przygodę dziwniejszą...”

Właśnie dzięki temu dystansowi czasowemu powieściowy narrator, aczkolwiek personalnie tożsamy z osobą działającego w powieściowym świecie Witolda, pod wieloma względami stanowi podmiotowość od niego odrębną, umieszczoną w zupełnie innym, „życiowym” i intelektualnym kontekście.

Bardzo istotna jest w „*Kosmosie*” owa odmienność punktów widzenia głównego bohatera i opowiadającego jego przygodę podmiotu. Pozwoliła ona bowiem autorowi utworu pokazać historię Witolda z kilku różniących się od siebie i polemizujących z sobą perspektyw. Wszystkie te perspektywy wpisane zostały w strukturę powieściowej narracji, dzięki czemu tekst „*Kosmosu*” pozornie tak jednolity i jednowymiarowy, ma w rzeczywistości charakter wielogłosowego, subtelnie skonstruowanego filozoficznego dialogu.

Przyjrzyjmy się najpierw temu aspektowi narracji, który został ściśle podporządkowany punktowi widzenia działającego bohatera i jako taki zdaje się lojalnie prezentować jego dążenia i wyrażać jego cele.

Ów nurt mowy narratora wyraźnie skonstruowany jest w „*Kosmosie*” na podobieństwo poznawczego wysiłku czystej świadomości. Naśladuje i zarazem przedstawia jej akty, przybiera postać dokładnego i bezzałożeniowego słownego zapisu rejestrowanego przez umysł Witolda obrazu rzeczywistości. Na wielu obszarach powieści narrator stara się przekazywać jedynie te informacje o świecie, które dotarły do bohatera drogą percepcji zmysłowej, a więc wyrosły z bezpośredniego, fenomenologicznego oglądu zjawisk, nie zaś z tak czy inaczej pojętej wiedzy o nich. Czyni to nawet wówczas, gdy zarejestrowane w ten sposób dane świadomości nie układają się w żaden sensowny porządek, jawnie zaprzeczając życiowej pragmatyce zdrowego rozsądku. Stąd też niektóre partie tekstu stanowią po prostu zbiór chaotycznych wyliczeń przedmiotów i wydarzeń odsłanianych przed czytelnikiem w takiej kolejności i w takim zakresie w jakich zostały uchwycone przez receptory bohatera.

Innym przejawem tej samej orientacji narratora jest charakterystyczne dla niektórych fragmentów „*Kosmosu*” całkowite zatarcie czasowego dystansu między aktami postrzegania przez Witolda rzeczy i zdarzeń a momentem ich nazwania. Tekst otrzymuje tu kształt niemal stenograficznego zapisu usiłującego w pełni odpowiadać poznawczej aktywności ludzkich zmysłów. W takich sytuacjach tok mowy narratora ulega charakterystycznej dezintegracji, rozpada się na strzępy zdań, niekiedy nawet pojedynczych słów, tracąc chwilami niemal całkowicie wartość informacyjną.

Drugi nurt narracji „*Kosmosu*” ściśle związany jest z momentem i okolicznościami aktu opowiadania. Jak już wspominaliśmy, dopuszcza on do głosu punkt widzenia podmiotu przypominającego sobie z perspektywy czasu zakopiańskie perypetie bohatera.

Dzięki tej właśnie swej znaczeniowej warstwie, narracja powieści, pozostając rekonstrukcją postawy Witolda, jest także jej intelektualną analizą. Nie tylko przedstawia ona rozgrywający się w utworze epistemologiczny eksperyment, ale także go problematyzuje, interpretuje i ocenia.

Aby móc właściwie scharakteryzować ideowe stanowisko narratora „*Kosmosu*”, trzeba przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, iż podjętemu przez niego wysiłkowi tematygowania postawy bohatera nieustannie towarzyszy ogólny sceptycyzm wobec przyjętej przez Witolda postawy poznawczej. U źródeł sposobu opowiadania zdarzeń w utworze zdaje się tkwić przeświadczenie wskazujące, że mimo wysiłku neutralizacji świadomości, oczyszczenia jej z wszelkiego psychologicznego i intelektualnego a priori, bezpośredni czysto receptywny kontakt ludzkiego umysłu z rzeczywistością nie jest w praktyce możliwy. Nieprzypadkowo ilekroć bohater pragnie bezpośrednio zetknąć się z empirią, świadomie zwrócić się wprost ku rzeczom, nieodmiennie natyka się na bezkształt, ciemność,

nieartykułowany szum. Doświadczana w taki sposób realność natychmiast staje się niekomunikatywna, nieuchwytna, niezrozumiała. Jawi się jako chaotyczne, pozbawione znaczenia rumowisko zdarzeń i przedmiotów, pośród którego łatwo można się zagubić, ale którego nie sposób poznać i wyrazić. Stąd też owa tak upragniona przez Witolda „prawdziwa”, „obiektywna” rzeczywistość tak często porównywana jest w „*Kosmosie*”: do kupy odpadków, gigantycznego śmietnika, ryczącej burzy materii, spiętrzonej rzeki, bezkształtnej miazgi, ciemnego, nieogarnialnego w swym ogromie lasu.

Problem ten najbardziej jednoznacznie postawiony został na początku II rozdziału powieści, kiedy to narrator, niejako ponad powierzchnią opowiadanych zdarzeń, zwraca się wprost do czytelnika:

„ 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, gazety lub herbaty, **wszystko – równorzędne, wszystko - składające się na daną chwilę, rodzaj współbrzmienia, brzęczenie roju.** 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 stawaniu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać belkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek...i kształt...**”

Wypowiedź powyższa poddaje w wątpliwość przydatność postawy bohatera nie tylko z punktu widzenia potrzeb poznania, lecz także komunikacji i sztuki. Wykazuje ona, iż dążenie do bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, nie mogąc być podstawą praktycznej orientacji podmiotu wśród ludzi i rzeczy, nie może też być źródłem jakiegokolwiek opowieści. Dzieje się tak dlatego, że świat oglądany z perspektywy czysto odtwórczego wysiłku świadomości nie układa się w żaden porządek, lecz przeciwnie zamienia się w beład równorzędnych, jednakowo nieznaczących zjawisk. Wypływa stąd wniosek, iż aby móc cokolwiek o świecie powiedzieć, trzeba definitywnie odrzucić wiarę w epistemologiczny absolut i związać swą odbiorczą wrażliwość oraz zasady budowania własnych wypowiedzi z takimi modelami ludzkiej receptywności, które otwierają rzeczywistość przed człowiekiem, a więc czynią ją sensowną i komunikowalną.

W cytowanym zwierzeniu narratora „*Kosmosu*” zawarta jest wyraźna sugestia, w jakim kierunku należy szukać wyjścia z ze stworzonego przez Witolda poznawczego i komunikacyjnego impasu. Oto - powiada narrator - doświadczenie uczy, iż swą zdolność do

posiadania kształtu świat zawdzięcza konstrukcyjnemu wysiłkowi ludzkiej świadomości. Aby cokolwiek mogło być w rzeczywistości rozpoznane, odczytane i opowiedziane - intelekt musi najpierw dokonać operacji porządkującej, musi chaos przypadkowych i równie nieważnych zjawisk przetworzyć w kosmos kształtów i znaczeń. Nie ma zatem poznania poza procesem kreacji, a doświadczenia poza wpisana weń a priori intencją – toteż ostatecznego źródła ludzkiego obrazu świata szukać wypada nie w faktycznym jego wyglądzie, lecz w strukturze poznającego umysłu.

Takie przeświadczenie gombrowiczowskiego narratora spowodowało, iż w obrębie interesującej nas powieści przejawy umysłowej aktywności stały się głównymi czynnikami kształtującymi modalność powieściowej relacji. Zauważmy, iż w tych fragmentach „*Kosmosu*”, które otrzymały postać względnie tradycyjnego opowiadania, świat przedstawiony wyraźnie ukazywany jest jako funkcja intelektualnej aktywności oglądającego go podmiotu, jako w jakiejś części przynajmniej wytwór scalającego i interpretacyjnego wysiłku świadomości. Przedmioty i zdarzenia nie są tu przedstawiane jako w pełni niezależnie i obiektywnie istniejące zjawiska, lecz zawsze pojawiają się w kontekście rejestrującej je myśli jako jej półprodukty, idealizacje czy też wręcz samowolne projekcje. Niekiedy owa zależność prezentowanego obrazu rzeczywistości od umysłowego wysiłku wytwarzającego go podmiotu jest w tekście „*Kosmosu*” bezpośrednio tematyzowana i opisywana.

„Nic mi nie pozostawało prócz myślenia. **Myślałem**. Wysilałem się żeby, mimo wszystko, **zrobić z tego czytelna historię...**”(149)

„Stoi z badyłem w ręce łysogłowy **a mnie się roi...**badył, badył, patyk?

„Ja oczywiście już od dawna **zaglądałem sobie do takiej myśli...**”(152)

„Gdy zapytałem siebie o to, od razu stałem się na tym korytarzu idącym do niej w nocy, boso, w koszuli i spodniach...(15)

„Ale wtrącając go w świństwo....och, tam mogłem go użyć, tam mógł mi się **złączyć** jakoś z Jadecką, z księdzem, z kotem moim, z Kasią... tam mógł mi być pożyteczny, jako jedna więcej **cegiełka domu mojego...**”

Niekiedy funkcjonalny związek przedstawionego świata z konstruującą jego wizerunek pracą świadomości pokazywany jest przez taki sposób opowiadania, który naśladuje strukturę i proces aktu percepcyjnego.

„Tylko że... a jednak zdarzyła się niespodzianka, gdyż jedno z łóżek było zajęte i leżał na nim ktoś, kobieta i nawet mogłoby się zdawać, że nie leżała zupełnie tak jakby należało, choć nie wiedziałem na czym polegała ta, powiedzmy odrębność...(11)

„ rzuciłem się na łóżko, zawirowiałem, zasnąłem, usta wysłiznięte z ust, wargi będące bardziej wargami dlatego, że mniej były wargami...ale już nie spałem....Byłem obudzony. Nade mną stała ta gospodyni...Był ranek, ale ciemny, nocny. Tylko, że nie był to ranek....”(11)

W konsekwencji przyjęcia powyższego sposobu narracji kształtowany przezeń sposób widzenia świata nie tylko ostatecznie oddala się od perspektywy poznawczej bohatera, ale pod wieloma względami staje się jej przeciwieństwem. O ile bowiem uwaga Witolda wyłącznie skupiała się na doświadczanym świecie, o tyle na pierwszy plan opowieści narratora wysuwa się sam fenomen poznającej świadomości, natura jej zachowań, jej funkcje i mechanizmy. Absorbujące Witolda układy rzeczywistości przestają być jedynie obiektami poznawczymi przekształcając się w swego rodzaju zwierciadła odbijające charakter oraz głębszą strukturę percepcyjnych operacji intelektu. Tak oto w tyglu narracji „*Kosmosu*” bezpośrednio przeżycie rzeczywistości przemienia się w krytyczną analizę świadomości, poszukiwanie zaś prawdy o świecie w wysiłek badawczy skierowany na proces formowania się ludzkiego wizerunku rzeczy.

#### 4

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej przedstawionemu w „*Kosmosie*” wizerunkowi poznającego intelektu. Przede wszystkim uwidoczniony został fakt, iż świadomość generalnie nie potrafi nawiązać kontaktu z jednostkowością i przypadkowością zjawisk, pomimo iż wszelka empiria wydaje się być właśnie zbiorem niepowtarzalnych i przypadkowych rzeczy i zdarzeń. Istniejące obok siebie przedmioty niczym kantowskie rzeczy same w sobie są ze swej natury milczące i niedostępne, otwierają się i ożywają dopiero wówczas, gdy poddane są uporządkowaniu i zhierarchizowaniu. Toteż chcąc poznawczo zapanować nad światem umysł musi abstrahować od indywidualności jawiących mu się obiektów w celu ich uporządkowania, a więc powiązania w wyraziste klasy, układy i struktury. Postępując w ten sposób intelekt obdarza rzeczywistość sensem, który zawsze jest rezultatem procesu rezygnacji z tego, co jednostkowe i incydentalne na rzecz tego, co ogólne i typowe.

Owo porządkowanie i usensownianie zjawisk przez świadomość dokonuje się głównie w oparciu o kryterium podobieństwa. Do tej zasady Gombrowicz odwoływał się już w „*Ferdydurke*”, gdzie w tzw. „Przedmowach” usiłował wykazać, iż cokolwiek dostrzegamy uporządkowanego w świecie, jest to zasługa uniwersalnych zasad symetrii i analogii. Także

prześwietlana w „*Kosmosie*” świadomość bohatera stara się wyszukiwać w rzeczach i zdarzeniach jedynie te cechy, które je z sobą łączą (choćby przez opozycję) przy równoczesnym tłumieniu bądź ignorowaniu dzielących je różnic. Stąd też, ilekroć w przeżywanym przez bohatera obrazie rzeczywistości zaczynają dominować różnice, świat zdaje się być martwy, obcy i niemy. Ożywia się, staje się zrozumiały dopiero pod naciskiem scalającego wysiłku intelektu ustalającego pomiędzy jego elementami sieć mniej lub bardziej skomplikowanych związków i pokrewieństw. Charakterystyczna pod tym względem jest scena w mieszkaniu Katasi, kiedy to zwykły pokój pełen nieważnych gratów nabiera jakiegoś znaczenia, gdy bohaterowie odnajdują kilka wbitych przedmiotów.

Najistotniejszym jednak z przedstawionych w „*Kosmosie*” atrybutów świadomości jest jej znakotwórczy charakter. Jest to cecha będąca w istocie źródłem i uogólnieniem wszystkich poprzednio przez nas wymienionych konstrukcyjnych zdolności ludzkiego intelektu. Oświetlając rozmaite aspekty sposobu myślenia bohatera narrator ujawnia, iż jego świadomość stykając się z rzeczywistością usemiotycznia ją, czyniąc z wszystkich jej elementów znaki. Fakt ten przesadza o fundamentalnej ułomności wysiłków poznawczych Witolda. Istotą bowiem znaku jest jego funkcja mediacyjna, która sprawia, iż nie jest on elementem rzeczywistości, lecz jedynie pomostem między nią a oglądającym ją podmiotem. Posługując się znakami świadomość z konieczności traci kontakt z empirią, obcuje wyłącznie z jej mniej lub bardziej arbitralnie ustanowionymi symbolami.

Z drugiej strony znaki mają być systemowe, funkcjonują zawsze wewnątrz znakowych układów i przez nie są określane. Ich konstytutywną własnością jest wzajemna łączliwość, a więc zdolność do wchodzenia w najrozmaitszego typu relacje. O ile rzecz może istnieć autonomicznie, niezależnie od innych rzeczy, o tyle znak istnieje zawsze w związkach opozycji i korelacji z innymi znakami.

Tak więc semiotyzując rzeczywistość ludzkie spojrzenie już na mocy tego faktu nadaje jej charakter uporządkowanej całości, wewnątrz której przedmioty pozwalają się postrzegać i rozumieć jedynie jako elementy nadrzędnego w stosunku do nich znaczeniowego układu. To właśnie dlatego wszystko, co znajduje się w polu widzenia przedstawionej przez narratora „*Kosmosu*” świadomości natychmiast staje się częścią jakiejś struktury, spontanicznie odsyła do innych jej składników i z nich czerpie swój sens. Dlatego też rzeczy robią wrażenie dziwnie lepkich, naturalnie ku sobie ciężących, oglądany ptak ważny jest jako „**nie-wróbel**”, a dom „...ten nowy dom w głuszy przeraźliwej i zgubnej, na którą daremnie porywały się nasze hałasy, nie miał własnego istnienia, istniał o tyle tylko, że **nie był tamtym...**”

Znakowa natura tworzonego przez umysł obrazu świata nie tylko uniemożliwia obiektywne poznanie; jest także źródłem procesu stopniowego uniezależniania struktur rzeczywistości od świadomości Witolda. Uzyskawszy bytową autonomię struktury te stają się agresywne i ekspansywne, w coraz większym stopniu podporządkowują sobie intelekt, by za jego pośrednictwem budować własne coraz bardziej szalone konstrukcje.

To, co początkowo wydawało się swobodnym wyborem umysłu, ustalanie najodleglejszych nawet związków i powinowactw między zjawiskami, w końcu staje się koniecznością niezależną od jego woli. Niekiedy budzi to jedynie niepokój Witolda „...i to właśnie było trudne, okropne, mylące, to że ja nie mogłem nigdy wiedzieć w jakim stopniu jestem sam sprawcą kombinujących się wokół mnie kombinacji...”(51). Kiedy indziej prowadzi do poczucia jawnego zniewolenia. „...wytworzyła się jakaś męcząca gra w tenis, bo wróbel odsyłał mnie do ust, usta do wróbla, znalazłem się między wróblem a ustami...”(18) „Dlaczego jest się wydanym **na łaskę i nielaskę skojarzeń**...?(82)

I tutaj właśnie następuje moment w którym w odczuciu bohatera uruchomiony przez świadomość znaczeniowy porządek świata zaczyna tworzyć się sam spychając swego animatora do roli bezwolnego przedmiotu. Wyraża się to w języku w jakim narracja definiuje sytuację Witolda. Jest on „popychany” na drzewo, „doprowadzany” do pokoiku Katasi, „rzucany”, na kota Leny przez czajnik itp. i ostatecznie z pokorą przyjmuje wyznaczone mu zadanie zabicia Leny. Żeby uciec od tyranii kształtu, obsesji skojarzeń, bohater wyprowadza swą świadomość na pustkowie symbolizowane przez neutralny znaczeniowo korek od butelki by tam chwilę wypocząć.

Tak oto mechanizm powstawania i sens formy zostają wyjaśnione. To ludzki umysł z drobin otaczającej go materii wytwarza dla siebie kosmos znaczeń o wielkiej trwałości i opresyjnej potędze. Końcowa scena, w której bohater wkłada palec w usta powieszzonego Ludwika przywołuje i godzi ze sobą dwa źródła owej kreacji. Jednym są poznawcze, obiektywizujące dążenia rozumu, jego dyspozycje intelektualne, drugim emocjonalne treści świadomości związane z tym, co osobiste, prywatne i subiektywne.

## 5

Dokonana w *Kosmosie* rekonstrukcja poznawczo-kreacyjnych zachowań świadomości jest ściśle powiązana z równoległe przeprowadzoną w utworze analizą funkcji, jaką odgrywa język w procesie formowania przez intelekt ludzkiego wizerunku rzeczywistości.

Zauważmy, iż w powieści Gombrowicza świadomość przedstawiona jest jako żywiół niemal w pełni zwerbalizowany, łączący myśl i jej słowną artykulację w trudną do rozerwania jedność. Istnienie tej jedności sprawia, iż wszelkie ukazane w „*Kosmosie*” działania intelektualne mają równocześnie charakter zdarzeń językowych, wszystkie zaś podstawowe pytania, jakie w utworze zadaje się ludzkiemu rozumowi w związku z jego uczestnictwem w procesie poznania, automatycznie odnoszą się również do języka.

W obrębie współczesnej wiedzy językoznawczej oraz związanych z nią doktryn filozoficznych trwają spory o charakter relacji istniejących między myślą a mową. Problem stanowi przede wszystkim pytanie o to, który z tych czynników dominuje we wzajemnych związkach, oraz czy mogą one występować od siebie niezależnie (czy np. możliwa jest świadomość pozajęzykowa lub mowa całkowicie wyrwana spod kontroli umysłu). Jednak poza dyskusją wydaje się być fakt, iż obie te strefy ludzkiego ducha w normalnych sytuacjach poznawczo-komunikacyjnych zasadniczo są z sobą ściśle sprzęgnięte i wzajemnie od siebie uzależnione.

Zastanawiając się nad udziałem mowy w konstruowaniu doświadczanego przez człowieka obrazu świata musimy stwierdzić, iż udział ten przede wszystkim polega na nadawaniu ściśle znaczeniowego wymiaru jawiącym się ludzkim zmysłom strukturom bytowym. O ile bowiem wysiłek percepcyjny świadomości jest źródłem usemiotyczniania się rzeczywistości, sprawia iż przedstawia się ona obserwatorowi jako porządek, system, układ znaków, o tyle swą semantykę rodzący się w ten sposób kształt zawdzięcza językowi, a ściślej językowej kompetencji poznającej inteligencji.

Mechanizm formowania się w języku znaczeniowego wizerunku doświadczanych przez podmiot zjawisk można rozpatrywać w dwóch płaszczyznach:

- a) na poziomie elementarnych znaczących cząstek języka współtworzących każdy najprostszy nawet odruch ludzkiej świadomości oraz
- b) na poziomie semantyki całych językowych wypowiedzi stanowiących teksty wszelkich wyżej zorganizowanych i bardziej zdyscyplinowanych doświadczeń rzeczywistości.

Niewątpliwie podstawą językowo zdeterminowanego obrazu świata są semantyczne wartości pojedynczych wyrazów. One to, łącząc się ze sobą w myśl gramatycznych i logicznych reguł języka współokreślają kształty oglądanych przez człowieka zjawisk, składają się na znaczenia powstających w ludzkim umyśle „wyższych figur semantycznych” takich jak wyglądy, wydarzenia, procesy itp.

Wg Włodzimierza W. Zwiagincewa znaczenie leksykalne wyrazu zasadniczo kształtowane jest przez 3 czynniki: łączliwość przedmiotową, związek z pojęciem i przez



językowy kontekst. Pierwszy z tych czynników odzwierciedla wpływ na sens słowa jego desygnatu, drugi znaczeniowoczną rolę intelektualnego wysiłku mówiącego, trzeci zaś wiąże się z faktem oddziaływania na pojedynczy wyraz całego językowego systemu, z którego wyraz ów wyrasta. Jak wiadomo znaczenie jest strukturą dynamiczną, toteż w każdym konkretnym użyciu zmienia się hierarchia powyższych oddziaływań. W zależności od tego, które z nich mają w danym momencie przewagę, do głosu dochodzą różne aspekty znaczenia wyrazu, te zaś z kolei odmiennie modelują powstający w świadomości używającego słów podmiotu obraz postrzeganych przez niego zjawisk.

Analogicznie, jak się wydaje, przebiega proces wyposażenia przez język rzeczywistości w sens w skali wszelkiego typu wypowiedzi. Tu również nacisk zewnętrznej rzeczywistości, aktywność umysłu mówiącego i formalne wymagania powstającego tekstu wywierają odmienny wpływ na kształt wyłaniającej się z językowego przekazu semantycznej konstrukcji.

W „*Kosmosie*” można zaobserwować wysiłek ujawniania powyższych mechanizmów i zależności, który to fakt w szczególny sposób odcisnął się na stylistycznym kształcie gombrowiczowskiej powieści. Powstała mianowicie konieczność możliwie wszechstronnego i ostentacyjnego użycia mowy w tekście utworu tak, aby język nie tylko spełniał tu rolę instrumentu przedstawienia, ale i sam łatwo mógł być przedmiotem krytycznego czytelniczego namysłu. Jest bowiem oczywiste, iż sposób w jaki język odnosi się do zewnętrznej rzeczywistości oraz funkcjonującej przy jego pomocy świadomości może być właściwie rozpoznany jedynie w kontekście wielu odmiennych stylów myślenia. Po prostu w różnych typach mowy wychodzą na jaw rozmaite właściwości ludzkiego myślenia, a także dochodzą do głosu odmienne aspekty ogólnej postawy języka wobec rzeczy.

Można wyróżnić co najmniej trzy podstawowe rodzaje wypowiedzi ważne ze względu na interesujące nas relacje: język – świadomość i język - rzeczywistość.

Są to :

- 1) tzw. mowa wewnętrzna, najbliższej związanej z naturalnymi procesami myślenia, najbardziej też uzależniona od spontanicznych reakcji podmiotu na świat;
- 2) mowa mówiona – typ wypowiedzi odzwierciedlający sytuacje, w których anarchizujący świadomość nacisk doświadczenia zrównoważony jest (lub niekiedy zdominowany) przez wymogi komunikacyjnej dyscypliny umysłu;
- 3) mowa pisana – w momencie swego powstawania niemal całkowicie izolowana od bezpośredniego wpływu rzeczywistości, za to w wysokim stopniu poddana kontroli umysłu i logiczno-gramatycznym rygorom języka.

Zauważmy że „*Kosmos*” jako przekaz językowy stanowi produkt nawarstwiania się wszystkich trzech wymienionych tu sposobów mówienia, przy czym każdy z nich logicznie związany jest z inną płaszczyzną struktury utworu.

I tak mowa wewnętrzna odnosi się przede wszystkim do sfery głównego bohatera - jest narzędziem prezentacji myśli i intymnych przeżyć Witolda w takiej ich postaci, w jakiej uformowały się one w trakcie trwania opowiedzianej w powieści przygody.

W kategoriach mowy mówionej z kolei zwerbalizowana została wypowiedź narratora utworu. Manifestacyjnie odwołuje się ona do różnych konwencji języka kolokwialnego, właściwych m.in. gawędzie, spontanicznej opowieści, a także swobodnej konwersacji.

Wreszcie trzeci rodzaj mowy stanowi podstawowe tworzywo komunikatu dającego się przypisać bezpośrednio samemu autorowi analizowanego dzieła. Komunikat ów (czyli ostatecznie powstała powieść *KOSMOS*) zdominowany jest z jednej strony przez ogólnie obowiązujące tryby i konieczności tekstu pisanego, z drugiej zaś przez wzorce literackiego gatunku w ramach którego został on zrealizowany.

Oczywiście użyte przez Gombrowicza typy mowy nie występują w tekście jego powieści w stanie czystym, nie są też wzajemnie od siebie izolowane. Przeciwnie – mieszają się z sobą tworząc strukturalnie i stylistycznie jednolity przekaz. Gdybyśmy chcieli odtworzyć w porządku logicznym chronologię sposobu kształtowania się języka „*Kosmosu*”, należałoby powiedzieć, iż najpierw mowa wewnętrzna bohatera opowiedziana została przez narratora w języku mówionym, a następnie powstały w ten sposób skomplikowany twór słowny raz jeszcze opracowany został przez autora powieści jako artystycznie skończony tekst, wzbogacając się dodatkowo o cechy mowy pisanej.

Przyjrzyjmy się teraz bliżej wyszczególnionym wyżej składnikom językowej warstwy „*Kosmosu*”, starając się dokładniej scharakteryzować te ich aspekty, dzięki którym demaskują one w utworze mechanizm współuczestnictwa języka w dziele budowania przez ludzką świadomość znaczących kształtów rzeczywistości..

Zacznijmy od tzw. „mowy wewnętrznej”. Niewątpliwie ze wszystkich sposobów mówienia jest ona najbliższa świadomości, a zarazem, paradoksalnie, w największym stopniu pozbawiona jej opiekuńczej kurateli.

Mowa wewnętrzna to swego rodzaju rozmowa świadomości z sobą. Z uwagi na to, iż między stronami tego dialogu brak jest jakiegokolwiek przestrzennego dystansu, nawyki kontrolne intelektu działające w warunkach ekspresji zewnętrznej w dużej mierze tracą tu funkcjonalność, słabną a niekiedy całkowicie zanikają. Fakt ten sprawia, iż w obrębie mowy wewnętrznej obumiera wszelka dyscyplina komunikacyjna, świadomość bowiem raczej

spełnia się w tej mowie (określenie Wygodzkiego), niż przy jej pomocy wypowiada. Zadaniem słowa wewnętrznego nie jest komunikowanie się, powiadamianie kogoś o czymś, lecz bycie narzędziem duchowej orientacji i psychologicznej samokontroli podmiotu. Z tych powodów mowa wewnętrzna jest mową wysoce nieuporządkowaną i skrótową. Nie tworzy ona żadnej całości, nie osiąga wymiaru skończonej, spójnej wypowiedzi. Nie musi respektować logicznych, syntaktycznych czy gramatycznych reguł mówienia. Jej elementy wolne są od zobowiązań nakładanych przez rygory komunikacji oraz od tych, które wynikają z faktu przynależności do jakiegoś wyżej zorganizowanego tekstu. Można więc powiedzieć, iż mowa wewnętrzna prawie uwolniona jest od konstruktywnego nacisku zarówno myśli jak i językowego kontekstu. Spośród znaczeniowców czynników wymienionych przez Zwiagincewa istotny wpływ na jej kształt wywiera jedynie zewnętrzna rzeczywistość – materia podmiotowego doświadczenia. Stąd też bierze się absolutna dominacja w mowie wewnętrznej czasu teraźniejszego, jej struktura czasowa bowiem zawsze ściśle odpowiada aktualnym przeżyciom i doznaniom tworzącego ją umysłu.

W „*Kosmosie*” mowa wewnętrzna pojawia się jako bezpośrednia ekspresja zredukowanej świadomości głównego bohatera, przy czym jej istotne znaczenie polega na tym, iż ujawnia ona rolę języka w rozgrywającym się w utworze epistemologicznym eksperymencie.

Przypomnijmy, że punktem wyjścia owego eksperymentu był wysiłek Witolda zmierzający do narzucenia własnemu intelektowi stanu całkowitej poznawczej neutralności. Chodziło o stworzenie takiej sytuacji, w której żadna podmiotowa aktywność świadomości nie deformowałaby jej czysto odbiorczego kontaktu ze światem.

Nie trudno zauważyć, iż proces urzeczywistnienia przez bohatera „*Kosmosu*” powyższej idei łączy się ze specyficzną pasywnością jego umysłu wobec języka. W tych momentach, w których recepcyjna operatywność Witolda sprowadza się do biernego rejestrowania jawiących się mu obiektów, jego aktywność językowa ogranicza się do mechanicznego wypowiedzania pojedynczych słów lub zdań będących bądź nazwami poszczególnych przedmiotów, bądź też nieokreślonymi sygnałami związanych z nimi przeżyć.

Skutkiem owej swoistej redukcji językowej kompetencji jest niemal całkowita utrata przez bohatera kontroli nad własną mową. Pozbawiony presji ze strony świadomości język Witolda uzyskuje daleko posuniętą samodzielność, otrzymuje status niezależnego żywiołu swobodnie decydującego o swych gramatycznych i semantycznych kształtach. Ukonstytuowanie się tak nienaturalnej sytuacji pozwala czytelnikowi „*Kosmosu*” spojrzeć na

ludzką mowę jako na odrębny przedmiot przedstawienia, a także wyraźnie dostrzec jej szczególną strukturotwórczą potencję. Zauważmy, iż każdorazowo w momentach zatrzymania przez bohatera konstrukcyjnego działania własnej świadomości, język okazuje się jedynym aktywnym źródłem zewnętrznego porządku, do pewnego stopnia przejmującym od intelektu rolę organizatora i przewodnika podmiotowego doświadczenia.

Czytając te partie „*Kosmosu*”, w których bezpośrednio dochodzi do głosu mowa wewnętrzna bohatera, łatwo odnieść wrażenie, iż umysł jego jest niewolony, formowany i sterowany przez język. Powstaje układ, w którym odwrócona zostaje typowa dla ludzkich zachowań komunikacyjnych relacja między mową a świadomością. Nie myśl Witolda „posługuje się” językiem lecz język jako żywioł bardziej od intelektu zintegrowany staje się przewodnikiem umysłu, tworzy drogi którymi świadomość zmuszona jest podążać oraz znaczeniowe struktury, do których musi się ona przystosowywać.

Na tym właśnie gruncie rodzi się w bohaterze poczucie skrajnego wyobcowania ze świata, które faktycznie jest wynikiem utraty przez niego kontroli nad własnym językiem. Głęboko przeżywana przez Witolda formatwórcza agresywność rzeczywistości przy dokładniejszej analizie okazuje się być w dużej mierze złudzeniem wytworzonym dzięki samodzielnej aktywności wyemancypowanej mowy.

Tekst „*Kosmosu*” ujawnia trzy główne właściwości języka decydujące o jego zdolności do narzucania poznającemu intelektowi własnej koncepcji kształtu.

Pierwsza wiąże się z faktem, iż język stanowi homogeniczną strukturę, której wszystkie elementy są ze sobą wielorako powiązane gramatyczno-logicznymi, dźwiękowymi oraz semantycznymi pokrewieństwami i zależnościami. Dzięki tej siatce wewnątrzjęzykowych powiązań, każde użycie mowy w sposób naturalny formuje jedność zewnętrznego świata, do którego się odnosi. Spontanicznie wytwarza wspólną przestrzeń z nazywanymi przez siebie przedmiotów i zjawisk, wiąże oddalone od siebie rzeczy i pojęcia we wspólną, niekiedy trudną do rozerwania całość.

Sytuacje, w których logiczno-gramatyczne reguły języka są głównym czynnikiem scalającym powstający w umyśle bohatera obraz rzeczywistości, przedstawione zostały w następujących fragmentach powieści:

„aż uprzytomniłem sobie, że to co mnie w tych przedmiotach przykuwa, bo ja wiem, przyciąga, to „za”, „poza”, to to że jeden przedmiot był „za’ drugim, rura za kominem, mur za rogiem kuchni, jak...jak...jak katasine wargi za usteczkami Leny...”

„...a tu teraz bezdomni...gdzie indziej...a dom oddala się z konstelacjami i z figurami, z całą tą historią, i już, już jest „tam”, jest „tam” i wróbel jest „tam”....”

A oto przykład wskazujący na konstruktywną rolę brzmieniowych podobieństw między słowami w procesie konstytuowania się podmiotowego doświadczenia Witolda:

„Pani Kulka! W szlafroku z szerokimi rękawami i pośród tych rękawów rozwianych, dysząca i waląca, wznosząca do góry młot, czy siekierę i waląca w pień drzewa z głową oszalałą. Wbijająca? Co ona wbijała? Skąd to wbijanie, rozpaczliwe i zajadłe...które...które...które myśmy pozostawili w pokoiku Katasi...a teraz ono szalało olbrzymio tutaj i huk żelaza królował!

Tamten młotek, na który łokciem natrafiłem, gdyśmy wychodzili z pokoiku, przetwarzającym się w młot, szpilki, igły stalówki i gwoździe wbite, osiągające maksimum w nagłym rozpętaniu. Zaledwie to pomyślał, odepchnąłem myśl niedorzeczną, precz, ale w tejże chwili inne wbijanie, coś jak łomot, rozległo się...z wnętrza domu...Gdzieś z góry, z pierwszego piętra, szybsze, gęstsze, towarzyszące tamtym razem, potwierdzające wbijanie, rozsadzające mi mózg, panika miotła się w nocy, szaleństwo, to było jak trzęsienie ziemi. Czy nie z pokoju Leny? Wyrwałem się Fuksowi i wpadłem do domu, pędziłem schodami na górę...czy to Lena?

Ale gdym biegł po schodach, wszystko naraz oniemiało – ja, już na piętrze, zatrzymałem się, dysząc, bo huk, który mnie gnał skończył się. Cisza. Nawiedziła mnie nawet myśl, zupełnie spokojna, czy by nie uspokoić się i nie pójść po prostu do naszego pokoju. Ale drzwi Leny, trzecie z korytarza, były przede mną, a we mnie działo się jeszcze walenie, wbijanie, huk, młot, młotek, igły, gwoździe, wbijanie, wbijanie, dobić się do Leny, dobijać się do niej...i w konsekwencji rzuciwszy się na jej drzwi z pięściami zacząłem walić i tłuc. Z całej siły?”

Istotą sceny, której fragment zacytowaliśmy jest pojawienie się w świadomości bohatera kilku niezależnych od siebie pojęć związanych z jednej strony z materialnymi efektami wieczornej wizyty w pokoiku Katasi, z drugiej zaś ze zdumiewającym zachowaniem się pani Kulki na domowym podwórku. Pojęciom tym odpowiadają słowa „walenie” oraz „wbijanie”, które dzięki pokrewieństwom semantycznym i pośrednio chyba także brzmieniowym (walenie-bicie-wbijanie) utworzyły w odczuciu Witolda logiczny szereg spinający ze sobą pewną liczbę przypadkowych i niezależnych od siebie zjawisk i zdarzeń. Następnie do tak uformowanego pola wyrazowego spontanicznie dodane zostało przez świadomość już niemal wyłącznie na zasadzie podobieństwa fonicznego słowo „dobijać się”, dzięki czemu ciąg powieściowych wypadków powiększył się o szaleńczy atak Witolda na drzwi pokoju Leny.

Wart podkreślenia jest fakt, iż atak ten, choć zrodzony pod presją dźwiękowego skojarzenia językowego i mimo całej swej absurdalności przeżyty jest przez Witolda jako

konsekwentne i konieczne uzupełnienie jego poprzednich przygód, jako element potwierdzający spójność posiadanego przezeń obrazu rzeczywistości.

Oczywiście najważniejszą właściwością języka, w oparciu o którą buduje on jedność ludzkiego świata jest wewnętrzna spoistość jego znaczeniowego potencjału. Istnienie pomiędzy wszystkimi elementami mowy wszechstronnie rozbudowanych związków i zależności semantycznych sprawia, iż elementy te w naturalny sposób zorientowane są na tworzenie i utrwalanie wzajemnie uzupełniających się i coraz wyżej zorganizowanych układów znaczeniowych. W specyficznych warunkach mowy wewnętrznej te właśnie nawyki języka w dużej, często w decydującej mierze wpływają na kształtotwórczą aktywność jednostkowej świadomości. Różne warianty realizowania się owego wpływu zademonstrowane zostały w „*Kosmosie*”.

I tak niekiedy mamy do czynienia z sytuacjami, w których pojedyncze słowa lub określone zestawienia słów dzięki swym semantycznym implikacjom uaktywniają w umyśle podmiotu pamięć o różnych, odległych od siebie fragmentach rzeczywistości, powodując łączenie się ich we wspólna znaczeniową przestrzeń.

„Stoi z badyłem w ręce łysogłowy, a mnie się roi – badył, badył...patyk..”

„ Nagle bum uderza we mnie to co tam na zewnątrz, na dworze, teren ze wszystkimi wariantami, aż po góry i dalej, za górami, szosa wijąca się w nocy, bolesna, gniotąca, po co kota zadusiłem?

W tym ostatnim fragmencie przywołane przez bohatera określenia: „bolesna”, „gniotąca” wyraźnie łączą się z pojęciami odnoszącymi się do zadawania bólu i duszenia (gnieść-cisnąć-zaciskać-dusić), dzięki czemu w świadomości Witolda przypadkowo zobaczony krajobraz nieodparcie splata się faktem zabicia kota i wszystkimi jego kontekstami.

A oto najbardziej wyrafinowany przykład działania prezentowanego mechanizmu:

„ Rzeczywiście...warga i patyk wydawały się na oko spowinowacone, a także warga i wróbel, chociażby dlatego, że warga była taka niesamowita...ale co? Ale przyjąć że Kataria bawiła się w tak wyrafinowane intrygi? Nonsens. A jednak istniało jakieś pokrewieństwo...i te pokrewieństwa, te skojarzenia, otwierały się przede mną jak ciemna jama, ciemna, ale wciągająca, wsysająca...” W monologu tym widzimy jak sensory słów „warga”, „patyk” i „odnosić się” uruchamiają w umyśle bohatera ciąg erotyczno-seksualnych skojarzeń, współtworząc tym niezwykle żarłoczny układ znaczeniowy potencjalnie mogący objąć sobą niemal wszystkie zaobserwowane przez bohatera przedmioty.

Do nieco odmiennej grupy językowo-poznawczych zdarzeń można zaliczyć te obszary mowy wewnętrznej Witolda, w których konstrukcyjna aktywność semiozy języka zdaje się niemal całkowicie odbywać bez szczątkowej nawet współpracy ze strony świadomości. Po prostu znaczenia pomyślanych słów podsuwają wyobraźni podmiotu tak nieoczekiwane, a jednocześnie tak sugestywne interpretacje rzeczywistości, iż zmuszają go one do zaskakujących dla niego samego przeżyć i działań.

„Siedziałem na tym pniu jak na walizce, czekałem na pociąg”

W trakcie dotychczasowych analiz prezentowaliśmy wyłącznie te aspekty formotwórczej aktywności mowy wewnętrznej bohatera „*Kosmosu*”, które realizują się w oparciu o utajone w języku gotowe już związki i pokrewieństwa. Na tym jednak interesujący nas problem się nie wyczerpuje.

W wyniku drastycznego rozluźnienia kontroli nad językiem ze strony świadomości Witolda na pewnych obszarach tekstu powieści powstają okoliczności zbliżone do propagowanego przez XX wieczne awangardy poetyckie stanu określanego mianem „słowa na wolności”.

W ramach tej sytuacji poszczególne składniki mowy bohatera uzyskują daleko posuniętą swobodę łączenia się ze sobą, tworzenia przypadkowych, zaskakujących swą śmiałą urodą międzysłownych struktur. Wbrew jednak temu, czego można by oczekiwać, ta językowa anarchia okazuje się być czynnikiem na swój sposób konstruującym i porządkującym powstający w umyśle bohatera obraz świata. Źródłem tego efektu jest wrodzona językowi polisemiczność, przesądzająca o ogromnej elastyczności i pojemności znaczeniowej jego elementów. Tak więc z bełkotu myślo-mowy Witolda, z przypadkowych zestawień wyłaniają się niezwykle śmiałe metafory przetwarzające chaos doświadczanych przez podmiot odczuć, zjawisk i zdarzeń w zdyscyplinowany, choć z punktu widzenia przyzwyczajęń świadomości nie zawsze logiczny porządek. Oto przykłady:

“”Ruszyły szkapy w brzasku obojętnym”

„ Ruch ogromny, nieruchomy”

„...na lewo ciemność blada..”

„Ale i to uczucie było dotknięte nieobecnością”

„ A tu po raz pierwszy zaglądałem śmierci w usta....”

Jest jeszcze jeden region języka który ujawnia się w mowie wewnętrznej bohatera „*Kosmosu*” jako siła określająca formę ludzkiego oglądu rzeczywistości. Znajduje się on na

przeciwnym biegunie tego wszystkiego co w mowie jest domeną wolności i przypadku, a więc tam, gdzie żywa tkanka języka zastyga w skamieliny gotowych, uświęconych przez społeczny nawyk sformułowań. Chodzi tu o różnego typu idiomy, przysłowia, bon moty, porzekadła itp. Te ośrodki językowego bezwładu są niemal całkowicie uniezależnione od świadomości mówiącego, toteż nie rozpadają się wraz z zanikiem jej konstrukcyjnego wysiłku. Przeciwnie w takich sytuacjach stają się głównymi bastionami dyscypliny i porządku, niekiedy samotnie przeciwstawiającymi się procesom składniowej i semantycznej dezintegracji mowy. W wewnętrznych rozhovorach Witolda z samym sobą wiele jest takich momentów, w których przypadkowo nasuwające się myśli, przysłowie, powiedzonko lub nawet fragment modlitwy - „usztynia” rozpadający się monolog, nadaje mu kierunek lub rozmach, pomaga mu zbudować względnie spójny znaczeniowy kształt.

„...teraz ten czajnik, jak Filip z Konopi, ni to od Sasa, ni od Lasa...”

„Ale do diabła, po co ten ksiądz włazi w paradę z zewnątrz, z innej beczki...”

„Tu...w tej odległości, za górami, za lasami tańcowała Małgorzatka z góralami..”

„...Boże, Boże, Kyrie Elejson, Chryste Elejson, tam drzewo, na tym cyplu i miejsce tamto za szafą, a ojciec, moje z ojcem „przykości”, druty płotu rozgrzanego, Kyrie Elejson...”

Żywioł słowa mówionego pojawia się w „*Kosmosie*” przede wszystkim w kontekście opowiadania przez narratora powieściowej historii. Podobnie jak we wszystkich innych „prozach” Gombrowicza, konwencja narracji została tutaj demonstracyjnie podporządkowana regułom języka kolokwialnego, przy czym fakt ten jest w tekście mocno eksponowany i wielokrotnie tematyzowany, chociażby w incipicie utworu sprowadzającym się do znamiennego zdania: „Opowiem wam inną przygodę dziwniejszą”.

Dzięki takiemu zorientowaniu gombrowiczowskiej narracji wszystkie inne typy mowy są w „*Kosmosie*” w stosunku do języka mówionego wyraźnie upodrzednione, stanowią jedynie niesamodzielne i stosunkowo mało widoczne jego obrzeża. Stąd np. mowa wewnętrzna bohatera tak rzadko występuje w tekście w swej czystej źródłowej postaci. Zwykle jawi się czytelnikowi jako wciągnięta w nurt wypowiedzi narratora, a tym samym jako zdeformowana i zabrudzona przez obce jej naturze językowe mechanizmy.

W porównaniu z mową wewnętrzną słowo mówione w znacznie większym stopniu związane jest ze świadomością wypowiadającego się podmiotu. Intelkt z zasady spełnia rolę czynnika inspirującego i kontrolującego proces żywej mowy, a dzieje się tak po prostu



dlatego, że to, co mówimy jest funkcjonalnie silnie uzależnione od tego, co chcemy powiedzieć.

Stąd też najpoważniejszy problem przed jakim staje człowiek mówiący – to kwestia precyzyjnego wyrażenia się, konieczność dokonania adekwatnego przekładu myśli na słowa. Mamy więc tu sytuację odwrotną niż w przypadku mowy wewnętrznej. Tam najczęściej myśl nie nadaża za słowem, jej pasywność jest barierą, którą znaczeniowe struktury języka muszą sforsować, aby mogły zostać przez podmiot uświadomione. W przypadku ekspresji zewnętrznej natomiast najczęściej inicjatywa należy do świadomości mówiącego, która poprzez pokonanie oporu słów pragnie wypowiedzieć to, co pomyślane.

Oczywiście w akcie mówienia język nie stanowi tylko biernego tworzywa, w którym myśl swobodnie rzeźbi swoje treści. Także i on bierze aktywny udział w konstruowaniu ostatecznego sensu słownego przekazu. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki temu, że świadomość nie jest jedynym ważnym czynnikiem stymulującym znaczeniową treść wypowiedzi. Intelkt mówiącego kontroluje zwykle tylko ten obszar semantycznej zawartości słowa, którym aktualnie pragnie się w celu ekspresji posłużyć. W nomenklaturze Zwiagincewa jest to najczęściej aspekt znaczenia wyrazu bezpośrednio wynikający ze związków mowy z pojęciami jako kategoriami logicznymi.

Jednakże w procesie mówienia dochodzą do głosu także inne wymiary znaczeniowe słowa, których twórcą jest przede wszystkim sam system językowy. Zauważmy, że poszczególne elementy mowy uczestnicząc w rozmaitych międzywyrazowych układach i relacjach, są przez nie wyposażane w bogate semantyczne konotacje. Konotacji tych umysł użytkownika języka nigdy w pełni nie ogarnia, nie jest też w stanie precyzyjnie się nimi posługiwać.

Tak więc istnienie „kontekstowego” wewnątrzjęzykowego źródła znaczenia powoduje, iż ostateczny sens wypowiedzi zawsze kształtuje się w jakiejś mierze samodzielnie, niezależnie od towarzyszącego jej intelektualnego zamierzenia. Potwierdzeniem tego jest chociażby fakt, iż w każdej myśli można znaleźć obszary nie poddające się werbalizacji, każda zaś wypowiedź zawiera w sobie coś, co nie było przedtem pomyślane. Nie dającymi się wysłowić strefami aktywności umysłowej są np. afektywno-wolicjonalne motywacje myśli, tym zaś, co nie jest zaprogramowane przez umysł w akcie mowy bywają najczęściej rozmaite uboczne implikacje użytych słów i sformułowań. Trzeba przy tym podkreślić, iż przedstawiony powyżej stan napięcia istniejący pomiędzy logicznym porządkiem świadomości a znaczeniową dynamiką języka nie tylko określa swoistość mowy mówionej, ale do pewnego stopnia stanowi także przedmiot jej wyrazu. Żywe słowo bowiem

na ogół nie bierze udziału w procesie komunikacyjnym jako czynnik gotowy, w pełni ukształtowany, lecz raczej formuje swą treść in statu nascendi w trakcie aktu mówienia. Objawia się wówczas jako teren walki toczącej się pomiędzy dwoma konkurencyjnymi źródłami sensu i w tym właśnie charakterze - obrazu niekończącego się przetargu spełnia swe komunikacyjne zadania.

W narracji „*Kosmosu*” zarówno stan uzależnienia języka mówionego jak i jego skłonność do niezawisłości od znaczeniotwórczej aktywności intelektu ukazane zostały z jednakową wyrazistością. Zależność mowy narratora od sposobu jego myślenia widoczna jest przede wszystkim dzięki temu, iż przedmiot przedstawionej w utworze opowieści stanowi historia zaistniała w przeszłości, a więc taka, która została opracowana i przechowana przez ludzka pamięć. Jak wiadomo pamięć uchodzi za najbardziej uporządkowaną i spetryfikowaną postać świadomości zawierającą w sobie już odpowiednio uformowany (żeby nie powiedzieć „spreparowany”) przez intelekt wizerunek rzeczywistości. Jest więc rzeczą oczywistą, iż starając się dokładnie wysłowić zawartość pamięci narracja w wielu swych aspektach musiała się podporządkować stworzonym przez umysł formom widzenia i rozumienia wydarzeń.

Z kolei zdolność mowy do niezależnego od świadomości kształtowania swych myśli ujawnia się w „*Kosmosie*” głównie dzięki zastosowanej w utworze konwencji opowiadania. Podejmując próbę przekazania w języku przygody Witolda narrator odwołał się do wzoru gawędy lub skazu czyli tzw narracji wypowiedawczej. Ów typ narracji stanowi literacki ekwiwalent wypowiedzi ustnej i charakteryzuje się przede wszystkim bliskością swych powiązań z regułami swobodnej i niezdiscyplinowanej mowy potocznej.

Obecność elementów języka potocznego w narracji „*Kosmosu*” znajduje swą motywację w fakcie, iż gombrowiczowski opowiadacz nie dysponuje gotową, spójną interpretacją przedstawianych zdarzeń. Wyliczając rozmaite zapamiętane sceny i przedmioty narrator uświadamia sobie, że nie łączą się one z sobą w żaden ostateczny ład. Stad też jego narracja wciąż nastawiona na poszukiwanie owego ładu siłą rzeczy musiała przybrać postać otwartej improwizowanej, wewnątrznie zdialogizowanej ekspresji. W obrębie tego rodzaju mowy przenikniętej spontanicznością i nieporządkiem kontrola intelektu nad sensem powstającego przekazu z zasady ulega znacznemu osłabieniu. O ostatecznym znaczeniowym kształcie wypowiedzi w istotnej mierze zaczynają decydować wewnętrzne mechanizmy języka realizujące się jak w każdej improwizacji przynajmniej częściowo poza zasięgiem umysłu mówiącego podmiotu. Przejawy owej samodzielności mowy w tworzeniu słownego wizerunku opowiadanej historii zostały tekście gombrowiczowskiego utworu wyraźnie oświetlone i wyeksponowane. Przyczyniła się do tego inna właściwość narracji mówionej –

mianowicie jej skłonność do wydobywania na pierwszy plan samego procesu opowiadania kosztem relacjonowanych zdarzeń fabuły.

W przypadku „*Kosmosu*” kierowanie uwagi czytelnika na retoryczną aktywność narratora nie tylko pomaga dostrzec czynną rolę języka w powstawaniu estetycznej szaty utworu, ale też umożliwia zobaczenie słowa w jego funkcji ontologicznej jako podstawowego organizatora sensu, a więc i kształtu tego, co zostało opowiedziane.

Kreacyjny charakter języka mówionego może być w „*Kosmosie*” zaobserwowany z dwóch różnych, wzajemnie uzupełniających się perspektyw. Najpierw rozważmy ów problem w tym obszarze wypowiedzi, który będąc usytuowany pomiędzy poziomem słowa a poziomem zdania jest terenem kształtowania się podstawowych elementów narracji.

Jak wiadomo mówić to łączyć ze sobą słowa, a więc także ich desygnaty, zjawiska, rzeczy, które one oznaczają. Mówienie zatem to nie tylko budowanie zdań i całych tekstów, to także tworzenie spójnej przestrzeni bytu, lepienie przy pomocy sów jakiegoś ładu, formowanie kosmosu świata z chaosu przedmiotów i zdarzeń. Narrator gombrowiczowskiej powieści, choć nastawiony przede wszystkim na obserwacje strukturotwórczej aktywności umysłu bohatera, zdaje się równocześnie dostrzegać analogiczny wysiłek realizujący się w języku, w kilku miejscach wprost porównuje konstrukcyjną pracę świadomości do podobnego działania ludzkiej mowy.

„...przebijało się w nich jakiś parcie ku sensowi, jak w szaradach gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się a słowo. Jakie słowo? „

„ Ileż zdań można ułożyć z dwudziestu czterech liter alfabetu? Ileż znaczeń można wyprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów?”

Oczywiście zbudowana przez język znaczeniowa przestrzeń jest w „*Kosmosie*” znacznie obszerniejsza od struktur stworzonych przez umysł bohatera. Dzieje się tak dlatego, iż semantyczne zawartości słów są zawsze bogatsze od sensu związanego z ich doraźną funkcją komunikacyjną. Owe znaczeniowe nadmiary tworzą w powieści dodatkową sieć związków, wciąż dookreślającą zbudowany przez świadomość Witolda obraz świata, sprawiającą, iż obraz ten nie jest gotowym raz na zawsze zastygłym w pamięci tworem, lecz formuje się nieustannie wraz z jego językowym opisem.

Najbardziej spektakularnym źródłem tego procesu obrastania świata „*Kosmosu*” w coraz to nowe słowne znaczenia są pojawiające się w narracji potoki synonimów, przy pomocy których opowiadający podmiot pragnie złowić sens przypominanych sobie zdarzeń. Aby trafnie wyrazić prawdę o danym fakcie czy postaci narrator często w ferworze opowiadania odwołuje się do wielu bardziej lub mniej bliskoznacznych określeń zanim

znajdzie właściwe słowo. Owe ciągi na pozór bezproduktywnie użytych wyrazów zostawiają za sobą smugę znaczeń gotowych do reakcji z innymi elementami wypowiedzi i wspólnego z nimi formowania wciąż nowych kształtów przedstawionej w utworze rzeczywistości.

Podstawą, rdzeniem ujawnionych w „*Kosmosie*” kreacyjnych predyspozycji mowy jest niewątpliwie metafora. Stanowi ona najpełniejszy wyraz znaczeniowych możliwości języka, źródło jego nieograniczonej komunikacyjnej mobilności. Dowolnie poszerzając znaczenia słów oraz zwielokrotniając ich wzajemną łączliwość, jest metafora najpełniejszym przejawem jedności języka, siłą sprawczą zawartej w nim swoistej energii grawitacyjnej, dzięki której małe leksykalne jednostki sensu na podobieństwo cząsteczek materii ciężą ku większym znaczeniowym całościom.

Będąc spoiwem znaczeniowej jedności języka jest metafora zarazem źródłem spójności wszelkiego językowego obrazu świata. To ona sprowadza mowę i rzeczywistość do wspólnej podstawy, konstruując w obrębie słownych wypowiedzi własne znaczeniowe wizerunki zjawisk nieredukowalne do żadnej pozakomunikacyjnej rzeczywistości. Nieprzypadkowo najwnikliwsze definicje metafory podkreślają jej twórcze, niemal demiurgiczne zdolności.

Metafora – pisał –Tadeusz Peiper- jest samowolnym spokrewnieniem pojęć, jest tworzeniem związków pojęciowych, którym w świecie realnym nic nie odpowiada.. (-) Nie jest więc środkiem realistycznego odtwarzania świata. Nie jest niewolniczym inwentarowaniem rzeczywistości. Nie jest opisem. Przenosząc pojęcia w dzielnice do których one metrykalnie nie należą, metafora przekształca rzeczywistość doznań i przetwarza ją na nową rzeczywistość czysto poetycką”

Zwróćmy uwagę na jeszcze inne właściwości metafory. Jest ona kategorią zarówno logiczną jak i semantyczną. Równocześnie stanowi narzędzie intelektu oraz zasadę działania języka. Żeby trafnie wyrazić jakąś bardziej skomplikowaną myśl, odczucie czy przeżycie, aby precyzyjnie trafić w nie słowem, z reguły trzeba świadomie posłużyć się metaforą. Z drugiej strony wszelkie przypadkowe, nawet najbardziej spontaniczne użycie języka w sposób naturalny prowadzi do metaforyzacji wypowiedzi.

Tak więc metafora, wyrażając skłonności umysłu do szukania podobieństw w różnorodności zjawisk ujawnia także instynktowne dążenie języka do wciągania całej rzeczywistości w obręb jednolitej semantycznej przestrzeni.

Ale metafora oprócz tego że służy wspólnemu interesowi języka i intelektu, stanowi również teren na, którym siły te ze sobą rywalizują. Jako efekt aktu myślowego metafora

niewątpliwie podporządkowuje język umysłowi, zmusza go w sposób kontrolowany do „nienaturalnego”, a więc wybuchowego zachowania się.

Zarazem jednak każda metafora stanowi dla świadomości zaskoczenie, jako że jej semantyczny ładunek niemal zawsze jest większy od oczekiwań mówiącego. Im śmielsza metafora, tym znaczeniowa eksplozja silniejsza, trudniejsza do intelektualnego opanowania. Stąd też świadomość, nieodzownie potrzebując metafory jako środka precyzyjnie wyrażającego myśl, równocześnie obawia się zawartego w niej potencjału twórczej niezależności języka, zdolnej do samodzielnego kształtowania sensu przedstawionego w mowie świata.

Narracja „*Kosmosu*” na wielką skalę posługuje się metaforą w obu powyższych jej funkcjach.

Po pierwsze więc gombrowiczowskie przenośnie wyrażają konstrukcyjny wysiłek umysłu bohatera-narratora, pełnią rolę narzędzi współtworzących jedność doświadczanej przez podmiot rzeczywistości. Porządkując świat w oparciu o intencje wypowiadającego się rozumu zmetaforyzowana mowa przedstawia go w istocie jako projekcje świadomości mówiącego. Dzięki odpowiednim zestawieniom słów zjawiska i przedmioty otrzymują pożądane przez intelekt cechy, właściwości i zdolności, stając się elementami wspólnej znaczeniowej struktury. W rezultacie z niepowiązanych ze sobą zdarzeń powstają logiczne układy, to co przypadkowe przemienia się w celowe, niepojęte okazuje się zrozumiałym, a odmienne podobnym.

„...wyglądał na bardzo porządnego i czystego tylko że ta czystość mogła być jednak brudna...”

„ Tą górną nagością zaczęła zsuwać pończochy”

„ ...stwarzając namiastkę jej obecności, obecności ustnej którą gwałciłem przez Fuksa - jego latarką”

„ za mną dom nabrzmiały spaniem, muchami „

„ruch ogromny nieruchomy”

Nie w każdym przypadku fundamentem tworzącej się metafory jest świadome forsowana intencja mówiącego podmiotu. Często źródłem metaforycznego efektu, zaczynem realizującego się w jego obrębie znaczeniowego procesu jest międzysłowna kombinacja powstająca niejako samorzutnie, na mocy przypadku, bądź pod ciśnieniem językowego stereotypu. Zrodzone w ten sposób międzywyrazowe struktury i ich semantyczne implikacje łatwo mogą, szczególnie w warunkach mowy mówionej narzucić formę całej wypowiedzi. Wytwarzają one wewnątrz wypowiedzianego tekstu znaczeniowe wiry, które wciągając w

swe odmęty zarówno świadomość mówiącego jak i powstający tekst, w konsekwencji w istotnej mierze określają ich kształt i sens..

W „*Kosmosie*” najważniejszym podłożem opisanego powyżej procesu samowyzwalania się mowy spod kontroli posługującego się nią rozumu jest wpisana w modalność języka potocznego skłonność do antropomorfizacji przedmiotów martwych (wyglądów, stanów, sytuacji), do wyposażania ich w cechy podmiotowe. Uformowane na bazie tej tendencji metafory tworzą się w tekście gombrowiczowskiej powieści niemal automatycznie, i to zarówno na terenie prowadzonych między bohaterami dialogów jak i w języku narracji.

„...no w drogę – powiedziałem i odeszliśmy pozostawiając w krzakach wróbla samego”

„ A dalszy pochód po drodze, pod słońcem sparzył nas, znudził...”

„Nie, szmer wody dochodzącej stamtąd był samotny...”

„Powiedział: - przypatrz się w co ten dyszel celuje?”

„...jedno żerowało na drugim..”

„Ten fakt mnie przewracał”

„wieszanie zaczęło grasować”

„sutanna wylazła na pokój”

Powstały w efekcie przedstawianych wyżej językowych procesów obraz świata charakteryzuje się szczególnego rodzaju jednorodnością. Jej spoiwem jest promieniująca z przedstawionych przedmiotów i zjawisk aktywność, skłonność do samodzielnego niekontrolowanego z zewnątrz działania. W świetle gombrowiczowskiej narracji rzeczy oraz ich atrybuty jawią się jako uczestnicy tajemniczego spisku, kryjąc pod maską pozornej neutralności manipulatorskie intencje. Intencje te są nieczytelne nawet dla opowiadającego powieściową historię podmiotu. Stąd też zdumienie i niepewność Witolda wypowiedziane w cytowanym już zdaniu:”...nigdy nie mogłem wiedzieć w jakim stopniu jestem sam sprawcą kombinujących się wokół mnie kombinacji...” zdają się wyrażać sytuację nie tylko bohatera, ale i narratora.

Modelujący wpływ mechanizmu mówienia na obraz przedstawionej rzeczywistości uchwytne jest w *Kosmosie* nie tylko w strefie formowania się znaczeń pojedynczych zdań lub figur słownych, lecz także na poziomie krystalizowania się kształtu opowiadania jako całości. Jak wiadomo fundamentem tożsamości każdej skończonej wypowiedzi jest jej wewnętrzna spójność, realizująca się według odmiennych zasad w zależności od tego, czy chodzi o stylistyczną, semantyczną czy konstrukcyjną jedność przekazu. Interesowi tych wszystkich jedności tekst językowy zawsze w większym lub mniejszym stopniu podporządkowuje swe

aspiracje poznawcze, a więc także wygląd i znaczenie relacjonowanej przez siebie historii. W opowiadaniu Witolda zależność obrazu przedstawionego świata od struktury prezentującej ją wypowiedzi jest wyraźnie wyeksponowana. Podkreślona została tu przede wszystkim okoliczność, iż nie sposób opowiedzieć czegokolwiek neutralnie, ograniczając się jedynie do rejestrowania zauważonych przedmiotów i zdarzeń. W takiej sytuacji bowiem zamiast relacji o faktach powstaje przypadkowa zbieranina słów, często niemal całkowicie pozbawiona walorów informacyjnych. Aby jakaś realność mogła być w języku wyrażona, konieczna jest zatem jej semantyczna rekompozycja, umożliwiająca dopasowanie wizerunku rzeczywistości do strukturalnych ram powstającego tekstu.

W opowiadaniu Witolda dostrzec można różne mechanizmy formowania się preparowanego w ten sposób obrazu świata. Najbardziej skuteczny z nich ujawnia się w fakcie, iż narrator *Kosmosu* w trosce o komunikatywność i wewnętrzny ład fabuły zmuszony jest skupiać się przede wszystkim na ustalaniu istniejących między zjawiskami relacji logicznych (stosunków przyczyny, opozycji) kosztem łączących rzeczy i zdarzenia naturalnych związków przyległości. Dzięki temu tekst gombrowiczowskiej narracji często bardzo dowolnie miesza ze sobą różne płaszczyzny bytu i czasu (przedmioty i myśli, doświadczenia i hipotezy, przeszłość i teraźniejszość). To, co w rzeczywistości jednoczesne w opowiadaniu ujawnia się sukcesywnie, albo też odwrotnie, zjawiska ontologicznie lub czasowo od siebie odległe łączą się w przestrzeni tekstu tworząc wspólnie nowe, z punktu widzenia empirii całkowicie nierzeczywiste konfiguracje.

Sam narrator *Kosmosu* zwraca uwagę na inny, bardziej subiektywny aspekt interesującego nas problemu. Zdaje on sobie sprawę z istnienia strukturalnego konfliktu między pozajęzykowym światem a tekstem, toteż w pewnym momencie wprost przyznaje, że jego opowiadanie bardziej jest kreacją niż odbiciem relacjonowanej historii. Jako najistotniejszy powód tego stanu rzeczy wymienia narrator fakt, iż przedstawione w powieści wypadki opowiedziane zostały *ex post*, a więc po upływie sporej ilości czasu do momentu ich zaistnienia. Owa okoliczność sprawiła, iż mówiącemu podmiotowi trudno było zachować skrupulatność i obiektywizm w prezentowaniu zaistniałych zdarzeń. Znając z góry finał oraz ostateczny sens konstruowane w utworze fabuły skłonny był on raczej do tendencyjnego oceniania i hierarchizowania poszczególnych zjawisk, do nadmiernego wyolbrzymiania ważności jednych oraz pomijania innych jako nieistotnych dla przyjętego a priori obrazu całości. Stąd też świat przedstawiony *Kosmosu* obok obszarów szczegółowo opisanych i scharakteryzowanych posiada też miejsca puste, ostentacyjnie nieobjęte zainteresowaniem narratora.

„Pojechaliśmy po rzeczy. Wróciliśmy z rzeczami.”

„Po południu pojechaliśmy na Krupówki autobusem, załatwiliśmy kilka sprawunków”.

„Kilka dni wypełnionych po trosze wszystkim”.

Tego rodzaju fragmenty tekstu są sygnałami informującymi odbiorcę o tym, iż zrelacjonowana przez Witolda rzeczywistość utraciła w jego opowieści swe „prawdziwe” przedjęzykowe oblicze, organizując swój wizerunek wokół jawnie narzuconych jej przez narrację fabularnych i znaczeniowych punktów ciężkości.

## 6

Przedstawiona w *Kosmosie* diagnoza wskazuje, iż to zanurzony w języku umysł zmyka ludzką podmiotowość w klatce formy, odcinając ją od możliwości bezpośredniego kontaktu ze światem i narzucając jej istnieniu arbitralne kształty. Powstaje więc pytanie, czy owo tak zniewolone „ja” ma jakiegokolwiek możliwości zademonstrowania swej odrębności i swych poznawczych i egzystencjalnych aspiracji.

Otóż powieść Gombrowicza podpowiada przynajmniej dwie strategie samorealizacji podmiotu w warunkach zniewolenia kształtem.

Pierwsza przedstawiona została w kontekście postaci Leona, będącego jej prezydentem i symbolem. Jest ona apologią swego rodzaju hedonistycznego solipsyzmu, którego sens można przedstawić następująco: Skoro rozum i język są faktycznymi prawodawcami naszej rzeczywistości, należy obie te siły uznać za jedyny punkt odniesienia dla podmiotowego istnienia, za jedyną realność z którą warto się wiązać. Tylko pełne zaangażowanie się w język i świadomość pozwala ludzkiemu indywiduum uczestniczyć w procesie powstawania formy, w więc czuć się twórczym i wolnym. Nie przez nacechowane podejrzliwością wycofywanie się z myśli i słowa, lecz przez potęgowanie ich kreacyjnych możliwości podmiot może częściowo przynajmniej zapanować nad tymi zjawiskami, uczynić je zarówno narzędziem swej twórczości jak i źródłem własnej przyjemności.

Stąd też Leon to ktoś, kto nieustannie bawi się myśleniem i mówieniem, igra z językiem i rozumem, współtworząc wraz z nimi skomplikowane i mitologiczne konstrukcje. Nie jest, jak Witold męczennikiem własnych myśli, lecz ich miłośnikiem. Onanizm Leona jest symbolicznym wyrazem tej hedonistyczno-demiurgicznej filozofii. Poszukiwanie obiektywnej prawdy zastępuje ona świadomym wysiłkiem tworzenia sztucznego i w pełni subiektywnego świata, jedyne w jakim człowiek praktycznie egzystuje i egzystować może. Nie przypadkiem więc wycieczka w góry reklamowana przez Leona jako wyprawa



poznawcza okazała się celebrowaniem jego osobistych, seksualnych obsesji. Wszak „innych widoków nie ma”.

Druga strategia jest odwrotnością pierwszej, a jej zarys pojawia się na marginesie przeżyć i zachowań głównego bohatera *Kosmosu*. Za jej symbol może być uznana sławna scena w której Witold wpada na polnej drodze w potrzask zastawiony na niego przez własny umysł, a zbudowany z dwóch kamieni i spulchnionej ziemi. Otóż tą paraliżującą pułapkę dającą się potraktować jako symboliczny zapis całej opisaney w *Kosmosie* przygody bohater pokonuje w zadziwiający sposób. Po prostu po chwili wahania ignoruje ją, bezceremonialnie wyrzucając jej treść ze swej świadomości.

Przesłanie tego zdarzenia można wyrazić tak oto: Wbrew temu co twierdzi racjonalizm, nasze człowieczeństwo nie jest zbudowane na rozumie. Jeśli umysł, jego racje, dążenia i uroszczenia stają się przeszkodą na naszej drodze, jeśli próbują nas zniewalać, należy je bez zbytnich ceregieli odsunąć na bok. Albowiem poza tworzonym przez świadomość światem formy istnieje inna, niezależna od człowieka realność, wymykająca się wszelkiej racjonalizacji i adekwatnemu wysłowieniu. Z ową ukrytą rzeczywistością bytu możliwy jest tylko pozaracjonalny kontakt, przybierający postać czegoś zbliżonego do doświadczenia metafizycznego.

Potencjalnym źródłem takiego doświadczenia jest w „*Kosmosie*” każdy przedmiot zauważony odrębnie, przeżyty w izolacji, niezależnie od wszystkich znaczeń jakie może mu przypisać umysł (jak niepowtarzalnie doświadczony w Dzienniku czajnik). Bohater, kilkakrotnie patrząc na jakieś zjawisko (np. krajobraz) przeżywa stan zbliżony do kierkegardowskiego lęku, wyłamując się w ten sposób z niewolącej go strefy formy i zbliżając do jakiejś niejasnej tajemnicy.

„Rozejrzałem się... Widowisko!. Góry wyrzucające się martwo w tafle nieba, powleczone w sporej części centaurami, łabędziami, statkami, lwami o grzywach świetlistych, w dole Szeherezada łąk i bukietów usidlonych drzącą bielą, och , glob umarły, jaśniejący światłem pożyczonym – a to jaśnienie wtórne, osłabione, nocne, kaziło i zatruwało, jak choroba. I konstelacje gwiazd, nieprawdziwe, wymyślone, narzucone, obsesja błyszczących niebios !”

Zwróćmy na koniec uwagę że „*Kosmos*” jest efektem realizacji obu opisanych wyżej strategii uwalniania się od formy. Jest poetyckim, kunsztownym zapisem filozoficznego eksperymentu z ludzkim umysłem, który porzucony został tak jak niegdyś nieszczęśliwy żuk na argentyńskiej plaży, lekceważącym zdaniem: „Dziś na obiad była potrawka z kury”.

**Janusz Pawłowski**