

MATEUSZ ANTONIUK Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## „KOSMOS” WZYWA POLSKĄ KRYTYKĘ GENETYCZNA!

### O pewnym powinowactwie

Chcę opowiedzieć o pewnym powinowactwie. Nie z wyboru, raczej już – z ducha miejsca i czasu. Zacznę od cytatu. Rozdział drugi *Kosmosu* Witolda Gombrowicza otwiera się takim oto autotematycznym wtrętem:

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... Wszystko jedno. Niech i tak będzie. [G 25]<sup>1</sup>

Cytowany *passus* uwydatnia kontrast między marzeniem, by przyłapać rzeczywistość „na gorącym uczynku” stawania się i przekształcania, a nieuchronnym rozczarowaniem, które wynika z faktu, że stająca się i przekształcająca rzeczywistość zawsze umyka opisowi, próby zaś jej zaktualizowania poprzez wspomnienie nie można już oczyścić z fałszujących filtrów późniejszej wiedzy, z owego nieszczęsnego „*ex post*” właśnie. Tak dałoby się streścić ideę tego fragmentu – rzecz jasna, za cenę całej jego stylistycznej urody.

Od dawna w związku z przywołanym cytatem frapuje mnie pewna współbieżność czy korespondencja. Otóż lament Witolda (czyli protagonisty i narratora *Kosmosu*, ale też, pośrednio, autora) nad poznawczą i narracyjną niedostępnością samego stawania się przypomina skrupuły i niepokoje wrażliwego teoretycznoliterackiego sumienia krytyków genetycznych, zastanawiających się nad dziwną warstwą izolacyjną między nimi a upragnionym przedmiotem poznania: tekstotwórczością *per se*. Posłużę się tu jednym z wielu możliwych przykładów i streszczę wywód, który Pierre-Marc de Biasi, klasyk *critique génétique*, przeprowadził w książce o charakterze podręcznika do badań nad procesem tekstotwórczym.

<sup>1</sup> W ten sposób odsyłam do wydania: W. Gombrowicz, *Kosmos*. Kraków 2008. Ponadto stosuję skrót B = P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*. Przeł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015. Po skrótach podaję numery stron. W cytatach z Gombrowicza zachowuję oryginalną interpunkcję.

Biasi powiada, że krytyk genetyczny, porządkując zbiór papierów (notatek, brulionów, rękopisów, maszynopisów) pozostawionych przez autora i uprzedzających zaistnienie dzieła finalnego, winien patrzeć na dzieło przez pryzmat postaci opublikowanej:

Porządkowanie i transliteracje, jeśli mają być wykonane skutecznie, zakładają pewną symulację celu, do którego dąży przed-tekst, czyli operacje polegającą na działaniu, jak gdyby każdy kolejny brulionopis, każda czynność piszącego stanowiły etap w drodze ku ostatecznemu celowi, jakim jest tekst. [B 137]

Stwierdziwszy to, Biasi – poniekąd zaskakująco – oświadcza, że... jednak nie należy rozpatrywać brulionu *sub specie* dzieła finalnego:

Genetyk powinien [...], zwłaszcza na etapie interpretacji, wystrzegać się wszelkiej teleologicznej redukcji i oceniać możliwie najdokładniej rolę i specyficzny status tych „pozostałości” działań twórczych, tej kolosalnej nadwyżki [...], która w genezie dzieła jest nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie mogło ono wybrać, jakie w istocie wybrało lub próbowało wybrać, zanim skurczyło się do postaci końcowej. [B 137–138]

A zatem filtr teleologiczny może sprawić, że w tekście brulionowym zobaczymy tylko to, co jest w nim podobne do tekstu finalnego, przegapimy zaś to, co niepodobne (albo że niepodobne zobaczymy, lecz rozpoznamy je jako podobne i nie ocenimy różnicy, przeszacujemy tożsamość – co na jedno wychodzi). Dlatego:

Na każdym etapie analizy genetyk powinien też rozważyć, co w jego własnym spojrzeniu, w jego narzędziach analitycznych prowadzi do sądów wartościujących [...]. Kiedy badacz chce lepiej zrozumieć ostateczne wybory pisarza, ryzykuje, że nie zauważy tego, co stanowi rzeczywistą historię genezy. [B 138]

Brzmi to niemal jak podręcznik do ćwiczeń z życia duchowego (myślę tu o inicyjnym zdaniu, wzywającym do spotęgowanej czujności wobec uwewnętrznionych pokus i słabości). Złośliwy demon – może ten z *Medytacji o pierwszej filozofii* Kartezjusza lub jego krewniak – czai się, gotowy zwieść badacza w najmniej stosownym momencie, dlatego konieczny staje się szczególnie rodzaj ostrożności i ascezy. Teleologiczny błąd percepcyjny jest tym niebezpieczniejszy, że jego mechanizmy pozostają głęboko zinterioryzowane, ukryte w sposobie widzenia rzeczywistości i, co jeszcze gorsze, w języku (zawsze wszak względem widzenia uprzednim). Biasi wzywa genetyka do krytycznej samokontroli i ostrożności w stosunku do samonarzucającej się perspektywy „*ex post*”. A jednak, koniec końców, wywód domyka stwierdzeniem, które poniekąd wraca do punktu wyjścia:

krytyka genetyczna nie przestaje badać zagadnienia swoich związków z teleologią, zwłaszcza w niezuważalnych formach, jakie ta ostatnia może przyjąć w procedurach badawczych, pomysłach i prezentacjach na pozór najbardziej neutralnych. [...] Daniel Ferrer pokazuje, że przed-tekst, zawsze uchwycony po fakcie, polega na „dotarciu możliwie jak najdalej w głąb” genezy, by uchwycić tam coś, co przenika do wnętrza tego, co nastąpi: ślady niespełnionych zapowiedzi. Krytyka genetyczna nadaremno broni się przed jakąkolwiek teleologią [...]. [B 140]

Być może to streszczenie wywodu francuskiego krytyka genetycznego grzeszy symplifikacją, nadmiernym wyostrzeniem. Nie sądzę jednak, by ewentualne zniekształcenie było znaczne; uważam, że myśl Biasiego faktycznie przebiega nieco meandrycznie: od stwierdzenia, iż postrzeganie tego, co brulionowe, *sub specie* tego, co finalne, jest tyleż konieczne, co pożyteczne – przez konstatację, że postrzeganie

takie wiąże się z potencjalnym niebezpieczeństwem i winno być ograniczane – aż do ponownego stwierdzenia nieuchronności takowego postrzegania.

Ta „meandryczność” nie jest wadą kompozycyjną wywodu. Nie jest też rysem osobliwym wykładni *critique génétique* prezentowanej przez Biasiego. Ujawnia ona raczej kłopot, jaki krytyka genetyczna ma z własną perspektywą poznawczą i, bardziej jeszcze, z wynikającymi z niej konsekwencjami. Krytyka genetyczna ujmuje proces tekstotwórczy z perspektywy „*ex post*” (bo przecież praca nad dziełem została już zakończona czy zaniechana), stara się wziąć „*ex post*” w poznawczy nawias (przykład: patrząc na pierwszy z 10 brulionów wiersza, krytyk niejako zawieszając swą wiedzę i usiłując myśleć o brulionie w kategoriach chwili, w której ów pierwszy brulion powstawał, a w której nie istniało jeszcze 9 wersji pozostałych ani pierwodruk), ale przekonuje się nieustannie, że „*ex post*” nie pozwala się wyłączyć (choćby dlatego, że odcyfrowanie jednego miejsca tekstu w ultranieczytelnym rękopisie może się udać dopiero po zestawieniu z odczytaniem tego samego miejsca tekstu w późniejszym, nieco bardziej czytelnym rękopisie)<sup>2</sup>.

Czyli: krytyka genetyczna odkrywa dokładnie to, co odkrył narrator *Kosmosu!* Bliskość między tymi dwiema melancholijnymi samoświadomościami – świadomością Witolda, konstatającą niemożność opowiedzenia, co naprawdę działo się na kolacji u Wojtyśów, oraz świadomością krytycznogenetyczną, konstatającą niemożność opowiedzenia, co naprawdę działo się na kartce pisarza – jest uderzająca (z tą naturalnie różnicą, że Witold był uczestnikiem kolacji, natomiast krytyk genetyczny nie siedzi z pisarzem przy jego biurku w trakcie pisania). Aż prosi się, by przypomnieć, że publikacja *Kosmosu* i pierwsze akordy francuskiej *critique génétique* to właściwie wydarzenia z tego samego czasu, zachodzące w tej samej – topograficznie rzecz ujmując – przestrzeni. *Kosmos* ukazuje się w Paryżu w 1965 roku. Dla porównania: w r. 1966 paryska Bibliothèque Nationale pozyskuje kolekcję rękopisów Heinricha Heinego, w r. 1967 Louis Hay ogłasza w „*Le Monde*” artykuł programowy, w którym, odnosząc się do świeżo nabytej kolekcji, podejmuje próbę sformułowania świadomości teoretycznej nowoczesnych badań nad procesem tekstotwórczym<sup>3</sup>, wreszcie w r. 1968 wokół francuskiego genetyka (i jego projektu z „*Le Monde*”) formuje się zespół do badań nad archiwum Heinego (jak miało się okazać, załączek sławnego później ITEM-u<sup>4</sup>). 1965, 1966, 1967, 1968, Paryż – coś jakby nie „strzałka”, ale „węzeł”...

Co powiedziałyby o krytyce genetycznej Gombrowicz? Zapewne by ją wykipił lub przynajmniej potraktował z – wyższościowym w gruncie rzeczy – dystansem, tak jak odnosił się do bodaj całej francuskiej aury humanistycznej późnych lat sześćdziesiątych (z której wszak *critique génétique* wyrastała bezpośrednio)<sup>5</sup>. „Przyjazne

<sup>2</sup> Obszerniejszy wywód na temat stosunku krytyki genetycznej do „myślenia teleologicznego” buduje W. Kruszeński w książce *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań* (Lublin 2010, s. 83–112).

<sup>3</sup> L. Hay, *Des Manuscrits, pour quoi faire?* „*Le Monde*” 1967, nr z 8 II. Por. napisany w języku polskim okolicznościowy, wspomnieniowy (ale i po części projektujący) tekst L. Hay *Przesłanie do uczestników konferencji „Genesis – Cracow 2019”* („*Wielogłos*” 2019, nr 1).

<sup>4</sup> ITEM – Institut des Textes et Manuscrits Modernes, ulokowany w Paryżu ośrodek badań krytycznogenetycznych.

<sup>5</sup> Rok 1966, traktowany jako umowny prapoczątek *critique génétique* (a pośrednio wszystkich nurtów

mi te książki, czy wrogię?” – pytał w r. 1966 Gombrowicz, odnosząc się do świeżych publikacji Rolanda Barthes’a czy Michela Foucaulta<sup>6</sup>. Odpowiedź była zdominowana przez konstatację obcości:

najważniejsze, co nas dzieli, to że oni są z nauki, a ja ze sztuki. Zalutują uniwersytetem. Ta ich świadoma i zawzięta pedanteria. Ich profesorskość. Zgryźliwość, zacietość w nudzie, nietowarzystwość, intelektualna duma, surowość... ich maniery mnie rażą, ich język jest zanadto wywindowany<sup>7</sup>.

Niby tak. Ale język paryskiej krytyki genety oraz język Witolda (jeśli nie samego Witolda Gombrowicza, to w każdym razie Witolda – narratora *Kosmosu*) czasem zaskakująco się do siebie zbliżają. Odnotujmy pewien specyficzny patos obu melancholii, obu świadomości utraty i niemożności.

Witold (o rzeczywistości, którą percypował w trakcie kolacji w domu Wojtysów):

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. [G 25]

Biasi (o brulionie):

ruchomy świat, w którym nic nigdy nie jest rozstrzygnięte, a proces pisania bardzo długo przenikają niezliczone pokusy [...]. [B 138]

europiejskiej i światowej krytyki genetycznej, nawiązującej do francuskiej szkoły), ma kapitalną wartość symboliczną. Jest to przecież data, którą na prawach toposu wskazuje się w historii badań literackich jako podwójnie nacechowaną: z jednej strony, wyrażają się wtedy najwyższe ambicje naukowe europejskiego strukturalizmu (mityczny numer „Communications”, poświęcony strukturalnej analizie opowiadania – zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2007, s. 307), z drugiej zaś oznacza się nią tendencje rozpoznawane *ex post* (zawsze *ex post!* czy nic nigdy nie może zostać oddane w swoim stawianiu się...) jako poststrukturalistyczne (nie mniej mityczna konferencja w Baltimore – zob. *ibidem*, s. 310–313). Rok ten działa na zasadzie sceny obrotowej ukazującej dwa różne obrazy czy też stanowi podwójny znak: tyleż domknięcia, co otwarcia. I taki właśnie – domykająco-otwierający, przejściowy – jest status krytyki genetycznej: równocześnie wyrasta ona z gleby strukturalizmu i rodzi się z przekroczenia horyzontów ortodoksyjnego francuskiego strukturalizmu. Strukturalistyczny rodowód *critique génétique* wyraża się m.in. w zamilowaniu do tworzenia rozbudowanych modeli dążących do typologizowania i strukturyzowania świata zjawisk – płynnego i ciężącego ku idiomatyczności; za przykład niech posłuży idealizujący model „procesu tekstotwórczego”, skonstruowany przez B i a s i e g o (B 57–85) na podstawie praktyki twórczej G. Flauberta, lecz mający ambicje uogólnienia i ekstrapolacji, wyróżniający cztery główne fazy wytwarzania tekstu (podzielone na subfazy) i przypisujący im określone „funkcje operacyjne” oraz typy dokumentów. Tendencją, dającą się określić mianem „poststrukturalistycznej” (w znaczeniu: będącej już krytyczną rewizją zastanego, twardego paradygmatu strukturalistycznego), a od samego początku napędzającą projekt krytyki genetycznej, było (i nadal jest) przesunięcie uwagi z synchronii struktury na diachronię procesu strukturyzowania, przejście od wyobraźni spacjalnej do temporalnej. Z upływem lat strukturalistyczne dziedzictwo krytyki genetycznej było, jak się zdaje, stopniowo osłabiane – malała rola terminologii strukturalistycznej, dyskurs genetyczny otwierał się na konsekwencje „zwrotu kulturowego”, afirmował „powrót autora”. O relacji między krytyką genetyczną a strukturalizmem traktują szerzej m.in. następujące opracowania: S. J a w o r s k i, *Ptszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*. Kraków 1993, s. 87–95. – L. J e n n y, *Genetic Criticism and Its Myths*. „Yale French Studies” t. 89 (1996). – D. Ferrer, M. Groden, *Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism*. W zb.: *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*. Ed. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden. Philadelphia 2004. – B 44–47.

<sup>6</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*. Kraków 2013, s. 879.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 879–880.

Witold (o nieprzedstawialności czystego stawania się):

nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili [...]. [G 25]

Jean Levaillant (o brulionie):

brudnopis nie opowiada „poprawnej” historii genezy, historii dobrze ukierunkowanej w stronę szczęśliwego końca: w stronę tekstu. Brudnopis nie opowiada, on ujawnia: przemoc konfliktów, cenę wyborów, niemożliwe zakończenie, punkt węzłowy, cenzurę, utratę, wyłanianie się napięć [...]. [cyt. B 139]

Witold (jeszcze raz o tym, że stawanie się umyka naszemu spojrzeniu, jest dlań niedostępne – na przykładzie przebiegu kolacji u Wojtysów):

urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt... [G 25]

Levaillant (o tym samym – na przykładzie przebiegu akcji tekstotwórczej):

Jeśli punktem wyjścia jest rezultat końcowy, możemy w istocie bez trudu cofać się do początku i uzasadnić wszystkie etapy genezy, co przekształca chaos w harmonię: sens jest zdefiniowany w punkcie wyjścia, w tekście; odnajdujemy go następnie w brudnopisie: ta trasa jest tautologią. [cyt. B 139]

W *Kosmosie* Gombrowicza – co chciałbym mocno podkreślić – krytyka genetyczna może zobaczyć powieść o sobie samej. Tzn.: o swoich aspiracjach i o swoich aporiach.

Wytwarza się w ten sposób sytuacja szczególna. *Kosmos*, właśnie przez to, że sam jest „genetycznie hiperświadomy”, że lokuje w centrum uwagi fenomen stawania się i procesualności, wydaje się idealnym partnerem dla krytyki genetycznej. Cóż bardziej naturalnego niż pytać powieść zafascynowaną stawaniem się – o jej własne stawanie? Zresztą sam Gombrowicz odsłaniał przed czytelnikiem procesualność owego stawania się: wzmianki o pracy nad *Kosmosem* (i o trudnościach, na jakie ona natrafia) rozsiewał w *Dzienniku*<sup>8</sup>, a książkowe wydanie z r. 1965 poprzedził w r. 1962 „spoilerem”, czyli publikacją na łamach paryskiej „Kultury” wstępnych akapitów, opatrzonej uwagą „początek powieści, będącej w opracowaniu”<sup>9</sup>. Powieść o powstawaniu, której historia powstawania jest dyskretnie, w małym skrawku (w sam raz dla rozbudzenia wyobraźni), odsłonięta – to przecież *terra felix* krytyki genetycznej. Kiedy jednak zaczynamy podejmować próby uprawiania krytyki genetycznej *Kosmosu*, szybko łapiemy się na tym, że powieść ta jakby ironicznie komentuje nasze poczynania badawcze: już to pokazując (hiperbolizując) ich utopijny zamysł, już to obnażając pedantyczną maniakalność. Ja przynajmniej mam wrażenie, że *Kosmos* zarazem zaprasza mnie do analizy genetycznej i przedrzeźnia czy karykaturuje moje działania analityczne (a nawet tylko wyobrażenia owych działań)<sup>10</sup>. Spróbuję wytłumaczyć się ze swojego stwierdzenia.

<sup>8</sup> Można jeszcze dodać, że relacje o swych procesach twórczych Gombrowicz wplatał także w prywatną korespondencję z J. Giedroyciem. Pojawiają się tam m.in. wzmianki o kłopotach ze skonstruowaniem zakończenia *Kosmosu* – zob. J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950–1969*. Wybór, wstęp, przypisy A. S. Kowalczyk. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 2006, s. 338, 392.

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, *Kosmos*. „Kultura” (Paryż) 1962, nr 7/8, s. 43. Inicjalne akapity „spoilera” oraz pierwszego rozdziału książki opublikowanej w r. 1965 znacząco się różnią.

<sup>10</sup> Podobne odczucia mieli też inni interpretatorzy i komentatorzy *Kosmosu*, nie zajmujący się nim

Dokumentację pracy Gombrowicza nad *Kosmosem* przechowuje Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University). O tym zasobie archiwalnym pisał w r. 2012 Vincent Giroud:

*Kosmos* mamy tu w przynajmniej pięciu wersjach: rękopisu, który powstał w Argentynie w latach 1961–1963; w postaci maszynopisu przygotowanego i poprawionego wiosną tego roku; trzecia wersja to tekst rozpoczęty w Argentynie i poprawiony w Berlinie; czwarta to kolejny poprawiony maszynopis datowany na 1964 rok; i wreszcie wersja piąta, zawierająca tekst ostateczny, zarówno w rękopisie, jak i w maszynopisie. Jeśli dodać do tego odbitki korektorskie i przechowywane w Yale jeszcze jeden maszynopis *Kosmosu*, który odnalazł się w papierach Jeleńskiego, staje się jasne, że nie da się opracować krytycznego wydania tej powieści bez wycieczki do Beinecke Library!<sup>11</sup>

W roku 2014 pracowałem w „reading roomie” tej biblioteki (w „białym budynku, którego ściany / Z przezroczystego marmuru”, jak pisał poeta zwany przez Gombrowicza „pierwszorzędną siłą”...). Nie miałem tam zajmować się *Kosmosem* ani Gombrowiczem – i faktycznie poznawanie tego materiału nie było moim zajęciem głównym<sup>12</sup>; ale jednak starałem się znaleźć czas – możliwie wiele czasu – także na ślęczenie nad „kosmicznymi” papierami. Zostałem wtedy zbiór około 900 kart<sup>13</sup>, pogrupowanych w 31 folderach (o numerach-sygnaturach od 454 do 484), które to foldery rozdzielono między 2 pudełka, w nomenklaturze Beinecke Library oznaczone jako „Box 12” i „Box 13”. Swoje prywatne doświadczenie konfrontacji z niemal 1000 dokumentów genezy, próbę poznawczego zapanowania nad tym zbiorem porównałbym najchętniej do doświadczenia Witolda (narratora-bohatera powieści) usiłującego ogarnąć wielość i nadobfitość percypowanej rzeczywistości.

Ciężkie zadanie... bo, jeśli nawet coś tutaj mogło kryć się, wskazanego przez strzałkę tam, na suficie, w naszym pokoju, jakże to odnaleźć w gmatwaninie, pośród zielsk, drobin, śmieci, przewyższających ilością wszystko co się mogło dziać na ścianach, czy sufitach. Przytłaczająca obfitość powiazań, skojarzeń... Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu? Ileż znaczeń można wyprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów? Z desek budki, z muru, też tryskał bezlik i nawał. Znudziło mi się. [G 30]

To prawda, że kartki z Beinecke nie są aż tak zróżnicowane i wielokształtne jak zbiór przedmiotów otaczających narratora: zdecydowana większość z nich ma standardowy format i bardzo podobny wygląd; oko, przeglądając je, raczej męczy

---

w trybie krytyki genetycznej. J. Zieliński („Pod naszym spojrzeniem rodzi się kształt”. O „*Kosmosie*” Gombrowicza. „Odra” 1975, nr 12) pisał, że powieść ta droczy się ze swoim odbiorcą; równocześnie prowokuje i zniechęca czytelnika do podejmowania prób jej zrozumienia.

<sup>11</sup> V. Giroud, *Archiwum Witolda Gombrowicza w Yale*. W zb.: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*. Red. J. Jarzębski. Kraków 2012, s. 11–12.

<sup>12</sup> Korzystałem ze stypendium Yale University pod nazwą Miłosz Czesław Fellowship. W jego ramach zajmowałem się przede wszystkim ogromnym archiwum Cz. Miłosza.

<sup>13</sup> Taka dysproporcja między liczbą stron publikacji a liczbą kart w *dossier* dzieła bynajmniej nie jest ekscentryczna, raczej – typowa. Unaocznianie „nieekonomiczności” procesu twórczego to jeden z toposów krytyki genetycznej: Biasi (B 191) stwierdza, że w przypadku dzieł Flauberta na 1 stronie ostatecznego rękopisu przypada średnio 10 stron wcześniejszych dokumentów roboczych. H. Sullivan (*The Work of Revision*. London 2013, s. 44–45) przypomina z kolei, że liczba stron składających się na archiwum powstawania *Finneganów trenu* jest około 40 razy większa od liczby stron drukowanej książki.



się jednostajnością niż galopującą zmiennością<sup>14</sup>. Niemniej *dossier* ostatniej powieści Gombrowicza tworzy rodzaj gmatwaniny, a śledzenie powiązań między jego składnikami może także wpędzać w poczucie bezsilności, w stan demobilizacji – i tak właśnie było w moim przypadku. Otwierałem, przykładowo, Folder 455 z Boxu 12 (w r. 2020 obowiązują nadal te same sygnatury): rękopisy (zapisane dwoma różnymi atramentami) były tam zdeponowane naprzemiennie z maszynopisami (często pełnymi odręcznymi inskrypcjami na marginesach i w interliniach); karty tylko częściowo układały się w *continuum* tekstu – przechodząc od karty do karty, natrafiałem nieraz na ewidentne nieciągłości syntaktyczne. Do tego kartki miały skomplikowaną foliację: zwykle podwójną (np. maszynopis intensywnie pokryty ręcznymi adnotacjami był opatrzony maszynowym numerem 22 w prawym górnym rogu i odręcznym 43 w prawym dolnym rogu), czasem potrójną (rękopis z numerem 16 u góry po prawej, 44 u dołu po prawej oraz z numerami 23–24 u góry po lewej), a nawet, zdarzało się, poczwórną (rękopis z numerem 131 zapisanym w prawym dolnym rogu, z numerem 80 wziętym w kółko, a zapisanym w prawym górnym rogu, z numerem 79 umieszczonym tuż obok numeru 80, ale mocno przekreślonym, i z numerem 74 poprzedzonym skrótem „str.” i wziętym w nawias, umieszczonym w lewym górnym rogu); a przecież w tym jednym folderze widziałem jeszcze kartkę z numerem 135 w rogu prawym dolnym, podczas gdy w prawym górnym widniał numer 82a. Ewidentnie ta paralelność kodów była funkcjonalna, wskazywała na zmieniające się w czasie relacje między dokumentami, na ulokowanie konkretnej kartki w jakimś dynamicznym ciągu, ciągłości... Ale w jakim, w jakiej? Jedno tylko nie ulegało dla mnie wątpliwości – że żaden z tych technicznych zapisów nie pochodził od archiwistów Beinecke: archiwum to nie stosuje (przynajmniej w znanym mi zakresie zbiorów) ani foliacji, ani paginacji. „Któż [...] mógłby świadomie fabrykować sieć znaków tak nikłych?” (G 144). Kto ułożył kartki z Folderu 455 w kolejności, jaką zastałem, dlaczego ułożył je w takiej kolejności – sam zastał je już ułożone w takim porządku? kiedy? gdzie? czyją ręką?

Przyznam, że nie umiałem rozemnić owych „przynajmniej pięciu” wersji *Kosmosu* wzmiankowanych przez Girouda. Gdybym kwerendę w Beinecke Library przeprowadzał dziś, miałbym znacząco ułatwione zadanie: biblioteczny katalog kolekcji „Witold Gombrowicz Papers” został zaktualizowany i usprawniony, obecnie informuje już czytelnika o tym, jak struktura boxów i folderów przekłada się – w zasadniczym zarysie – na 5 wersji utworu. Choć nawet takie uzasadnienie nie zwalnia krytyka genetycznego z obowiązku samodzielnego „rozwarstwienia” materiału na wersje: badacz musi zweryfikować najbardziej nawet wiarygodną informację dostarczoną przez archiwistów. Innymi słowy, musi na własną odpowiedzialność wykonać operację zwaną skonstruowaniem przed-tekstu. „Elementarz” ujmuje tę kwestię następująco:

Przed-tekst jest rezultatem pracy badacza: powstał w wyniku przekształcenia istniejącego realnie zbioru nieprzejrzyistych dokumentów w zespół elementów uporządkowanych i znaczących. Zamiast

<sup>14</sup> Zdarzają się przypadki, że *dossier* tworzą karty i zapisy nader zróżnicowane pod względem wyglądu, formatu, rodzaju papieru, kolorów inskrypcji. Zob. J. Zieliński, *Kłaczka – (k)tonice – synapsy. (Poślowie)*. W: A. Wat, *Notatniki*. Transkr., oprac. A. Dziadek, J. Zieliński. Warszawa 2015, s. 902.

nieokreślonego statusu „rękopisów dzieła” *dossier* genety otrzymuje naukowy status przed-tekstu, kiedy wszystkie elementy zostały zorganizowane w sposób zrozumiały w porządku chronologicznym, który powołał je do życia: plany, szkice, brudnopisy, czystopisy, dokumentacja, rękopis ostateczny itd., odcyfrowane, ewentualnie przepisane, a zwłaszcza w całości posegregowane w kolejności powstawania i zgodnie z logiką ich wzajemnych zależności. [B 53]<sup>15</sup>

Skonstruować przed-tekst, wyprowadzić z *dossier* genety (materialnego zbioru dokumentów) jego dyskursywny obraz-interpretacje – to pierwsze, fundamentalne zadanie genetyka; dopiero po jego wykonaniu możliwa staje się genetyczna poetyka, genetyczna hermeneutyka, genetyczna psychoanaliza, genetyczne *etc.* Skonstruować przed-tekst! W praktyce oznacza to... uff, zaczerpnijmy oddechu, to będzie długi, enumeracyjny akapit...

...każdą z 900 kartek wziąć do ręki, odczytać, porównać je wszystkie ze sobą i z wydaniem finalnym, jeszcze raz odczytać, ułożyć wedle domniemanej chronologii zapisu, wyodrębnić (nie sugerując się przy tym zastanym podziałem na 2 boxy i 31 folderów) rzeczywiste (a nie katalogowe) jednostki, faktycznie odpowiadające fazom procesu tekstotwórczego, potem – tak właściwie byłoby najlepiej – ponownie wszystko przeczytać (tym razem nie sugerując się własnym, dopiero co skonstruowanym układem), wszystko ze sobą porównać, utwierdzić się w przekonaniu, że hipotetyczny układ chronologiczny jest zgodny z rzeczywistością lub przynajmniej prawdopodobny i możliwy do uargumentowania (w razie niepowodzenia – cóż, zacząć całą procedurę od nowa), odnotować wszelkie nieciągłości, skrupulatnie zaznaczyć, gdzie (i wedle jakich przesłanek) brakuje kart, gdzie archiwum pracy twórczej nie jest kompletne (lub stwierdzić brak przesłanek wskazujących na niekompletność), zrozumieć, które nie sąsiadujące ze sobą bezpośrednio kartki pozostają w relacji funkcjonalnej... i w żadnym momencie, na żadnym etapie wykonywania tych czynności nie powiedzieć – za Witoldem, udreńczonym eksploratorem kosmosu – „Znudziło mi się”.

Na tym właśnie, najkrócej mówiąc, polega „skonstruowanie przed-tekstu” powieści Gombrowicza *Kosmos*.

Jest w całej tej operacji coś maniackiego, coś wariackiego nawet w swej radykalności – coś, co przypomina obłąkańczą misję Witolda i Fuksa, ich, skazane przecież na klęskę, próby zbudowania spójnego obrazu otaczającego kosmosu. Dlaczego krytyk genetyczny podejmuje taki trud? Zapewne z ciekawości, z pasji; zapewne chciałby po prostu wiedzieć, jak powstawał *Kosmos*, bo to wszak arcydzieło, więc interesujące jest, jakie arcy-działania je arcy-z-działy!... Innymi słowy: krytyk genetyczny chciałby, aby ta ostatnia powieść Gombrowicza, tylekroć opisywana i interpretowana (ale zawsze jako produkt już skończony!), została „naprawdę wyrażona, oddana w swoim stawaniu się anonimowym”, pragnąłby „oddać bełkot rodzącej się chwili” – tak jak pragnął to uczynić (z dynamiczną rzeczywistością, przez siebie doświadczaną) Witold, narrator *Kosmosu*. Ale też pewnie dlatego, że krytyczno-genetyczna pasja jest w krytyku genetycznym stymulowana (czy symulowana?) przez interaktywny teatr form, którego on sam, badacz brulionów,

<sup>15</sup> Interesująca wydaje się również semiotyczna definicja przed-tekstu sformułowana przez F. P. B o w m a n a (*Genetic Criticism*, „Poetics Today” 1990, nr 3, s. 634): „Przed-tekst jest korpusem znaków – głównie słów, ale także znaków interpunkcyjnych, skreśleń, czasem rysunków *etc.*”



również jest aktorem – bo przecież gdzieś w tle kryje się ktoś (czy coś), kto (co) działa na krytyka genetycznego jak Drozdowski na Fuksa. Pamiętamy: Fuks „co robił, co mówił, wywodziło się z Drozdowskiego” (G 27). Genetyk-Fuks prowadzący genetyczne śledztwo na temat meandrów historii tekstu też ma – zapewne – swojego Drozdowskiego.

Nie udało się. Nie wytworzyłem – w żadnej spisanej narracji, w żadnej tabeli czy notatce<sup>16</sup> – przed-tekstu ostatniej powieści Gombrowicza. 900 kart to dla mnie wciąż zbiór materiałów zasadniczo wyjętych z rzeczywistości procesu twórczego, wyłączonych z dynamiki stawania się (tekstu, świata przedstawionego, światopoglądu powieści *etc.*). Ta masa dokumentów jakby obezwładniła moją wyobraźnię, sparaliżowała inicjatywę. Nie umiem opowiedzieć historii *Kosmosu* tak, jak opowiadałem dzieje powstawania różnych wierszy, poematów, mniejszych utworów prozą czy dramatów napisanych przez autorów innych niż Gombrowicz<sup>17</sup>. Przed-tekstu *Kosmosu* nie potrafię znarratywizować; zapewne włożyłem w to zbyt mało czasu i trudu. Oznacza to, że właściwie – patrząc z perspektywy profesjonalnej, silnej krytyki genetycznej – nie powinienem pisać (ani tym bardziej publikować) tego eseju. Skoro *Kosmos* mnie obezwładnił, skoro nie rozumiałem jego przed-tekstu, to nie mam nic gruntownego i wyczerpującego do powiedzenia o genezie, a skoro nie mam nic gruntownego i wyczerpującego do powiedzenia – nie powinienem mówić. Ale też skoro... skoro bywałem już te kilka czy kilkanaście razy narratorem opowieści genetycznych – czasem bardziej dyskretnym, czasem bardziej egotycznym, eksponującym swoje narratorskie działania, nigdy wszechwiedzącym – umyśliłem sobie pokazać, jak narracja genetyczna mi się nie udaje, rozłazi, rozpada, niczym rzeczywistość rozpadająca się narratorowi *Kosmosu* na niezliczone „grudki”, „drobiazgi”. Postanowiłem dać się zainfekować *Kosmosowi*, który jest przecież – co szczególnie silnie eksponował Michał Paweł Markowski – powieścią o niemożności scalenia<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Opisując modelowy warsztat pracy krytyka genetycznego (zwłaszcza krytyka operującego w skali tzw. makrogenetyki, czyli zajmującego się „dużymi” zbiorami dokumentów, liczącymi – co najmniej – kilkaset pozycji), B i a s i (B 99–101) zachęca np. do tworzenia „ogólnej tabeli zbioru kart” („która dopasowuje każdą kartę brulionu do konkretnego fragmentu ostatecznego rękopisu”), „statycznej tabeli całości” (przypisującej „każdej stronie ostatecznego rękopisu zbioru kart brulionowych, które się do nich odnoszą”) oraz „genetycznej tabeli brudnopisów” (czyli wykazu porządkującego wszystkie zachowane dokumenty zgodnie z ich ustaloną lub przypuszczalną kolejnością chronologiczną).

<sup>17</sup> Pisałem dotąd o procesie powstawania utworów Cz. Miłosza, Z. Herberta, A. Wata oraz J. Przybośa – zob. M. Antoniuk: „*Miłoszologia*” i „*krytyka genetyczna*” (*rekoniesans*). „Świat i Słowo” 2015, nr 2; *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*. Kraków 2015, s. 79–117; *Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)*. W zb.: *Przyboś dzisiaj*. Red. Z. Ożóg, J. Pasternski, M. Rabizo-Birek. Rzeszów 2017; *Jak czytać stronę brulionu? Krytyka genetyczna i materialność tekstu*. „Wielogłos” 2017, nr 1. – *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*. Red. M. Antoniuk. Kraków 2017. To duże zasób doświadczenia, wszelako – dość jednostronny. Choćby z tego powodu, że o makrogenetykę zaledwie się otarłem: bodaj największe dossier genezy, jakie udało mi się „przekonwertować” w przed-tekst (mianowicie archiwum prac Herberta nad dramatem o Sokratesie) liczy około 200 stron – niewiele w porównaniu z rozmiarami „Przed-Kosmosu”. Zob. M. Antoniuk, „*Bebeszenie (się) dramatu*”, albo „*jakże to Herbert pisywał...*” *O powstawaniu dramatu sokratejskiego*. W zb.: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*. Red. M. Prussak, P. Bem. Ł. Cybulski. Warszawa 2017.

<sup>18</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004, s. 145–158.

Ekscentrycznie i niefrasobliwie przyglądam się więc teraz owym grudkom powieści *in statu nascendi*. Skupiam się na detalach, pojedynczych frazach, motywach, ciekawia mnie ich przemieszczenia i mutacje, nawet jeśli nie umiem tego ruchu zobaczyć wewnątrz przed-tekstu.

### Grudki Kosmosu

Pamiętamy: Witold i Fuks przybywają do zakopiańskiego domu państwa Wojtysów w upalne wczesne popołudnie, w porze poobiedniej. Dwaj letnicy rozpoczynają pobyt od odpoczynku w swoim pokoju. Wieczorem zasiadają wraz z gospodarzami do kolacji – jest to pierwszy wspólny posiłek bohaterów powieści. Teraz interesuje mnie właśnie ta kolacja, najbardziej zaś krótki dialog Leona Wojtysa i Witolda, jaki wywiązuje się w trakcie jej trwania. W jednej z maszynopisowych wersji *Kosmosu* owa sekwencja fabularna opisana jest następująco:

Kolacja. Wstołowym, ciasnej klitce z kredensem lustrzanym, kwaśne mleko, rzodkiewki i wymowa pana Wojtysa, ez dyrektora banku, z sygnetem, ze złotymi spinkami: – Ja, uwaza pan kochany, przydzieliłem się teraz własnej połowicy mojej do dyspozycji i uzywany jestem do posług szczególnych, jak kran jaki nawali, albo radio... Więcej maselka do rzodkiewek radze, u nas masło domowe...

– Dziękuję... Świeżutkie rzeczywiście... [Box 12, Folder 454, s. 7/10]<sup>19</sup>

Ten fragment tekstu – w takim właśnie kształcie – został „wystukany” na maszynie do pisania. Następnie maszynopis poddawany był odręcznej, autorskiej rewizji, zapewne wykonywanej w dwu odrębnych sesjach, o czym świadczy zmiana formy autokorektorskiego zapisu: część skreśleń i dopisków Gombrowicz sporządził atramentem jasnoniebieskim, część zaś atramentem ciemniejszym. Odręczne interwencje korygują oczywiste błędy (ukośna kreska przedziela zbitkę „Wstołowym”, omyłkowe „ez” poprawione zostaje na „ex”; nie pojawiają się natomiast znaki diakrytyczne w zapisach typu „uwaza”, „uzywany”). Ale obok tych czysto technicznych poprawek wprowadzone też zostają dopiski modyfikujące stylistykę tekstu. Poniżej czcionką większą i prostą oddaje pierwotny zapis sporządzony na maszynie, czcionką mniejszą i pochyloną – ręczne dopiski w interliniach; odręczne przekreślenie oznaczam czcionką przekreśloną:

*ierki mój.*

– Ja, uwaza pan kochany; przydzieliłem się teraz własnej połowicy mojej do dyspozycji i uzywany jestem do posług szczególnych, jak kran nawali jaki, albo radio... Więcej maselka do rzodkiewek

*itbym maselko prima*  
radze, u nas ~~masło domowe~~...

Dziękuję... ~~Świeżutkie rzeczywiście~~... [Box 12, Folder 454, s. 7/10]

Jak łatwo zauważyć, mamy tu do czynienia z przesunięciem w zakresie liczby oraz dystrybucji form deminutywnych. Zdrobnienia pierwotnie były dwa: „maselka”, „świeżutkie” – po jednym w wypowiedzi Leona oraz Witolda. Teraz zdrobnienie

<sup>19</sup> Wszystkie cytowane i omawiane dokumenty genezy znajdują się pod ogólną lokalizacją: Beinecke Rare Book and Manuscript Library. *Witold Gombrowicz Papers*. Series II: *Writings*. Każdorazowo podaję numer boxu, folderu oraz numery stron zapisane na karcie (nie będące, o czym wspominałem, foliacją pochodzenia archiwalnego).

znika z wypowiedzi Witolda, ograniczonej do jednego tylko słowa, pojawia się natomiast w dawce zwiększonej w wypowiedzi Leona, gdzie „kochany” przechodzi w „kochanieńki” (być może jeszcze nie definitywnie, może tylko na zasadzie nie zatwierdzonej ostatecznie możliwości, jeśli „kochany” nie zostało przekreślone?), a „masło” w „masełko” (przy czym ta zamiana wydaje się bardziej kategoriyczna, skoro pierwotny rzeczownik niezdrobniony został skreślony). Gdy porównamy teraz roboczą redakcję passusu z jego brzmieniem w dziele finalnym, drukowanym, zobaczymy, że bardzo niewiele zmieniło się w warstwie leksykalnej i frazeologicznej. W *Kosmosie* „opublikowanym” fragment brzmi niemal tak samo jak w zacytowanym dokumencie:

– Ja, uważa pan kochanieńki, przydzieliłem się teraz własnej połowicy mojej do dyspozycji i używany jestem do posług szczególnych, jak kran nawali, albo radio... Więcej masełka do rzodkiewek razdziłbym, masełko prima...

– Dziękuję. [G 10]

„Odebranie” zdrobnienia jednemu bohaterowi powieści (będącemu zarazem jej narratorem) i przekazanie go (w podwojeniu, w dawce dubeltowej) drugiemu bohaterowi powieści – tyle się tu właściwie wydarza. Drobiazg w rozległym zbiorze maszynopisów i rękopisów, szczegół w gęstwinie i gmatwaninie licznych skreśleń i dopisków, pokrywających 900 kart... Poniekąd przypomina on słynną „ryś” na suficie w domu Wojtysów, o której byciu lub niebyciu „strzałka” tak rozprawiają Fuks z Witoldem:

– Jeśli strzałka, to na coś wskazuje.

Odpowiedziałem: – A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje. [G 27]

Gdy wzorem powieściowego Fuksa (i Witolda, który mimo oporów ulega raz po raz detektywistycznym maniom swego *alter ego*) postanowimy „pójść tropem”, czeka nas nagroda: strzałka wskazuje! Oto na co najmniej kilku innych kartach z genetycznego *dossier* powieści odnajdziemy ślad podobnej akcji pisarskiej: za pomocą skreśleń oraz dopisków w interlinii i na marginesach Gombrowicz modyfikuje stylistykę (leksykę i frazeologię) wypowiedzi tego samego, stale tego samego bohatera – Leona Wojtysa. Modyfikuje w ten oto sposób – zwiększając frekwencję zdrobnień – ale nie tylko tak.

Tę uderzającą regularność, tę silną i wyrazistą tendencję zobrazuje teraz za pomocą serii trzech różnie skonstruowanych egzemplifikacji.

### Przykład 1

Czytam w maszynopisie:

Pan Leon lubił zabawiać się fabrykowaniem gałeczek z chleba i ustawiał je rzędem, przyglądając się im z wielkim zainteresowaniem – potem burzył układ, ustawiał inaczej, potem przerywał i, bębniąc, nucił swoje „ti-ri-ri”. Pan Ludwik nakrywając ręką dłoń Leny i zaglądając jej w oczy z bliska mówił czasem „Grazyno moja”, ach tak, mówił „Grazyno moja” i Bóg raczy wiedzieć skąd mu się to brało, przecież nie była Grazyną, ale on się nie wstydził, dlatego zapewne, że czuł się na swoim terenie. [Box 12, Folder 454, s. 19]<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Uwagę zwraca zapewne omyłkowe „przepisanie się” Gombrowicza (lub innej osoby sporządzającej

W opublikowanym dziele temu roboczemu fragmentowi odpowiada następująca *passus* finalny:

Leon fabrykował galeczki z chleba i ustawiał je rzędem, bardzo starannie – przyglądał się z wielką uwagą – po chwili namysłu nadziewał na wykałaczkę jedną z galek. Po dłuższej medytacji, bywało, nabrał nożem odrobinę soli i posypał nią gałkę, przyglądając się przez binokle z powątpiewaniem.

– Ti-ri-ri!

– Grażyno moja! Czemużbyś papusiu swojmsusiu nie podpapciła papupapu rzodkiewskagowego? Rzuć!

To jest, że prosi Lenę o rzodkiewki. [G 21]

### Przykład 2

Tym razem, dla odmiany, prześledzimy metamorfozy wybranego *passusu* w kolejności odwrotnej: od stanu późniejszego do wcześniejszego.

Czytam w *Kosmosie* opublikowanym:

Trudno było ten bełkot zrozumieć. „Grażynaś ty moja, kwiecie ojci moja graża!” „Kulaszka, co ty tam ciumciawisz, nie widzisz, że cucu?” [G 21]

W jednym z maszynopisów fragment wygląda natomiast tak:

*ten bełkot*

Skleroza, czy maniera – czasem trudno było zrozumieć. „Grażynaś ty moja, kwiecie ojci moja gra-cucu  
ża!”. „Kulaszka, co ty tam ciumciawisz, nie widzisz, że ciemno” [Box 13, Folder 466, s. 22a]

### Przykład 3

Teraz przyjrzymy się mikrosekwencjom tekstu w dwu wersjach maszynopisowych, z których jedna (zapewne wcześniejsza) różni się od wersji opublikowanej, a druga (zapewne późniejsza) jest z nią co do brzmienia zestawianych fragmentów identyczna. Porównanie przedstawiam w formie tabelki:

maszynopis Box 12, Folder 454, s. 7/10	maszynopis Box 13, Folder 46, s. 9 (= G 10)
moja żona spec od kwaśnego mleka	moja żona spec specyficzny od kwaśnego mlimli
Ja bridżista, proszę panów, ex bankowiec	Jam bridżysta, panoczkowie moi, ex bankowiec
choć mnie żona zwalnia tylko na popołudnia	za specjalnym zezwoleniem żonowatym w godzinach popołudniowych

Przykłady są, jak myślę, wyraziste, nie wymagają rozbudowanego komentarza. Poprzestane zatem na wypunktowaniu trzech uwag, po jednej dla każdej z zebranych egzemplifikacji. Przykład 1 pokazuje wprost gargantuiczny przyrost językowego „zdziwaczenia” między redakcją wcześniejszą i późniejszą. Leon nie tylko

---

maszynopis); „Grażyno moja” mówić miał Leon, nie zaś Ludwik. (Przypis do przypisu: A może właśnie zwiódł mnie demon teleologii i, sugerując się wersją finalną, gdzie zwrot „Grażyno moja” wypowiada Leon, przeoczyłem moment w historii tekstu, w którym to Ludwik dziwnie przeinaczał imię Leny? Niby niemożliwe. Ale: „Uśmiechnąłem się przy księżycu na myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerastającej, zatracającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa...” (G 144).)

zwraca się do swej córki Leny imieniem, które nie jest jej imieniem (co już było osobliwe), ale też nadaje temu zwrotowi formę piętrzących się zdrobnień, będących zarazem neologizmami (co, oczywiście, czyni osobliwość wypowiedzi osobliwszą). Mimo to referencyjność zdeformowanych słów nie zostaje jeszcze całkowicie przekreślona – nawet bez narratorskiego objaśnienia: „To jest, że prosi Lenę o rzodkiewki”, nietrudno odgadnąć, że wypowiedź Leona taką właśnie prośbę zawiera. Z inną sytuacją mamy do czynienia w przykładzie 2: czytelnik *Kosmosu* właściwie nie ma większych (albo i żadnych) szans na odgadnięcie znaczenia słowa „cucu”, a i narrator tym razem nie udziela żadnego wyjaśnienia (sam nie rozumie tej leksykalnej licencji Leona?); dopiero studium genetyczne, odsłaniające brulionowe redakcje tekstu, pozwala zobaczyć, że ekscentryczne „cucu” pojawia się jako kryptoekwiwalent słowa „ciemno”. Wreszcie przykład 3 unaocznia skalę Gombrowiczowskiej inwencji stylo-prze-twórczej. Aby udziwnić mowę Leona, uczynić ją mniej standardową, a bardziej zindywidualizowaną i maniackalną, pisarz sięga po cały wachlarz chwytów: dodaje redundantny epitet do rzeczownika, wywołując efekt komicznego pleonazmu („spec specyficzny”), wymienia rzeczownik na jego infantylny, dźwiękonaśladowczy, niestandardowy zastępnik („mlimli” zamiast „mleka”), zdrobnienie podstawia za określenie neutralne („panoczkowie” zamiast „panowie moi”), na bok odsuwa standardowy rzeczownik, robiąc miejsce dla przymiotnika-neologizmu („zezwoleń żonowate” zamiast „zezwoleń żony”), neutralny, zwykły zaimek osobowy „ja” orkiestruje na brzmienie archaiczne, podniosłe, a w zaistniałym kontraście – komiczne („Jam bridżysta, panoczkowie moi, ex bankowiec”).

Reasumując i generalizując: wyraźnym, stosunkowo łatwym do wyodrębnienia wątkiem pracy Gombrowicza nad tekstem *Kosmosu* jest stopniowe pogłębianie stylistycznej ekstrawagancji Leona. Stwierdziwszy to, przyjrzyjmy się jednemu jeszcze przykładowi, pozwalającemu obserwować językową dynamikę pisanego i przepisywanego tekstu.

W rękopisie Leon zwraca się do Leny z następującą prośbą: „Rozliczna przygodo, dajno tatuniowi zapałusie” (Box 12, Folder 454, s. 30/71). Można powiedzieć, że widzimy tu w działaniu najbardziej typową stylistyczną licencję Gombrowicza, związaną z konstruowaniem wypowiedzi papy Wojtysa: operowanie *deminutivum*. „Dajno tatuniowi zapałusie” – tak mówi Leon w brulionie i tak mógłby mówić Leon w opublikowanej powieści; nie zdziwiłoby to jej czytelników, nie stanowiłoby żadnego dysonansu, przeciwnie – byłoby spójne z językową charakterystyką bohatera. Ale Leon z tekstu publikowanego mówi jednak inaczej! Być może czytelnik-miłośnik *Kosmosu* już w tym momencie przypomina sobie, jak brzmi w druku prośba o zapalkę: „Rozliczna przygodo, daj no tacie zapałający się fosfor” (G 42). Pomiedzy brulionowym autografem a opublikowanym dziełem – gdzieś na ogniwach pośrednich, jakoś w toku transmisji i transfiguracji przepisywanego, przetwarzanego tekstu – zdrobienie zostało wyparte przez peryfrazę. „Zapałający się fosfor” – czy to nie Leonowa wersja „z chińskich ziół ciągnionych treści”, podręcznikowego wręcz przykładu omowni? Ta jedna operacja – zastąpienie częściej używanego zdrobnienia rzadziej używaną peryfrazą – pozwala zobaczyć Gombrowicza nieufnego, krytycznego wobec własnych i bardzo dlań typowych rozwiązań stylistycznych. Takich, które zdążyły już ulec petryfikacji, zastygnąć w nazbyt mechanicznie powtarzane klisze.

Co dotąd powiedziano o pracy nad stylistycznym rejestrem wypowiedzi Leona,

da się ująć w kategoriach „czystej” poetyki opisowej. Możemy stwierdzić: kolejne rewizje, autokorekty, prze-pisywania wykonywane przez Gombrowicza na tekście *in statu nascendi* skutkują coraz silniejszym wyodrębnieniem głosu jednej z postaci w językowej polifonii powieści<sup>21</sup>. Ale rzecz w tym, że ta brulionowa dynamika ma wymiar nie tylko stylistyczny. To, że w mowie Leona spiętrzają się – za sprawą kolejnych przeredagowań tekstu – *deminutiva*, neologizmy, archaizmy i peryfrazy, wiąże się ściśle z, tak to nazwę, ideową konstrukcją postaci, z jej najgłębszym, filozoficznym sensem.

Bo właściwie – kim jest Leon, ten Leon, którego znamy jako bohatera ukończonej, opublikowanej powieści Gombrowicza? Jerzy Jarzębski, autor jednej z klasycznych interpretacji *Kosmosu*, widzi w nim postać, która – podobnie jak Fuks, podobnie jak Witold, z nie mniejszą niż oni żarliwością – usiłuje się odnaleźć w świecie płynnym, trudnym i niemożliwym do jednoznacznego, skutecznego zinterpretowania, ale która postanawia działać inaczej. Gdy Fuks (i do pewnego stopnia Witold) w nadmiarowej, nieczytelnej rzeczywistości stara się za wszelką cenę (nawet za cenę wmówienia czy manipulacji) zobaczyć i pokazać zaszyfrowany, lecz spójny system znaków i odniesień, Leon rezygnuje z prób kontaktu ze światem zewnętrznym, a przynajmniej ogranicza je do nieuniknionego minimum. Zamiast sondować rzeczywistość zewnętrzną w poszukiwaniu jej ukrytej struktury, oddaje się introspekcji, czyniąc samego siebie obszarem eksploracji:

jak człowiek tak na sobie się skupi i zacnie sobie małe, nieznaczne przyjemności świadczyć, nie tylko zresztą erotyczne, bo na przykład, może się pan jak basza zabawić kuleczkami z chleba, przecieraniem binokli [...] pan nie ma pojęcia jak się od takich drobnostek ogromnieje, wprost nie do wiary, człowiek się rozrasta, swędzi pana pięta to jakby gdzieś daleko na Wołyniu, na kresach, zresztą ze swędzenia pięty też można mieć trochę satysfakcji [...]. [G 114]

To prawda, źródłem rozkoszy jest dla Leona również doświadczenie erotyczne przeżyte ongiś z „kuchtą”, a więc – najdosłowniej pojęte zetknięcie z rzeczywistością zewnętrzną. Ale doświadczenie to wydarzyło się dawno, miało charakter jednorazowy, Leon nie próbuje go powtarzać, a może raczej powtarza je przez kilkanaście lat – lecz tylko w teatrze własnej pamięci i wyobraźni. Dąży tym samym do idealnej samowystarczalności: wszystko, czego potrzebuje, zawiera i odnajduje w sobie. Leon „tak zогromniał we własnej świadomości, że stworzył tam dla siebie cały świat”, „dla Leona jedyną rzeczywistością są subiektywne doznania” – powiada Jarzębski<sup>22</sup>. Inaczej mówiąc: jeśli Fuks jest figurą podmiotu, który pragnie ukonstytuować się jako interaktywny, włączony w sieć społecznych relacji podmiot poznania rzeczywistości zewnętrznej, Leon będzie figurą podmiotu, który usiłuje stworzyć siebie jako wsobny, autoteliczny, wyizolowany podmiot i przedmiot poznania w jednym.

<sup>21</sup> Używam pojęcia polifonii – może jednak nieco na wyrost (więc w przypisie się mityguje). H. Markiewicz w cennym szkicu poświęconym historii i dynamice czytania *Kosmosu* przez interpretatorów i krytyków (*Jak się „Kosmos” rozszerzał*. W: *Przygody dzieł literackich*. Gdańsk 2004, s. 221) zastrzega, że pełne odnoszenie tego pojęcia (w rozumieniu *stricte* Bachtinowskim) do ostatniej powieści Gombrowicza nie jest zasadne: „Oznaczałoby to [...] suwerenność i pełnoprawność świadomości różnych postaci powieściowych, co jest nieosiągalne w konsekwentnie prowadzonej narracji pierwszoosobowej”.

<sup>22</sup> J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 476–477, 496.



Widzimy teraz wyraźnie, czym są te wszystkie, skrupulatnie dotąd omawiane, autokorekty tekstu, w których zmienia się językowy rejestr wypowiedzi Leona Wojtysa. Otóż nie są to wyłącznie modyfikacje czysto stylistyczne. „Podkreślając” czy „pogłębiając” językową osobliwość postaci, Gombrowicz intensyfikuje, wzmacnia, hiperbolizuje zasadniczy jej rys tożsamościowy, antropologiczny: ową, *sui generis* autoerotyczną, wsobność, autoteliczną, samozwrotność. Zmiany leksykalno-frazeologiczne dokonywane w kolejnych wersjach *Kosmosu*, odrębne korekty nanoszone na maszynopis coraz silniej zamykają Leona w Leonie, coraz szczerzej odgradzają go od rzeczywistości zewnętrznej i czynią zeń – raz jeszcze zacytuję Jarzębskiego – „monadę bez okien”<sup>23</sup>. Wygląda to tak, jakby Gombrowicza bawiła czy ciekawiła możliwość ciągłego przesuwania granic perwersyjnego ukształtowania tożsamości bohatera, jakby nieustannie prze-pisywał Leona, wciąż czyniąc go bardziej „leonowatym”.

Znamienne, że obok modyfikacji stylistycznych, dotyczących sposobu mówienia Wojtysa-seniora, pojawiają się także modyfikacje – by tak rzec – fabularne, odnoszące się do mikrosekwencji zdarzeń związanych z tym bohaterem. Oto przykład. W maszynopisie „akcja” z udziałem Leona przebiega zrazu następująco:

Leon zabrał się do gałek z chleba, zrobił trzy, przyjrzał się i małym palcem, z wielką uwagą, uszeregował – znów się przyjrzał – uśmiechnął się leciutecznie i dołączył do nich grudkę soli, wałająca się na obrusie – znów się przyjrzał – i końcem palca utworzył z gałek trójkąt. Zanucił ti-ri-ri. [Box 12, Folder 454, s. 41/69]

Później jednak, w toku rewizji tekstu, Gombrowicz znajduje zupełnie inny pomysł. Cały *passus* – oprócz pierwszego wyrazu, czyli imienia bohatera, oraz ostatniego, krótkiego zdania – zostaje odrębnie skreślony, w interliniach zaś pojawia się dopisek, także odrębny, po którego uwzględnieniu otrzymujemy nową redakcję:

Leon miał na ręce brodawkę z trzema włoskami – przyglądał jej się z wielką uwagą. Wziął wykałaczkę i zaczął nią o koniuszki włosków – znów się przyjrzał – wpuścił pomiędzy włoski kawałek masła i patrzył, jak się roztopia. Uśmiechnął się. Dotknął masła wykałaczką. Zanucił ti-ri-ri. [Box 12, Folder 454, s. 41/69]

Dynamika przemian tego *passusu* wydaje mi się bardzo charakterystyczna. W redakcji pierwszej Leon jest bohaterem działającym w mikroskali, obsesyjnie skupionym na detalu, ale jednak na detalu zewnętrznym wobec własnego ciała. Ten zwrot ku zewnętrżności Gombrowicz postanawia ograniczyć w redakcji drugiej: palec Leona z instrumentu poznania staje się tegoż poznania przedmiotem. Ręka nie służy już obserwacji, lecz sama jest obserwowana. Rzecz można: Leon pozostaje eksploratorem (mikro)kosmosu, tyle że ów (mikro)kosmos zmienia pozycję, podlega interioryzacji. A krócej: Leon sam dla siebie stał się (mikro)kosmosem.

Spójrzmy jeszcze na finalną wersję omawianego *passusu*:

Leon miał na ręce brodawkę z kilkoma włoskami, przyglądał się jej, wziął wykałaczkę i zaczął nią o te włoski – znów się przyjrzał – wpuścił pomiędzy włoski odrobinę soli z obrusa i patrzył. Uśmiechnął się. Ti-ri-ri. [G 41]

Rzecz ciekawa, w wersji opublikowanej Gombrowicz „wyhamowuje” dążenie do

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 478.

potęgowania efektu „wsobności” Leona. Znika określenie „z wielką uwagą”, charakteryzujące w wersji „pośredniej” wpatrywanie się bohatera w brodawkę; odrobineń mniej detaliczny staje się też opis, tak jakby Gombrowicz postanowił zmniejszyć natężenie mikroskopu: Leon zaczepia wykalaczką już nie o „koniuszki włosów”, lecz o „włoski” po prostu. To poniekąd krok wstecz w stosunku do radykalizmu wersji „pośredniej”. Pojawiają się także reminiscencje wersji „wyjściowej”: wracają grudki soli, chwilowo „wypchnięte” przez kawałeczki masła. Zasadniczo jednak podtrzymany zostaje koncept eksplorowania (mikro)kosmosu własnej cielesności.

Tyle „grudek” prakosmicznej plazmy – jeszcze nie uformowanej w układy i konstelacje dzieła finalnego – udało mi się wypatrzeć. Za mało, by stworzyć teorię na temat dynamiki powstawania ostatniej powieści Gombrowicza. Wystarczająco – jak mi nie mam – by rozbudzić zaciekawienie tą „historią dziwniejszą”, zaciekawienie, które ma w sobie coś z mikroskopowych obsesji Leona (wpatrywanie się w drobiny, detale<sup>24</sup>), coś z naukowych zacierzewień Ludwika (krytyka genetyczna nigdy się w pełni nie wyrzekła – i dobrze! – swego strukturalistycznego rodowodu, przejawiającego się w zamięłowaniu do porządkowania, układania, typologizowania czy, jak by powiedział Ludwik, w potrzebie organizowania: „Co ty chcesz organizować? Jak organizować?” – irytuje się Leon, „Naukowo” – odpowiada Ludwik (G 40)<sup>25</sup>), coś z detektywistycznych pasji Fuksa („Przepraszam – rzekł odbierając Katasi pudełko. – To na potem. To się wyjaśni. A na razie ja bym prosił państwa do stołowego”, G 64–65), coś z żarliwości i bezkompromisowości Witolda, najdotkliwiej udręczonego nadmiarem możliwości interpretacyjnych (każda trudna do wpisania w mityczny łańcuch *avant-texte*’u kartka z *dossier* może stać się „potrzaskiem”, na podobieństwo owego kamienia, co to nie wiadomo, z której strony go ominąć).

### **Kosmos jako wyzwanie dla polskiej krytyki genetycznej**

*Kosmos* równocześnie wabi krytyka genetycznego (poprzez passusy wyrażające pragnienie poznania rzeczywistości *in statu nascendi*) i unaczni mu nieusuwalną aporetyczność jego dążeń (poprzez passusy określające to właśnie pragnienie

<sup>24</sup> Jak to ujmuje J. Deppman (*Joyce and the Case for Genetic Criticism*. „Genetic Joyce Studies” t. 6 (2006). Na stronie: <https://www.geneticjoycestudies.org/articles/GJS6/GJS6Deppman> (data dostępu: 9 XI 2020)), amerykański literaturoznawca i komparatysta, badający m.in. poezję E. Dickinson, a także interesujący się teorią i praktyką krytyki genetycznej: „Genetycy są w większości gorliwie oddani *close reading*, bardziej nawet niż kiedyś nowi krytycy”.

<sup>25</sup> Krytyka genetyczna przemawia czasem głosem Ludwika – np. tak: „Kiedy każdej stronie tekstu drukowanego zostanie przyporządkowany paradygmatyczny zestaw brudnopisów, pozostanie już tylko odtworzenie ich ciągu według kolejności powstawania, co zwykle w przybliżeniu zgadza się z kolejnością stron ostatecznego rękopisu. Wylaniają się wówczas (z kilkoma rozbieżnościami, czasem dość znacznymi, ujawniającymi brak ciągłości na różnych etapach procesu pisania) sekwencje rękopisów z tego samego poziomu opracowania, następujące po sobie wzdłuż osi, na której znajdują się różne części ostatecznego dzieła. Są to genetyczne syntagmy – powiązania między kartami rękopisu tego samego typu, ukazujące w sposób mniej lub bardziej ciągle obraz całego dzieła na każdym z etapów jego genezy” (B 101). Ale też nieobca jest krytykom genetycznym świadomość, że cały ten strukturalistyczny z ducha aparat nie może pochwycić procesu tekstotwórczego „jako takiego”, lecz jedynie jego ślad, podczas gdy proces „sam w sobie” pozostaje niepochwytany. Jak to ujmuje Leon: „Fiuuuut! Pyf! Uciekło. [...] Uciekło. Przeciekło. Nie ma” (G 40).

jako nieziszczalne). Koniec końców, jakiegokolwiek piętrzyłyby się trudności, sądzę, że zbudowanie genetycznej narracji o *Kosmosie* – o dziejach tekstu pisanego przez kilka lat – stanowi jeden z ambitnych celów polskiej krytyki genetycznej.

Zabrzmiałoby to pretensjonalnie i niewiarygodnie, ale jest to zgodne z prawdą: kiedy w trakcie pisania niniejszego szkicu dotarłem tutaj właśnie – do jego puenty – dowiedziałem się, że... Jan Zieliński przygotowuje nową edycję *Kosmosu*. Od samego edytora uzyskałem kilka informacji: otóż będzie to edycja krytyczna, oparta (tak jak w r. 2012 zastrzegali Giroud) na materiałach z Beinecke Library, prezentująca jako tekst główny ostateczną, finalną redakcję powieści (tę podaną do druku przez Gombrowicza<sup>26</sup>), natomiast w aparacie tekstologicznym udostępniająca wykaz „odmian tekstu”. Wykaz ten będzie selektywny, lecz obszerny (można się spodziewać, iż stosunek objętościowy między tekstem głównym a odmianami będzie się miał jak 1 do około 5). Sytuacja jest więc następująca: zacząłem pisać ten esej o własnej bezradności wobec archiwum *Kosmosu* nie wiedząc, że już wkrótce problem „kosmicznej” genezy zostanie postawiony i w jakiejś mierze wyjaśniony na forum polskiego edytorstwa; informacja ta pojawiła się natomiast w chwili, gdy esej kończyłem. Kończę zatem swój szkic z inną świadomością, niż kiedy go zaczynałem. Mógłbym oczywiście zatrzeć efekt tej reorientacji w toku pisania i, dokonawszy lekkiego retuszu, udać, że od początku szkic powstawał w oczekiwaniu na *Kosmos* w opracowaniu Zielińskiego. Ale skoro piszę tu o procesie powstawania powieści na temat procesu powstawania, jeśli procesualność i stawanie się jest (i w samym *Kosmosie*, i w moim tekście o *Kosmosie*) wciąż umykającym przedmiotem poznania – może lepiej nie zacierać śladów stawania się, przejawów procesualności, lecz eksponować je (czy zawsze wszystko musi być *ex post*? czy nic nie może być oddane w stawaniu się swoim?).

Dowiaduję się zatem – pod koniec pisania eseju o powstawaniu *Kosmosu* – że przygotowywane jest wydanie krytyczne *Kosmosu*, z obszernym wyborem nigdy dotąd nie publikowanych materiałów z archiwum *Kosmosu*. Co to zmienia w sprawie, o której piszę? Zapewne bardzo wiele. Wszystko (z docieklivością i kompetencjami edytora na czele) każe się spodziewać, że edycja będzie urządzeniem sprawnie pokazującym (w jakimś uproszczeniu? w syntezie?) historię powstawania tekstu. Czekam na to z niecierpliwością i już wyobrażam sobie, jak będę tę książkę czytał – zapewne mając obok na biurku komputer z tym niemal 1000 zdjęć z 31 folderów Beinecke Library, z tym nadmiarem, który mnie skutecznie sparaliżował i zniechęcił, a który „edytor krytyczny” zdołał (czy całkowicie? a co to znaczy „całkowicie”?) opanować. Będzie to więc, jak zgaduję, lektura znacząca podziwem dla pracy edytora oraz zaskoczeniem, jakie łączy się ze zmianą percepcji: nie powiązane dokumenty genezy zaczną się wiązać, rozproszone światelka gwiazd – by sięgnąć raz jeszcze do metafory z wnętrza *Kosmosu* – będą się układać w konstelacje (ale już nie „wymyślone”, jak złościł się Witold, lecz, *horribile dictu*, obiektywne).

Czy jednak oznacza to, że edycja Zielińskiego w sposób ostateczny podejmie wyzwanie, które *Kosmos* rzuca polskiej krytyce genetycznej? Chyba nie, na pewno nie, już choćby z tego powodu, że nie taka jest jej rola. Będzie ona – jak już napo-

<sup>26</sup> Ale czy z naniesieniem emendacji lub koniektur? I co dokładnie będzie podstawą edycji? Jak potraktowane zostaną interpunkcja i ortografia? Tego dowiemy się, gdy dostaniemy książkę do rąk.

mknałem – edycją krytyczną, a nie genetyczną. Różnica pryncypialna między edycją krytyczną a genetyczną tkwi w samej logice prezentacji. Edycja krytyczna ustala kanoniczną postać tekstu (zwykle najpóźniejszą zaakceptowaną przez autora), poddając ją, jeśli trzeba, szeregowi (starannie przemyślanych i jawnie uargumentowanych) operacji redakcyjnych (emendacje, koniektury, modernizacje), oraz dodaje (właśnie: dodaje!) mniej lub bardziej kompletny, mniej lub bardziej obszerny apendyks, demonstrujący inne (zwykle wcześniejsze) postaci tekstu. Edycja genetyczna natomiast pokazuje wszystkie postaci tekstu, tak by czytelnik zobaczył poprzez nie *continuum* procesu tekstotwórczego. Nie może tu być mowy o dodawaniu (choćby najobszerniejszego) apendyksu odmian do trzonu, czyli do tekstu głównego (choćby objętościowo mniejszego niż apendyks), znika bowiem sam podział na tekst główny i odmiany; wszystko staje się płynnym tekstem, zapisem ruchu pisania, ruchu – tworzenia, jedną wielką odmianą. Od strony technicznej edycje genetyczną można sobie wyobrazić najprościej jako chronologiczną prezentację – dokument po dokumencie – wszystkich zachowanych postaci tekstu oraz materiałów związanych z pracą nad dziełem, począwszy od pierwszych notatek, planów, przez kolejne rzuty tekstu, aż do postaci finalnej (która może być zaprezentowana, ale już nie jako dominanta, lecz jako ostatnia odsłona dynamicznego „tekstobytu”). Edycja genetyczna dąży przy tym – intensywniej niż edycja krytyczna – do prezentowania materialności edytowanego dokumentu: wszystkie kartki z „archiwum utworu” powinny być w niej zademonstrowane dwojako, w formie reprodukcji i w formie towarzyszącej jej transliteracji (staje się to szczególnie istotne w przypadku rękopisów, często trudno czytelnych nawet dla oka specjalisty). Edycja genetyczna może też być bardziej od edycji krytycznej precyzyjna w unaocznianiu mikrodyamiky tekstu *in statu nascendi* i dążyć do unaocznienia kolejności nie tylko kart rękopisu, lecz nawet kolejności zmian wykonywanych na jednej i tej samej karcie (z perspektywy edycji krytycznej ma znaczenie np. to, czy dopiski wprowadzone w interlinii są późniejsze czy wcześniejsze – o ile, rzecz jasna, da się to ustalić – od dopisków wprowadzonych na marginesie)<sup>27</sup>.

Wydaje się to oczywiste, lecz dopowiem: edycja genetyczna nie jest lepsza od edycji krytycznej, nie jest też od niej gorsza, edycje te nie są konkurującymi ze sobą ideami tekstologicznymi. Są to, rzekłbym, dwie po prostu różne koncepcje zarządzania uwagą czytelnika: edycja krytyczna skierowuje ją przede wszystkim na „wytwór”, dając równocześnie możliwość zapoznania się z historią jego „wytwarzania”; edycja genetyczna skierowuje ją bezpośrednio na „wytwarzanie”, prezentując je w sposób maksymalnie dokładny, hipertroficzny nawet, i starając się przy tym zachować czytelność samej prezentacji.

Pytanie: czy po ukazaniu się edycji krytycznej *Kosmosu* warto będzie jeszcze

<sup>27</sup> Prezentację kolejności zapisów edycja genetyczna może przeprowadzać rozmaicie. Edycje papierowe posługują się np. rozwiązaniem znanym jako „transliteracja linearna diachroniczna” (zob. B 15–109). W przypadku publikacji elektronicznych możliwe jest oznaczanie za pomocą podświetleń czy zakreśleń tych partii brulionu, które napisane zostały jako pierwsze, drugie, trzecie *etc.* Zob. projekt elektronicznej edycji notatników M. Prousta, omówiony w artykule J. André i E. Pierazzo *Le Codage en TEI des brouillons de Proust: vers l'édition numérique* („Genesis” t. 36 (2013). Na stronie: <https://journals.openedition.org/genesis/1159> (data dostępu: 9 XI 2020)).

trudzić się nad zbudowaniem edycji genetycznej? Pytanie złożone, już choćby z tego powodu, że wieloznaczne jest samo sformułowanie „czy warto” (warto w jakiej skali wartości? w ekonomicznym rozliczeniu wydawcy? w ekonomii finansowania humanistyki ze środków grantowych? kto miałby o tym „warto” / „nie warto” rozstrzygać?). Nie wiem też ostatecznie (przynajmniej „teraz”, tzn. pisząc słowo „teraz”), co dokładnie, w szczegółach, przyniesie edytorskie dzieło Zielińskiego. Jeśli jednak zgodzimy się z zawartym w poprzednim akapicie rozumowaniem i uznamy, że edycja genetyczna nie dubluje edycji krytycznej, lecz ustanawia inny, komplementarny ogląd fenomenów literatury i kultury, sprawa pozostanie otwarta.

Jak mogłaby wyglądać, jak mogłaby działać edycja genetyczna *Kosmosu*? Nie podejmuję się tu wykreślić jej dokładnego planu, spróbuję jednak wskazać możliwą inspirację – to cyfrowa, internetowa edycja *Pani Bovary*, opracowana przez zespół francuskich genetyków i informatyków<sup>28</sup>. Ta edycja-witryna pozwala nam śledzić kolejne dokumenty genezy – scenariusze, plany, bruliony, wreszcie czystopisy arcydzieła – zgodnie z chronologią ich powstawania. Każdy dokument widzimy w postaci podwójnej: jako barwną reprodukcję oraz jako towarzyszącą jej transliterację, nie tylko uczytelniającą autograf, lecz także ukazującą chronologiczne następstwo dopisków i skreśleń na autografie. Edycja-witryna wytycza też inną ścieżkę lektury: *Panią Bovary* możemy mianowicie czytać linearnie, czyli rozdział po rozdziale, według wersji finalnej (drukowanej), i w dowolnym momencie, jednym kliknięciem, przerzucić się z akapitu „drukowanego” *in medias res* brulionowej historii. Całości dopełnia obszerny, wielowarstwowy komentarz tekstologiczny, historycznoliteracki i biograficzny, czyli wykład o powstawaniu powieści oraz o metodzie twórczej Flauberta, prezentowany w formie tekstu, diagramów, wykresów bądź tabel. Rozwiązania te można by, jak sądzę, zaadaptować do cyfrowej, internetowej edycji genetycznej *Kosmosu*, ukazującej w przejrzysty sposób pełny przed-tekst ostatniej powieści Gombrowicza (po edycji krytycznej Zielińskiego zapewne znacznie już łatwiejszy do rozpoznania i skonstruowania). Zrezygnować dałoby się z wielu transliteracji (maszynopisy są zasadniczo czytelne, tu więc wystarczyłyby same reprodukcje, transliteracje musiałyby towarzyszyć jedynie rękopisom); przenieść (a może nawet usprawnić) warto by natomiast rozwiązania pozwalające zestawiać passusy z tekstu drukowanego z odpowiadającymi im passusami maszynopisowymi i rękopisowymi.

Ale zbudowanie jeszcze jednej – już *sensu stricto* genetycznej – maszyny edytorskiej do przedstawiania *Kosmosu* jako procesu nie jest jedyną stawką, o którą może zagrać „genetyka *Kosmosu*”. Otwarta pozostaje sprawa interpretacji. Kiedy 900 kart z Beinecke Library zobaczymy jako koherentną i zrozumiałą całość, będzie można wykonywać więcej takich operacji lekturowych, analitycznych i interpretacyjnych jak te zaprezentowane w drugiej części mojego szkicu. Będą też one lepiej umocowane (czy raczej: dopiero wtedy będą one umocowane) w pełnym oglądzie genetycznym (bo przecież w niniejszym szkicu działałem poniekąd „na chybił trafił”). Zresztą, tę możliwość, jak się spodziewam, otworzy w ogromnej mierze wydanie

<sup>28</sup> Zob. na stronie: <https://www.bovary.fr> (data dostępu: 9 XI 2020).



krytyczne. Już dzięki niemu możliwe stanie się bardziej profesjonalne, metodyczne czytanie genetyczne *Kosmosu*.

Ale dlaczego mamy w ogóle tropić zmiany mikro- i makrosensów zachodzące pomiędzy kolejnymi wersjami powieści? W uproszczeniu: z dwóch powodów. Po pierwsze, można przyglądać się fluktuacjom i przeistoczeniom *Kosmosu* dlatego, że ciekawi nas płynność i dynamika każdego ciekawego tekstu, że fascynuje nas to, jak w toku przeinaczania się utworu wyłaniają się w nim znaczenia, te znaczenia, które znamy z lektury postaci finalnej, a które wcale nie „od razu” w nim były (ale też jak wygasają, wyparowują znaczenia prymarne, które były u początku utworu, a które w jakimś momencie jego prepublikacyjnej historii zostały zeń wypchnięte). Czyli, po prostu, można przedzierać się przez maszynopisy i rękopisy *Kosmosu* dlatego, że jest się z temperamentu krytykiem genetycznym, że chce się uprawiać krytykę genetyczną, w przekonaniu, że stanowi ona atrakcyjny sposób doświadczania literatury. Ale na pytanie o celowość prowadzenia genetycznych studiów nad *Kosmosem* da się też odpowiedzieć inaczej – być może badania te opłaca się w ekonomii nie samej tylko krytyki genetycznej, lecz także w ekonomii gombrowiczologii. Może z wnętrza genetyki da się powiedzieć o Gombrowiczu coś, co zyska ważność i nośność w gombrowiczologicznym dyskursie?<sup>29</sup> Przeszło 15 lat temu Markowski przytaczał ubolewania badaczy Gombrowicza – i sam się do tych ubolewań dołączał – nad odczuwalnym deficytem badań poświęconych językowi autora *Pornografii*; oczywiście Markowski nie miał tu na myśli badań czysto styloznawczych czy stylometrycznych, lecz ogłąd zagadnień językowych, który wiązałby je z poziomem filozoficznej interpretacji<sup>30</sup>. A może badania takie dałoby się poprowadzić poszerzając pole widzenia tak, by znalazł się w nim nie tylko język już „wyjęzyczony” (dzieła już napisane), ale też język, który dopiero się „wyjęzyczna” (dzieła pisane)?

Słowem, jest tak, jak to ująłem w tytule tego szkicu: niepokojący *Kosmos* wciąż wzywa polską krytykę genetyczną. Wzywa – do działania. Tytuł ten nie zdezaktualizuje się z chwilą publikacji *Kosmosu* w opracowaniu Zielińskiego, niedokonany aspekt czasownika pozostanie w mocy: „wzywa” – nadal, a nie „wezwał” – i już po wszystkim. Wciąż jeszcze zostanie coś do zrobienia dla „polskiej genetyki” po tej nowej edycji Zielińskiego. A właściwie to nie „po niej” (i tym bardziej nie „pomimo

<sup>29</sup> Właściwie już coś ważnego i nowego zostało powiedziane z perspektywy genetycznej (choć bez uruchamiania genetycznych słowników i konceptów) o innej powieści Gombrowicza – *Pornografii*. P. Sądziak (*Czy Witold Gombrowicz był pisarzem żydowskim?* W zb.: *Przed i po. Witold Gombrowicz*. Red. J. Olejniczak. T. 1. Kraków 2019, s. 164–175), który dotarł do dokumentów zdeponowanych w zbiorach Maisons-Lafitte, ukazujących bardzo późną fazę pracy nad utworem, przeszedł autorskie skreślenia, wykonywane niemal w ostatniej chwili (tuż przed oddaniem tekstu do wydawcy), i pokazał, że mają one charakter głębokich zmian (nawet jeśli nie są ilościowo znaczne), gdyż w ich następstwie znikły z powieści odniesienia do traumatycznych realiów okupacyjnych, w tym do Holocaustu. Gombrowicz faktycznie pracował nad swymi utworami do ostatniej chwili: w przypadku *Kosmosu* jeszcze późniejszy dokument – szpalty wydawniczej korekty, zasadniczo przeznaczonej już tylko do kontrolnej lektury i wychwytywania drobnych potknięć edytorских – posłużyły pisarzowi do interwencji całkiem istotnych (choć raczej dla stylistyki). Przykładowo, pierwsze zdanie *Kosmosu* w szpaltach brzmi: „Opowiem inną przygodę moją, jeszcze dziwniejszą...” Dopiero odręczne skreślenia autora (Box 13, Folder 483, s. 1) nadają temu zdaniu brzmienie, które znamy wszyscy.

<sup>30</sup> Markowski, *op. cit.*, s. 89.



niej”), lecz „dzięki niej”: kiedy ją już przestudiujemy (zwłaszcza jej „wykaz odmian”) będziemy mogli (tym bardziej będziemy mogli) kontynuować eksplorację *Kosmosu*.

A przecież jest jeszcze *Operetka...*<sup>31</sup> I to jest dopiero historia genetyczna do opowiedzenia! Inna od historii *Kosmosu*. Bodaj dziwniejsza.

---

Abstract

MATEUSZ ANTONIUK Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0002-1608-2691

**“KOSMOS” (“COSMOS”) IS CALLING POLISH GENETIC CRITICISM!**

The first part of the paper discusses the worldview and thematic affinities between Witold Gombrowicz’s *Kosmos* (*Cosmos*) and genetic criticism—research in text-forming process. It also presents the difficulties that the genetic critic faces when trying to understand and scrutinise the process of composing Gombrowicz’s last novel. The second part offers exemplary genetic analyses of selected fragments from *Kosmos*, disclosing the writer’s work when constructing the figure of Leon. The third part shifts the obscurity to the editorial issues: it delineates the differences between a critical and a genetic edition, signals a critical edition of *Kosmos* prepared by Jan Zieliński, and a genetic project of the novel’s edition.

---

<sup>31</sup> W Beinecke Library znajdują się także 4 foldery materiałów do *Historii* oraz 36 folderów z materiałami do *Operetki*.