

УДК 821.162.1

Сергій ЯКОВЕНКО
Київський національний
університет імені Тараса Шевченка

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ ОБ'ЄКТІВ У «КОСМОСІ» ВІТОЛЬДА ГОМБРОВИЧА

Простежуючи складні значеннєві зв'язки у романі Вітольда Гомбровича «Космос», автор піддає сумніву традиційний погляд на інтенціональність суб'єкта (автора, героя чи читача) як сенсотворчого ядра тексту. Темна семантика роману функціонує не на правах кантівської свободи у сфері категорій, а завдяки домінації об'єктів та їх тілесній, фізичній спорідненості з суб'єктом.

Ключові слова: середовище, об'єкт, інтенціональність, значення.

Investigating the complex semantic chains and nexuses in Witold Gombrowicz's Cosmos, the author attempts at refuting the traditional view of the intentionality of the subject (the author, protagonist, or reader) as an organizing unit of the textual meaning. The dark semantics of the novel is implemented not in terms of Kantian freedom of concepts but due to the preponderance of the objects and their carnal, physical affinity with the subject.

Key words: environment, object, intentionality, meaning.

Sledząc skomplikowane znaczeniowe łańcuchy i powiązania w «Kosmosie» Witolda Gombrowicza, autor próbuje obalić tradycyjne poglądy o intencjonalności podmiotu (autora, bohatera albo czytelnika) jako organizującej jednostki sensotwórczej tekstu. Ciemna semantyka powieści nie funkcjonuje na zasadach Kantowskiej swobody w sferze kategorii, lecz dzięki dominacji obiektów i ich cielesnym, fizycznym pokrewieństwom z podmiotem.

Słowa kluczowe: środowisko, obiekt, intencjonalność, znaczenie.

Те, що оточує нас у щоденному житті, ми звично називаємо навколишнім середовищем, яке в екологічному контексті найчастіше асоціюється з «природою». Як наше безпосереднє оточення, середовище включає в себе безліч предметів органічного й неорганічного походження, яке формує нас, впливає на нас, і на яке ми самі впливаємо й формуємо незалежно від нашого усвідомлення чи неусвідомлення цього процесу. В художній літературі середовище традиційно грає роль міметичного окреслення ситуації чи розташування персонажів у просторі (екомімесис), що може набувати форми від простого пейзажу (в тому числі внутрішнього чи душевного пейзажу, урбаністичного пейзажу тощо) до певного набору непейзажних предметів чи об'єктів, в оточенні яких персонажі перебувають. Хоча кількість таких об'єктів, на відміну від реального оточення в реальному світі, є вкрай вибірковою, залежною від селекції автора твору, правило взаємодії, омисленої чи неосмисленої (персонажами, читачем і самим автором) діє тут так само неухильно.

Величезний потенціал предметного оточення і його семантичного поля передав Ролан Барт у своїй відомій метафорі тексту: «Читача Тексту можна порівняти з кимось, хто прогулюється без спеціальної мети... саме це трапилося з автором цих рядків, коли йому явилась чітка ідея Тексту

– на одному боці долини пересохлого (сезонно) русла ріки, oued (вживаючи тут цю арабську назву для внесення певного сенсу одивнення); те, що він сприймає, є багатоманітним, нередуковальним, тим, що йде від беззв'язного, генерогенного різноманіття субстанцій і перспектив: світло, кольори, рослини, спека, повітря, спорадичні вибухи звуків, скупі крики птахів, дитячі голоси з іншого берега, стежки, жести, одяг мешканців поблизу або з дальшої перспективи» [1, с. 159]. Усі ці елементи сенсорного сприйняття, які звальюються на читача й символізують усі елементи тексту загалом, де сенсорні враження переходять у одиниці семантичного розуміння, є цілком співзвучними з початком роману Вітольда Гомбровича «Космос», де метафора космосу може бути прочитана як Бартова метафора тексту: «Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasu, piach, wleczemy się, wleczemy, ziemia, koleiny, gruda, błyski ze szklitych kamyczków, blask, upał brzęczy, gorąco drgające, czarno od słońca, domki, płoty, pola, lasy, ta droga, ten marsz, skąd, jak, dużo by gadać...» [6, с. 5]. Як не раз зауважував Єжи Яжембський, перше ж слово цієї оповіді «є одночасно річчю і враженням: чимось, що об'єктивно існує, і водночас чуттєвим досвідом» [9, с. 65]. Це поєднання чуттєвого сприйняття об'єкта з його семантичним навантаженням характеризує всі «пригоди значення», які

читач зустрічає в Гомбровичевому «Космосі»; недарма автор починає роман словами: «Opowiem inną przygodę dziwniejszą...» [6, с. 5].

Навколишнє середовище, чи «оточення» персонажів, починається зі своєрідного «обрамлення» роману, яке є типовим для багатьох творів Гомбровича. Це обрамлення стосується початку і кінця роману – виїзд героя з дому, його прибуття до міста Закопане і, в кінці, – повернення до Варшави як символу буденних проблем і сімейних клопотів. Ця «рамка» разом із деталізованими елементами селянського побуту споріднюють «Космос» не тільки з «Порнографією» – вони покликані створювати ілюзію реальності й реалістичності місця дії, її екомімесису. Замкнутий сільський простір гірського пансіонату Войтисів у «Космосі», як і двір Гіполіта в «Порнографії» створюють ту душну атмосферу, яка необхідна для вирощування Гомбровичевих фантазмагорій.

Тож у таку атмосферу потрапляє головний герой-оповідач разом із товаришем – Фуксом (в «Порнографії» «напарником» оповідача був Фридерик). Їхнє оточення на новому місці складається з власників пансіонату – Леона, пенсіонера, колишнього директора банку, що після 32 років праці зайнявся своїм невеличким туристичним бізнесом, та його дружини, Кульки, про яку відомо тільки, що вона працює, завжди забігана і постійно нарікає. Окрім власників у пансіонаті живе дочка господарів, Лена, викладачка іноземних мов, її чоловік Людвік, з яким вона одружена два місяці, а також Катася, племінниця господині, яка допомагає утримувати пансіонат.

Вітольд, головний герой роману, тікаючи до Закопаного від іспитових клопотів і родинних негараздів у Варшаві, випадково зустрічає на станції свого знайомого, Фукса, який намовляє героя винайняти разом кімнату в відомій йому околиці. Тож ідучи, власне, до цього пансіонату, зі співпідорожжанами трапляється дивовижна, абсурдна подія, яка дасть початок одному з двох наскрізних мотивів твору, навколо яких закрутиться оте «поле семантизації», яке важко назвати сюжетом у звичному розумінні цього слова, – вони натраплять на повішеного горобця. Від цього моменту повішений горобець ні на мить не полишає свідомості Вітольда (а, як виявиться, і Фукса), стає нав'язливою ідеєю: «Powieszony ptak. Powieszony wróbel. Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się w gąszcz – ale kto? Kto powiesił, po co, jaki mógł być powód?.. myślałem w gmatwaninie, w tym rozrośnięciu obfitującym w milion kombinacji...» [6, с. 6].

Таким чином, повішений горобець стає певним центром семантичних співвідношень, навколо якого зосереджуються асоціації героя, що втягують в орбіту цього центру все більше і більше деталей. В ідальні пансіонату, на стелі герої помічають непримітну стрілку, якій почали надавати значення після того, як хтось надряпав аналогічну стрілку в їхній кімнаті (Фукс запевняв головного героя, що «вчора» цієї стрілки там ще не було, адже він довго розглядав павука на тому місці стелі). Виявилось, що стрілки вказують в одному й тому ж напрямку і, заохочені «детективною» пригодою, приятелі знаходять в тому напрямку, на огорожі, підвішений на нитці патишок... Отже, одна дивовижка слідує за іншою; якби вони існували поокремо, вони не виглядали б так небезпечно, але постійна повторюваність, навіть якщо це повторюваність явищ абсолютно абсурдного характеру, витворює щось на зразок системи. В голові Вітольда усвідомлення абсурдності цих фактів боролось з «системою»: «Któż mógł wiedzieć, że odkryjemy strzałkę i zainteresujemy się nią aż tak bardzo?.. Zgoda, patyk na nitce, tego nie widuje się co dzień... ale przecież patyk mógł wisieć z tysiąca różnych przyczyn» [6, с. 32]. Хто і для чого розважається такими дурними жартами? Неймовірність усього того, що відкривалося героям, межувала з божевіллям. Ось як сам оповідач пояснює асоціативну техніку побудови цієї абсурдної системи: «Byłbym się zgodził może w końcu, że czysty przypadek gdyby nie inna anormalność... gdyby ta dziwność z patykiem nie była poparta inną dziwnością...» [6, с. 33]. Своєю чергою, дишель, знайдений героями біля патишка, вказує на кімнатку Катасі, що знову спричиняє детективістські розшуки героїв у її покої, які так само ні до чого конкретного не приводять.

Інший системно-асоціативний ряд (який спочатку належить тільки нараторові, а згодом його доводиться частково «поділити» з Леоном) композиційно починається тоді, коли герої, Вітольд, побачив дивний рот Катасі, спотворений автомобільною аварією. Потім він вперше входить до кімнати, де має жити, і бачить Лену, що спить на ліжку, і її *ногу* (мотив, подібний до «Фердидурке»). Згодом, звертаючи увагу на гарний рот Лени, герой асоціює його зі спотвореним ротом Катасі, і це, підсилюючи в ньому сексуальне бажання, робить це відчуття, разом з тим, якимось бруднуватим. Потім це відчуття посилюється символом жаби, яку забуде Фукс у кімнаті Катасі під час «обшуків» (жабу він брав на випадок викриття таємничого вторгнення для інсценізації невинних хлоп'ячих пустощів).

Адже, коли Вітольд із Фуксом уперше побачили вуста Катасі, «*wyślizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim*» і разом з тим підштовхувала до того, щоб перейти «*do grzechu z nią rńciowego, śliskiego, śluzowatego*» [6, с. 8]. В такий спосіб, як пише М.Легерський, завдяки зв'язкові з ротом Катасі, жаба стає символом сексуальних, гомо-гетероеротичних фантазій головного героя [10, с. 166]. Відбувається перехід асоціацій героя від повішеного горобця як центру «кримінального» сенсу роману до «жаби» рота Катасі як центру еротичного сенсу.

Безперечно, об'єкти, такі як горобець, патишок, стрілка, рот, нога, жаба, що потрапляють у певний семантичний ланцюг, текстову парадигму, отримують свої конотації саме з цього ланцюга, неначе живлячись ним. Але правдою є й те, що такий ланцюг не виникає спонтанно, тобто об'єкти, наділені певним значенням завдяки своєму включенню у семантичний ланцюг, мають певну предиспозицію до такого включення. Після Канта, онтологія якого розрізняє феноменальні та ноуменальні сторони буття, було б небережно стверджувати, що значення предметів для нас є внутрішньою характеристикою цих предметів, їхньою суттю. Згідно з Кантом предмети «в собі» є недоступними для нашого розуміння і все, на що ми можемо спиратися в нашому пізнанні їх, це наші власні поняття. Інакше кажучи, не існує ніякого повішеного горобця, патишка, стрілок, ноги, жаби у тому значенні, яке приписує їм герой роману. Існують лише слова, поняття, які, організовуючись у ланцюговій текстовій структурі, складають на ті значення, конотації чи уривки сенсів, які Вітольд (персонаж) ладен бачити в цих об'єктах. Але чи це погляди самого Гомбровича на це збігаються з Кантовими? Або, поставивши запитання більш коректно, чи текст Гомбровича навіює такі самі враження?

У рішучо антикантівському розумінні епістемологічних і онтологічних зв'язків суб'єкта і об'єкта німецький філософ Теодор Адорно писав про так звану перевагу об'єкта – у тому значенні, що якості, які ми досвідчуємо в нашому зіткненні з речами, – кольори, запахи, смаки та ін. – не є цілковито суб'єктивними. Ці так звані вторинні якості є також об'єктивними, оскільки вони виводяться з «об'єктивної інтенціональності речей», «або з тілесно опосередкованого сприйняття об'єктів суб'єктом» [3, с. 38]. Спорідненість суб'єкта з об'єктами на основі того, що вони мають у собі фізичний, тілесний елемент,

заперечує, на думку Адорно, Кантовий постулат про те, що ми здатні сприймати лише наші власні поняття й категорії. Карналізація об'єктів, тобто пропущення їх крізь призму нашої тілесності, і їхня семантизація саме на основі цієї тілесності, є по-особливому відчутною у Гомбровича.

Потворність рота Катасі, який асоціювався із жабою і не тільки викликав враження зовнішньої подібності, а й включав у себе тілесно-поняттєвий конструкт «слизкості» статевого бажання, має в «Космосі» значно глибші асоціативні конотації, означуючи вже не тільки зацикленість героя на психо-еротичному образі, а й на всьому без винятку його оточенні – навколишньому середовищі: «*...usta nad ustami, ptasi drut, kurczę i wróbel, mąż i ona, komin za rynną, wargi za wargami, usta i usta, drzewka i ścieżki, drzewa i droga, za dużo, za dużo, bez składu i ładu, fala za falą, bezmiar w rozrągnienu, rozproszenu*» [6, с. 19]. Ця розпорошеність свідомості персонажа в безпосередньому навколишньому оточенні дивовижно кореспондує з оточенням вищого порядку – з космосом, де незв'язні асоціації пов'язуються в семантичні, проте не менш фізично оприсутнені, сузір'я – без втрати кореляції з предметами безпосереднього навколишнього середовища: «*Gwiazdźdźistość nieba bezksiężycowego – niesłychana – w tych worojeniach wybijały się konstelacje ... próbowałem ustalać linie, wiążące w figury... i to rozróżnianie, narzucanie tej mapy, zmęczyło mnie nagle, przerzuciłem się na ogródek, ale i tutaj zmęczyła mnie zaraz wielość przedmiotów, takich jak komin, rura, załamanie rynnny, gzyms muru, drzewko, albo i trudniejszych, będących kombinacją, jak naprzykład skręt i niknięcie ścieżki, rytm cieniów... i niechętnie zaczynałem też tutaj szukać figur, układów ... aż uprzytomniłem sobie, że to, co w tych przedmiotach mnie przykuwa, bo ja wiem, przyciąga, to „za”, „poza”, to to, że jeden przedmiot był za drugim...*» [6, с. 13–14].

Як зауважує Гомбрович в одному з коментарів, «*Kosmos*» wprowadza w sposób zwykły w świat niezwykły, niejako za kulisy świata» [7, с. 140]. Тим магичним порталом, у якому відбувається семантична переорієнтація світу, є карналізований, фізичний зв'язок між суб'єктом і об'єктами, що характеризує процес набуття значень у художньому всесвіті Гомбровича. Власне в цьому контексті виникає спогад про «страву з курки», про курку як птаха в його «нормальній», буденній функції, яка походить із того впорядкованого людським розумом світу, який вже не потребує первісного осмислення. Проте це тільки рамка, поза межами якої перебуває властивий світ твору, те, що «за ку-

лісами», де птах уже є не звичайною куркою, з якої можна приготувати страву, а повішеним птахом – горобцем, а події і предмети вишиковуються у два порядки, два основні смислоторчі ланцюги роману – кримінальний, тобто ланцюг повішення, де організуючими ланками є горобець, патичок, кіт, Людвік, та еротичний, який коливається від асоціації привабливих вуст Лени з потворним ротом Катасі – до спільного «бембергування» Леона і Вітольда як уособлення автоеротизму.

У такий спосіб, описаний Яжембським мотив втечі з варшавського дому виявляється характерним для Гомбровича мотивом втечі з традиційної, конвенційної концептуалізації світу до «głuszy przeraźliwej i zgubionej», де хаотична організація навколишнього середовища фізично поєднується з внутрішніми переживаннями персонажа: «Ja wciąż błąkałem się nie wiedząc, czy w prawo, czy w lewo, tyle, tyle wątków, powiązań, insynuacji, gdybym chciał wyliczać wszystkie od samego początku, korek, spodek, drżenie dłoni, komin, zgubiłbym się, tuman rzeczy i spraw niedorysowanych, nie dość trzymających się kupy, coraz ten i ów szczegół wiązał się z drugim, zazębiał, ale inne zaraz narastały powiązania, inne kierunki – oto czym żyłem, jakbym nie żył, chaos, kupa śmieci, miazga – wsadzałem rękę w worek wypełniony śmieciem, wyciągałem co popadło, oglądałem, czy mi się nadaje do budowy... domku mojego...» [6, с. 121].

«Значення цих дивакуватих експериментів, – пише Є. Яжембський, – полягає в тому, що вони є „будуванням світу” ніби з нуля, спробою прийняття дійсності такою, якою вона є – по вінця забитою мільярдами речей і фактів, серед яких неможливо провести розумну і об'єктивну селекцію» [8, с. 89]. Гомбровиц, як мало хто з письменників ХХ століття, усвідомлює, що живе в постніцшеанські часи, в часи смерті старого і звичного світу з його богами, мораллю і законом, де людина поставлена один на один з хаосом. Тому художній світ «Космосу» незвичайний, адже в звичайному світі ми даємо собі раду з усім надміром всесвіту завдяки тому, що перебуваємо в межах певних прийнятих, усталених форм, які визначаються накинутим нам світоглядом. «Гомбровиц, який не довіряє вірам і катехізісам, намагається зруйнувати в собі будь-яку наперед дану систему і самотньо стати супроти небезпеки Буття» [8, с. 89]. В «Щоденнику» є автокоментар письменника, який проливає світло на всю глобальність порушеної в метафорі «Космосу» проблематики: «Nic bardziej wstrząsającego niż widok zrywania przez ludzkość wszystkich kotwic w

ciągu ostatnich dwóch stuleci, aby ze statyki przejść w absolutną dynamikę – od człowieka i świata danych do człowieka i świata podległych nieustannemu stwarzaniu się – niczym okręt wypływający z portu na pełne wody. Zburzywszy sobie niebo, zburzywszy w sobie wszelką stałość, sami sobie objawiliśmy się jako nieobliczalny żywioł, a nasza samotność i jedność w kosmosie, to niesłychane rozpętanie się naszego człowieczeństwa w przestrzeni nie wypełnionej niczym, oprócz nas, może zdumiewać i przerażać» [5, т. 1, с. 134].

Тож, як видно з цієї цитати, не йдеться про якісь метафізичні сенси, які могли б перебувати поза світом людини – в божественних сферах – і тим позбавляти людину можливості сенсотворчої діяльності, світ значень є вплетеним у сітку практичної діяльності людини і призначений тільки для неї. В такому світлі простір «Космосу», за слушним спостереженням К. Бартошинського [2, с. 221], становить, з одного боку, хаотичне, нейтральне тло, «нульовий стан», який рівнозначний станові абсурду: «Nagromadzenie, odmęt, zamęt... za dużo, za dużo, za dużo, tłok, ruch, spiętrzanie, wywalanie, pchanie, rozgardiasz generalny, wielkie mastodonty wypełniające, które w mgnieniu oka rozpadały się na tysiące szczegółów, zespołów, brył, awantur, w niezgrabnym chaosie» [6, с. 86]. А з іншого – простір «Космосу» постає своєрідним «потенційним полем спостереження», якому властиве «високе напруження семантизації», тобто ситуація тотального наділення сенсом всіх елементів, у тому числі тих, які в звичній ситуації виглядають позбавленими асоціативного зв'язку: «powieszony wróbel, powieszony patyk – to powieszenie patyka na murze powtarzające tamto powieszenie w gąszczu – rezultat dziwaczny, wskutek którego intensywność wróbla wzmogła się naraz... Patyk i wróbel, wróbel wzmocniony patykiem!» [6, с. 30].

У «Космосі» Гомбровича цікавить, між іншим, проблема походження зв'язку факту і сенсу, їхньої взаємодії на рівні людської свідомості. Тому сюжетні мотиви й ходи роману становлять своєрідні «спроби сенсу», досліди над сенсом, які проводяться на неподатливому матеріалі, елементи якого не хочуть об'єднуватися в смислові цілості. Як і в «Порнографії», центральними ланками цього процесу є так звані «мікродії» [4, с. 199], які відбуваються в метафоричному просторі й знаходяться в полі посиленої, активної, деміургійної – як її звикли характеризувати дослідники – інтенціональності суб'єкта (розчавлення хробака в «Порнографії», повішений горобець, комбінації рук на скатертині в «Космосі» та ін.). Аспект фізичного, тілесного зв'язку з ре-

чами і оточенням накладає на події дещо інший відтінок – свідомі дії суб'єкта зумовлюються інтенціональністю об'єкта (за рахунок фізичної спорідненості). В такому ключі «Космос» може нагадувати світ давньої людини, світ магічних замовлянь, де межа між сном і реальністю, між словом і його здійсненням розмита, де слово в буквальному сенсі «творить» світ. Від повішеного горобця асоціації героя постійно обертаються навколо факту повішення, це виглядає як обсесія, марення, але хто знає, чи цим самим Вітольд не програмував ланцюг подальших повішень, не ставав їх психо-соматичною причиною. Адже, не витримавши випробування абсурдом, герой своїми руками душить і вішає kota на гачку в стіні будинку. Долучаючи такий осмислений факт до безглузлого ланцюга подій, Вітольд зробив спробу надати абсурдові якийсь сенс, а відтак, на нього може бути покладено відповідальність і за наступне повішення Людвіка.

Психосоматичну інтерпретацію «Космосу» підтверджують слова самого Гомбровича: «W „Kosmosie” nie tylko mogę – za pomocą słowa – dać rozpad świata na elementy formy. Mogę również odtworzyć reakcję człowieka, najzwyczajszego, na taki proces rozkładowy, jego lęk, rozpacz, przypuśćmy, i w ten sposób znowu człowiek, a nie forma, stają się moim centrum. U mnie forma może jeszcze być piekłem, lub rajem, u malarza musi być „forma jako taka»» [7, с. 138]. Цей аспект Гомбровичевого «Космосу» неминуcho нашоує на думку про спорідненість ідейної вимови твору з філософською системою екзистенціалізму, де людина так само закинута самотою в абсурдний світ, існування в якому позначено розпачем і страхом. Але якщо для екзистенціалістів найвищою цінністю в абсурдному світі залишалася

свобода, яка дає можливість людині створювати свій життєвий «проект», тобто вільно самовиявляти себе в світі, несучи відповідальність перед іншими за наслідки здійснення цього «проекту», то для Гомбровича свобода стає прокляттям, адже «голий», вилущений з будь-якого світогляду, моральної чи метафізичної ідеї світ стає для людини нестерпним. Тому Гомбрович ніколи не характеризував свій роман у світлих тонах: «Kosmos jest dla mnie czarny, przede wszystkim czarny, coś jak czarny rozbełtany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk, czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość... Czerń, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażoną miłością» [7, с. 136].

У подібних тонах Славої Жижек описував кантіанську революцію в свідомості: «...У до-Кантовому світі, люди були просто людьми, розумними буттями, які боролися з надлишками тваринної хоті й божественного безуму; з Кантом і німецьким ідеалізмом цей надлишок стає суто внутрішнім, стає ядром суб'єктивності як такої (тому в німецькому ідеалізмі метафорою суб'єктивності стає Ніч – Ніч Світу – на відміну від просвітницького поняття Світла Розуму, що поборює навколишню темряву» [11, с. 216]. Проте, як слушно зауважує Жижек, те, що Кантові не вдалося побачити, було місце для свободи, яку німецький філософ розташовував суто у понятійній сфері людської діяльності. Те, що свобода лежить у пограничному просторі – між феноменальною й ноуменальною сферами, у сфері нашої фізичної спорідненості з навколишнім середовищем, – продемонстрував Гомбрович у романі «Космос».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Barthes R. Image, Music, Text / R. Barthes. – Trans. Stephen Heath. – London : Fontana, 1977. – 481 p.
2. Bartoszyński K. Kosmos i antynomie / K. Bartoszyński // Bartoszyński K. Teoria i interpretacja. – Warszawa : PWN, 1985. – S. 282-331.
3. Cook D. Adorno on Nature / D. Cook. – Durham: Acumen, 2011. – 198 p.
4. Falkiewicz A. Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu / A. Falkiewicz. – Kraków : WL, 1981. – 267 s.
5. Gombrowicz W. Dziennik. W 3-ch tomach / W. Gombrowicz. – Kraków : WL, 1997. – T. I. – 367 s., T. II. – 297 s., T. III. – 352 s.
6. Gombrowicz W. Kosmos / W. Gombrowicz. – Kraków : WL, 1997. – 168 s.
7. Gombrowicz W. Testament. Rozmowy z Dominique de Roux / W. Gombrowicz. – Kraków : WL, 1999. – 178 s.
8. Jarzębski J. Gra w Gombrowicza / J. Jarzębski. – Warszawa : PIW, 1982. – 314 s.
9. Jarzębski J. Natura i teatr / J. Jarzębski. – Kraków : WL, 2007. – 207 s.
10. Legierski M. Modernizm Witolda Gombrowicza / M. Legierski. – Warszawa : IBL, 1999. – 283 s.
11. Zizek S. Interrogating the Real / S. Zizek. – London : Continuum, 2005. – 381 p.