

Streszczenie

Moja rozprawa – „*Kosmos*” jako gabinet luster. O utajonych strategiach intertekstualnych w powieści Witolda Gombrowicza – składa się z dziesięciu rozdziałów:

1. Architektura dziwnej przygody
2. Chaos vs. Kosmos
3. „Chaos” w Kosmosie
4. Kosmos w konstelacji
5. Obrona metody
6. Terapia niemożliwa
7. Dlaczego Ludwik musi umrzeć?
8. Ku tajemnicy
9. Podsumowanie
10. Bibliografia przedmiotowa

W rozdziale pierwszym prezentuję analizy utworów, w których dostrzegam istotne pierwowzory dla kluczowych w *Kosmosie* rozwiązań formalnych. Są to: *Zabójstwo Rogera Ackroyda* Agathy Christie, *Sobowtór* Fiodora Dostojewskiego, *Rozpacz* Vladimira Nabokova i *Podglądacz* Alaina Robbe-Grilleta. Wszystkie one, co pozwala je porównywać z *Kosmosem*, zawierają szczególnego typu wątek fabularny, prowadzący do konstatacji o ich autotematyczności. Analizując te powieści, skupiam się na dysonansie między powierzchniowym uporządkowaniem ewokowanego w nich świata przedstawionego (które okazuje się we wszystkich przypadkach względne) a strukturami zależności wątków i motywów, które scalić i sfunkcjonalizować można w procesie lektury nielinearnej, wielokrotnej, niejako stereometrycznej. W rozdziale tym sygnalizuję też szereg wątków, rozwijanych następnie w analizach poświęconych samemu *Kosmosowi*. Są to kwestie następujące:

1. funkcja momentów niespójności narracyjnych w gatunku, jakim jest kryminał;
2. problem swoistej „tekstowości” przedstawień literackich;
3. paradoks narracji pierwszoosobowej w opowieści poświęconej śledztwu;
4. problematyka psychomachiczności, ku której gatunek powieści kryminalnej może, w szczególnych okolicznościach, dążyć.

Rozdziały *Chaos vs. Kosmos* i „*Chaos*” w *Kosmosie* poświęcone zostały refutacji, dominującego w piśmiennictwie dotyczącym tej powieści, przekonania iż narrator *Kosmosu* to instancja nadawcza, której można ufać. Emblematyczną wypowiedzią tego typu jest następujący sąd Henryka Markiewicza: „Historię tę opowiada narrator pierwszoosobowy, należący do rzeczywistości przedstawionej. Jest to narrator fingowany, ale niefingujący – nie można odnaleźć w tekście przesłanek czy sugestii, które by wolę prawdomówności narratora podawały w wątpliwość”. Otóż takich przesłanek jest w tym utworze aż nadto, choć nie mają one nic wspólnego w wolę narratora – wskazują jednak na intencję autora. Lokalizuję je w sferach nazwanych sferami „obrazu”, „czasu” i „przestrzeni”. Analizy podjęte w mojej pracy wykazują, że narrator nie wie, na co patrzy (tzn. nie jest w stanie scalić szeregu wrażeń w wiedzę o ich dynamice; z tego, co doświadczone, wyciąga wnioski nie tylko mało prawdopodobne, ale również nielogiczne); Witold nie jest również w stanie zdać sprawy z następstw czasowych – podawane przezeń informacje o chronologii zdarzeń, nie wchodzą w kolizję, gdy następują po sobie, okazują się jednak niespójne, gdy skorelowane sumarycznie; przestrzeń zaś, którą narrator opisuje, jest czymś w rodzaju sceny obrotowej, o której ruchu obserwator nie wie. Rozkład tych konstytutywnych w powieści warstw kompozycji każe zwrócić uwagę na dynamikę procesów percepcyjnych narratora, na „tekstowość” samego dzieła, na „zdarzeniowość” nie tyle fabularną, co „narracyjną”, „językową”, w końcu zachęca do poszukiwań sensu owych nonsensów w przestrzeni intertekstualnej. Jeśli tak finalizujemy krytykę tezy mówiącej o narratorze, iż jest „fingowany, ale nie finguje”, to stajemy wobec narzucającego się pytania o funkcję takiej degradacji narratora, o zamiar towarzyszący tej złośliwej, utajonej dekreacji – jest to pytanie o rolę Gombrowicza, o twarz ukrytą za maską Witolda.

Dalsza część mojej rozprawy poświęcona jest śledzeniu nawiązań do dzieł literackich, które Gombrowicz bez wątpienia znał: *Biblia*, dramaty Szekspira, *Faust* Goethego (i – szerzej – tradycja faustowska), twórczość literacka i filozoficzna Jean-Paul Sartre’a, powieści Tomasza Manna (skupiam się na *Doktorze Faustusie* i *Wyznaniach hochsztaplera Feliksa Krulla*), powieści Charlesa Dickensa (*Klub Pickwicka*, *Opowieść wigilijna*), *Ulisses* Jamesa Joyce’a, *Adam Grywałd* Tadeusza Brezy, *Brzezina* i *Podróż do Patagonii* Jarosława Iwaszkiewicza, *Proces* Franza Kafki, *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta, powieść *Julia* Stefana Otwinowskiego, opowiadanie *Kometa* Bruno Schulza, opowiadania z tomu *Fikcje* Jorge Luisa Borgesa. Obiektem mojego zainteresowania jest również twórczość autorów, o których nie wiemy, czy byli czytani przez autora *Ferdydurke*; tu można wymienić Georga Büchnera, Williama Faulknera, Stefana Zweiga, powieści *12 krzeseł* i *Złote cielę* Ilii

Ilfa i Eugeniusza Pietrowa, powieść *Cień Macieja Pascala* Luigiho Pirandello, wiersze i poematy Thomasa Stearns Eliota. Analiza zawartych w *Kosmosie*, mniej lub bardziej oczywistych aluzji, analogii, zapożyczeń zmierza do wykazania, iż autor odsyła do utworów, w których zawarte są wątki w jakiś sposób komentujące jego biografię. Śledztwo w sferze intertekstualnej prowadzi do wniosku, że opisywany w *Kosmosie* świat jest tak niekoherentny dlatego, że wypełniony został elementami, które swój sens zyskują na planie biografii, której narrator jeszcze nie posiada. Owe aluzje bardzo często kończą się bowiem odkryciem w przywoływanych utworach motywów związanych z Argentyną, z datami z życia autora powieści. Kosmos *Kosmosu* staje się dzięki takiej lekturze tekstem sybillicznym, narrator zaś, usiłujący rozwikłać zagadkę na poły kryminalną, *de facto* skonfrontowany zostaje ze swoją własną przyszłością. To, co widzi, co rozumie, okazuje się zatem niemal nieistotne – o wiele ważniejsze są te elementy jego opowieści, którym nie przydaje żadnego znaczenia, których nie usiłuje reinterpretować, lub których ewidentnie nie rozumie. Ilość owych nawiązań każe przesunąć narratora na pozycję zdecydowanie niższą w hierarchii instancji komunikacyjnych utworu – inne postacie zaczynają dominować jako nośniki zaskakujących, ukrytych, implikowanych sensów, ale przede wszystkim zaznacza się niezwykle silnie obecność głównego manipulatora – czyli autora, który bawi się w poszukiwanie metafory dla własnego losu, egotycznie wykorzystuje inne utwory literackie, by zakomunikować coś intymnego, osobistego, obsesyjnie, stale obecnego – własne „ja”.

Tryb lektury zaproponowany w mojej dysertacji konfrontuje w końcu czytelnika z koniecznością jeśli nie odrzucenia, to przynajmniej korekty wyjściowej tezy o proveniencji gatunkowej *Kosmosu* – ów „kryminalny romans” staje się w tej perspektywie psychomacją, lub – tak chyba lepiej, za Goethem, to ująć – *Fratzenesiterspiel*. *Fratzenesiterspiel* to określenie, którym posługuje się, ironizując, Mefistofeles: wmawia Faustowi wszechmoc, której dysponentem jest jednak diabeł. *Fratze* to „grymas”, „gęba”, „morda”; *Geist* to „duch”, „dusza”; *Spiel* to „gra”, „spektakl”. *Kosmos* jest zatem, co nie tak znowuż zaskakujące, grą min, duchowymi „minasami”. Gombrowicz, pisząc kryminał w stylu *nouveau roman*, igra ze samym sobą, pastwi się nad swoim młodzieńczym „ja” (narratorem powieści, Witoldem) po to, by odnaleźć siebie w „tu i teraz” aktu twórczego, ale również w przeszłości nieświadomej owego zwieńczenia.