

Projekt wieloznaczności. Zmiana rozumienia pojęcia poznania a strategie narracyjne w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza

Sens versus chaos materii

Kosmos jest historią zmagania ludzkiego intelektu z niejednoznacznością doświadczenia, chaosem materii, nieprzejrzystością i niezrozumiałością świata, który otacza człowieka. W powieści deskrypcje, jak choćby opis Kulki oraz mikroakcje¹, korespondują z makroprocesami zachodzącymi w obserwowanej przez narratora przestrzeni, ukazując „w pomniejszeniu” ten sam mechanizm konstytucji i rozproszenia sensu:

„Była jak sufit – zauważył Witold – za uchem miała coś w rodzaju bąbla stwardniałego i zaczynał się las, włosy, z początku dwa czy trzy jakby pierścienie włoskowate, potem las, czarno-siwawe, gęste, zwijające się (...) zarazem tuż rysa, jak od paznokcia i zaczerwienienie, niby plama potem nad ramieniem (...). Była jak sufit...” (K, s. 49–50)².

Porównanie Kulki do sufitu i krajobrazu leśnego uznać można za egzemplifikację obecnej w *Kosmosie* tendencji do generowania ciągów analogii, za pośrednictwem których ustanawiana jest korespondencja perspektyw: jednostkowej, mikrokosmicznej i makrokosmicznej. Bliskość i pokrewieństwo dostrzeżonych, zdawać by się mogło, zupełnie obcych sobie zjawisk, ustalane są na płaszczyźnie metaforycznej, pośredniczącej w ich interpretacji i decydującej o ich kształcie. Zwykle konceptualizacja tego, co nieznanego, przebiega antropocentrycznie, poprzez personifikujące odwołanie do ciała człowieka. Co ciekawe, w przywołanym opisie zwyczajowy kierunek rzutowania ulega odwróceniu. Kiedy bowiem porównujemy otaczającą rzeczywistość do

¹ O mikroakcjach w ostatniej powieści Gombrowicza pisałam w artykule: *Znaczenie ruchu – ruch znaczeń w mikroakcjach „Kosmosu” Witolda Gombrowicza* [w:] *Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*, pod red. naukową H. Gosk i A. Zieniewicza, przy współpracy K. Krowirandy i Ż. Nalewajk, Warszawa 2006, s. 222–233.

² Wszystkie przytoczenia fragmentów *Kosmosu* Witolda Gombrowicza pochodzą z wydania: W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994. Cytaty lokalizuję w tekście artykułu, oznaczam je symbolem K, w nawiasie podaję numer strony.

człowieka, staje się ona bardziej ludzka. Natomiast zastosowanie do opisu osoby formuły „była jak sufit” reifikuje bohaterkę, wzmacnia siłę ekspresji wypowiedzi deskryptywnej, wywołuje u odbiorcy wrażenie obcości, połączone z odczuciem odrazy, porównywalnej do tej, jaka daje się wychwycić w tych refleksjach narratora, które są świadectwem jego nieporadności w próbach oswojenia przerażającego bogactwa przejawów świata.

Warto zatem zastanowić się, w jaki sposób w warstwie narracyjnej powieści tematyzowany jest proces wznoszenia intelektualnych konstrukcji, wyłaniania się doraźnego, tymczasowego, skazanego na rozpad, bo pozbawionego metafizycznych gwarancji sensu, ustanawianego przez człowieka i dla człowieka, by tak rzec, na jego ludzką miarę.

Rzecz znamieną, że w *Kosmosie* to właśnie doświadczenie zmysłowe, wyznaczając kierunek powstawania i rzutowania znaczeń od tego, co bardziej konkretne, ku temu, co bardziej abstrakcyjne, umożliwia opis aktywności umysłu, a nie odwrotnie. Dlatego też w powieści metafora, podobnie jak inne tropy, przestaje być wyłącznie dekoratywnym, oderwanym od doświadczenia elementem stylistycznego ukształtowania tekstu i urasta do rangi podstawowego mechanizmu zapośredniczającego intelektualne operacje na rzeczywistości zmierzające do egzegezy świata. Charakterystyczny „fizjocentryzm”, „somatocentryzm”³ metafory polegały na tym, iż ludzkie ciało staje się za jej pośrednictwem miarą wszystkich rzeczy, podstawą procedur wyjaśniających i interpretacyjnych.

„Jednocześnie, podstawową funkcją metafory – jak stwierdza kognitywista George Lakoff – jest rozumienie i doświadczenie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”⁴.

³ Pojęcia te przywołuję w znaczeniu, jakie nadał im Olaf Jäkel, rozważając zagadnienie kierunku projekcji metaforycznej. Zob. O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, tłum. Monika Banaś i Bronisław Drąg, Kraków 2003, s. 63.

⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. Paweł Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 29.

Metafora stanowi więc model eksplikacji, dzięki któremu powstają nowe powiązania między zjawiskami. Za jej pośrednictwem chaotyczne, wieloznaczne doświadczenie ludzkie podlega przekształceniom i w konsekwencji stabilizuje się znaczeniowo.

„Metafora jest naszym podstawowym narzędziem do częściowego rozumienia tego, co nie może być rozumiane całkowicie”⁵.

Jej działanie ma zatem charakter upraszczający, selektywny, cząstkowy, jednostronny. Charakterystyczny dla powstawania metafory mechanizm rządzi również percepcją, myśleniem, a nawet działaniem. Metafora zatem posłużyć może do opisu ludzkiej aktywności poznawczej.

W powyższych stwierdzeniach pobrzmiewa echem refleksja Nietzschego, prekursora poglądu, że metafora, podobnie jak inne tropy, w sposób zasadniczy określa procesy myślowe oraz jest jednym z podstawowych mechanizmów umożliwiających kształtowanie się systemu pojęciowego, którego funkcja sprowadza się do osławiania rzeczywistości:

„Czym więc jest prawda? – pytał prowokacyjnie filozof i zaraz potem odpowiadał – Ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów, krótko, sumą ludzkich stosunków, które zostały poetycko i retorycznie wzmożone, przetransponowane i upiększone, a po długim użytkowaniu wydają się ludowi kanoniczne i obowiązujące: prawdy są złudami, o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły i utraciły zmysłową siłę wyrazu, monetami, których powierzchnia się starła i które są teraz traktowane jak metal, już nie jak monety”⁶.

Przytoczonych poglądów Nietzschego o tropologicznej, z gruntu antropocentrycznej naturze ludzkiego poznania dopełnia ponadto przekonanie filozofa, zgodnie z którym człowiek niezauważający zmienności zjawisk jest bezpieczniej zadomowiony w świecie niż ten, który potrafi dostrzec rzeczywistość w „toku”, „w ruchu”, „w przepływie”. Ale nawet ta ostatnia, dana nielicznym umiejętność podlega ograniczeniom, bowiem intelekt ludzki, zdolny

⁵ Ibidem, s. 220.

⁶ F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* [w:] *Pisma pozostałe 1862–1875*, tłum. B. Baran, Warszawa 1993, s. 189.

do częściowego zaledwie ujęcia nieprzebranej mnogości aspektów świata, narzuca na niego upraszczającą strukturę, która okazuje się niezbędną człowiekowi do życia i orientacji w świecie uzurpacją. Nakładanie na rzeczywistość analogii, relacji czyni ją bowiem łatwiejszą do zaakceptowania, bardziej dopasowaną do ludzkich, ograniczonych możliwości poznawczych:

„Urządziliśmy sobie świat tak, żebyśmy w nim żyć mogli – ustanowiliśmy sobie ciała, linie, płaszczyzny, przyczyny, skutki, ruch i spoczynek, kształt i treść: bez tych artykułów wiary nikt by z nas teraz nie zniósł życia! Lecz nie są one przez to jeszcze niczym dowiedzionym! (...) Operujemy samymi tylko rzeczami, których nie ma, liniami, płaszczyznami, ciałami, atomami, podzielnymi czasami; podzielnymi płaszczyznami – jakże też ma być możliwe wytłumaczenie, jeśli z wszystkiego pierw obraz czynimy, swój obraz”⁷.

Już na pierwszy rzut oka refleksja wpisana w powieść wydaje się bardzo pokrewna przytoczonym konstatacjom Nietzschego. Koresponduje ona również z przekonaniem kognitywistów, którzy podają w wątpliwość obiektywistyczne przeświadczenie o tym, iż przedmioty pozostają w trwałych, raz na zawsze określonych relacjach, zaś dostrzegane przez człowieka cechy są inherentne samym rzeczom i zjawiskom. Wbrew temu ostatniemu stwierdzeniu sądzą, że to intelekt ludzki ustala związki pomiędzy przedmiotami, tworząc ich mentalne, antropocentryczne obrazy. Proces ten widoczny jest również w warstwie narracyjnej omawianej powieści. Bardzo rozbudowany system powiązań metaforycznych, zespalających poszczególne jej partie, pozwala na przeniesienie struktury i relacji, które zachodzą pomiędzy jakimiś przedmiotami w określonym kontekście opisu doświadczenia, na inne zjawiska, co obrazują przytoczone poniżej fragmenty:

„A z zamętu, z rozbełtania (...) jawi się konstelacja ustna błyszcząca nieodparcie jaśniejąca. I ponad wszelką wątpliwość usta odnoszą się do ust!” (K, s. 40).

„Gwiazdzistość nieba bezksiężycowego – niesłychana – w tych wyrojeniach wybijały się konstelacje, niektóre znałem, Wielki Wóz, niedźwiedzica, odnajdywałem je, ale inne,

⁷Idem, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 108, 105.

mnie nie wiadome, też czyły się jakby wpisane w rozmieszczenie główniejszych gwiazd, próbowałem ustalać linie, wiążące w figury” (K, s. 13).

„Ileż wątków mogło uformować się jednocześnie z moim, ile sensów dojrzewać niezależnie od mojego – ledwie wyłaniających się, larwalnych albo zniekształconych, lub zamaskowanych. (...) Możliwości skojarzeń, kombinacji były nieograniczone... (...) Wszystko znaleźć można w kotle bezdennym stających się zdarzeń! (...) Uśmiechnąłem się przy księżycu na myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerastającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa... (...) I konstelacje gwiazd nieprawdziwe, wymyślone, narzucone, obsesja błyszczących niebios!” (K, s. 124, 139–140, 141).

Analizując przywołane wypowiedzi, warto zwrócić uwagę na to, że w polu semantycznym czasownika „rozumieć” mieszczą się takie frazy, jak: połączyć, powiązać fakty, przybliżyć coś, uchwycić, które wskazują na dystans pomiędzy podmiotem a przedmiotem rozumienia. Rozumienie byłoby zatem próbą zniwelowania tego dystansu, zmniejszenia odległości dzielącej poznającego od przedmiotu, metaforycznym przy-swojeniem przez podmiot. Bezsens natomiast można ujmować jako brak związku pomiędzy poszczególnymi odpryskami świata. Usensownić zatem to tyle, co uniesprzeczniczyć, uspołnić, utożsamić rozmaite przejawy rzeczywistości, nadać im scalającą interpretację.

W *Kosmosie* metafora i synekdocha jawią się jako podstawowe kosmotwórcze operacje dokonywane przez intelekt na wieloznacznej rzeczywistości. Pierwszy trop, jako efekt uprzedniego porównania i stwierdzenia podobieństwa, przełamuje opór odmienności:

„Słowo »wygląd«, bardzo często stosowane wobec wartości poznawczej metafory, przekazuje, w bardzo stosowny sposób (...) ruch od sensu do referencji”⁸.

Zacytowane stwierdzenie ukazuje znakomicie paradoksy metaforycznej referencji, bowiem dzięki metaforze wypowiedź zachowuje korespondencję ze światem zmysłowym, obnażając fikcję „niewcielonego poznania”, a zarazem

⁸ P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 278.

utwierdza fundamentalną separację między znakami a rzeczami. Drugi trop – synekdocha – to rodzaj językowego mechanizmu klasyfikacyjnego. Jest on – jak pisał Jerzy Ziomek – „zarejestrowanym w języku skutkiem znaczącego kadrowania rzeczywistości”⁹. Aspektowość omawianego tropu wiąże opisywaną całość, do której on odsyła, z określonym punktem widzenia. Wykreowany przez nią wizerunek całości jest zawsze jednym z możliwych, ma charakter częściowego oglądu. Wszystko to decyduje o niesamodzielnym statusie ontologicznym opisywanych zjawisk, które bytują w *Kosmosie* jako oglądane i uobecniają się tylko ze względu na coś innego. Synekdocha, związana z mechanizmami selekcji i kategoryzacji, będąca świadectwem zawężenia pola obserwacji do wybranych aspektów, pozwala doraźnie zapanować językowo człowiekowi nad zmiennością rzeczywistości i jej nieskończonym zróżnicowaniem. Tym właśnie należałoby tłumaczyć niebagatelną rolę metafory i synekdochy w redukcji wieloznaczności, konstytucji ładu, a co za tym idzie, stanowieniu poczucia rzeczywistości:

„Przyjęcie jakiejś metafory, powodujące to, że skupiamy się jedynie na uwypuklonych przez nią aspektach naszego doświadczenia, prowadzi nas do uznania implikacji tej metafory za prawdziwe”¹⁰.

Oznacza to, że dostępny nam obraz świata nie jest wiernym odbiciem, idealną kopią rzeczywistości. W związku z tym należałoby mówić o podwójnym zapośredniczeniu wspomnianego wizerunku. Po pierwsze, przez interpretację mającą charakter opisu z pewnego punktu widzenia, określonej perspektywy, z której wyłania się świat widziany przez człowieka. Właściwie już w tej wstępnej fazie obcowania z rzeczywistością dochodzi do selekcji, ukierunkowania uwagi na niektóre elementy, podczas gdy inne pozostają wciąż niepochwytne lub są ledwo dostrzegalne. Po drugie, z kolejnym zapośredniczeniem mamy do

⁹ J. Ziomek, *Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, s. 206. Badacz stwierdza: „Konserwatyzm metonimii powoduje, że użyte w niej nazwy występują z ograniczoną i stosunkowo ścisłą konotacją (...), przedmiot wyobrażony występuje w kształcie dalece uschematyzowanym. (...) Metonimia (wraz z synekdochą) jest tropem pod względem językowym silnie przezroczystym”. Ibidem, s. 208–209.

¹⁰ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, op. cit., s. 185–186.

czynienia w próbach metaforycznego uchwycenia nowych, niepokojących nieprzejrzystością zjawisk, umożliwiającego rozumienie i doświadczanie rzeczy w terminach innych rzeczy. Wymienionymi poziomami mediacji rządzą podobne mechanizmy, efektem działania których jest wyeksponowanie pewnych cech przedmiotów czy zjawisk oraz ukrywanie innych:

„Pozwalając nam skupić uwagę na jakimś aspekcie pojęcia (...), pojęcie metaforyczne uniemożliwia nam jednocześnie skupienie uwagi na innych aspektach, nie mających związku z daną metaforą”¹¹.

Ludzka aktywność poznawcza wprzężona w swoistą dialektykę odsłaniania jednych profili zjawisk, przy równoczesnym ukrywaniu innych, skazana jest na fragmentaryczne, wycinkowe obcowanie z otaczającą rzeczywistością.

Trzeba podkreślić, że powieść Gombrowicza, unaoczniając poznawczą funkcję metafory i synekdochy w redukcji wieloznaczności, problematyzując zjawisko kategoryzacji, godzi zarazem w ugruntowany w tradycji racjonalizmu status rozumu, ujawnia bowiem jego systematyzujące, schematyzujące, porządkujące, klasyfikujące, upraszczające nieskończoną złożoność świata operacje na rzeczywistości:

„Ptak ukazał się podniebny – stwierdza narrator – najwyższy i nieruchomy – sęp, jastrząb, orzeł? Nie, nie był to wróbel, ale przez samo to, że nie był wróblem był jednak nie-wróblem, a będąc nie-wróblem był cokolwiek wróblem. Boże! Jakżeż mnie uraczył widok tego ptaka jedyne, wzbitego ponad wszystko, naczelnego. Punkt najwyższy. Punkt królujący. Czyżby? Tak bardzo więc byłem zmęczony nieładem, tam w domu, tamtą mieszaniną, chaosem ust, wieszania, kot, czajnik, Ludwik, patyk, rynna, Leon, walenie, dobijanie, ręka, wbijanie, szpilka, Lena dyszel, wzrok Fuksa itd. itd. etc. etc. etc. jak we mgle, jak w rogu obfitości zamęt. A tu w lazurze ptak królujący – hosanna! – i jakim cudem ten punkcik zapanował jak wystrzał armatni, a odmęty, zamęty, legły mu u stóp” (K, s. 86).

Widok sępa czy też jastrzębia ulega oswojeniu, a zatem i usensownieniu, w chwili, kiedy narrator *Kosmosu* odnotowuje podobieństwo do znajomego już

¹¹ Ibidem, s. 115.

wróbla. Przytoczony fragment, odwzorowując sekwencje działań poznawczych, ujawnia mechanizmy wnioskowania na podstawie uchwytnych w naocznym oglądzie cech fizycznych, ukazuje specyfikę procesu kategoryzacji polegającej na grupowaniu obiektów w pewne klasy na podstawie cech wspólnych i przy pominięciu różnic. O jej przebiegu decyduje „systematyzujące nastawienie” podmiotu postrzegającego, skłaniające go do pomijania możliwych do zaobserwowania odmienności i akcentowania cech analogicznych. Porównawcze zestawienie nowego zjawiska z obiektem już znanym pozwala na zaklasyfikowanie tego pierwszego do szerszej kategorii, co jest tożsame z opanowaniem „percepcyjnego bezładu”. W ten sposób, poprzez selektywne podkreślenie jednej wspólnej właściwości i zatajenie tego, co różnicujące, dochodzi do przeorganizowania doświadczenia, metamorfozy chaosu spostrzeżeń w pojęciowy kosmos. Kategoryzacja jako mechanizm porządkujący i interpretujący doświadczenia umożliwia bowiem orientację w świecie:

„podsuwa ona człowiekowi świat pokawałkowany, uproszczony i unieruchomiony, dopasowany do ludzkich możliwości poznawczych”¹².

Ustanawiając podobieństwo, wcielony intelekt redukuje złożoność, różnorodność świata, upraszczając go, pozwala odnieść człowiekowi wrażenie, że dowiaduje się czegoś o rzeczywistości, bowiem poznawać to tyle, co ustanawiać ład, nakładać na otaczające zjawiska jakąś siatkę porządkującą:

„Kategorie istnieją jako wynalazki (*inventions*), a nie jako odkrycia (*discoveries*)”¹³.

„Nie odkrywamy sposobów, na jakie zdarzenia i obiekty są pogrupowane, lecz wynajdujemy sposoby ich grupowania. Oczywiście, własności stanowiące podstawę wyodrębnionych kategorii zawarte są w naturze kategoryzowanych zdarzeń i obiektów, lecz biorąc pod uwagę zdolności różnicowania, jakie ma człowiek, własności tych jest nieskończenie wiele, tym samym jest nieskończenie wiele sposobów, na jakie dany wycinek rzeczywistości mógłby zostać skategoryzowany”¹⁴.

¹² J. Maćkiewicz, *Kategoryzacja a językowy obraz świata* [w:] *Językowy obraz świata*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1999, s. 56.

¹³ J.S. Bruner, J.J. Goodnow, G.A. Austin, *A Study of Thinking*, New York 1957, s. 7, cyt. za: M. Marody, *Technologie intelektu*, Warszawa 1981, s. 29.

¹⁴ M. Marody, *Technologie intelektu*, op. cit., s. 29.

Człowiek, niczym narrator *Kosmosu*, zmuszony organizować swoje doświadczenie czyni to za pośrednictwem struktur percepcyjnych, rozmaitych modeli interpretacyjnych, klasyfikacji i kategoryzacji, z których powstają wielostopniowe systemy metafor, charakterystyczne nie tylko dla wiedzy potocznej, ale także dla abstrakcyjnych domen dyskursu. Organizacja doświadczenia winna prowadzić do nadania formy otaczającej rzeczywistości, to znaczy umożliwić stworzenie jej reprezentacji, spójnego obrazu, który, pomimo swej koherencji, pozostaje zawsze jednym z wielu możliwych.

Warto więc odpowiedzieć na pytanie: jak dochodzi do powstania absurdu w omawianej powieści, będącej wszakże narracją o nieudanej mediacji, w której opowiadającemu nie udaje się wypracować względnie trwałych struktur reprezentacji doświadczenia? W rozważaniach tych niezwykle istotny wydaje się zastosowany w *Kosmosie* zabieg odwrócenia kierunku metaforycznego rzutowania. Kiedy bohater powieści próbuje opisać napierający nadmiar konkretów poprzez odwołanie się do abstraktu i analogiczne odniesienie ich do ustabilizowanych wcześniej załączków systemu (związanych z szeregiem powieszów), generuje niedorzeczność. Proces ten jest nadzwyczaj czytelny w opowieści narratora o odnalezieniu zwłok Ludwika:

„Uspokoilem się. Pewnie dlatego, że zrozumiałem...

Ludwik.

Wróbel.

Przecież patrzyłem na tego wisielca akurat tak samo, jak w tamtych krzakach patrzyłem na wróbla. (...) Wróbel powieszony, patyk wiszący, kot uduszony-powieszony, Ludwik powieszony. Jak składnie! Jaka konsekwencja! Trup idiotyczny stawał się trupem logicznym – tylko, że logika była i ciężka i zanadto moja... osobista... taka... osobna... prywatna! On rysował strzałki, patyk wieszał, oddawał się tym psikusom..., mania jakaś, mania wieszania, która doprowadziła go tutaj, by siebie powiesić... maniak!” (K, s. 138–139).

Wykonaną przez narratora, opisaną przez niego autoironicznie operację myślową można by określić także jako rozumowanie za pomocą prymitywnych analogii. Daje się ono scharakteryzować w duchu poetyki sofizmu. Polega on

na błędzie logicznym, wynikającym z uznania przypadkowego następstwa dwóch podobnych pod jakimś względem zjawisk za wystarczające do tego, by można było orzekać o ich związku przyczynowo-skutkowym. Dostrzeżenie wspólnoty jednej cechy w kilku obiektach (powieszony wróbel, powieszony patyk, powieszony Ludwik) powoduje, że Witold obsesyjnie, wtórnie, *ex post* zaczyna poszukiwać sprawcy wspomnianych zdarzeń, a w konsekwencji dochodzi do paralogicznego wniosku, że skoro martwe ciało Ludwika wisi na drzewie, to musiał być on zamieszany w wypadki związane z wcześniejszymi powieszzeniami. W ten sposób „trup idiotyczny” staje się „trupem logicznym”.

Powyższa analiza prowadzi do wniosku, iż podobieństwa nie da się ontologicznie zobiektywizować, bowiem „mieści się” ono, by tak rzec, „w oku obserwatora”, zaś fakt, że zostało ono wychwycone, nosi znamiona subiektywnej aktywności konstrukcyjnej. W tym znaczeniu metaforyzacja byłaby tyleż strategią dekodowania niezrozumiałych aspektów rzeczywistości, co mechanizmem wtórnego ustanawiania związków przyczynowo-skutkowych, tworzenia zapalczywie krytykowanych przez Nietzschego „prawd pozornych”:

„Przyczyna i skutek – pisał filozof – taka dwojakość nie istnieje prawdopodobnie – w rzeczywistości mamy przed sobą pewne *continuum*, z którego wyosabniamy kilka odłamków; tak jak ruch spostrzegamy zawsze tylko jako wyosobnione punkty, więc właściwie nie widzimy, lecz o jego istnieniu wnioskujemy”¹⁵.

Przeprowadzona w zacytowanym fragmencie *Kosmosu* krytyka myślenia przyczynowo-skutkowego polegałaby więc na odsłonięciu faktu, iż przedstawione zdarzenia osadzone zostały w pozornie koniecznej relacji wynikania. Jak pokazuje przytoczony passus powieści, również zabiegi uogólniania, generalizacji, porządkowania okazują się, jak mawiał Nietzsche, „regulatywnymi fikcjami”, schematami myślowymi, których nie da się uniknąć w obcowaniu z rzeczywistością, pomimo tego, że mają one niewiele wspólnego z jej źródłowym, niedostępnym ludzkiemu poznaniu kształtem.

¹⁵ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 105.

Życie w świecie, w którym identyfikacja podobieństw okazałaby się niemożliwa, byłoby nie do zniesienia. Myślenie tropologiczne to krok do zrozumienia rzeczywistości w kategoriach ludzkich. Dzięki niemu kurczy się ona do uchwytnych rozmiarów poprzez uproszczenie, unieruchomienie jej dynamiki, a tym samym dopasowanie do możliwości poznawczych człowieka. Wspomniany proces polega na przejściu od konkretności do abstraktu, czyli redukowaniu złożoności świata, wreszcie transformacji chaosu doświadczenia w kosmos pojęć, które, odrywając się od sfery wieloznacznych doznań, ustanawiają rzeczy-wistość.

Świat doznawany zmysłowo podlega zatem uproszczeniu i generalizacji. Ujęta w karby systemu rzeczywistość jest niepełna, jednostronna, fragmentaryczna, aspektowa, wybiórcza, jawi się jako struktura wzniesiona z mniej lub bardziej przypadkowo wybranych elementów, efekt mozolnych zabiegów zmierzających do likwidacji sprzeczności, redukcji wieloznaczności. Na tej właśnie zasadzie Witold, narrator *Kosmosu*, łącząc usta z wieszaniem, tworzy abstrakcyjny system, dokonuje obiektywizacji tych danych zmysłowych, które pojawiały się statystycznie najczęściej.

Reasumując, można by powiedzieć, że umysł ludzki działa w służbie życia, aby nadać sens absurdalnemu światu, nadbudowuje konstrukcje nad zmysłowym, osadzonym w cielesnej perspektywie doświadczeniem. Wszechświat, ciało, materia to bardziej stawanie się niż byt, ruch przyrody, za którym podąża hipostazująca praca myśli¹⁶. Człowiek nie potrafiłby żyć w ciągłym potoku zmienności, sprzeczności, wieloznaczności. W abstrakcji byt uniezależnia się od ciała i jego stanów, wykracza poza nie, ustanawia stałość, zawieszenie, rzeczy-wistość. System zatem jest tym, co dane w zamian za wymykającą się konkretność materii świata:

„Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawaniu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że

¹⁶ W tym miejscu warto przypomnieć o niechęci Gombrowicza do wielkich systemów filozoficznych, które zatracają kontakt z żywą materią doświadczenia.

urodzeni z chaosu nie możemy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzemy a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt” (K, s. 24).

Niemal każdy akt percepcji jest już abstrakcją, swoistym wyborem, selekcją pozostającą w ścisłej zależności od postrzegającego podmiotu, bo obserwator nie jest w stanie uchwycić wszystkich właściwości i cech wyodrębnionego z otoczenia przedmiotu. Wyselekcjonowanie i wyeksponowanie fragmentów zjawisk prowadzi do uzyskania wtórnego wrażenia całości. Jednak kształt świata wyłaniający się w spostrzeżeniu okazuje się zaledwie mikrofragmentem, jedną kombinacją spośród nieskończonych możliwości, jakie dają się pomyśleć. Świadomość człowieka zdolna jest bowiem do zracjonalizowania zaledwie niewielkiej liczby przedmiotów oraz przejawów rzeczywistości i tylko te cząstki „okrojonego” świata dają się tymczasowo ułożyć w sensowną całość za pośrednictwem mechanizmów kategoryzacji.

Percepcja bowiem, niczym wiązka światła latarki, w znacznej mierze przypadkowo selekcjonuje, wyodrębnia tylko niektóre aspekty rzeczywistości, pomijając inne, tak, iż ruch świadomości przypomina kadrowanie, na którego przebieg wywierają wpływ intencje, aktywny, emocjonalny stosunek do świata oraz cielesne, przestrzenne usytuowanie postrzegającego podmiotu, co najpełniej prezentuje opis sceny przeszukiwania po omacku, potajemnego plądrowania przez Witolda i Fuksa pokoiku Katasi.

Ułamkowe, chaotyczne, prześlizgujące się, nieczne i podłe, jak określa je narrator powieści, obcowanie z wycinkami rzeczywistości, zapośredniczone przez procesy percepcyjne określa jej status, jako tej, o której istnieniu dla człowieka decyduje fakt, czy zostanie ona dostrzeżona, czy też nie¹⁷.

¹⁷ „Tego, co wieloznaczne, jak też tego, co »bezkształtne« – stwierdza Ryszard Nycz – czyli ogólnie rzecz biorąc tego, co nie jest podobne do niczego określonego – niepodobna w ogóle zobaczyć (czy zrozumieć). Kiedy zaś zostaje już wprowadzone w pole percepcji bądź świadomości i sklasyfikowane jako to lub owo – dokonuje się to kosztem jego innych, równie uprawnionych postaci; z konieczności jest zniekształcone i sfalszowane, przedstawiane jednostronnie i cząstkowo”. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, op. cit., s. 67.

W ten sposób w ostatniej powieści Gombrowicza metafora bezstronnego oka umysłu, przywoływana w tekście dla określenia mechanizmów ludzkiego poznania, zastąpiona została metaforą oka ciała, metaforą interpretacji.

Rozwiązania narracyjne jako narzędzia krytyki wzrokocentryzmu¹⁸

W *Kosmosie* najbardziej bodaj wyrazistymi znakami, usankcjonowanych ustaleniami Nietzschego, rekorporalizacji podmiotu i detranscendentalizacji perspektywy są: rezygnacja z narracji auktorialnej i zastąpienie jej narracją personalną, związaną z jednostkowym, partykularnym punktem widzenia. Opowieść w trzeciej osobie, w której wszechwiedzący, partycypujący w boskim oglądzie rzeczywistości narrator informował czytelnika o niebudzących wątpliwości faktach, wyparta została przez narrację personalną, która, pozbawiona kartezjańskiej pewności poznawczej, nie orzeka już *jasno i wyraźnie* o tym, jaki jest świat, lecz pozwala bardziej skupić się na tym, jak został on spostrzeżony i zinterpretowany przez postać mówiącą. Wspomniane przekształcenie sprzyja pełnemu uzmysłowieniu sobie ontologicznej niesamodzielnosci powieściowej rzeczywistości bytującej jako oglądana, przedstawiana z takiej a nie innej perspektywy.

„Punkt widzenia narracji jest w *Kosmosie* – pisze Kazimierz Bartoszyński, podejmując refleksję nad czytelną w powieści tendencją do relatywizowania pojęć faktu i sensu – zdecydowanie personalny: nic nie jest w tej powieści ukazane, co nie mieściłoby się w poznawczych możliwościach i realizacjach narratora. Stąd działania osób nie mogą tu stanowić ciągów włączonych w jakieś całkowicie zrozumiałe »projekty«. Są to akcje zdeintegrowane, osoby w swych działaniach pojawiają się ściśle behawioralnie, w sposób często migawkowy, zakłócający ciągłość zdarzeń – nieuchwytną wobec braku zarysowania ich »projektów«. (...) Zarysowany tu rodzaj punktu widzenia narratora (...) umieszcza przedstawione zdarzenia raczej na pograniczu sensu niż w sferze sensowności. I tym

¹⁸ Na temat filozoficznej krytyki wzrokocentryzmu zob. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku* [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. R. Nycza, Kraków 1998, s. 295–330 oraz J. Przeźmiński, *Z perspektywy Martina Jay'a, czyli o tym, jak „przymknąć” oko* [w:] *Odkrywanie modernizmu*, op. cit., s. 331–343. O kryzysie wzrokocentryzmu i charakterystycznych dla filozofii, literatury i sztuki modernizmu procesach detranscendentalizacji perspektywy i rekorporalizacji podmiotu pisałam szerzej w artykule *Ciało jako metafora epistemologiczna modernizmu* [w:] „Tekstualia” 2006, nr 5, s. 45–62.

sposobem, jakby drogą negacji, zostaje tu zaakcentowana podstawowa, »sensotwórcza« rola punktu widzenia. (...) Gdy bowiem wizja świata sprowadzona zostaje do serii mikroobrazów, kolekcji ukazywanych w dużym zbliżeniu szczegółów (...), ulega zachwianiu orientacja w przestrzeni, znika możliwość hierarchizowania zaprezentowanych elementów, zespół »danych zmysłowych« zmienia się w bezsensowny chaos”¹⁹.

Opisane przez badacza strategie narracyjne powieści desubstancjalizują jej świat przedstawiony, którego forma lub bezkształt nie dają się oddzielić od cielesnej, afektywnej konstytucji podmiotu postrzegającego, pozostają zależne od tego, czy obserwator zdoła ująć intelektualnie mnogość zjawisk w kłamry scalającego systemu, czy też nie. Niepowodzenia w wysiłkach zintegrowania, unifikacji, usensownienia otaczającej bohatera różnorodności przejawiają się czytelnym w warstwie stylistycznej zaburzeniem orientacji przestrzennej, a także w komentarzach o charakterze metatekstowym:

„Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. (...) A jak opowiadać *ex post*?” (K, s. 24).

Metanarracyjny charakter cytatu ujawnia się najpełniej w tym, iż opowiadający o zdarzeniach bohater jest świadomy tego, że prezentowana przez niego historia nie istnieje w sposób obiektywny. To ludzki umysł próbuje zamknąć zdarzenia w formie opowieści. Wspomniany fragment ujmuje zatem czynność opowiadania w kategoriach procesu czytania *ex post* minionych zajęć, co, przynajmniej w założeniu, powinno umożliwić ich zrozumienie, jako powiązanych ze sobą faktów układających się w spójną historię o wyrazistym początku i końcu. Efekty dążeń do ustanowienia trwałych zależności przyczynowo-skutkowych czy celowościowych pomiędzy prezentowanymi wypadkami jawią się w powieści jako wartość naddana, a nie inherentna, co obrazuje najpełniej cytowana i analizowana już scena odnalezienia zwłok powieszzonego Ludwika. Narrator nie próbuje zataić problemów, na jakie

¹⁹ K. Bartoszyński, *Kosmos i antynomie* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, pod red. Z. Łapińskiego, Kraków–Wrocław 1984, s. 670–671.

napotyka w dążeniach do uformowania spójnej wypowiedzi, nie zaciera śladów własnej, arbitralnej aktywności konstrukcyjnej:

„Trudno nazwać historią takie... ciągle skupianie się i rozpadanie... elementów...”
(K, s. 136).

Tym samym można by powiedzieć, że narrator, problematyzując sytuację opowiadania, poszerza horyzont refleksji epistemologicznej wpisanej w powieść. Rozważania bohatera nad minionymi zdarzeniami oraz jego własnym w nich udziałem jawią się jako proces konstruowania historii, ekwiwalent percepcyjnych doświadczeń narratora uwikłanego w konkretną sytuację fabularną, poznawczą i emocjonalną. Rozpatrywana w tej optyce, wielokrotnie odnotowywana przez badaczy niespójność narracji w powieści wydaje się zabiegiem celowym. Podejmując grę z regułami umożliwiającymi kreację iluzji prawdopodobieństwa, Gombrowicz bez wątpienia był świadomy tego, że zdarzenia przedstawione w sposób spójny jawią się jako bardziej rzeczywiste. Taki a nie inny sposób prezentacji zapisanej na kartach *Kosmosu* historii pozwolił pisarzowi na pozbawienie owych mechanizmów przezroczyistości. Ujęcie narracji w powieści jako sposobu rozumienia świata wiąże się z dostrzeżeniem konstrukcyjnego, a nie reprodukcyjnego charakteru procesów poznawczych. Narrator problematyzujący własne czynności kreacyjne podkreśla nieprzejrzystość, wieloznaczność prezentowanych zdarzeń, eksponuje możliwość ich rozmaitego strukturalizowania także na płaszczyźnie poetyki tekstu:

„(...) Powiedzieć można, jak się zdaje, że tezy stanowiące model pewnej sfery rzeczywistości, zaproponowany przez tę powieść, wchodzi zarazem w skład zespołu reguł jego budowy. W każdym zaś razie mówić można o »przenikaniu się« jednej i drugiej kategorii tez i o częściowej tożsamości prezentowanego w *Kosmosie* modelu z regułami jego własnej poetyki”²⁰.

²⁰ Ibidem, s. 679.

Styl utworu wyrasta w przeważającej mierze z doświadczenia ciała, ze zmysłowego doznania rzeczywistości odbieranej wzrokiem, słuchem, kiedy indziej zaś węchem:

„Gorąco. Trawy niektóre bardziej wybijają – czytamy w *Kosmosie* – kołyszące się na powiewie (...), gorąco, ale inne i zapach inny, jakby szczyń” (K, s. 28–29).

Świat opisywany w powieści jawi się jako kalejdoskop wizualnych, oderwanych od siebie zjawisk, które domagają się scalającej interpretacji. Nagromadzone wyliczenia wprowadzają w rzeczywistość zatomizowaną, rozbitą na izolowane zdarzenia, zmieniające się wyglądy, piętrzące się detale, które potęgują doznanie dezintegracji, ocierania się o bezsens. Porażająca niespójność, przypadkowość i rozproszenie niezależnych od siebie zjawisk kieruje uwagę odbiorcy na sposoby ich strukturalizowania przez narratora, pozwala pytać o to, jak podmiot postrzega otaczające go zjawiska.

Redukcja świata do sfery wyglądown, dostępności jego niektórych aspektów tylko w naocznym oglądzie uwyrażnia się w powieści zwłaszcza poprzez zaakcentowanie ruchu i perspektywy, z jakiej patrzący strukturalizuje, zespala w całość znajdujące się w polu widzenia, usytuowane bliżej lub dalej w otaczającej go przestrzeni przedmioty i zjawiska. W dalszych partiach *Kosmosu* pojawia się ruchoma perspektywa panoramiczna, dzięki czemu dochodzi do dalszego poszerzenia zakresu obserwacji poczynionych wcześniej w mikroskali:

„Drzewo. Zbliża się, mija, przepada. Płot i dom. Pólko czymś zasadzone. Pochyłe łąki i krągłe wzgórki. Wóz drabiniasty. Szyld na beczce. (...) W ogóle nic nie było ważne w tym powolnym znikaniu, jakim jest jazda, byłem pochłonięty, ale czymś innym, to coś nie miało ciała, było stosunkiem szybkości z jaką przewijały się przedmioty bliższe do powolniejszego przesuwania się przedmiotów dalszych, a także tych bardzo dalekich, prawie stojących w miejscu (...) Myślałem, że w czasie jazdy rzeczy ukazują się tylko po to, żeby zniknąć, rzeczy są nieważne, a też nieważny krajobraz, jedyne co pozostaje, to ukazywanie się i przepadanie. (...) Zresztą (myślałem) prawie zawsze jest się nieobecny, lub raczej nie w pełni obecnym, a to wskutek naszego ułamkowego, chaotycznego i prześlizgującego się, nieczego i podłego obcowania z otoczeniem (...)” (K, s. 82).

Obecna w początkowym fragmencie cytatu, cechująca się niskim stopniem syntaktycznej spójności, deskrypcja, a ściślej rzecz ujmując, wyliczenie, eksponuje raczej sam akt obserwacji niż właściwości poszczególnych przedmiotów czy miejsc. Łatwo uchwytnie zabiegi redukcji zwykle bogatego repertuaru przymiotników jakościowych oraz ograniczenia predykatów wyjaśniających, rezygnacja z hierarchizacji wyróżnionych aspektów zjawisk, stanowić mogą *egzemplum* naruszenia tradycyjnej stylistyki literackiej charakterystycznej dla opisów przyrody. Deskrypcja ztraca tym samym funkcję informowania o cechach charakterystycznych obiektów i stając się korelatem procesów poznawczych.

Podporządkowanie opisów w powieści aktowi percepcji wzrokowej pozwoliło sproblematyzować tę ostatnią, ukazać jej wybiórczy, selektywny charakter. Deskrypcja w *Kosmosie* zawiera tylko to, co można dostrzec z konkretnego punktu widzenia. Świat zaprezentowany w utworze ma status równoważnika aktywności percepcyjnej postaci opowiadającej, czego przykładem może być choćby wielokrotnie cytowany przez badaczy opis Lulusia:

„A Luluś był akurat jak Lulusia, choć krępy, z grubymi łydami... ale pucułowaty, roztrzęsiony, zaokrąglony w bioderkach z zadartym noskiem, z wzorzystymi pończochami, z kapelusikiem tyrolskim, z aparatem fotograficznym, z oczkami niebieskimi, z neserem, z tłustymi rączkami w pumpach” (K, s. 83).

Rozpoczynający się od porównania opis bohatera przechodzi następnie w dokonywane przez pryzmat emocji, wyrażające ocenę fizycznych własności bohatera, bezładne wyliczenie, w którym dostrzeżone części ciała ulegają przemieszaniu z fragmentami stroju czy akcesoriami, które mogą być przydatne podczas wycieczki.

W klasycznych deskrypcjach, obok aktualizacji takich struktur, warunkujących zaistnienie percepcji wzrokowej, jak: postrzegający podmiot, obserwowany przedmiot i tło, cielesność umożliwiająca percepcję nie była

zwykle eksponowana. Na kartach powieści Gombrowicza traci ona przezroczystość choćby za sprawą somatocentryzmu metafory. Ponadto na mediatyzację ucieleśnionego podmiotu w partiach narracyjnych powieści wskazuje obecność przymków określających położenie przedmiotów w przestrzeni, ich odległość od obserwatora, opisujących kierunki zdeterminowane pozycją ludzkiego ciała (z przodu, z tyłu, przed, za), informujących o fizycznym dostępie do jakiegoś obiektu, możliwości postrzegania (przed, za, daleko, blisko) lub zetknięcia się z lokalizowaną rzeczą (dalej, bliżej, za), wyznaczających kierunki, które warunkują ogólną orientację (naprzeciw, na prawo, na lewo, obok). Niezwykle istotne wydaje się również to, że deskrypcja sprzęga się ze stanem emocjonalnym i innymi parametrami psychicznymi narratora personalnego. Wszystkie opisy otaczających bohatera zjawisk zyskują w ten sposób mentalne zabarwienie.

W związku z *Kosmosem* można mówić o wyeksponowaniu motywu spojrzenia rozumianego jako synonim czynności epistemologicznych. Warto jednocześnie podkreślić, iż obecność licznych partii opisowych w powieści ma mocne uzasadnienie, zważywszy na to, że narratorem jest obcy, przybysz, który nie czuje się zadomowiony w otaczającej go przestrzeni, a zatem osoba niejako z definicji uprawniona do dokonywania drobiazgowych obserwacji. Dodatkową motywacją dla jego wzmożonej aktywności poznawczej są, by tak rzec, względy natury psychologicznej, to jest fascynacja Witolda piękną kobietą. Rzecz znamienna, że pomimo tego, iż obecność tych licznych, charakterystycznych dla *Kosmosu* opisów uzasadniają, niczym w klasycznej powieści realistycznej, motywy obserwacji, podglądania, wreszcie podróży lub pobytu w nowym, nieznanym miejscu, to wskazują one raczej na dezorientację podmiotu postrzegającego niż na uwieńczony sukcesem wysiłek wiernego odwzorowania skończoności świata w jego nieskończonym zróżnicowaniu. Odejście od klasycznej deskrypcji, naruszenie reguł decydujących o jej sensowności przejawia się również.: oksymoronicznymi zestawieniami przymiotników,

aktualizującymi sprzeczne właściwości, na przykład: „obojętna, gorąca”, „zła, anielska”, „nieśmiała, bezczelna”.

Współgrające z wykluczającą poznawczą omnipotencją narracją personalną opisy, które akcentują istnienie innych punktów widzenia, wzmacniają znaczeniowe rozwarstwienie tekstu, potęgują jego wieloznaczność. O ile powieściowej „estetyce zwierciadła” ekspozycja detalu służyła kreacji iluzji realności, o tyle deskrypcja w *Kosmosie* podważa klasyczne przeświadczenie, że można wykreować wyobrażenie całości za pośrednictwem enumeracji jej części. Zbyt drobiazgowo relacjonowanie powoduje, iż obraz rzeczywistości zaczyna się rozsypywać. Takie są właśnie konsekwencje uszczegółowienia deskrypcji w powieści.

Problematyzowane w *Kosmosie* ludzkie obcowanie z otoczeniem skazane na powierzchowność i selektywność okazuje się tyleż tożsame z nieobecnością świata w sobie, ile wynika z niemożliwości intelektualnego, a co za tym idzie, narracyjnego dotarcia do jego istoty, rozpoznania wpisanej weń źródłowej zasady, której istnienie staje się wciąż od nowa przedmiotem ludzkich przypuszczeń. Gdyby posłużyć się do zdefiniowania tej sytuacji sformułowaniem Nietzschego, rzec by można, że:

„(...) w naturze panuje nie niedostatek, lecz nadmiar, rozrzutność, do niedorzeczności nawet”²¹.

Bezsilność narratora wobec potęgi, wieloznaczności, tajemnicy materii dokumentują kontrasty i antytezy piętrzące się w utworze; egzystencja w *Kosmosie* objawia się bowiem właśnie w nieznanym zasady niesprzeczności języku paradoksu:

„Rozumiemy zatem [] pisał Barilli - na czym polega Gombrowiczowe »iść dalej«, w stosunku do Sartre’a i Camusa. Jest to próba zanurzenia w zachowaniu konkretnym,

²¹ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 191.

dotykającym, »przeżytym«, wszystkiego tego, co w ich ustach jest czystą i prostą wypowiedzią dyskursywną, podlegającą, na płaszczyźnie *signifiants*, prawu sprzeczności”²².

Diagnozowana w utworze niemożność ogarnięcia całości zjawisk aktem kategoryzacji owocuje takimi opisami rzeczywistości przedstawionej, które teoretycznie mogłyby być tak samo nieskończone jak proces jej postrzegania. Aktywność intelektualna podmiotu sprowadza się do rozpoznawania i nazywania dostrzeżonych zjawisk. Pobieżna rejestracja wynika, jak stwierdza narrator, z nadmiaru i wieloznaczności, uniemożliwiających interpretację, porównywanie, typologizowanie, klasyfikację wszystkiego. Rozdrobnienie, fragmentaryzacja obrazu rzeczywistości, dehierarchizacja poszczególnych jej elementów odsyła do nieobecnej, czy też precyzyjniej, niedostępnej ludzkiemu poznaniu całości.

Na marginesie warto podkreślić, iż specyficzna dla technik narracji w prozie realistycznej „zasada zbędnego szczegółu”, umożliwiająca uzyskanie lekturowej „iluzji realności” ulega w *Kosmosie* parodystycznemu przetworzeniu. Ekspozycja detali w powieści pełni dwojaką funkcję: z jednej strony stają się one obiektami manipulacji, jakich dokonuje na nich świadomość, ujmując je jako znaki i łącząc systemem relacji, z drugiej zaś, kiedy pojawiają się niespodziewanie, jednorazowo, przygodnie, przypadkowo (na przykład czajnik), zaszczepiają pierwiastek obcości w ustabilizowanej reprezentacji świata, jawią się jako zaczątek rychłego jej rozpadu. Wrażenie fragmentaryczności ewokowane jest w powieści także w sferze metatekstowej, czego przykładem może być choćby inicjalne zdanie *Kosmosu*: „opowiem wam inną przygodę dziwniejszą” (K, s. 5.). Początek utworu sprawia wrażenie passusu, który został wycięty z rozleglejszego niż sama powieść pola tekstowego:

„Fragmentaryczność – jak zauważył Kazimierz Bartoszyński – (...) może (...) być fingowana za pomocą różnych zabiegów. Jeden z nich sprowadza się do zastosowania nieprawidłowych formalnie *incipitów*. (...) Podobnie ma się sprawa (...) z *incipitem Kosmosu*

²² R. Barilli, *Sartre i Camus w „Dzienniku”* [w:] *Gombrowicz filozof*, pod red. F.M. Cataluccia i J. Illga, Kraków 1991, s. 227.

Witolda Gombrowicza: »Opowiem wam inną przygodę dziwniejszą«. (...) Wobec inicjalnego charakteru wszystkich tych tekstów, występujące w nich indeksy nawiązujące nie znajdują żadnego układu odniesienia i stwarzają sytuację wadliwej delimitacji»²³.

Tego rodzaju zabiegi narracyjne, zestawione z próbą opisu wieloznacznej materii doświadczenia, przełamują iluzję mówienia językiem istotowości, czynią niemożliwym wrażenie dotarcia do sedna eksplikowanych w powieści zagadnień, ujawniają ostentacyjnie fragmentaryczność przekazu.

Jednoznaczność przełamywana z uporem w praktykach opisowych podważona zostaje również na poziomie metanarracyjnym, w rozsianych w powieści komentarzach typu:

„Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu? Ileż znaczeń można wprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów?” (K, s. 29).

Powyższa wypowiedź wskazuje na nieograniczoną w zasadzie wariantywność treści, zawartych w powieściowej narracji, której kształt i charakter nie jest ostateczny, jawi się jako jeden z wielu możliwych. W narracji *Kosmosu* wszechwiedzący obserwator zostaje całkowicie zdetronizowany, a klasyczna forma zarówno opowiadania, jak i opisu, ulega daleko idącej dekompozycji. Dekonstrukcyjne poczynania narratora prowadzić muszą zatem do rewizji przekonań o niezależności rzeczywistości od podmiotu postrzegającego i jego cielesnego usytuowania, bowiem to właśnie ciało staje się miejscem pośredniczącym pomiędzy chaosem i wieloznacznością świata zjawisk a uproszczeniem intelektu. Konsekwencją dostrzeżenia tego faktu jest wniosek, iż wykreowany obraz świata powstał na skutek selekcji przedmiotów i zjawisk oraz redukcji tych ostatnich do powierzchni, wyglądom, profili, przy jednoczesnym wzbogaceniu ich o „pobożne życzenia” i emocje patrzącego. W ten sposób w *Kosmosie* skrytykowana została pośrednio technika narracyjnej wszechwiedzy, konstruowanej w duchu Kartezjańskiej, definiującej kryterium

²³ K. Bartoszyński, *O fragmencie* [w:] *Powieść w świecie literackości: szkice*, Warszawa 1991, s. 148.

wiedzy pewnej, zasady: „widzieć jasno i wyraźnie”, padła łupem deziluzji, okazała się konwencją, która nie zdaje sprawy z własnych procedur.

Pożądanie jako model i narzędzie krytyki aktywności poznawczej

Gdyby przywołać sformułowanie Stanisława Lema, który na kartach *Filozofii przypadku* zastanawiał się nad istotą epistemologicznych dążeń człowieka, wypadaloby zgodzić się ze stwierdzeniem, iż:

„(...) proces poznawczy jest (...) rodzajem śledztwa; tyle, że w krzyżowy ogień pytań bierze się »podejrzewany o coś« świat ludzki, bądź nieludzki (...)»²⁴.

W *Kosmosie* mamy do czynienia z tego rodzaju kosmologicznym dochodzeniem, tyle że dla precyzyjnego uchwycenia jego specyfiki należałoby opatrzyć uwagę autora *Obłoku Magellana* zastrzeżeniem, iż w powieści Gombrowicza modelem aktu epistemologicznego staje się gest erotyczny, który zawsze intencjonalny i związany z ciałem, niewiele ma wspólnego z bezinteresownym oglądem, bezstronną interpretacją, niczym zwierciadło wiernie odbijającą wszystkie aspekty świata. W powieści cielesność stała się modelem doświadczenia kontaktu z tym, co inne. Jako że w sferze związanej z seksualnością kontakty międzyludzkie podlegają największej intensyfikacji, mogła ona posłużyć za wzorzec ułatwiający objaśnienie motywacji epistemologicznych dążeń człowieka. W *Kosmosie*, za pośrednictwem tego modelu, postrzeganie wizualne ujmowane jako domena źródłowa dla konceptualizacji procesu rozumienia staje się przedmiotem bezlitosnej krytyki, prowadzonej w duchu Nietzscheańskiej koncepcji *vita femina*²⁵. Opisując dylematy związane z ludzką potrzebą poznania źródłowej zasady

²⁴ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 2002, s. 372.

²⁵ Nietzscheańską koncepcję *vita femina* oraz zagadnienie prawdy w świetle filozofii interpretacji omówił wnikliwie M.P. Markowski w książce *Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 148–163. O koncepcji *vita femina* w odniesieniu do *Kosmosu* Witolda Gombrowicza pisałam w tekście: *Znaczenie ruchu – ruch znaczeń w mikroakcjach „Kosmosu” Witolda Gombrowicza*, op. cit, s. 222–233.

rzeczywistości, filozof porównał prawdę do tajemniczej kobiety o sprzecznych cechach, „która ma powody, by nie pozwolić na zagłębienie w jej głębie”²⁶.

Na podobnej zasadzie narrator powieści Gombrowicza tworzy z uporem, w sposób niemal mechaniczny erotyczne analogie będące, jak pisał Kazimierz Bartoszyński, świadectwem „dążenia do powiązania erotyki wzniosłości z erotyką skalania”²⁷. Witold, kojarząc stulone usteczka Leny ze zdeformowanymi ustami Katasi, doznaje siebie jako ciała, dostrzega fundamentalną dwoistość, która rozbudza w nim namiętności, ujawnia sprzeczne pragnienia: marzenie o rozwiązłości i tkliwości, lubieżności i czułości jednocześnie. Narrator rzutuje wewnętrzny konflikt na wszystko, co go otacza: chciałby „przeżyć Lenę z Kasią”. Niepokojąca niejednoznaczność, uporczywa podwójność sensu roznoczącą ciekawość poznawczą, pobudzają bohatera do aktywności interpretacyjnej, pracy uspołniania, łączenia sprzecznych skojarzeń:

„Wzeście Katasinej perwersji i jej krążenie, to tu, to tam, bliżej, dalej nad Leną, za Leną, powitałem rodzajem głuchego, wewnętrznego »aaach«, jak ktoś zachłyśnięty znowu i jeszcze bardziej, ledwie uchwytnie zepsucie uboczne owych warg nadpsutych związało mi się nachalnie! – ze stuleniem zwyczajnym i uwodzającym ustek mojego *vis-à-vis* i ta kombinacja słabnąca lub nasilająca się zależnie od konfiguracji, wprowadzała w sprzeczności takie jak dziewiczość wyuzdana, nieśmiałość brutalna, stulenie wybałuszone, bezwstydnym wstyd, zimny żar, trzeźwe pijaństwo” (K, s. 38).

Powracające w utworze jako nośnik metaforyzacji usta odsyłają do stanów szczególnie intensywnych, związanych z pragnieniem i głodem, co może sugerować, iż Witold opisuje uczucia przekraczające jego podmiotową suwerenność i autonomię²⁸. Paradoks polega na tym, że tym „obcym przedmiotem”, który odbiera bohaterowi równowagę i skłania go do dochodzenia istoty zdarzeń, okazuje się jego własne, pobudzone ciało.

²⁶ Zob. F. Nietzsche, *Frohliche Wissenschaft* [w:] Idem, *Samtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbanden*, pod red. G. Coliego i M. Montinari, München–Berlin–New York 1988, s. 52, cyt. za: M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, op. cit., s. 148.

²⁷ K. Bartoszyński, *Lektury Kosmosu*, [w:] Witold Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1994, s. 150.

²⁸W tym miejscu warto przywołać myśl Francesca Cataluccia, który zwraca uwagę na zbieżności filozofii Gombrowicza i poglądów Sartre’a: „Wolność człowieka i jego świadomość kończą się tam, gdzie zaczynają się naturalne potrzeby ciała”. Zob. *Gombrowicz filozof*, op. cit., s. 8.

Jerzy Jarzębski pisał w *Anatomii Gombrowicza*, że schemat śledztwa-penetracji jest *leitmotivem Kosmosu* i wiąże się on z procesem kreacji sensu, dążeniem do wypełnienia nim nieprzeniknionej rzeczywistości²⁹. W powieści bowiem zmysłowe pragnienie spełnia funkcję nie tylko figury aktywności egzystencjalnej, ale także aktywności poznawczej. I tak Gombrowicz odmienia niemal przez wszystkie przypadki synonimy jam, wnęk i wgłębień:

„Znowu szperać, myszkować, dobierać się wymacywać w poszukiwaniu uporczywego świństwa. (...) Gdy otworzyły się drzwi, jama pokoiku, małego niskiego, zalatującego gorzkim i dusznym zapachem, ni to z pralni, ni to z chleba, z ziółek, ta jama katasina podnieciła mnie” (K, s. 51–52).

Splądrowanie nocą pokoju Katasi to sposób, w jaki bohater wyładowuje zastępczo seksualne napięcie, lecz nie prowadzi to do rozwikłania dręczącej Witolda enigmy, nie przybliża go do upragnionej Leny. Nawet desperacki akt podglądactwa, okreśłany przez narratora mianem wpatrywania się „wzrokiem niewidzącym”, nie rozjaśnia dręczących wątpliwości związanych z obiektem erotycznej fascynacji:

„Wpatrywałem się, choć nic nie widziałem, ze wzrokiem niewidzącym, wbitym w ciemność jamy, wciąż jeszcze się patrzyłem, co mogli robić? Co robili, jak robili? Tam teraz wszystko mogło się dziać. Nie było gestu, dotknięcia, które było niemożliwe (...)” (K, s. 58).

U kresu erotycznego śledztwa nieoczekiwane pojawienie się anomalii doprowadza do wykołajenia się myślenia narratora z obranych torów. W polu widzenia Witolda, zamiast upragnionej „nagiej prawdy”, ukazuje się czajnik.

Uogólniając refleksję na temat zakłóceń w procesie poznawczym, można by powiedzieć, że niesforne, niespodziewane zjawiska zaprzepaszczają trwałą konstytucję sensu, zaszczepiają w kontakcie bohatera ze światem pierwiastek absurdalności, przypominając o trudnej do okiełznania polisemii rzeczywistości. Nawet najbardziej banalne, lecz niespodziewane zdarzenie unicestwia ciężko wypracowaną pewność istnienia. Materia nie może już być odczuwana jako bliska, niepokoi obcością, wytrąca z bezrefleksyjnej percepcji następujących po

²⁹ J. Jarzębski, *Anatomia Gombrowicza* [w:] Idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków–Wrocław 1984, s. 51–53.

sobie w czasie i przestrzeni drobin, prezentując się w całej swojej dziwności i niepochwytności, a ustabilizowany na chwilę sens znowu staje pod znakiem zapytania.

W tym potencjalnym nadmiarze, nieokiełznanej profuzji najpełniej unaoczniona zostaje niezgodność doświadczenia z ludzkimi projektami. Owa dysharmonia zmusza do ponawiania wysiłku interpretacyjnego, wznoszenia intelektualnej konstrukcji na ruinach dawnych znaczeń. I tak na przykład słowa „czajnik” czy „ksiądz” w konkretnych sytuacjach fabularnych zyskują w powieści walor metaforyczny, sygnalizują rozproszenie sensu, obnażają jaskrawą sprzeczność pomiędzy tym, co dostępne w naocznym oglądzie, a obraną wcześniej hipotezą. Stają się one symbolami zawiedzionych oczekiwań poznawczych, nieporadności ludzkiego umysłu w zmaganiach z mnogością i wieloznacznością otaczających zjawisk oraz z przypadkiem, który decyduje o ich o pojawieniu się w polu widzenia.

„Trzeba zrozumieć – stwierdza narrator, udręczony tyleż próbami przypisania Lenie jakichś właściwości, co porządkowaniem otaczającej go wielości rzeczy – co to jest kropla przepełniająca czarę. Co to jest »za dużo«. Istnieje coś, jak nadmiar rzeczywistości, jej spęcznienie już nie do zniesienia. Po tylu przedmiotach, których i wyliczyć bym nie mógł, igłach, żabach, wróblu, patyku, dyszlu, stalówce, skórcie, tekturce *etcetera*, komin, korek, rysa, rynna, ręka, gałki itd. itd. grudki, siatka, drut, łóżko, kamyki, wykałaczkę, kurczę, przyszcze, zatoki, wyspy, igła i tak dalej i dalej i dalej, do znudzenia, do przesyty, a teraz ten czajnik, jak Filip z Konopi, ni to od Sasa, ni to od Lasa, osobno, gratis, jak luksus bezładu, przepych chaosu. Dość. Ścisnęła mi się krtąń. Ja go nie przełknę. Nie dam rady. Dość już” (K, s. 57).

Zjawiska w swym bogactwie i nadmiarze jawią się jako nieprzystające do mozolnie wznoszonych intelektualnych porządków, urągając ludzkiemu pragnieniu związanemu z dążeniem do rozpoznania przedustawnej zasady świata, odkrycia w nim immanentnego ładu. Po raz kolejny okazuje się, iż sensowność nie jest wartością absolutną, lecz kwestią interpretacji, jakością z gruntu relatywną. To, co wydawało się dorzeczne w jednym kontekście, może

ujawnić swą absurdalność, kiedy rozpatruje się je ze względu na inny układ odniesienia. „Nigdy niczego o niej nie będę wiedział” (K, s. 58) – konkluduje rozczarowany narrator, którego potrzeba uzyskania pewności poznawczej nie zostaje zaspokojona, skazana jest na gorzkie niespełnienie.

Skojarzenie aktywności epistemologicznej z pożądaniem prowadzi do wniosku, że poznanie, tak jak pragnienie, nigdy nie jest niewinne, obiektywne, bezstronne, zawiera w sobie pierwiastki kreacyjne. Podobnie interpretacja zjawisk nigdy nie pozostaje wolna od suplementacji; zawsze dodaje siebie, niczym pożądanie nakierowuje się na realizację wyjściowych założeń. Ponadto, jak pokazuje *Kosmos*, przeżycie niejednoznaczności nie jest zarezerwowane wyłącznie dla sfery poznawczej, lecz stanowi także rzeczywiste doświadczenie egzystencjalne. Narrator powieści wielokrotnie podkreśla, iż sprzeczność to ból podmiotowości, a człowiek funkcjonuje właśnie w obrębie trudnych do pogodzenia dążeń; pragnie żyć w świecie ładu materii, chce zaznać miłości, uzyskać absolutną jedność, lecz codzienność funduje mu doświadczenia nietrwale i ulotne, przez co pogłębia się tęsknota za intuicyjnie pożądanymi harmonią i pełnią, pomimo tego, że świadomość podpowiada, iż nie da się ich osiągnąć. Ludzki intelekt ponawiać musi nieustannie wysiłek „uniesprzeczniania” bytu. Co prawda, ujęcie cielesnego, materialnego żywiołu w kleszcze hipotez poznawczych czyni rzeczywistość bardziej ludzką, lecz jednocześnie w zderzeniu z codziennym doświadczeniem intelektualne uproszczenia ujawniają swoją niedorzeczność. Dążenie do jednoznaczności skapitulować musi, jeśli można tak powiedzieć, pod naporem irracjonalności ciała i wieloznaczności świata, pragnienie obecności natrafia nieustannie na barierę milczenia, zaś ludzkiemu wołaniu o kontakt z odmiennością wtóruje jedynie echo.

W eseju zatytułowanym *Jakaś skłonność do składowości... jakieś parcie ku sensowi* Andrzej Falkiewicz wysunął tezę, iż w ostatniej powieści Gombrowicz rozstrzygnął jeden z najistotniejszych problemów własnej twórczości,

mianowicie „spór między Sprawcą a Śledzącym”, rzecz jasna „na korzyść” tego ostatniego³⁰. Ów dylemat, charakterystyczny dla refleksji autora *Pornografii*, czego przykładem może być choćby *Zbrodnia z premedytacją*, związany z niejednoznacznością roli, jaką odgrywał narrator względem prezentowanych przez niego wydarzeń, znalazł swe rozwiązanie w *Kosmosie*. Jak zauważył Falkiewicz:

„Gombrowicz dopiero w swej ostatniej powieści, w *Kosmosie*, zobaczył problem człowieka jako dramat poznawczy, jako (...) tragedię poznania. Dopiero ostatni jego narrator, spostrzegłszy, iż człowiek »rysuje« na niebie figury gwiazdozbiorów i obserwuje niebo, odpoznaje tylko to, co sam w nie włożył, zobaczył w tym, nie tylko osobistą katastrofę – lecz także kryzys humanistycznej wiary”³¹.

Aby dopełnić, trafnych skądinąd, spostrzeżeń Falkiewicza, warto na marginesie przypomnieć metaforyczną koncepcję ludzkiej aktywności poznawczej czy bardziej precyzyjnie, naukowej autorstwa Francisca Bacona, zgodnie z którą operacje intelektualne jawią się jako wywieranie przymusu na naturze. Filozof posługiwał się chętnie metaforycznymi sformułowaniami typu: „skrępowana i udręczona natura, która jest przymuszana i manipulowana przez ludzką sztukę i działalność”. Ten przedstawiciel brytyjskiego empiryzmu często personifikował naturę jako kobietę, ofiarę agresywnych poczynań, za pośrednictwem których poznający próbują gwałtem wnikać do jej wnętrza³².

W *Kosmosie* natomiast zdarzeniem, które skłania narratora do redefinicji dążeń epistemologicznych człowieka, staje się uduszenie kota Leny. Od tego momentu aktywność poznawcza, która, początkowo ujmowana jako postrzeganie, teraz jest opisywana w kategoriach sprawstwa, manipulacji, aktów przemocy dokonywanych na otaczającej rzeczywistości. Powieszenie zwierzęcia staje się dla narratora wydarzeniem przełomowym, ponieważ od tej właśnie chwili przestaje być on wyłącznie obserwatorem, zyskuje nie tylko poczucie

³⁰ A. Falkiewicz, *Jakaś skłonność do składości... jakieś parcie ku sensowi* [w:] Idem, *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Wrocław 1996, s. 119.

³¹ Ibidem, s. 78.

³² To właśnie Francisowi Baconowi, twórcy *Novum Organum*, przypisuje się autorstwo następującego zdania: *Wiedza jest władzą*. Cyt. za: O. Jäkel, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, op. cit., s. 280.

uczestnictwa, ale i siły pozwalającej na kreację zdarzeń, współdecydowanie o biegu wypadków. Witold, pochłonięty wcześniej obserwacją i poszukiwaniem sensu w otaczającej go, przytłaczającej wieloznacznością, przepelnionej sprzecznościami, przerażającej rzeczywistości, uświadamia sobie, że – działając – wywiera wpływ na jej kształt i jakość. W ten sposób na płaszczyźnie narracyjnej dokonuje się rekonceptualizacja pracy intelektu jako tożsamy z przemocą działań manualnych, a nie tylko jako spostrzegania i obserwacji, jak to miało miejsce wcześniej:

„I lęk, że ręce się odezwały i zaczynają napierać – komentuje Witold, próbując uświadomić sobie motywację własnych poczynań – lęk, który mnie skłonił do zaciśnięcia mojej ręki” (K, s. 125).

Jaskrawa niemożność uniesprzecznienia egzystencji, ustanowienia trwałej relacji pomiędzy erotycznym skojarzeniem ust dwu kobiet i szeregiem powieszów, aktywizującym konotacje tanatologiczne przejawia się najdobitniej w desperackim akcie naruszenia tabu, pogwałcenia odrębności, tych odmiennych z gruntu aspektów egzystencji. Makabryczny, odrażający gest Witolda, który wkłada palec w usta martwego, wiszącego na drzewie Ludwika, gest łączący heterogeniczne jakości obnaża wstydlivy układ odniesienia, którym jest pozbawiona obiektywnej sankcji, „podziemna logika” głównego bohatera targanego ambiwalentnymi emocjami, owładniętego obsesyjnym pożądaniem³³. W utworze Gombrowicza paralogiczne myślenie bohatera nie ma kresu, raz puszczony w ruch metaforyczne implikacje doprowadzają bezsilnego wobec napływających skojarzeń i treści narratora do rozważań nad „maniackim”, natrętnym z gruntu projektem powieszenia siebie lub Leny.

Wielokrotnie cytowany już Nietzsche, definiując poznanie, ujmował je nie jako proces odkrywania immanentnych właściwości rzeczy, lecz sprowadzanie przez człowieka tego, co obce, do tego, co znane:

³³ Nawiązuję tu do myśli Andrzeja Falkiewicza: „Każdy z systemów powtarza z osobna gest unieruchomienia niestabilnego układu, chce się katastrofie sprzeciwić: w tym geście unieruchomienia wyrażają się nasze pragnienia, lęki i potrzeby”. Zob. A. Falkiewicz, *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, op. cit., s. 35.

„Nie jestże nasza potrzeba poznawania właśnie tą potrzebą znajomości? – pisał filozof – Chęcią odkrywania we wszystkim, co obce, niezwykle, wątpliwe, czegoś co nas już nie niepokoi? Czy to nie instynkt trwogi każe nam poznawać? Nie jestże radowanie się poznającego właśnie radowaniem się z osiągniętego znowu uczucia bezpieczeństwa?”³⁴.

Wydaje się, iż zaprezentowana w *Kosmosie* koncepcja ludzkich dążeń epistemologicznych jest o wiele bardziej dramatyczna od tej, zaproponowanej przez autora *Jutrzenki*. W powieści bowiem proces poznawczy konceptualizowany jest kolejno jako:

- a) obserwacja, podążanie za ruchomymi przedmiotami-wyobrażeniami, podglądanie; dystans intelektualny opisany został w kategoriach odległości przestrzennej, zaś trudności w rozumowaniu określone metaforycznie jako: szukanie po omacku, obcowanie z tym, co śliskie, nieuchwytnie, pogoń za tym, co ukryte, wielowymiarowe, ruchome, znajdujące się poza zasięgiem wzroku;
- b) dążenie do zbliżenia, próby redukcji przestrzennej odległości, chęć dostrzeżenia tego, co ukryte, niedostępne dla oka obserwatora;
- c) zabiegi zmierzające do „schwywania na gorącym uczynku” (na przykład: myszkowanie w pokoiku Katasi);
- d) tożsame z przemocą działania manualne: uchwycenie ofiary, przełamanie przemocą oporu materii, wreszcie unieruchomienie i uniesprzecznienie, symbolizowane przez – uduszenie kota;
- e) naruszenie tabu, symbolizowane przez włożenie palca w usta martwego Ludwika, kiedy to poznanie okazuje się kreacją, arbitralnym ustanawianiem bliskości semantycznej pomiędzy skrajnie różnymi zjawiskami. W procesie dążenia do połączenia gwałtem heterogenicznych jakości, przełamania ich przedustawnej odrębności staje się realna możliwość sytuacji zbrodniczej, desperackiego gestu likwidacji jednego z członów nieredukowalnej

³⁴ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, op. cit., s. 197.

sprzeczności (bohater chce zabić siebie lub Lenę, aby osiąść ją symbolicznie wbrew jej woli). Ludzkie dążenie do ustanawiania porządku jawi się jako naznaczone przemocą, bowiem system zastępuje rzeczywistość samą, która się w nim zatracą;

f) Poznanie okazuje się synonimem dążenia do posiadania³⁵.

Kosmos oferuje czytelnikowi bezlitosną parodię operacji intelektualnych, ujawniających się jako, powodowane niezgodą na wieloznaczność, przygodność i chaos, dążenia do całościowego, systemowego ujęcia przejawów świata, doszukiwaniu się w potoku zdarzeń związków przyczynowo-skutkowych, wynajdowaniu analogii pomiędzy z gruntu obcymi sobie zjawiskami, abstrahowaniu od konkretnej materii doświadczenia w imię stabilizacji wypracowanego z mozołem obrazu świata. Przedmiotem krytyki stają się również: w znacznej mierze nieświadome mechanizmy selekcji i hierarchizacji, którym poddawane są wyróżnione aspekty rzeczywistości. Rozumienie, jak pokazuje powieść, nie jest wyłącznie widzeniem, obserwacją, lecz kreacją, przekształcaniem, manipulacją, wreszcie, w skrajnych przypadkach, przemocą, choć skuteczność tych ostatnich zależy, rzecz jasna, od sprawności zmysłu obserwacji i nie dałaby się ona pomyśleć bez jego udziału.

W swojej ostatniej powieści Gombrowicz kwestionuje obiektywistyczno-racjonalny paradygmat poznawczy i konsekwentnie broni stanowiska, według którego prawda jest niepoznawalna, niewyraźna w swej istocie. Okazuje się, że:

„Prawdy nie można pragnąć za wszelką cenę, (...) prowadziłyby to nie do niej, lecz do filozoficznego samobójstwa”³⁶.

³⁵ Zbliżony model kognitywny pracy intelektu, sporządzony na podstawie badań korpusu liczącego ponad 700 przykładów zdań metaforycznych opisał Olaf Jäkel w książce *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, op. cit., s. 165–219. Zdaniem badacza pomiędzy aktywnością umysłu a manipulacją zachodzi korelacja doświadczenia. We wspomnianym tekście Jäkel wysunął także tezę, iż człowiek doznaje siebie najwcześniej i najintensywniej jako poznający podmiot poprzez dotykowo-czuciowy kontakt z przedmiotami. Zdaniem Jäkela „w porównaniu z »wizją« Johnsa, »manipulacja« wydaje się głębiej zakotwiczona w doświadczeniu, niemniej jednak między obiema domenami pojęciowymi odnajdujemy jednokierunkową relację zależności”. Zob. Ibidem, s. 217.

³⁶ M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, op. cit., s. 155.