

# Marta Więckiewicz

---

## Dekonstrukcja dziennika – na przykładzie strategii pisarskiej Witolda Gombrowicza

---

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 7, 31-45

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marta Więckiewicz

## Dekonstrukcja dziennika - na przykładzie strategii pisarskiej Witolda Gombrowicza

**Słowa kluczowe:** Witold Gombrowicz, dziennik, konwencja gatunkowa, dekonstrukcjonizm, pakt autobiograficzny

**Key words:** Witold Gombrowicz, journal, genre convention, deconstructionism, autobiographical pact

Dekonstrukcja to termin wprowadzony przez francuskiego filozofa Jacques'a Derridę. Sprecyzowanie znaczenia przywołanego pojęcia nastrocza wielu trudności, przed którymi ostrzegał już sam badacz. Twierdził on, że problemy ze zdefiniowaniem słowa „dekonstrukcja” wiążą się z faktem, iż wszystkie określenia, które mogłyby tu zostać użyte, poddają się dekonstrukcji (tak więc zdanie „Dekonstrukcja to x” jest zdaniem fałszywym). Derrida dodał ponadto:

Czym dekonstrukcja nie jest? Ależ wszystkim! Czym dekonstrukcja jest? Ależ niczym!<sup>1</sup>

Mimo wskazanego stanowiska Derridy, które wydaje się sugerować, że definiowanie dekonstrukcji jest niezgodne z koncepcją dekonstrukcji, niektórzy badacze podejmują się prób tworzenia opisów tego pojęcia, prób o charakterze uściślającym, a nawet budują definicje dekonstrukcjonizmu<sup>2</sup>.

W *Słowniku terminów literackich* dekonstrukcjonizm został określony jako nurt w obrębie poststrukturalizmu, rozwijający się od drugiej połowy lat siedemdziesiątych XX wieku pod wpływem idei i praktyk interpretacyjnych Derridy. Jak podkreślił Janusz Sławiński, dekonstrukcja zakłada możliwość istnienia wielu równoprawnych interpretacji, polega wręcz na mnożeniu swobodnie improwizowanych analiz, w których podąża się za pewnymi cechami tekstów. Autor dodał, że zwolennicy dekonstrukcji porzucili wyobrażenie tekstu (w tym również dzieła literackiego) jako całości autonomicznej, zorganizowanej, posiadającej wewnętrzną strukturę, zamykającej w sobie stały sens nadany przez autora<sup>3</sup>.

Należy odnotować istnienie opinii krytycznych wobec koncepcji dekonstrukcjonizmu. Jan Woleński na przykład, po przeanalizowaniu wyrażanych

---

<sup>1</sup> Derrida poruszył tę kwestię w *Liście do japońskiego przyjaciela*; cyt. za: M.P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 121.

<sup>2</sup> Ponieważ w niniejszej pracy wykorzystano przede wszystkim kontekst literaturoznawczy, zostaną w niej przywołane głównie opracowania z zakresu tej dyscypliny naukowej.

<sup>3</sup> J. Sławiński, *Dekonstrukcjonizm*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3 poszerz. i popr., Wrocław 2000, s. 95.

przez Derridę wątpliwości związanych z możliwością zdefiniowania dekonstrukcji, skonstatował:

W gruncie rzeczy wszystko, o czym dany dekonstruktor powie, że jest „strategią” dekonstrukcyjną i jej wynikiem, może za takowe uchodzić, niezależnie od tego, czy jest to obalenie, zmiana, przemieszczenie czy tylko analiza danego porządku pojęciowego albo też powiedzenie czegoś od siebie<sup>4</sup>.

Autor zacytowanej powyżej uwagi wyprowadził z niej następujący wniosek, nacechowany pewną dozą ironii:

Dekonstrukcja nie jest więc wszystkim i jest niczym. Nie będąc wszystkim, mogłaby być jednak czymś. To zaś jest wykluczone, bo w końcu jest niczym. Nie może więc nic uzasadnić, bo coś nie da się usprawiedliwić przez nic, zgodnie ze starą zasadą *ex nihilo nihil fit*. Niewykluczone, że Derrida dokonał dekonstrukcji dekonstrukcji. Jego prawo, ale niech nikt nie twierdzi, że cokolwiek zostało przez to wyjaśnione<sup>5</sup>.

Mimo istnienia krytycznych opinii na temat celowości wykorzystania teorii Derridy w badaniach literackich czy też – w szerszym ujęciu – dotyczących sfery kultury, koncepcje te zyskały zwolenników. Należy podkreślić, że z refleksji Derridy wynika, iż dekonstrukcja jest raczej pewną metodą pracy z tekstem niż całościową teorią. Badacz, objaśniając charakter swojej koncepcji, stwierdził:

inicjatywa lub odkrywczość dekonstrukcyjna polegać może jedynie na otwieraniu, odblokowywaniu, rozstrajaniu struktur zamykających, po to tylko, by umożliwić przyjście innego. Nie można jednak sprawić, by inne nadeszło, można jedynie pozwalać mu nadejść, przygotowując się do jego przyjścia. Nadejście innego lub jego powrót jest jedynym możliwym przybyciem, które nie może być jednak odkryte, nawet jeśli do przygotowania się na jego przyjście potrzebna jest odkrywcza genialność: przygotowania się na afirmację przypadkowości spotkania, które nie powinno być obliczalne, ale też nie powinno być w taki sposób nieobliczalne, by nie różniło się od obliczalnego, ani też nierozstrzygalne, a jednak uzależnione od decyzji. Czy to możliwe? Oczywiście nie, i właśnie dlatego jest to jedyne możliwe odkrycie<sup>6</sup>.

Derrida rozumiał dekonstrukcję jako sposób czytania tekstów filozoficznych, literackich czy naukowych i postrzegał ją jako aktywność otwierającą, burzącą struktury, uwalniającą<sup>7</sup>.

Anna Burzyńska podkreśliła fakt, że dekonstrukcja ma charakter sytuacyjny, doświadczalny. Dekonstrukcje są zdarzeniami jednorazowymi, niepowtarzalnymi działaniami (z tego też wynika ich niedefiniowalność). Burzyńska zauważyła, że praktyki dekonstrukcyjne Derridy są nierozzerwalnie

<sup>4</sup> J. Woleński, *Krytyka postmodernizmu*, w: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M.A. Potocka, Kraków 2003, s. 184.

<sup>5</sup> Tamże, s. 185.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie innego*, tłum. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 105.

<sup>7</sup> Tamże.

związane z czytаныmi przez niego tekstami literackimi i filozoficznymi, co przejawia się chociażby w specyfice posługiwania się określonymi pojęciami (odnoszącymi się tylko do pewnych tekstów). Dekonstrukcja jest więc działaniem ściśle związanym z określoną sytuacją, z pewnym kontekstem<sup>8</sup>. Strategie dekonstrukcji nie prowadzą do żadnych konkretnych rozstrzygnięć lub rozwiązań, nie przedstawiają niczego w formie tez, konkluzji albo gotowych wniosków – przyjmują postać operacji, które raczej coś demonstrują lub ukazują<sup>9</sup>. Celem dekonstrukcji jest więc samo analizowanie tekstów, a nie dowodzenie czegoś. Wobec powyższych uwag zasadne wydaje się twierdzenie, że Derrida demistyfikował pewną postać racjonalności obecną w zachodnim dyskursie filozoficznym<sup>10</sup>. Richard Rorty określił tę strategię jako teorię ironiczną; widział tu możliwość teoretyzowania, a jednocześnie kwestionowania teorii dzięki ironicznemu dystansowi<sup>11</sup>.

Burzyńska zauważyła, że literatura stanowiła jeden z najważniejszych elementów projektu filozoficznego Derridy, a istotnym wyróżnikiem jego działań było zawieszenie pomiędzy filozofią a literaturą. Autorka podkreśliła, że badacz

reformując filozofię przy pomocy literatury, jak i biorąc na warsztat wiele istotnych, z gruntu filozoficznych problemów tej ostatniej wtargnął [...] na terytorium tradycyjnie należące do wiedzy o literaturze<sup>12</sup>.

Natomiast Jonathan Culler skonstatował:

Badacze literatury i jej teoretyków niewątpliwie najbardziej interesują możliwości, jakie daje ta metoda odczytywania i interpretacji, jeśli jednak naszym zadaniem ma być opis i ocena zastosowania dekonstrukcji w badaniach literackich, zacząć trzeba od czego innego, od dekonstrukcji jako strategii filozoficznej<sup>13</sup>.

Jak można zatem zauważyć, pojęcie dekonstrukcji czy też dekonstrukcjonizmu zostało przyswojone przez wielu literaturoznawców<sup>14</sup>, jednak – choć badacze podkreślali związki dekonstrukcjonizmu z literaturoznawstwem – należy pamiętać, iż projekt Derridy nie może zostać w zupełności oddzielony od filozofii.

Na czym polega czytanie tekstu przez pryzmat dekonstrukcjonizmu? Według Cullera podstawową zasadą byłaby tu „czujność wobec różnego rodzaju przeciwności i niezgodności”<sup>15</sup>. Janusz Sławiński zaznaczył, że za

<sup>8</sup> A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 54.

<sup>9</sup> Tamże, s. 53.

<sup>10</sup> M.P. Markowski, dz. cyt., s. 84.

<sup>11</sup> Por. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 1996.

<sup>12</sup> A. Burzyńska, dz. cyt., s. 12.

<sup>13</sup> J. Culler, *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań literackich*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 4, s. 231.

<sup>14</sup> Por. m.in.: T. Rachwał, T. Sławek, *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacques’a Derridy*, Warszawa 1992; R. Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000; tenże, *Dekonstrukcjonizm w teorii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 4, s. 101–130.

<sup>15</sup> J. Culler, dz. cyt., s. 260.

cel badania odbywającego się na gruncie dekonstrukcji uznaje się odsłonięcie w tekście tego, co wymyka się spod kontroli autora, a więc gry znaczeń, rozproszonego sensu, ukrytych niekonsekwencji i nierozstrzygalnych sprzeczności. Badacz może na przykład pokazać, w jaki sposób tekst sam się dekonstruuje, czy wskazać na ważność elementów, które mogły się wydawać marginalne. Derrida uświadomił, że pojedynczy tekst nie jest osobny, ale wpłątany w mnogość intertekstualnych odniesień, z których można wyłonić pewne znaczenia. Ważnym założeniem dekonstrukcjonizmu jest to, że nie ma możliwości trafnego, poprawnego odczytania tekstu – wszelkie interpretacje stanowią zaledwie przypadki niezrozumienia i błędnych wykładni. Derrida wykluczył istnienie jednego, właściwego i całościowego sensu<sup>16</sup>.

Witold Gombrowicz, choć oczywiście nie posługiwał się pojęciem „dekonstrukcja” czy „dekonstrukcjonizm”, w istocie dokonywał zabiegu dekonstrukcji, co można obserwować w jego tekstach literackich i w zapiskach osobistych. Jan Błoński, znawca twórczości Gombrowicza, podkreślił, że *Dziennik* jest „kluczem i koroną wszystkiego, co napisał” ten autor<sup>17</sup>. Gatunek – jako pewna kategoria myślenia o tekście – jest szczególnie podatny na dekonstrukcję, ponieważ o jego specyfice świadczy zbiór cech pozostających w określonych zależnościach, powiązanych pewną strukturą i hierarchią<sup>18</sup>. *Dziennik* jest jednym z gatunków zaliczanych do piśmiennictwa autobiograficznego, niefikcjonalnego. Gombrowicz zdekonstruował przywołany gatunek, rozbijając jego skonwencjonalizowaną formułę. Odczytanie *Dziennika* w tej perspektywie mieści się w projekcie dekonstrukcjonizmu, ponieważ polega na zwróceniu uwagi na elementy pozornie nieistotne, a także na odsłanianiu rozproszonego sensu.

Natalia Lemann zdefiniowała dziennik jako zespół<sup>19</sup> zapisków prowadzonych na bieżąco, najczęściej z dnia na dzień, w związku z czym dystans między wydarzeniem a jego odnotowaniem jest minimalny. Notatki zazwyczaj odpowiadają konkretnym dniom, co podkreślają daty wskazujące na czas dokonania zapisu. *Dziennik* nie ma charakteru zaplanowanej wcześniej całości, brakuje tu porządkującej zasady kompozycyjnej, oczywiście poza chronologią. *Dzienniki* cechują się różnorodnością treści (zazwyczaj mają charakter wielotematyczny, do nielicznych wyjątków należą *dzienniki literackie*) i formy (pojawiają się w nich na przykład felietony, eseje, wyznania liryczne, rozmyślenia filozoficzne, sprawozdania z lektury czy opowiadania). Najczęściej autor *dziennika* był jednocześnie jego nadawcą

<sup>16</sup> J. Sławiński, dz. cyt., s. 95.

<sup>17</sup> J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003, s. 139.

<sup>18</sup> M. Głowiński, *Gatunek literacki*, w: *Słownik terminów literackich...*, s. 174.

<sup>19</sup> Mówienie o *dzienniku* jako o zespole zapisków może budzić pewne wątpliwości, ponieważ określenie „zespół” sugeruje pewną całość, a *dziennik* opiera się na kontynuacji i nie ma wyznaczonego z góry momentu finalnego. Jak zauważa Lemann, „jedyną datą »pewną« zakończenia prowadzenia *dziennika* jest moment śmierci autora, choć zapisy mogą urywać się dużo wcześniej” (N. Lemann, *Dziennik*, w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, S. Tyniecka-Makowska, Kraków 2006, s. 191).

i odbiorcą, co w znaczący sposób zmieniło się w XX wieku, gdy powstał zwyczaj drukowania dzienników, nawet tych intymnych<sup>20</sup>. Warto przypomnieć, że dziennik intymny wykształcił się jako odmiana gatunkowa na przełomie XVIII i XIX wieku, co miało związek z nową koncepcją osobowości, promującą indywidualizm i wskazującą na ogromną rolę przeżycia osobistego<sup>21</sup>.

Gombrowicz tworzył dziennik, pozornie podtrzymując formę gatunkową, a jednocześnie rozbijał ją od wewnątrz i dekonstruował. Dla zrozumienia tego zabiegu istotne są słowa otwierające *Dziennik 1953–1956*. Stanowią one ważną deklarację:

Poniedziałek

Ja.

Wtorek

Ja.

Środa

Ja.

Czwartek

Ja<sup>22</sup>.

Zacytowany zapis jest wyrazem egocentryzmu autora, ale trzeba podkreślić, że określenie „egocentryzm” nie ma tu charakteru oceny. Stanowi jedynie stwierdzenie pewnego faktu, bowiem postawienie „ja” w centrum jest postępowaniem typowym dla autorów literatury dokumentu osobistego<sup>23</sup>: twórca podkreśla fundamentalne znaczenie „ja”, znaczenie wyrażania siebie, uwypukla ważność jednostki.

Fragment otwierający *Dziennik 1953–1956* stanowi dla czytelników wyraźny znak, że w tym tekście Gombrowicz będzie pisał o sobie, że będzie dokonywał wyznania. Skoro autor wybrał formę dziennika, odbiorcy mogą się spodziewać, że „ja” autora zostanie ujawnione, zwłaszcza że autor już na początku tekstu to „ja” uwypuklił. W innym miejscu pisarz dodał:

Słowo „ja” jest tak zasadnicze i pierwotne, tak wypełnione najbardziej namacalną a przeto najuczciwszą rzeczywistością, tak nieomylnie jako przewodnik i surowe jako probierz, iż zamiast nim gardzić należałoby paść przed nim na kolana [...] ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Pierwszy dziennik wydany za życia jego autora to dziennik André Gide’a, opublikowany w 1938 r. Tamże, s. 193.

<sup>21</sup> Tamże, s. 191–194.

<sup>22</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Warszawa 1986, s. 9.

<sup>23</sup> Na marginesie głównych rozważań należy dodać, że zdaniem Gombrowicza stawianie siebie w centrum jest postawą naturalną – nie tylko naturalną postawą autobiografisty, ale i naturalną postawą każdego człowieka. W *Dzienniku* pisarz zabrał głos w tej sprawie w związku z otrzymaniem listu, w którym czytelniczka zarzucała mu egotyzm. Gombrowicz na oburzenie autorki listu zareagował stwierdzeniem: „Na zdrowy rozum – wymagać od człowieka, aby nie zajmował się sobą, nie przejmował się sobą i, krótko mówiąc, nie uważał siebie za siebie, może tylko wariat” (W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 178).

<sup>24</sup> Tamże, s. 179.

Twórczość autobiograficzna – jak zwykle się przyjmować – ma charakter niefikcyjny. Aby lepiej zrozumieć to zagadnienie, warto odwołać się do prac francuskiego badacza Philippe’a Lejeune’a. Zaproponował on wprowadzenie pojęcia „paktu autobiograficznego”<sup>25</sup> jako kategorii rozstrzygającej o fikcyjności lub niefikcyjności tekstu. Badacz tak określił kontrakt zawierany pomiędzy autorem utworu autobiograficznego a czytelnikami: „Przysięgam mówić prawdę, tylko prawdę i całą prawdę”<sup>26</sup>. Lejeune wyjaśnił, że przywołana przysięga rzadko przybiera postać tak wyrażenie wyrażoną, ale dodał też, że:

o jej powadze świadczy raczej postać słabsza, zawężona do tego, co *możliwe* (do prawdy w moim mniemaniu, na tyle, na ile była mi dostępna itp., z uwzględnieniem nieuniknionych luk w pamięci, pomyłek, mimowolnych przekształceń itp.), ograniczona do wybranej sfery (tego, a nie innego aspektu mojego życia)<sup>27</sup>.

Dziennik jako gatunek również jest objęty taką niepisaną umową między nadawcami a odbiorcami. Autorzy deklarują, że piszą prawdę, a czytelnicy traktują treść dzienników jako zgodną z rzeczywistością. Lejeune zauważył, że czytanie fikcji jest niezależne od wiedzy czytelnika o autorze, natomiast w przypadku autobiografii „lektura referencjalna i postawa komunikacyjna łączą się ze sobą”<sup>28</sup>. Z odbiorem tekstów autobiograficznych jest więc związane przyjęcie postawy badacza, odkrywcy czy też detektywa, dla którego istotne jest dotarcie do prawdy, a nawet odkrywanie rozbieżności pomiędzy tym, co zostało przedstawione, a tym, co działo się w rzeczywistości.

Można znaleźć liczne przykłady (poza eksponowaniem „ja” już w początkowej części *Dziennika*) świadczące o tym, że Gombrowicz deklarował zawarcie z czytelnikami niepisanej umowy, typowej dla tekstów autobiograficznych. Twierdził chociażby:

A jednak muszę siebie tłumaczyć o tyle, o ile mogę i jak dalece mogę. Pokutuje we mnie przeświadczenie, że pisarz, który nie potrafi pisać o sobie, jest niekompletny<sup>29</sup>.

W innym fragmencie przedstawił podobną myśl:

zdaję sobie sprawę, że trzeba być sobą na wszystkich piętrach pisania, to znaczy, że powinienem móc wyrazić się nie tylko w poemacie lub dramacie, ale

<sup>25</sup> Teoria paktu autobiograficznego została stworzona przez Lejeune’a na potrzeby analizowania autobiografii, jednak jest to formuła na tyle uniwersalna, że mieszczą się w niej różnorodne gatunki zaliczane do literatury dokumentu osobistego.

<sup>26</sup> Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, w: tenże, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, tłum. W. Grajewski i in., Kraków 2001, s. 47.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tenże, *Autobiografia w trzeciej osobie*, tłum. S. Jaworski, w: tenże, *Wariacje na temat...*, s. 122–123.

<sup>29</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 61.

i w zwykłej prozie – w artykule, czy w dzienniku [...] przejście w świat codzienny z dziedziny cofniętej w najdalszą głąb, nieomal w podziemie, jest dla mnie sprawą niezmierniej wagi<sup>30</sup>.

Bernadetta Żynis zauważyła, że Gombrowicz gorączkowo poszukiwał własnej tożsamości, czuł nieadekwatność tego, co na zewnątrz, i tego, co w ukryciu, walczył o podmiotowość, a więc poszukiwał prawdy o sobie i o otaczającym świecie. Autorka stwierdziła:

Gombrowicza gorączkowe poszukiwania tożsamości, jego głód „ja” i głód Rzeczywistości zdają się mieć źródło w pierwszym doświadczeniu nieadekwatności, nieprzystawalności tego, co jest „na widoku”, i tego, co jest w ukryciu. Przepaść, jaka rozwiera się między pomyślanym a powiedzianym, chcianym a do(za)stanym, jawnym a ukrytym, rzeczywistym a nierzeczywistym, pochłania możliwość autentycznej ekspresji, staje się nie tyle otchłanią dla niebytu, co labiryntem otchłani wzywającym do przejścia<sup>31</sup>.

W pewnych fragmentach *Dziennika* jego autor – by stworzyć wrażenie autentyczności – podawał opisy codziennych zdarzeń, na przykład:

Wstałem, jak zwykle, około 10-ej i zjadłem śniadanie: herbata z biszkoptami, potem quaker. Listy: jeden od Litki z New Yorku, drugi od Jeleńskiego, Paryż. Na 12-tą poszedłem do biura (piechotą, niedaleko). Rozmawiałem przez telefon z Marrill Alberes w sprawie tłumaczenia i z Russo, omawiając projektowany wyjazd do Goya. Telefonował Rios, że powrócili już z Miramaru, oraz Dąbrowski (w związku z mieszkaniem). O 3-ej kawa i chlebek z szynką. O 7-ej wyszedłem z biura i udałem się na avenida Costanera żeby odetchnąć świeższym powietrzem (bo upał, 32 stopnie). Myślałem o tym, co wczoraj opowiadał mi Aldo. Po czym poszedłem do Cecylii Benedit i poszliśmy razem na kolację. Ja zjadłem: zupa, befsztyk z kartofelkami i sałatką, kompot. Dawno jej nie widziałem, więc opowiadała o swoich przygodach w Mercedes. Przysiadła się do nas jakaś śpiewaczka. Była też mowa o Adolfo i jego astrologii. Stamtąd, już około 12-tej, poszedłem do Rexa na kawę. Przysiadł się do mnie Eisler, z którym moje rozmowy są mniej więcej takie: – No, co tam słyhać, panie Gombrowicz? – Niech pan się opamięta na jedną chwilę, Eisler, bardzo bym pana o to prosił. Powracając do domu, zaszedłem do Tortoni żeby zabrać paczkę i rozmówić się z Poczko. W domu czytałem *Dziennik* Kafki. Zasnąłem około 3-ej. Powyższe ogłaszam, abyście wiedzieli jaki jestem w mojej codzienności<sup>32</sup>.

Gombrowicz, poprzez opisy zwyczajnych wydarzeń, stara się lepiej opisać siebie i – wydawałoby się – czyni to w sposób dość typowy dla autorów dzienników: pisze, o której wstał, co zjadł, co czytał, gdzie był, z kim rozmawiał. Strategia ukazywania siebie poprzez opis codziennych czynności jest bliska obecnym praktykom autorów blogów czy mikroblogów poświęconych ukazywaniu życia osobistego, a często wręcz analizowaniu problemów natury

<sup>30</sup> Tamże, s. 56.

<sup>31</sup> B. Żynis, *Matka formy*, w: *Gombrowicze*, red. B. Żynis, Słupsk 2006, s. 48.

<sup>32</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 128–129.



intymnej. W opisie Gombrowicza widoczna jest jednak ironia, która ma tu większe znaczenie.

Dotychczas stwierdzono, że Gombrowicz, tworząc *Dziennik*, odwołał się do konwencji pisania autobiograficznego, tworzenia tekstu niefikcyjnego. Wielokrotnie, poprzez przywoływanie drobiazgowych opisów codziennych czynności, sugerował czytelnikowi, że chce mu pokazać siebie, chce ujawnić „ja”. W rzeczywistości obrał pewną formę, a następnie ją zdekonstruował, choć – jak już powiedziano – oczywiście nie użył określenia „dekonstrukcja”<sup>33</sup>.

Pierwszym zabiegiem prowadzącym do rozbitcia konwencjonalnej struktury dziennika było opublikowanie tekstu na łamach prasy – w paryskiej „Kulturze”. Gombrowicz, jako jeden z niewielu twórców, zdecydował się ujawnić swoje dzienniki za życia – poszczególne zapiski ukazywały się w miarę powstawania, zgodnie z cyklem wydawniczym „Kultury”<sup>34</sup>. W związku z tym ich autor podkreślił:

Piszę ten dziennik z niechęcią. Jego nieszczera szczerość męczy mnie. Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby ci inni słyszeli? Jakże daleko jestem od pewności i rozmachu, które grają we mnie gdy – wybaczenie – „tworzę”. Tu, na tych kartkach, czuję się jakbym z nocy błogosławionej wydstawał się na twarde światło poranka, które wypełnia mnie poziewaniem i wywleka na jaw moje usterki. Fałsz, tkwiący w samym założeniu mego dziennika, czyni mnie nieśmiałym i przepraszam, ach, przepraszam... (ale może ostatnie słowa są zbędne, może już są pretensjonalne?)<sup>35</sup>.

Pisanie dziennika ze świadomością, że będzie on publikowany (zwłaszcza na bieżąco), w znaczący sposób wpływa zatem na to, w jaki sposób autor przekazuje swoje myśli i ukazuje siebie. Twórca czuje się zobowiązany do dokonywania kreacji, do przybierania póż przed czytelnikami i sobą samym<sup>36</sup>. Można by rzec, że jest to pierwszy krok do zdekonstruowania formy dziennika – która przecież wydaje się nie istnieć bez założenia o szczerości autora. W przytoczonym powyżej fragmencie sam Gombrowicz wyraził powątpiewanie, czy jest możliwy autentyzm zapisków osobistych, gdy są

<sup>33</sup> Związków pomiędzy myślą Gombrowicza a nowymi nurtami filozoficznymi czy kulturowymi dotyczy m.in. publikacja Dagmary Jaszewskiej. Zob. D. Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*, Warszawa 2002.

<sup>34</sup> Do zwyczaju należało, że dzienniki (zwłaszcza dzienniki intymne) były pisane dla siebie i chowane „do szuflady”. Zapiski osobiste znanych osób ukazywały się w postaci książkowej dopiero po śmierci autora (o ile wyraził on taką wolę i nie zadbał np. o zniszczenie notatek). Por. N. Lemann, dz. cyt., s. 191.

<sup>35</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 56.

<sup>36</sup> Gombrowicz rozwinął tę myśl, pisząc: „Trudność na tym polega, że piszę o sobie, ale nie w nocy, nie w samotności, tylko właśnie w gazecie i wśród ludzi. Nie mogę w tych warunkach potraktować siebie z należytą powagą, muszę być »skromny« – i znów mnie męczy to samo, co przez całe życie mnie męczyło, co tak zaważyło na moim sposobie bycia z ludźmi, ta konieczność lekceważenia siebie, aby się dostroić do tych, którzy mnie lekceważą, lub którzy w ogóle nie mają o mnie zielonego pojęcia. A tej »skromności« ja za nic nie chcę się poddać i odczuwam ją jako mego śmiertelnego wroga” (tamże, s. 57).

one pisane ze świadomością, iż zostaną przedstawione światu. Słowa te to – jednocześnie – element gry z odbiorcą. Gombrowicz w pewnych zapiskach przekonywał o swojej szczerości, a w innych zwracał uwagę na to, że pozostawał pod wpływem czytelników i ich wymagań, co nie pozwalało mu na pełne wyrażanie siebie. W liście do Konstantego A. Jeleńskiego Gombrowicz stwierdził, że jest świadomy oczekiwań czytelnicznych wobec *Dziennika*:

Ach, gdybym mógł się skupić, skoncentrować i, przede wszystkim, oderwać od czytelników! Ten dziennik to 30 procent tego co być powinno, należałoby pchnąć go w sfery bardziej absolutne, problematyka moja, cały ten zespół zagadnień i to stwarzanie się na oczach publiczności domaga się większej krańcowości, bardziej stanowczego wyodrębnienia z normalnego toku pisarskiego. Ale, zarznięty pracą zarobkową i pisząc co miesiąc, nieomal tytułem felietonu, będąc tak związany bezpośrednio z czytelnikiem i zależny od niego – co mam zrobić? Jestem rozproszkowany... Powinienem też ujawnić się bardziej i obnażyć – ale tych rzeczy nie można robić połowicznie<sup>37</sup>.

W zapisku tym Gombrowicz wprost wyraził przekonanie, że nie można być „autentycznym” wśród ludzi. Być może pojęcie „autentyzmu” czy „prawdziwości” należałoby (mówiąc językiem Derridy) zdekonstruować, skoro w dalszej części listu do Jeleńskiego Gombrowicz nadmienił, że: po pierwsze – chciał w przyszłości lepiej kształtować swój wizerunek w oczach publiczności, a po drugie – nawet w liście chciał wykreować taki swój wizerunek, jakiego oczekiwał od niego Jeleński<sup>38</sup>. Utyskiwania na niewygodną obecność czytelników przestają więc jawić się jako skargi autora, a zaczynają wydawać się wyzwaniem dla twórcy.

Innym zabiegiem, za pomocą którego Gombrowicz dekonstruował swój dziennik, było wprowadzenie do zapisków elementów zmyślenia. Dochodziło zatem do złamania paktu autobiograficznego łączącego autora dziennika z czytelnikami. W jednej z notatek twórca napisał: „Przyjąwszy, że się urodziłem (co nie jest pewne)”<sup>39</sup>, w innej stwierdził: „Nie wiercie w piękności Santiago. To nieprawda. To przeze mnie wymyślane!”<sup>40</sup>. Niektórzy badacze tropią zmyślenia w *Dzienniku* Gombrowicza – można przywołać chociażby ustalenie Jerzego Jarzębskiego, że pisarz relacjonował swoje spotkanie ze szwedzką arystokracją w Sztokholmie, choć nigdy w Sztokholmie nie był. Badacz jest zdania, że Gombrowicz pisał dziennik tak, jakby pisał dramat, to znaczy inscenizował zajścia, rozpisывał dla uczestników role<sup>41</sup>.

Jan Błoński podkreślił, że dziennik powinien opowiadać o sprawach prawdziwych, które można sprawdzić i porównać z innymi świadectwami, tymczasem *Dziennik* Gombrowicza obfituje w żarty, błazeństwa i jest pełen zmyśleń. Badacz skonstatował:

<sup>37</sup> Tamże, s. 198–199.

<sup>38</sup> Tamże, s. 199.

<sup>39</sup> Tamże, s. 60.

<sup>40</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Warszawa 1986, s. 116.

<sup>41</sup> J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982, s. 72–73.

Praktyka pisarza zacierała stale różnicę między sprawozdaniem a fantazmatem. Nigdy w *Dzienniku* nie oddzielimy prawdy od zmyślenia<sup>42</sup>.

Zastosowanie elementów fikcji w gatunku z definicji niefikcyjnym to podjęty zatem przez autora zabieg przyczyniający się do zdekonstruowania formy dziennika i związanej z nim konwencji pisania o sobie. Przywołany już Jarzębski stwierdził, że jest to pewnego rodzaju gra, którą Gombrowicz prowadził i z samym sobą, i z czytelnikami: przybierał pozy, odgrywał role, zmieniał kostiumy i maski, prowokował odbiorców<sup>43</sup>. Sam Gombrowicz sugerował, że strategię pisania (i odbioru) *Dziennika* można uznać za grę. Świadczy o tym chociażby fragment, w którym autor poinformował, że – jako diarysta – był oskarżany o mistyfikację i nieszczerłość. Sam też odpowiedział na te zarzuty:

co ci z tego, że będziesz wiedział, czy ja „szczerze”, czy „nieszczercze”? Co to ma do słuszności wypowiedzianych przeze mnie myśli? Mogę „nieszczercze” wypowiedzieć niebotyczną prawdę, a „szczerze” palnąć największe głupstwo. Naucz się oceniać myśli niezależnie od tego, kto i jak ją wypowiada<sup>44</sup>.

Autor podważył więc kategorię szczerości w odniesieniu do dziennika i w wyraźny sposób łamał konwencję zakładającą pisanie prawdy w tekście autobiograficznym. Żartował wręcz z odbiorców czytających *Dziennik* jako tekst niefikcyjny, pisząc:

Czuj duch!  
Czuwaj!  
I czołem, dudki!<sup>45</sup>

Choć zadeklarował chęć wyjścia z roli pisarza zakładającego coraz to nowe maski i wyraził potrzebę odnalezienia prawdy na temat własnego „ja”, to jednocześnie stwierdził, że nie można mu ufać:

mystyfikacja jest zalecona pisarzowi [...] Niech zmaćci nieco wodę wokół siebie, aby nie wiadano kto zacz – pajac? kpiarz? mędrzec? oszust? odkrywca? blagier? przewodnik?<sup>46</sup>.

Gombrowicz wydawał się rozbijać kategorię niefikcyjności, tak ważną w przypadku piśmiennictwa autobiograficznego. Przedstawił siebie jako człowieka, który, nosząc maskę, pokazywał, że inni też odgrywają pewne role, co dobitnie wyraził słowami: „dla mnie aktorstwo staje się kluczem do życia i rzeczywistości”<sup>47</sup>. Jego zdaniem, prawda – pojmowana jako szczerze wyrażanie siebie – nie jest możliwa. Autor *Dziennika* zdekonstruował kategorię prawdy i budował ją na nowo, w zgodzie ze swoimi poglądami.

<sup>42</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 156.

<sup>43</sup> J. Jarzębski, dz. cyt., s. 7–8.

<sup>44</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961...*, s. 282.

<sup>45</sup> Tamże.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Tenże, *Dziennik 1953–1956...*, s. 60.

Znajdował prawdę o człowieku tam, gdzie dochodziło do rozbijania formy, gdzie pojawiały się wątpliwości dotyczące kształtu pewnych struktur. W jednej z notatek wymienił następujące cechy odnoszące się do jego postrzegania człowieka:

1. Człowiek stwarzany przez formę, w najgłębszym, najogólniejszym znaczeniu.
2. Człowiek jako wytwórca formy, jej niezmordowany producent.
3. Człowiek zdegradowany formą (będący zawsze „niedo” – niedokształcony, niedojrzały).
4. Człowiek zakochany w niedojrzałości.
5. Człowiek stwarzany przez Niższość i Młodszość.
6. Człowiek poddany „międzyludzkiemu”, jako sile nadrzędnej, twórczej, jedynej dostępnej nam boskości.
7. Człowiek „dla” człowieka, nie znający żadnej wyższej instancji.
8. Człowiek dynamizowany ludźmi, nimi wywyższony, spotęgowany<sup>48</sup>.

Bernadetta Żynis jest zdania, że Gombrowicz odnajdywał siebie między różnymi formami bycia, a jego celem było nie dać się zawłaszczyć żadnej z form, nie dać się uwięzić. Autorka stwierdziła, że dla Gombrowicza tożsamość była iluzją, natomiast realna była niegotowość i niedojrzałość<sup>49</sup>. Leszek Nowak również dostrzegł, że pisarz kładł nacisk na destrukcję formy i zdawał sobie sprawę, że forma może zostać zniszczona za pomocą świadomych działań jednostki<sup>50</sup>. Gombrowicz pragnął uciec od formy, ale wiedział, że ucieczka od jednej formy łączy się z przyjęciem innej, dlatego też moment przejścia był dla niego wyzwoleniem<sup>51</sup>.

Niezwykle trafne wydaje się pytanie Jarzębskiego, czy z piramidy fałszów może wyniknąć prawdziwy sens<sup>52</sup>. Badacz podkreślił, że, zdaniem Gombrowicza, człowiek jest nieautentyczny z istoty, a więc cechuje go wrodzona sztuczność, określa go forma, która rodzi się między ludźmi. Być człowiekiem to być aktorem, to udawać człowieka<sup>53</sup>. W analizach Jarzębskiego można dostrzec sprzeczność. Napisał on, że Gombrowicz chciał się dowiedzieć, kim był, i naprawdę poszukiwał swojej tożsamości, ale nieco dalej stwierdził, że autor chciał być niepochwytny, że był „zjawiskiem dynamicznym” i „niedokończonym”<sup>54</sup>. Ta sprzeczność okazuje się pozorna, ponieważ wynika z faktu, że Gombrowicz eksperymentował, by znaleźć odpowiedź na pytanie o autentyczność człowieka i jego działania, a w zyskaniu świadomości gry upatrywał możliwości dotarcia do prawdy o sobie i innych; zamieścił w *Dzienniku* następujące uzupełnienie polemiki z krytykami:

<sup>48</sup> Tenże, *Dziennik 1957–1961...*, s. 11.

<sup>49</sup> B. Żynis, dz. cyt., s. 49–51.

<sup>50</sup> L. Nowak, *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa 2000, s. 97–100.

<sup>51</sup> Zob. również: E. Graczyk, *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*, Gdańsk 2004, s. 41–128; L. Nowak, dz. cyt., s. 230–302.

<sup>52</sup> J. Jarzębski, dz. cyt., s. 8.

<sup>53</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961...*, s. 61.

<sup>54</sup> J. Jarzębski, dz. cyt., s. 7–10.

Niech wybiją sobie z głowy, że jestem wrogiem „międzyludzkości” (form, które między ludźmi się ustalają). Ja muszę się buntować, bo to mnie deformuje – ale wiem, że to nieuniknione. Tak być powinno<sup>55</sup>.

W innym miejscu tak rozwinął tę myśl:

Moja prawda i moja siła polegają na nieustannym psuciu sobie gry. Ja ją psuję sobie i innym. Nie zwalczam w sobie fałszu, ograniczam się po prostu do ujawnienia go, gdy tylko we mnie się pojawił: psuję sobie szyki, zmuszam siebie do innych taktyk, zmieniam sobie sytuację. I tego domagałbym się od moich dostojnych kolegów: nieustannego psucia sobie szyków, rujnowania sobie sytuacji, zrywania tej pajęczyny póki energie najgłębiej osobiste nie wydostaną się na swobodę<sup>56</sup>.

Powyższe słowa można odczytać jako manifest literacki, deklarację dotyczącą twórczości własnej, ale i apel do innych twórców o podejmowanie wysiłku niszczenia konwencji. W tym kontekście niezwykle trafny wydaje się tytuł książki Józefa Olejniczaka poświęconej twórczości Gombrowicza – *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży*. Badacz ocenił, że próba kreacji podjęta przez autora *Dziennika* to wyraz potrzeby przeciwstawienia się wszelkim formom myślenia zbiorowego. Myślenie antynomiczne stanowiło wyraz niezgody Gombrowicza na bezrefleksyjne podążanie za obowiązującymi konwencjami. Wśród środowisk i idei, którym się pisarz przeciwstawiał, Olejniczak wymienił: środowiska emigracyjne, ideę polskości, polską tradycję narodową, polski katolicyzm, marksizm, ale także i strukturalizm. Badacz stwierdził, że Gombrowicz pisał *Dziennik* ze świadomością konstrukcji każdego wątku<sup>57</sup>. Wyraził przekonanie, że dylemat: „rejestrować rzeczywistość czy ją inscenizować?” jest typowy dla gatunku, jakim jest dziennik, ale Gombrowicza wyróżnia samoświadomość i strategia autokreacyjna<sup>58</sup>. Informację dotyczącą samoświadomości jako elementu wyróżniającego pisarza należy uzupełnić o aspekt związany ze świadomością istoty gatunku. Oczywiście Gombrowicz nie wykorzystywał znajomości konwencji po to, by reguły gatunkowe realizować, ale po to, by odnieść się do nich z ironią, z dystansem, krytycznie.

Szczególnie istotny – z perspektywy rozpatrywania dekonstrukcji dziennika – jest fakt analizowania i burzenia kolejnych struktur. Strategia pisania *Dziennika* wyraźnie opierała się na dekonstrukcji poszczególnych wyznaczników gatunkowych tradycyjnego dziennika. Zdaniem Błońskiego, Gombrowicz sądził, że zniewoli go każda forma określająca tożsamość<sup>59</sup>, dlatego też

<sup>55</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961...*, s. 16.

<sup>56</sup> Tenże, *Dziennik 1961–1966*, Warszawa 1986, s. 78.

<sup>57</sup> J. Olejniczak, *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży. Cztery szkice o Gombrowiczu*, Katowice 2003, s. 107.

<sup>58</sup> Tamże, s. 108.

<sup>59</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 143.

umykał zawsze wszelkiemu przyporządkowaniu: dość go było przyszpilić jakimkolwiek określnikiem, aby się go natychmiast wyparł<sup>60</sup>.

Twórcy zależało na swobodzie i zachowaniu zdolności do nieustannej przemiany, na stworzeniu osobowości nieuchwytniej, postrzeganej w kategoriach rodzaju aktywności. Gombrowicz był przekonany, że jego natura, jako natura artysty, nie da się całkowicie określić poprzez formę tworzoną w relacjach z innymi osobami. Błoński podkreślił, że Gombrowicz był sobą tylko wówczas, gdy porzucał kolejne formy, gdy grał ze światem i ze sobą, gdy z niczym i nikim trwale się nie utożsamiał<sup>61</sup>. Za Błońskim można więc powiedzieć, że tylko wówczas *Dziennik* Gombrowicza da się postrzegać jako formę niefikcyjną, gdy przyjmie się założenie, że jedyną prawdę w nim stanowi „tworzenie osobowości” przez Gombrowicza<sup>62</sup>. Taką koncepcję zasugerował sam pisarz, w jednej z notatek w *Dzienniku* stwierdzając:

Chciałbym, aby dojrzano w mojej osobie to, co podsuwam. Narzucić się ludziom, jako osobowość, aby potem już na całe życie być jej poddany. Inne dzienniki powinny mieć się do niniejszego, jak słowa „jestem taki” do słów „chcę być taki”. Przyzwyczailiśmy się do słów martwych, które tylko stwierdzają, ale lepsze jest słowo, które powołuje do życia. *Spiritus movens*. Gdyby udało mi się przywołać tego ducha poruszającego na stronie dziennika, mógłbym niejednego dokonać. [...] Nikt inny, ja sam powinienem wyznaczyć sobie rolę<sup>63</sup>.

Jednym z przejawów wyznaczania sobie ról przez Gombrowicza było wprowadzenie do *Dziennika* bohatera – Witolda Gombrowicza, o którym narrator opowiadał w trzeciej osobie. Fragmenty, w których wprowadzono tę postać, wyróżniono kursywą, na przykład:

*Jedyne, na co się zdobył na razie, to wprowadzenie w „Dziennik” „drugiego głosu” – głosu komentatora i biografa – co pozwalało mu mówić o sobie „Gombrowicz”, jakby cudzymi ustami. Był to, w jego pojęciu, ważny wynalazek, wzmagający niezmiernie chłodną sztuczność tych zwierzeń, a zatem pozwalający na większą szczerość i namiętność. I było to coś nowego, czego nie napotkał w żadnym ze znanych mu dzienników<sup>64</sup>.*

Zdaniem Olejniczaka, poprzez ten zabieg Gombrowicz zwielokrotnił „obraz Gombrowicza”, przez co autokreacja i autobiograficzność w *Dzienniku* zyskały nowy wymiar<sup>65</sup>.

Autor rozbijał formy, które chciało mu narzucić otoczenie, i deklarował, że ma zamiar samodzielnie określać siebie, choć w innych, przywoływanych już fragmentach *Dziennika* pisał o niemożności kształtowania siebie w oderwaniu od innych. Rozbieżność ta nabiera określonego znaczenia wobec sugestii, a nawet deklaracji Gombrowicza, że jego *Dziennik* jest grą z czytelnikiem.

<sup>60</sup> Tamże, s. 146.

<sup>61</sup> Tamże, s. 148–159.

<sup>62</sup> Tamże, s. 157.

<sup>63</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 58.

<sup>64</sup> Tenże, *Dziennik 1957–1961...*, s. 157.

<sup>65</sup> J. Olejniczak, dz. cyt., s. 109.

Odbiorca tekstu autobiograficznego przyjmuje zaproponowaną przez autora umowę opartą na konwencji paktu autobiograficznego. Tymczasem Gombrowicz dekonstruował tę formę poprzez szereg działań, które tak podsumował:

pragnę, ujawniając siebie, przestać być dla was zbyt łatwą zagadką. Wprowadzając was za kulisy mojej istoty, zmuszam siebie do wycofania się w jeszcze dalszą głąb<sup>66</sup>.

Adam Poprawa podkreślił złożony i niejasny charakter *Dziennika* Gombrowicza. Jego zdaniem, proza ta jest jednocześnie kreacją i komentarzem. Stwierdził również, że wobec całości twórczej działalności Gombrowicza *Dziennik* pełni funkcję autokomentatorską: „tworzenie przeplata się z objaśnianiem, dzieło przemienia się w tekst”<sup>67</sup>. Wydaje się jednak, że sfera kreacji jest w *Dzienniku* sferą o charakterze dominującym, rzutuącą na charakter wypowiedzi będących komentarzem artysty do własnej twórczości.

Gombrowicz nie tylko grał, ale i reżyserował, a jednocześnie zapraszał publiczność za kulisy, by pokazać, że to tylko spektakl. Wykorzystywał konwencję dziennika po to, by ją naruszyć, by rozbić formę nakładającą na autora pewne ograniczenia, wiążącą się z pewnymi konwencjami. Już samo publikowanie *Dziennika* na łamach prasy było znaczące, bowiem autor wyzyskał ten fakt, aby wejść w dialog z czytelnikami, aby poruszyć problem nieautentyczności człowieka wobec innych, ale i niemożności funkcjonowania bez innych. Wprowadził elementy fikcji w *Dzienniku* nie w celu koloryzowania, poprawiania wizerunku (jak bywa w tekstach autobiograficznych), ale w celu zmierzenia się z formą dziennika, formą nakładającą na nadawcę (ale i na odbiorcę) konieczność postrzegania tekstu przez pryzmat paktu autobiograficznego. W *Dzienniku* Gombrowicza w miejscu wspomnianego paktu jest tylko gra przejawiająca się naprzemiennym deklarowaniem szczerości i nieszczerości.

Gombrowicz wykorzystał formę dziennika, jednak nie w zgodzie z konwencją, ale według własnych reguł. Trafne wydaje się w związku z tym spostrzeżenie Błońskiego, że bohatera *Dziennika* można traktować jako postać literacką<sup>68</sup>, ale być może celniejsze są słowa Allena Kuharskiego, że pozorna szczerość Gombrowicza to jedna z jego masek, a pisanie *Dziennika* to starannie wyreżyserowany spektakl<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956...*, s. 58.

<sup>67</sup> A. Poprawa, *Czy istnieje dzieło (według) Gombrowicza?*, w: *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, red. J. Jarzębski, Kraków 2010, s. 687.

<sup>68</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 155.

<sup>69</sup> A. Kuharski, *Witold, Witold i Witold. Odgrywanie Gombrowicza*, w: *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*, red. E. Płonowska-Ziarek, tłum. J. Margański, Kraków 2001, s. 306.

## Summary

### **Deconstruction of a journal – on an example of the Witold Gombrowicz's writing strategy**

In the presented paper the author describes the theory that *Journal* by Witold Gombrowicz is a deconstructed text. Gombrowicz employs Jacques Derrida's concept which is used in literature studies, despite critique on deconstructionism. In his writing strategy, Gombrowicz typically breaks the conventions, also those referring to the genre determinants of the journal. Gombrowicz breaks the autobiographical pact; he brings in fictional journal elements. Fragments of *Journal* was also recently published in the magazine "Kultura", which is also a relevant element of breaking genre determinants of the traditional journal. Gombrowicz consciously plays a game – not only with readers, but also with the genre convention.