

# Andrzej Sulikowski

---

## Egotyzm i egzotyzm : o "Dzienniku" Gombrowicza

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 70/3, 95-114

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ANDRZEJ SULIKOWSKI

EGOTYZM I EGZOTYZM  
O „DZIENNIKU” GOMBROWICZA

[...] ja rzeczywistość przyrządzam, gdzieżby tam ten dziennik był raportem, albo protokołem... mój opis świata jest na prawach poematu, ma wyrażać świat poprzez moją pasję, i moją pasję poprzez świat.

*Dziennik* 3, 162<sup>1</sup>

Pośród *Dzieł zebranych* Witolda Gombrowicza 3 okazałe tomy mieszczą dziennik autorski z lat 1953—1967, który prawie nie przypomina zwyczajnego, mniej lub bardziej regularnie prowadzonego diariusza: datowania dzienne — ważny wyznacznik gatunkowy — ograniczają się do wymieniania kolejnych dni tygodnia; miesiące i pór roku z trudem na ogół się domyślamy. Natomiast bardzo wyraziście i sztywno zarysowuje się dopiero tak przecież ogólnikowa sieć datowań rocznych — właśnie kolejne lata rozbijają *Dziennika* 3 tomy na 14 części, a każda część z kolei rozpada się na zbliżone objętością odcinki, jakby rozdziały, oznaczone cyframi rzymskimi. Odcinki te na ogół dokładnie odpowiadają zawartością i rozmiarami poszczególnym fragmentom *Dziennika*, drukowanym sukcesywnie na łamach paryskiej „Kultury”.

Tak więc diariusz autorski Gombrowicza doczekał się w zasadzie już trzech wydań, przy czym pierwodruk w postaci felietonów od razu wywoływał reakcję czytelników, oddziałując zarazem na diarystę. W edycji książkowej autor zachował pierwotną segmentację tekstu na odcinki-felietony i utrzymał oczywiście podziały roczne — a zatem *Dziennik* mniej ma wspólnego z porządkiem nocy i dni, znacznie więcej i konkretniej z wpływem lat. Są to, na dobrą sprawę — prowizorycznie rzecz określając — roczniki świetnych felietonów, pozszywane widoczną nicią w tomy książkowe.

Umieśćmy *Dziennik* w biografii pisarza. Inaczej niż to zazwyczaj się

<sup>1</sup> W ten sposób odsyłamy do wyd.: W. Gombrowicz, *Dzieła zebrane*. T. 6—8. Paryż 1971, [1] *Dziennik* (1953—1956); [2] *Dziennik* (1957—1961); [3] *Dziennik* (1961—1966). Liczba przed przecinkiem wskazuje tom *Dziennika*, liczby po przecinku — stronie.

zdarza, autor *Pamiętnika z okresu dojrzewania* nie zaczyna diariusza w młodości jak — przykład typowy dla kariery pisarskiej — Stefan Żeromski, dla którego dziennik intymny stał się pierwszym placem polityczek z otoczeniem, z literaturą i sztuką, ze słowem, wreszcie zaś z samym sobą. Żeromski z niewątpliwą naiwnością wpisuje siebie w dziennik. Bez reszty, szczerze, odmalowując swe wnętrze w tym przestronnym, przez nikogo nie podglądanym plenerze prozatorskim. Ujawnia w młodzieńczych zapiskach talent nieprzeciętny i „zablokowany”, tzn. na kartkach pisanych niby do szuflady (gdzieś tam podświadomie każdy diarysta tak piszący liczy jednak na sławę, choćby pośmiertną) wyzwala energie twórcze, które nie obawiając się pieczęci druku, wyrażają talent literacki w pełnej rozciągłości. Po debiucie książkowym rolę dziennika przejmują w przypadku Żeromskiego listy, a diariusz-powiernik — górujący nie przewidzianym arcyzmem autentyczności nad debiutem i wyprzedzający gust epoki — zostaje poniechany, bo nagle otworzyła się przed autorem nowa kraina do zdobycia: publiczność literacka. W owych czasach dziennik nie dostępował druku, nie procentował sławą; ponadto prawo gatunku chce, by dziennik intymny pisany był w dialogu z samym sobą i niejako bez widoków na publiczną lekturę.

Gombrowicz, idąc śladem wielu pisarzy obecnego stulecia, publikuje *Dziennik* za życia, aliści, inaczej niż większość literatów — fenomen ten zasługuje na uwagę — podejmuje trud diarystyczny w epickiej, pełnej dojrzałości twórczej, „przeskakując” fazę młodzieńczej naiwności. Pisze *Dziennik* ostrożnie i chytrze, nie do szuflady, ale do druku, licząc się nieustannie z wścibskim czytelnikiem, któremu ukazuje się autor „odsłonięty”, bez maski „zapośredniczającego” narratora, a już szczególnie pozbawiony bezpiecznego piedestału narratora wszechwiedzącego i boskiego. Autor zatem bezbronny, apriorycznie skazany na szczerść i na mówienie w imieniu pisarza — Witolda Gombrowicza?

Bynajmniej. Dziennik autorski jako gatunek literacki stanowi formę otwartą, dopuszczającą najróżnorodniejsze sposoby wypowiedzi i pobieżne, nie do końca określone artykulacje. Dziennik zezwala na eksperyment i ten eksperyment usprawiedliwia, podobnie jak usprawiedliwia impresje, dywagacje, maksymy. Jest formą — nie bez tendencji powtarzamy to słowo — w niewielkim tylko stopniu zdeterminowaną normami poetyki, przeciwieństwem form tak określonych, jak nowela, sonet, tren, tragedia itd. Dziennik poddaje się dyktaturze autora, służy mu regularnie, z dnia na dzień, przeobrażając się pod naciskiem pióra w dokument świadomości, w ekspresję niepowtarzalną i jedyną, tak jak niepowtarzalna i jedyna jest osobowość pisarza. Obowiązuje tu więc proporcjonalność prosta: im bogatsza osobowość, tym bogatszy, ciekawszy dziennik<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Szereg spostrzeżeń na temat dziennika jako gatunku literackiego zawdzięczaam rozprawom: M. Głowińskiego *Powieść a dziennik intymny* oraz *O po-*

Nie przypadkiem więc autor *Ferdydurke*, wypracowawszy ogólną filozofię Formy jeszcze w okresie przedwojennym i zgromadziwszy ważne doświadczenia jako prozaik oraz dramaturg, podejmował w początkach lat pięćdziesiątych igraszkę z formą dziennika. Z premedytacją, osiągając wielorakie i zaskakujące efekty artystyczne, nieosiągalne dla diarysty piszącego bez koniecznej samowiedzy „formalnej” bądź „formistycznej”. Tylko jeden gracz, Gombrowicz, dzięki swym uprzednim zainteresowaniom, mógł z własnego *Dziennika* uczynić twór tak wieloznaczny i prosty zarazem, tak wielowymiarowy, a tak ocierający się — bez uszczerbków estetycznych! — o płaską, użyteczną i doraźną publicystykę.

Obok doświadczeń estetyczno-filozoficznych nie bez znaczenia pozostawało doświadczenie emigracyjne, pozbawiające pisarza majątkowej i społecznej stabilizacji, odbierające mu — na pewien czas — możliwość uczestniczenia w kulturze literackiej, ale zarazem intensyfikujące pozytywne doznanie odrębności i wyjątkowości „ja”; dziwność istnienia osobnika w nowym, obcym świecie zostaje wykorzystana twórczo w *Dzienniku*, który można traktować — jak sugeruje słusznie Janusz Pawłowski — „jako wspólny punkt wyjścia, praworzec wszystkich wypowiedzi Gombrowicza”<sup>3</sup>. Dodajmy: wypowiedzi emigracyjnych.

W zmienionych warunkach jeszcze mocniej przybysz z Polski odczuwa bolesć Formy, a jeszcze bardziej bolesność kondycji przybłądy i mimowolnego profana — kogoś, kto doskonale zna mechanizmy kultury, tak jakby znał mechanizmy zamka, lecz jeszcze nie zdążył dorobić odpowiedniego klucza. Niewiele się ryzykuje twierdząc, że oceanicznej wyprawie na „Chrobrym” literatura światowa zawdzięcza narodziny wielkiej indywidualności: planowany parotygodniowy pobyt poza Polską przemienił się — niespodzianie dla samego Gombrowicza — w długi ciąg 24 lat w Argentynie. Wypadało walczyć o tożsamość artystyczną, a oznaczało to jednocześnie — zdobywać nową, obcojęzyczną publiczność i pozycję: już nie polską czy europejską, ale światową, albowiem walka prowadzona w Paryżu przez emigranta z Polski zamieszkałego w Argentynie odbija się stokroć głośniejszym echem w kulturze niż równie intensywna walka w Warszawie czy Buenos Aires.

Już z perspektywy historycznej — w Europie, w latach sześćdziesiątych — Gombrowicz porządkuje czasy minione w Argentynie, kraju bardzo przez siebie „kochanym” (jeżeli można zawierzyć ironiście):

---

wieści w pierwszej osobie (w: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973), S. Skwarczyńskiej *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”* (w: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1973), L. Łopatyńskiej *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany* („Prace Polonistyczne” VIII (1950)).

<sup>3</sup> J. Pawłowski, *Gombrowicz i lek. Uwagi o „Diariuszu Rio Parana”*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 152.

były to trzy okresy, po osiem lat każdy, pierwszy okres — nędza, bohema, bez-troska, próżniactwo, drugi okres — siedem i pół lat w banku, życie urzędni-cze, trzeci okres — egzystencja skromna, ale niezależna, wzrastający prestiż literacki. [3, 82]

Wystarczy rzucić okiem na kalendarz twórczości, by stwierdzić, iż — wbrew osądowi diarysty — żaden odcinek nie został, z punktu widze-nia sztuki literackiej, zmarnowany. To nie był czas stracony, bo prze-cież po pierwszym okresie, rzekomej beczynności — w r. 1947 powsta-ją w kilkumiesięcznym odstępie czasu: *Trans-Atlantyk*, arcydzieło prozy, i *Ślub*, dramat oniryczny, a zarazem genialna parodia Szekspira oraz dramaturgii romantycznej, głównie polskiej. Z kolei, po ośmiu bez ma-ła latach nudnej i niewątpliwie wyrobniczej chałtury w banku, wylęga się pomysł pisania diariusza — utworu „macierzystego” i zarazem stoją-cego w opozycji do całej dotychczasowej twórczości literackiej Gombro-wicza, jak również do równoległe z *Dziennikiem* powstających i z niego wypączkujących powieści, np. *Pornografii* czy *Kosmosu*.

Skąd ta opozycyjność *Dziennika*? Różnice pojawiają się na etapie — nazwijmy go tak — genetycznym, w związku z odmiennymi celami ar-tystycznymi, nową koncepcją komunikacji literackiej, odmienną tema-tyką i kompozycją. Utwór pisany na zimno, z osobliwym wyrachowa-niem estetycznym, pod samokrytycznym osądem, pisany niebywale świadomie — może nawet w stanie nadświadomości twórczej — układa się w zapis egotycznego wyznania o charakterze: autokomentarza, autoin-terpretacji, autobiografii, autoanalizy. Wśród tych mnogich określeń bu-dowanych przy użyciu cząstki „auto-” znaleźć się musi oczywiście auto-tematyzm — *Dziennik* sam się dokładnie definiuje, śledzi swoje prze-miany, dyskutuje narzędzia literackie i jakoś przykrawanej materii. Krawiec-Gombrowicz z uwagą nachyla się nad swym najdziwniejszym tworem, który nigdy nie zostanie wykończony w detalach, i wciąż zmie-nia wykrój, fastryguje, doszywa ozdobniki, by nieoczekiwanie rozpruć i przenicować wypracowane, zdawałoby się, fragmenty. Boże, strzeż przed takimi rzemieślnikami! Pamiętajmy jednak, że to, co jest par-tactwem w nieodwracalnym posługiwaniu się materiałem krawieckim, w dziedzinie krawiectwa literackiego stwarza czasem kapitalne modele.

Oto już na początku pierwszego tomu, w rozdziale 4, Gombrowicz przeprowadza rewizję dopiero co rozpoczętego diariusza i przy okazji wyznaje:

Przystąpiłem do pisania tego mojego dziennika po prostu aby się ratować, ze strachu przed degradacją i ostatecznym pogrążeniem się w falach życia trywialnego, które już mi sięga do ust. [...] staczam się w publicystykę. [1, 51]

Czy wyznaje poważnie? Generalnie rzecz biorąc, ton diarysty, a tak-że prawa gatunkowe upoważniają nas do odczytywania serio tych wy-znań, ponieważ ani najbliższy kontekst, ani intencje wypowiedzającego nie wskazują na zakusy ironizowania. Z drugiej strony, mając w czuj-

nej pamięci wspomnianą „chytrość” i przekorę pisarza, pamiętamy o ironicznym nawiasie, w który mogą być ujęte najbardziej poważne zwierzenia. Gombrowicz bowiem formę gatunkową dziennika, o czym jeszcze za chwilę, wykorzystuje jako tarczę, w celach jawnie defensywnych, ubezpieczając swoje przedsięwzięcie „publicystyczne” również od strony — użyjmy terminologii *Ferdydurke* — „łydczanej”, czyli następująco: wprawdzie coś zostało napisane serio, to coś można więc interpretować literalnie, jednakowoż autor *Dziennika* zdaje sobie sprawę, że mimo jego pisarskich wysiłków język, twór wybitnie sformalizowany i nie oddający całej prawdy „ja”, kłamie myślom. Autor *Dziennika* liczy przeto na ironiczny zmysł odbiorcy i chce porozumiewać się z nim — w sprawach najistotniejszych, niewysławialnych — poza granicami słów, stawia bowiem przede wszystkim na inteligencję czytelnika. Otóż i zasada metodologiczna niniejszego szkicu: tekst *Dziennika*, biegnący dwuznacznie na granicy ironii, autoironii i tonacji poważnej, czytamy wedle swych możliwości odbiorczych, na własną odpowiedzialność wyjmując te urywki, które, naszym zdaniem, brzmią nie zafałszowaną nutą serio.

Wątek prezentacji autotematycznej biegnie dalej. Diaryście towarzyszy uczucie ambiwalentne: z jednej strony *Dziennik* heroicznie broni „ja” pisarskiego, rozpuszczającego się i zatracającego w nurcie kultury, utwierdza zatem i określa nieustannie tożsamość Gombrowicza-artysty; z drugiej strony staje się groźną pułapką, niewolącą do uprawiania pisarstwa użytkowego, spopolitowanego, słowem — publicystyki. Po dwu latach diarystycznej praktyki, w r. 1955, twórca określa z pogardą styl *Dziennika*: „pobieżne streszczenie, nędznie dyskursywne, dziennikarskie prawie” (1, 191).

Arystokrata sprzedający na raty talent literacki? Trzeba było kilku jeszcze lat, by Gombrowicz oswoił się z tą — tak mu dotąd obcą — formą wypowiedzi i całkowicie zaaprobował konwencję gatunkową. Znakiem owej aprobaty jest po prostu brak negatywnych uwag autokrytycznych — co nie boli, o tym się nie mówi. Ale to dopiero w tomie drugim i trzecim; w autotematycznym oświetleniu tomu pierwszego *Dziennik* ukazuje się jako kompromis życiowy, dzieło nie chciane i nie kochane, o które pisarz ma pretensje: częściowo do kultury polskiej, częściowo do swojego pechowego losu emigranta i do siebie samego. W tym samym roku gorzko narzeka:

    Po tylu latach jednak wyczerpanych, jednak pracowitych, kim jestem? Urzędnikiem zarządnym siedmioma godzinami urzędowania, zdławionym we wszystkich przedsięwzięciach pisarskich. Nie mogę nic pisać poza tym dziennikiem. [...] Tyle wysiłku włożyłem w literaturę a ona dzisiaj niezdolna zapewnić mi minimum niezależności materialnej, minimum — nawet — godności osobistej. [...] W życiu — zero, istota podrzędna. [...]

jestem bezdomny tak bardzo jak gdybym nie mieszkał na ziemi ale tkwił w przestrzeniach międzyplanetarnych [...]. [1, 193]

Rok 1955, jak pamiętamy, zamyka drugie ogniwo triady argentyńskiej — owych trzech okresów 8-letnich. Zapewne Gombrowicz, gdyby miał lepsze warunki tzw. zewnętrzne, napisalby w ciągu 16 lat coś więcej niż tylko jeden dramat i dwie powieści, a przy tym nie musiałyby „zniżyć się” do publicystyki i felietonu. Dywagacje „gdybologiczne” w tym przypadku najkrótszą drogą wyprowadzają na manowce, gdyż rezultat rzekomy kompromisu (życiowego i twórczego) zdaje się obecnie, na tle dorobku autora *Kosmosu* i na tle współczesnej literatury, nie tylko równo ważyć z owymi trzema (i pozostałymi) dziełami *stricto* literackimi, lecz nawet je przesłaniać. *Dziennik* z latami rośnie.

Niepokojąco i nieco dwuznacznie wygląda sprawa odbiorcy dziennika intymnego. Bo skoro diariusz intymny, skoro autorski i pisany dla własnych potrzeb, to dlaczego jest prawie na bieżąco ogłaszany drukiem? Czy nie kryje się tu — rekonstruuje rozterki Gombrowicza — oburzająca i niesmaczna blaga, kłamstwo publicystyczne? Odrażające dla autora *Pornografii*, który chce być i jest nieprzekupnym rzecznikiem prawdy. System pisania i ogłaszania *Dziennika* poniekąd zaprzecza gatunkowi (nie pod tym tylko względem) — negując kolejne ważne założenie genologiczne, diarysta tworzy w istocie rzeczy: antydziennik.

Piszę ten dziennik z niechęcią. Jego nieszczerza szczerość męczy mnie. Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję, że rozmawiam ze sobą? [1, 49]

Gombrowicz, jak próbujemy wykazać, swoją refleksją autotematyczną ogarnia całość problematyki teoretycznej dotyczącej dziennika, gatunku literackiego. Obserwuje, iż współcześni mu pisarze często — lecz z mniejszą samoświadomością, bardziej „bezrefleksyjnie” czy „żywiolowo” — publikują za życia diariusze. Z obawy, aby te notatki codzienne nie zostały przeoczone przez spadkobierców archiwum pisarskiego? Albo zapobiegając możliwym zniekształceniom tekstu w edycji pośmiertnej? A może w przekonaniu, że dziennik — jako forma otwarta — pozwoli osiągnąć to, czego nie udało się osiągnąć w dziełach ściśle literackich: zgodność tematu z kompozycją, bliskość konkretnego życiowego? W każdym przypadku przyczyny opublikowania dziennika za życia autora układają się swoiście i splata się parę motywacji.

Co ciekawe: w *Dzienniku* Gombrowicza — a jest to fakt w diarystyce rzadko spotykany — splot owych motywacji zostaje skrupulatnie rozsupłany. Z taką precyzją i dociekliwością, z jaką równolegle — w latach pięćdziesiątych — rozpoczęto w praktyce i teorii *nouveau roman* analizować składniki strukturalne powieści, tworząc antygotunek, zrozumiały oczywiście jako eksperyment tylko w opozycji do mniej lub bardziej tradycyjnej powieści. Podobnie rzecz wygląda z *Dziennikiem*: postawiony na tle wcześniejszej diarystyki i obok równocześnie powstających diariuszy ujawnia dopiero bogactwo autotematyzmu, kwa-

lifikujące do klasy — ochrzciliśmy ją na zasadzie analogii — „anty-dzienników”.

Skoro napomknęliśmy o czytelniku, warto wspomnieć o diaryście. Gombrowiczowska przedwojenna teoria Formy powiada, iż żaden przekaz językowy — a więc ani literacki, ani paraliteracki — nie gwarantuje takiego poziomu szczerości, aby tekst można było uznać za rzetelny ekwiwalent „ja”: język nie tylko myślom kłamie, ale kłamie przede wszystkim osobie, nie wyraża osoby. „Ja” pozostaje dla literatury — i dla jakiegokolwiek innego poznania — zjawiskiem nieuchwytnym, nieopisywalnym, niewyczerpywalnym, wieloznaczeniowo uwarstwionym. Każde „ja” poszczególne może stać się zatem ośrodkiem nieustającej penetracji artystycznej, a nigdy — mimo to — nie odkryje się do końca i nie pozwoli się zamknąć w formule ostatecznej.

Z tych zapewne przyczyn wszystkie utwory literackie Gombrowicza — poza dramataми oczywiście — napisane są w pierwszej osobie, która stanowi kosmos znaczeń i reprezentuje doskonale gatunek ludzki. „Ja” literackie mówi ponadto tylko w swoim własnym imieniu, a odpowiedzialność za wizję świata przedstawionego spada na podmiot mówiący; interesująca gra znaczeń — która nadaje pisarstwu autora *Trans-Atlantyku* znamię żartobliwej trójznaczności — toczy się pomiędzy narratorem-bohaterem, autorem i osobą fizyczną pisarza. Zupełnym nieporozumieniem interpretacyjnym jest jednoznaczne wiązanie „ja” z Gombrowiczem-człowiekiem, ostatnim z trzech partnerów owej gry.

Nieco inaczej rozumieć należy „ja” w *Dzienniku*. Epistemologia Gombrowicza skłania łą pesymizmowi — by tak rzec — genologicznemu: dowolny dziennik, dający rzekomo ekwiwalent diarysty, w istocie staje się świadectwem niewiarygodnym. Chce być szczerością, a głosi fałsz; deklaruje prawdomówność, a mówi półprawdy; aspiruje do rzetelności dokumentu, a kreuje przebiegle — usypiając czujność czytelnika — jeszcze jeden rodzaj fikcji literackiej, o tyle groźnej, że rozstrzuwającej mit o pisarzu. Wyprowadzony w pole czytelnik, dobrodusznie traktujący dziennik jako dokument, przyjmuje obraz „ja” za dobrą monetę i bezwiednie utożsamia rolę diarysty z osobą autora.

Tymczasem u Gombrowicza na tę mistyfikację komunikacyjną nie ma zgody, rola bowiem przyjęta przez osobę nigdy — nawet przy najlepszych intencjach tej osoby i nie mniej dobrych intencjach czytelnika — nie może i nie powinna być utożsamiona z tą osobą. Czymże innym jest dziennik — pytamy w imieniu Gombrowicza — jeśli nie próbą zatarcia granicy pomiędzy rzeczywistością pozaliteracką a literaturą? Przy czym wszelkie korzyści owej machinacji quasi-dokumentarnej przypadają pisarzowi: każe się wierzyć odbiorcy w podwójną tożsamość — „ja” mówiące (diarysta) ma być na pozór identyczne z „ja” w roli pisarza, a z kolei rola ta ma odzwierciedlać „pełnego” czy „całego” człowieka.



Rozwiązanie Gombrowicza — stawiające uzasadnione zarzuty wszystkim dziennikom z pozycji antydziennikowej — streścić się daje tak: nikt sam o sobie nie może świadczyć, jesteśmy naprawdę (lub raczej: jesteśmy bardziej sobą) tacy, jakimi nas widzą inni. I to nie w jakiejś jednej roli, także nie w roli autora dziennika czy autora słynnych dzieł literackich. Rolę podejmuje się wycinkowo, fakultatywnie, na ograniczony okres czasu. Osobą jest się w nieprzekazywalnej pełni osobowości, bez wyboru, przez całe życie. Stosunkowo najpełniejszą prawdę o osobie otrzymuje się z różnych ust, z porównania odmiennych stanowisk, a największym zadaniem życia jest: być sobą i pozostać mimo wszystko sobą. Porównajmy dwa wymowne pod tym względem fragmenty:

Poeta dnia dzisiejszego powinien być dzieckiem, ale dzieckim chytrym, trzeźwym i ostrożnym. Niechaj uprawia poezję, lecz niech w każdej chwili będzie zdolny zdać sobie sprawę z jej ograniczenia, brzydot, głupot i śmieszności — niech będzie poetą, lecz poetą gotowym w każdej chwili poddać rewidji stosunek poezji do życia i rzeczywistości. Niech, będąc poetą, nie przestaje ani na chwilę być człowiekiem i niech człowieka nie podporządkowuje „poecie”. [1, 74]

Zapytałem ich, kim jest X, którego znałem tylko ze słyszenia. Odpowiedziano, że wybitny pisarz. Powiedziałem, że, owszem, pisarz, ale kim jest? Wyjaśnili, że wywodząc się z surrealizmu oddał się ostatnio specyficznemu obiektywizmowi. Rzekłem, że, doskonale, obiektywizm, ale kim jest? Powiedziano, że należy do grupy Melpomeny. Odpowiedziałem, że zgadzam się na Melpomenę, ale kim jest? Odparli, że jego gatunek charakteryzuje kombinacja *argot* z metafizyką ufantastyczną. Mówię tedy, że zgadzam się na kombinację, ale kim jest? Na co odpowiedzieli, że cztery lata temu przyznano mu *Prix St. Eustache*. [3, 107]

Cóż zatem począć wobec groźby „nieszczerej szczerości”, wobec pesymizmu poznawczego? Przyjąć, że „ja” w *Dzienniku* będzie kreacją<sup>4</sup>, będzie świadomie odgrywaną rolą, nadaremnie siłując się na odtworzenie osoby autora: dążąc do prawdy o Gombrowiczu-człowieku, wypowiada się zaledwie prawdy (i to nie wszystkie) o Gombrowiczu-pisarzu. Toczy się gra w otwarte karty — diarysta powiada:

Powiniennem potraktować ten dziennik jako narzędzie mego stawania się wobec was [...].

Inne dzienniki powinny się mieć do niniejszego, jak słowa „jestem taki” do słów „chcę być taki”. [1, 50]

Cytat nie tylko potwierdza „antygatunkowość” *Dziennika*, której diarysta był świadom, lecz zwraca uwagę na eseizację utworu.

<sup>4</sup> S. Gębala w artykule „*Dziennik*” *Gombrowicza — problemy autokreacji* („Miesięcznik Literacki” 1977, nr 8) szeroko rozumianą autokreację uważa — w ślad za wielu interpretatorami — za centralne zagadnienie twórczości autora *Kosmosu*. Zdaniem Gębali, zwłaszcza w tomie 3 *Dziennika* autokreacja nasila się w sposób uderzający; chodzi tu nie tylko o wyrazistość „ja” diarysty, lecz również — co zostaje szerzej omówione — o komponowanie autobiografii w całość sensowną, specyficznie udramatyzowaną.

Nie przypadkiem esej robi błyskotliwą karierę w ostatnim półwieczu: stanowi doskonałą odtrutkę dla bezosobowej, beznamiętnej relacji naukowej — potrzebnej i może nieuchronnej w naukach ścisłych, ale zabójczej na dłuższą metę dla humanistyki<sup>5</sup>. Esej uwyrażnia pierwiastek ludzki w publicystyce, stwarza nowe możliwości narracyjne w powieści — nie dziwi więc eseizacja tego gatunku od czasów Prousta i T. Manna — rezygnując otwarcie z obiektywizmu, wiedzy pewnej i innych „boskich” atrybutów człowieka, w gruncie rzeczy nieosiągalnych, nadających kondycji ludzkiej niewłaściwe proporcje. Poetyka eseju — to może najgłębsze, choć nienowe: znane chrześcijaństwu, podkreślane silnie przez Montaigne’a, prawodawcę gatunku, tkwiące w filozofii Hegla, później w przełomie antypozytywistycznym — nie wierzy w istnienie człowieka skończonego, doskonałego, zrealizowanego. Odrzuca zaufanie do doświadczenia i rozumu jako jedynych źródeł wiedzy o rzeczywistości, przestrzega przed uproszczoną lub krystalicznie trwałą wizją świata. Dla ambitnego eseju literackiego — np. pióra Pawła Hostowca, Czesława Miłosza, Jana Józefa Szczepańskiego — problemem bardzo istotnym jest kwestia poznawalności: o ile „ja” eseistyczne, posiłkujące się na równi rozumem, intuicją i wyobraźnią (także poetycką) może dotrzeć do prawdy, znaleźć pierwiastek sensu. Esej, jak to wielokrotnie tłumaczył Irzykowski, pozostanie „próbierstwem” — w tym jego aktualność w epoce śmierci autorytetów, w tym jego siła i... słabość. Słabość jednakowoż uświadomiona, objawiona szczerze czytelnikowi.

Podkreśla Czesław Miłosz:

jest esej chyba mniej formą, bardziej postawą filozoficzną sprzyjającą „luźnej” kompozycji. Jest to postawa zadumy nad sprawami ludzkimi, spoglądanie na aktualność z dystansu, przy czym melancholia, sceptycyzm, humor i pobłażliwość należą do stałych ingredientów<sup>6</sup>.

Obrany przez Gombrowicza gatunek literacki posiadał i „luźność” kompozycyjną, i pojemność tematyczną, i możliwość kreowania „ja”; inaczej mówiąc: jednym ze składników poetyki *Dziennika* bez przeszkód mógł stać się esej. Właśnie na gruncie diariusza manifestuje się postawa „ja”, która w realizacji i koncepcji Gombrowicza bliska jest postawie „ja” eseistycznego<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> W toku rozważań wykorzystujemy rozprawę W. Głowali *Próba teorii eseju literackiego* („Prace Literackie” t. 7 (1965)).

<sup>6</sup> Cz. Miłosz, *Proza. O Pawle Hostowcu*. „Kultura” (Paryż) 1961, nr 11.

<sup>7</sup> O tym, że dziennik może wchłaniać esej, że pomiędzy obu gatunkami nie istnieje sprzeczność genologiczna, pisze Głowala (*op. cit.*, s. 165), podając jako przykłady właśnie *Dziennik* Gombrowicza i diariusz Kierkegaarda. „Ja” eseistyczne tym m. in. różni się od „ja” diarystycznego, że jest o wiele bardziej skłonne do myślenia dyskursywnego, chętnie wysuwa domysły, stawia hipotezy; objawia zatem widoczną dla czytelnika ruchliwość intelektualną, a przy tym uświadamia sobie granice własnych możliwości poznawczych. Refleksja epistemologiczna tego typu w narracji „ja” diarystycznego może się w ogóle nie pojawić. Głowala wymienia dwa prawa eseistycznej logiki (*ibidem*, s. 162); 1) „teza zostaje sformuło-

Zauważmy, że poczucie niespełnienia długo dręczy autora:

Ten dziennik to 30 procent tego co być powinno, należałoby pchnąć go w sferę 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... [1, 165]

Dopiero w czwartym roku twórczości diarystycznej, 1956, daje się zaobserwować stopniowe pogodzenie ambicji twórczych z możliwościami ekspresji:

Dziś już zgadzam się na wszystkie kłamstwa, konwenansy, stylizacje mego dziennika, byleby przemycić choć echo dalekie, smak bladej mojego ja uwiecznionego. [1, 225]

„Ja” Gombrowiczowe rzadko wpada w melancholię, nie odznacza się pobłażliwością — inne są zatem składniki eseistycznego stylu *Dziennika*; z propozycji Miłosza ostoi się na pewno humor: cięty, skory do kpiny i szyderstwa.

Jakiś zastanawiający instynkt twórczy kazał diaryście — ale dopiero w wydaniu książkowym — rozpocząć notatki od wyzywającego zestawienia:

*Poniedziałek*

Ja.

*Wtorek*

Ja.

*Środa*

Ja.

*Czwartek*

Ja. [1, 11]

Deklaracja ślepego egoizmu? Bynajmniej. Stopień samowiedzy objawianej w *Dzienniku* wyklucza postawę zamkniętą, daleką od umiejętności samookreślenia. Mało przy tym znajdziemy we współczesnej literaturze polskiej dzieł równie zatroskanych o cudze dobro, o cudzą niezależność i godność. Sygnał egocentryzmu? Też nie. Bo wprawdzie narracja diarystyczna nieustannie obraca się wokół „ego”, ale kierunek zainteresowań — ma to znaczenie decydujące — prowadzi na zewnątrz, od „ego” ku światu, ku innym ludziom i ku ważnym sprawom teraźniejszości, nie ma mowy o trwaniu w zasklepionym więzieniu „ja”, o ucieczce w swoją małą, ciasną skorupę prywatności. Dlatego tę natarczywą obecność „ja” określać trzeba mianem egotyzmu, lecz w zabarwieniu jak najbardziej dodatnim i pochlebnym dla Gombrowicza — w znaczeniu egotyzmu eseistycznego.

wana wprost i w takiej postaci służy do wyciągania wniosków”, brak zatem często ogniwa dowodzenia w toku eseistycznym; 2) eseista zastrzega sobie „specjalne prawa dla przypuszczeń i domysłów”.

W środowiskach emigracyjnych omawiany problem rozumiano opacznie i powierzchownie. Wówczas to Gombrowicz, wykorzystując szanieniec *Dziennika*, broni swego utworu — *Dziennik się Dziennikiem* zasłania, *Dziennik* kontruje *Dziennikiem*, a więc całkiem w duchu znanej, autorskiej taktyki:

*Opatrzono go naklejką z napisem „egotyzm” — i szlus! Większości z tych emigracyjnych czytelników i krytyków — polonistów, poetów, pisarzy, intelektualistów — nie przyszło w ogóle na myśl, że mówić o sobie można romantycznie, że [...] „ja” w „Dzienniku” to nie „ja” trywialnego sobka, ani naiwnego Narcyza, a kogoś zdającego sobie sprawę... że, jeśli to egotyzm, to metodyczny, zdyscyplinowany i świadczący właśnie o wysokim i chłodnym obiektywizmie.* [2, 189]

*Dziennik* od strony tak pojmowanego egotyzmu interpretować można dwojako: jest manifestem konkretnej, wyrazistej i spójnej światopoglądowo osobowości, a zarazem postulatem życia przekornego, autentycznego, ufającego sobie i swemu istnieniu. Apel Gombrowicza, nie pozbawiony zamaskowanej intencji pedagogicznej, streszcza się — słowami diarysty — następująco:

Nie dajcie się zastraszyć. Słowo „ja” jest tak zasadnicze i pierwotne, tak wypełnione najbardziej namacalną a przeto najuczciwszą rzeczywistością, tak nieomyślne jako przewodnik i surowe jako próbnik, iż zamiast nim gardzić należałoby paść przed nim na kolana. [1, 149]

W formie bardziej imperatywnej:

Bądź zawsze obcy! Bądź niechętny, nieufny, trzeźwy, ostry i egzotyczny. Trzymaj się, chłopcze! Nie daj się swoim oswoić, przyswoić! [1, 161]

Tymi słowami Gombrowicz dodaje sobie otuchy przed wejściem do Klubu Polskiego; rada kryje treść głębszą i uniwersalną, kieruje się z jednej strony do „ja” eseistycznego, z drugiej strony do czytelnika.

Poszukiwanie dystansu, „egzotycznego” punktu widzenia doprowadza w drugim tomie *Dziennika* do poszerzenia pasma narracji o tzw. „drugi głos”, wyodrębniony z tekstu kursywą i stanowiący próbę rozwiązania kwestii „nieszczerej szczeroci” oraz próbę — natury genologicznej — konsekwentnego przekształcenia konwencji diarystycznej. Jak wiemy, autor od początku nie ufał zbyt jednoznacznej stylistyce i zdawał sobie sprawę z pułapek grozących w stosunkowo łatwej roli narracyjnej. Napięcie pomiędzy tą właśnie rolą a oczekiwaniami Gombrowicza jako osoby rosło nieustannie, aż wreszcie — w r. 1959 — zwyciężyła analiza nad syntezą, spójna rola pękła na dwoje, „ja” dotychczasowe znalazło się przed krzywym zwierciadłem: niby to epickiego, obiektywnego toku narracji. Gombrowicz sam sobie — a bardzo to lubił — popsuł szyki, sam sobie wszedł w paradę, zmusił siebie do zmiany taktyki, rozbił sztywniejszą formę, otwierając okienko dla spontaniczności i żywiołu zabawy:

*Jedynie, na co się zdobył na razie, to wprowadzenie w „Dziennik” „drugiego głosu” — głosu komentatora i biografy — 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 szczerłość i namiętność. I było to coś nowego, czego nie napotkał w żadnym ze znanych mu dzienników.* [2, 134]

Drugi głos diarystyczny to bez wątpienia ciekawy i oryginalny wynalazek autora *Kosmosu*, dowód osiągnięcia dystansu eseistycznego<sup>8</sup>. Gombrowicz — jako ironista pierwszej próby — w ogóle należy do pisarzy nieustannie dystansujących się wobec przedstawianego świata i wobec samych siebie. Potrafi dziwić się rzeczywistości, spojrzeć na nią świeżo, bez uprzedzeń; by posłużyć się metaforą: potrafi widzieć egzotycznie, być „na zewnątrz” dziejących się spraw. W dodatku przebieg biografii wzmocnił jego skłonności do mówienia „drugim głosem”.

Czynnik pierwszy, w sposób oczywisty potęgujący egzotyzm, to wieloletnia emigracja. Po 19 latach pobytu w Argentynie wyjaśnia:

W przedwojennej Polsce lekceważony, zaledwie dostrzeżony — potem przywalony wojną — potem wsadzony na indeks [...] a tu, w Argentynie, pozbawiony nawet kawiarni literackiej, nawet tej grupki przyjaciół-artystów, na której łonie może przycupnąć, w miastach Europy, każdy cygan, nowator, awangardzista. Stałem się śmiały ponieważ nic absolutnie nie miałem do stracenia: ani honorów, ani zarobków, ani przyjaciół. Musiałem odszukać siebie i oprzeć się na sobie, ponieważ na nikim innym nie mogłem się oprzeć. Moja forma to moja samotność. [2, 38]

W tym samym jeszcze roku 1958, w którym padły te słowa, Gombrowicz wyjechał — w celach kuracyjnych — do Tandilu, miasta liczącego 70 tys. mieszkańców i służącego mu jako obiekt do studiów nad mentalnością prowincjonalną. I oto podróż — drugi czynnik „egzotyzujący” — skłania diarystę do zanotowania surowej, nieco gorzkiej myśli: „Jestem tu stokrotnym cudzoziemcem i obcość noszę w sobie” (2, 78). Mimo to, a może właśnie dzięki temu, podróże wpływały na pisarza inspirująco: nie tylko jako źródła nieoczekiwanych tematów i pomysłów literackich, ale także jako okoliczności „przyspieszające” rytm notacji i zagęszczające postrzeganie. Dość wspomnieć znakomite epizody podrózne z *Dziennika: Diariusz wiejski* (1, 138—141), *Diariusz Rio Parana*<sup>9</sup> (1, 259—264),

<sup>8</sup> O Gombrowiczowskim przejściu typu „on jako ja” wspomina A. Okopień-Sławińska (*Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* „Teksty” 1977, nr 5/6, s. 59): „Zastąpienie ja przez on jako ja i wywołane w ten sposób zderzenie perspektywy podmiotowej z przedmiotową umożliwiło pisarzowi dokonanie autoprezentacji jak gdyby od zewnątrz, nie na własną odpowiedzialność, oczami i słowami innych. Uchyliło też pewne ograniczenia moralno-towarzystkiego *decorum* obowiązującego mówienie o sobie, a obejmującego szereg nierządsko wewnętrznie skłóconych zasad, takich jak np. zakaz samochwalstwa i wymóg szczerości”. Autorka zaznacza, iż tę grę narracyjną „Gombrowicz uprawiał z premedytacją i gruntownym rozeznaniem efektów” (s. 60) oraz zwraca uwagę, że sam chwyt znany był pisarzom wcześniej, np. T. Breza wykorzystał go w *Adamie Grywałdzie*.

<sup>9</sup> Utwór omówiony przez Pawłowskiego (*op. cit.*).

zapiski z Tandilu (2, 66—87) czy wreszcie — najciekawszy niewątpliwie i najpokaźniejszy dziennik podróży powrotnej do Europy organicznie zrosnięty z notatkami zachodnioberlińskimi (3, 74—147), wydawany zresztą na Zachodzie oddzielnie. Psychika Gombrowicza podlega w zupełności prawom osobliwej psychologii kinetycznej, opisującej zmienność reakcji psychicznych w zależności od ruchu, w jakim znajduje się osobnik.

Na zasadzie paradoksu trzecim czynnikiem „egzotyzującym” jest dla Gombrowicza bliskie otoczenie, a szczególnie życie towarzyskie. Do stolika kawiarnianego — bo na tym przeważnie towarzyskość ta polega — zasiada z nadzieją na znalezienie partnera i przeciwnika, przede wszystkim młodego, dysponującego elastyczną inteligencją, świeżością reakcji. Pragnie wprawić swój umysł w stan wartkiej, ruchliwej pobudliwości; przed wojną głód dialogu zaspokajał w „Ziemiańskiej”, na emigracji kawiarnię literacką — ku swemu zdumieniu — znajduje właśnie w Tandilu. Rozmówcami byli młodzieńcy w wieku 19—22 lat, o których sporo dowiadujemy się z *Dziennika*, a jeszcze więcej z ich własnych wspomnień<sup>10</sup>. W zwierzeniach poważnych już dzisiaj panów — niegdyś gorących admiratorów, polemistów i korespondentów Gombrowicza — uderzają dwa zjawiska wyraźnie sprzeczne: z jednej strony, autor *Ferdurke* ujmuje serdeczną towarzyskością, nie pozbawioną wyreżyserowanej przekory i parodiowanego dydaktyzmu, cieszy się zrozumieniem wśród młodych obcokrajowców; z drugiej strony, ci sami rozmówcy wskazują na nieokreśloną, ale wyczuwalną samotność pisarza, występującego zawsze w jakiejś masce—roli, prowokującego momentalne spięcie towarzyskie. Gombrowicz prywatny, najgłębszy, najbardziej — rzeklibyśmy — osobowy, pozostaje dla tych Argentyńczyków (jak zresztą dla wszystkich ludzi w ogóle) kimś nie do końca rozpoznanym, objawiającym się jednostronnie, może w myśl zasady „nieszczerej szczeroci”; kimś kryjącym tajemnicę „ja”.

Trzeba było upływu dobrych kilku lat, aby padło wyznanie na temat genezy *Dziennika*, podkreślające mocno odrębność tego dzieła na tle całej twórczości literackiej Gombrowicza. Poniższy cytat demaskuje reżyserką taktykę pisarza, wybiórczość informacji przekazywanych diarystycznym zapisem: przez minione lata diarysta, nie kryjąc przecież rozmaitych uczuć negatywnych, nie napomyka ani słowem o pewnym swoistym, profesjonalnym lęku, jaki odczuwa każdy chyba pisarz przy zmianie dotychczasowej konwencji narracyjnej. Ten lęk — nierycerski, niemeński, nie licujący z lekkością, „szwungiem” (2, 14) i zabawą, z tonem pozornej nonszalancji — ujawniony zostaje dopiero w roku 1960:

Jednym z najdramatyczniejszych momentów mojej historii był ten sprzed lat dziesięciu, gdy rodziły się pierwsze fragmenty *Dziennika*. O, drzałem wte-

<sup>10</sup> Gombrowicz we wspomnieniach Argentyńczyków. Zebrał i przełożył R. K a l i c k i. „Twórczość” 1978, nr 4.

dy! Porzuciłem język groteskowy moich dotychczasowych utworów, jak się zdejmuję pancerz — tak bezbronny się czułem w dzienniku, taki strach mnie brał, że w tym słowie prostym wypadnę blado! Czyż nie był to czwarty mój debiut, najniebezpieczniejszy? Ale potem! Jakaż pewność, gdy okazało się, że od biedy mogę komentować siebie — tego mi było trzeba, stać się własnym swoim krytykiem, glosatorem, sędzią, reżyserem, odebrać tamtym mózgom moc wyrokowania... wówczas dokonała się moja niezależność!

[...] dopiero, gdy rozpisałem się w *Dzienniku*, poczułem, że i ja mam pióro w garści — cudowne uczucie, którego nie dostarczyła mi *Ferdydurke* ani inne utwory artystyczne, piszące się same z siebie... jakby poza mną... [2, 189]

Z trzeciego tomu *Dziennika* widać jasno, że Gombrowicz akceptuje swoje felietonowe i doraźne pisarstwo. W notatkach berlińskich powiada wyraźnie: powstały nie dlatego, że otrzymał stypendium fundacji For-da i coś mu wypadało albo coś musiał napisać, ale dlatego, że dziennik autorski — zaznacza mimochodem, lecz nie bez dumy — prowadzi od wielu lat. Po r. 1963 *Dziennik* zaczyna robić karierę międzynarodową. Z pewnych marginalnych napomknien można się domyślać, że w okresie argentyńskim — w pierwszych latach emigracji — Gombrowicz pisał diariusz innego typu: szczegółowy notatnik codziennych zajęć, o wartości głównie informacyjnej. W stosunku do swego faktograficznego prototypu *Dziennik* wyróżnia się konsekwentną i rozbudowaną wielofunkcyjnością. Narracja uformowana w poetyce eseju, będąca propozycją postawy eseistycznej, realizuje cztery, w znaczącej kolejności, funkcje.

Pierwsza — autotematyczna — pozwala diaryście na skomentowanie własnej twórczości, na jednoczesną dyskusję z krytykami lub historykami literatury; umożliwia dokonanie autointerpretacji, często wyprzedzającej lub towarzyszącej ogłoszeniu utworu (np. *Ślubu*), wreszcie stanowi podstawę do reżyserowania autobiografii i reżyserowania narracji *Dziennika*. Nasilenie autotematyzmu sprawia, iż *Dziennik* zyskuje rangę prozatorskiego eksperymentu i zajmuje miejsce w odmianie antyगतunkowej.

Druga — dialektyczna — stanowi pochodną funkcji autotematycznej i ujawnia się wówczas, gdy ogólna jakby autotematyczność *Dziennika* przybiera charakter polemiczny: wyraziście kreowane „ja” mówiące prowadzi uporczywą, wieczystą polemikę z przeciwnikami, którymi są literaci (krytycy i pisarze) albo szerzej — artyści. Obie te funkcje mogą występować w takim natężeniu dzięki dwom nieodzownym i charakterystycznym warunkom, omówionym przez nas: dzięki swoiście pojmowanemu egotyzmowi i egzotyzmowi diarystycznego „ja”.

Trzecia funkcja — psychoterapeutyczna — sprawia, że dzięki stylistyce, pozbawionej nieomal elementu groteski, „ja” autorskie (pośrednio oczywiście sam Gombrowicz) dostępuje oczyszczenia z emocji negatywnych; podobnie dzieje się z odbiorcą. Pod adresem tego ostatniego pojawia się otwarcie postulatyność, tekst przybiera kształt apelu, we-

zwania, sugeruje wybór określonej postawy życiowej. Diarysta dystansuje się wobec codzienności, porządkuje słowem chaos cywilizacji i zarazem własną psychikę, odnajduje swój niepowtarzalny, wewnętrzny ład i swoje właściwe miejsce na mapie współczesności. Wspólnota z czytelnikiem — jest to *conditio sine qua non* udanej psychoterapii — ugruntowana zostaje na identyczności sytuacji społecznej: pisarz to „jeden z nas”, to nie modernistyczny wieszczek i kapłan, nie romantyczny wieszcz czujący (i, niestety, myślący) za miliony, to człowiek bez nadzwyczajnych charyzmatów i pretensji, ktoś z talentem i pasją ujmowania rzeczywistości w słowo.

W *Dzienniku* „ja” stawia się na tym samym poziomie, na którym przebywa czytelnik — na poziomie życia powszedniego, w którym rozprawia się o sztuce i je na śniadanie dwa jajka na twardo, pisze się książkę i chodzi na spacer aleją (eukaliptusową, co prawda). Pisarz pracuje jak wszyscy i jak wszyscy jest w swym codziennym człowieczeństwie uwikłany w egzystencję. W ten oto sposób funkcji psychoterapeutycznej towarzyszy nieodłącznie walor demokratyczny: obalony zostaje w *Dzienniku* mit pisarza jako kogoś ze wszech miar wyjątkowego, kogoś ponad tłumem. Gombrowicz nie stanowi pod tym względem wyjątku, ponieważ w naszym stuleciu artysta — po żalonych i koturnowych złudzeniach neoromantyzmu — odnalazł swe miejsce nieomal pośród rzemieślników. Z drugiej strony warto mieć w pamięci — bo to dialektyczna swoistość autora *Dziennika* — że dla pisarza (artysty) rezerwuje się jednakowoż, w pewnych sytuacjach spornych i dwuznacznych, wyróżniające miano „arystokraty”.

Wreszcie czwarta funkcja — motoryczna — niejako przymusza Gombrowicza do regularnego, comiesięcznego, kontynuowania *Dziennika*, a więc napędza i pogania pióro, czyniąc z autora po trochu wyrobniaka. Na marginesie, a w oparciu o świadectwo diariusza, nadmieńmy, iż pisarz — obdarzony sarmackim temperamentem — zadziwiająco systematycznie zasiadał nad kartką papieru: dzień w dzień, mniej więcej w godzinach 10—12, czasem i po drzemce poobiedniej. Jeszcze jeden paradoks Gombrowicza: jeden z najbliższych pisarzy polskich, arcy mistrz ironicznego stylu *brillant*, a przy tym „kontynuator” tradycji szlacheckiej, potrafił żmudnie, wytrwale pracować, i to z takim powodzeniem, że śladów tego trudu nie dostrzega się w dziełach *stricte* literackich ani w *Dzienniku*. Funkcja motoryczna ma dla estetyki Gombrowiczowego utworu znaczenie podrzędne i warsztatowe, natomiast urzeczywistnienie trzech pierwszych nadaje *Dziennikowi* wartości ponadprzeciętne i ponadczasowe.

Pasja polemiczna sprawiła, iż Gombrowicz wyszukiwał nieustannie coraz to innych przeciwników: bądź to spośród krytyków literackich, bądź to spośród pisarzy. Atakował personalnie, jednostronnie i — w miarę zyskiwania światowej sławy — coraz to wybitniejszych. Skończył



na Szekspirze i Dantem. Jednostronność wynikała z ahistorycznego oglądu „adwersarza” oraz bardzo osobistego i tendencyjnego podejścia. W rezultacie dziennikowe ataki na Mickiewicza, Sienkiewicza, Żeromskiego, Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Kasprowicza i wielu innych więcej nam mówią o poglądach Gombrowicza, niż czynią szkody jego przeciwnikom.

*Dziennik* to nie tylko kreowanie własnego talentu na oczach czytelnika, to także — a może przede wszystkim — kreowanie własnej kariery i wielkości. I tutaj diarysta z biegiem lat przymierza się do coraz wybitniejszych. Wreszcie w r. 1959 wyznaje, że najbliższa jest mu wielkość Manna, który „zdołał — w duchu swojej epoki — związać w sposób ściślejszy, niż ktokolwiek inny, wielkość z chorobą, geniusz z dekadencją [...]” (2, 130). Okazuje się, że w opowiadaniu *Tonio Kröger* Gombrowicz „wczesnie odczytał swój los i powołanie” (2, 131), a teraz — cóż pozostawało innego? — sławny Gombrowicz pragnął przezwyciężyć sławnego Manna i robił to: od strony ulubionej, „lydczanej”, od kuchennej strony wielkości. Czyli wykazywał — niegroźnie szczerbiąc sławę Manna — jak bardzo podejrzanym, zmistyfikowanym i kłamliwym zjawiskiem jest wielkość, jak bardzo często stanowi skutek świadomej reżyserii. Przenikliwość diarysty polega na tym, że — inaczej niż twórcy na piedestale — odważył się odsłonić kulisy tej reżyserii:

Wybitność, a nawet wielkość, jest jednak do pewnego stopnia kwestią techniki i dziś inteligentny pisarz drugiej klasy wie już wcale nieźle, co i jak w sobie zreformować żeby przedostać się do klasy pierwszej. [3, 65]

I zaraz dodaje: „podrabiany geniusz wchodzi w krew, staje się ciałem” (3, 66).

Nieco chociaż podejrzliwemu czytelnikowi nasuwa się przekorne pytanie, o ile — w świetle tych i podobnych im uwag — prawdziwa jest wielkość Gombrowicza, który przecież szczerze wyznał: „czyż jednak parodiując genialność nie dałoby się przemycić odrobinę własnej genialności? Taka kontrabanda [...]”<sup>11</sup>. Znamy Gombrowicza parodystę, błazna, żartownisia, polemistę. Czytamy jego dzieła „na tle utworów najwybitniejszych, czytamy więc poniekąd jako aluzje, nawiązania do pierwowzoru. Czym byłby *Ślub* bez Szekspira? Kim byłby autor *Kosmosu* bez wielkich niewątpliwie poprzedników? Czy nie uzurpatorem przyładkiem, czy nie sprytnym przemytnikiem przeciskającym się chyłkiem z klasy drugiej do klasy pierwszej?

Argumentem rozwiewającym nasze podejrzliwe obawy jest nie tyle *Dziennik*, skądinąd przekonujący, jak wielką pracą i kosztem jakich wyrzeczeń autor *Ferdydurke* doszedł do sławy światowej, ale ogólna — by ją tak określić — struktura semantyczna dzieł Gombrowicza. Są one, co

<sup>11</sup> D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969, s. 83.

najwyraźniej widać w dramatach, zarazem proste i skomplikowane, trywialne i finezyjne, zbudowane w stylu paradoksalnie napiętym: nisko-wysokim, dzięki czemu bronią się skutecznie przed krytyką odbiorcy niezależnie od jego poziomu intelektualnego i gustów estetycznych. Dlatego każdy interpretator — stosując dowolny sposób wyjaśniania — znajduje w semantyce dzieł Gombrowicza taką płaszczyznę przekroju, na której badane zjawiska tworzą logiczną całość. Ogólna bowiem struktura semantyczna tych dzieł poddaje się różnorodnym cięciom interpretacyjnym, niby jakaś wielościenna, oryginalnie ukształtowana bryła, poprzez którą można przeprowadzić nieskończenie wiele płaszczyzn, otrzymując odmienne i zawsze urozmaicone, zawsze interesujące — profile przekroju:

Spróbujcie mi uwierzyć, a zobaczycie, jak te moje dziwactwa i gierki zaczną się wam łączyć w całość organiczną i zdolną do życia. We mnie sztuczność jest tym co ułatwia szczerość, żart wiedzie do powagi, przekora do prawdy. Spróbujcie mnie ująć jak najgłębiej. Słowo honoru, ja temu sprodam! [3, 188]

Batalia z krytykami literackimi — drugim, szczególnie uprzykrzonym typem przeciwnika — rozwija się od pierwszego tomu i na przestrzeni dwu następnych układa się nieomal w samodzielny wątek, ożywający lekturę szczękiem polemicznego oręża. Diarysta nie ufa krytykom, wskazując na bezpodstawną — jego zdaniem — usurpację:

Dlaczego to opinia p. X., która jest ostatecznie jedną więcej prywatną opinią, ma być wyniesiona na wyżynę wyroku przez sam fakt, że on pisuje w gazecie? [1, 100]

Szaniec *Dziennika* rychło przemienia się w punkt wyjścia i Gombrowicz przechodzi do działań zaczepnych przeciwko „dyletantom w przedpokoju sztuki, pasożytom, mistrzom trywializacji” (1, 103). Dla zrównoważenia dyletanckich sądów krytycznych diarysta umieszcza szereg wyjaśnień lub autointerpretacji. I tak czytamy uwagi o *Iwonie, księżniczce Burgunda* (3, 190—191), *Ferdydurke* (1, 100, 103—106, 182—185, 236—246; 2, 9—14), *Trans-Atlantyku* (1, 169—180; 2, 18—27), *Ślubie* (2, 147—150), *Pornografii* (2, 96—97, 208—209, 213—215; 3, 113), *Kosmosie* (3, 174—176), *Operetce* (3, 185).

Dlaczego mylą się krytycy? Bo nie potrafią sprostać osobowości autora — Gombrowicz myśli oczywiście o sobie — która przerasta ich niewspółmiernie: wiedzą, wrażliwością, intensywnością doznań.

Pytanie jest takie: w jaki sposób człowiek niższy może krytykować człowieka wyższego, oceniać jego osobowość, wartościować jego pracę [...]. [1, 103]

Wyższość diarysty nad krytykiem literackim nie wynika z jakichś modernistycznych jeszcze wyobrażeń ani z megalomanii — kryje się w tej nierówności poziomów problem pisarza wybitnego, zdającego sobie

sprawę ze swego talentu i z tego, że wyprzedza współczesność. A ogólniej: problem pisarza tworzącego na przekór gustom swojego czasu i wymykającego się swymi tekstami — za mało jeszcze precyzyjnym — narzędziom krytycznoliterackim.

Walczące „ja” dopiero wobec godnego przeciwnika lśni wszystkimi barwami. O ile wśród pisarzy Gombrowicz takich przeciwników znalazł, o tyle nie trafił na partnera-krytyka spełniającego pozytywną koncepcję:

krytyka literacka nie jest osądzeniem człowieka przez człowieka (któż dał ci to prawo?), lecz starciem dwóch osobowości na absolutnie równych prawach. [1, 104]

Spośród twórców emigracyjnych na miano godnego partnera zasługiwałyby najbardziej Czesław Miłosz, pozytywnie oceniany w *Dzienniku*, ale przecież w mniejszym stopniu krytyk, w większym poeta i prozaik — więc sytuujący się na innym placu potyczek, w innej kategorii przeciwników. Spośród krytyków krajowych ciepłe słowa zyskał Artur Sandauer za książkę *Bez taryfy ulgowej*, wydaną w r. 1958, wyróżniającą się niezależnym tonem, śmiałością pamfletu i barwnie odbijającą od szarej — zdaniem Gombrowicza — bełkotliwej, pretensjonalnej i odętej krytyki polskiej u schyłku lat pięćdziesiątych (2, 178—181).

Z rozczarowaniem pisał o Sandauerze w 7 lat później — a to w związku z niesprawiedliwym artykułem tegoż *Gombrowicz, człowiek i pisarz* — pytając: „o ile tamten Sandauer jest jeszcze dzisiejszym Sandauerem?” (3, 179). Krytykiem godnym autora miał szansę zostać Andrzej Falkiewicz, którego studium o *Ślubie*, przynajmniej w partiach początkowych, świadczyło — wedle diarysty — o zrozumieniu najgłębszych kwestii zaszyfrowanych w dramacie (2, 147).

Gombrowicz nie znalazł swego krytyka. Wiedział o tym doskonale, radził zatem powrócić do nieco może staroświeckiego, ale atrakcyjnego dla czytelnika, modelu krytyki wiążącej dzieło z osobą twórcy i wyopowiadającej subiektywne, indywidualne sądy:

gdy krytyk poczuje się człowiekiem, piszącym o człowieku i dla ludzi, gdy odnajdzie zagubioną Towarzystwość, uzyska solidną podstawę dla niejednej nagłej rewizji. [2, 151]

Co obezwładnia współczesną krytykę i unieczytelnia myśli najlepszych nawet piór jej przedstawicieli? Scjentyzm, przerost dywagacji pseudonaukowych, epatowanie publiczności zawiłą i hermetyczną terminologią, która — miast przybliżyć na równi: do dzieła i do autora — stanowi najskuteczniejszy „zniechęcacze”, świadcząc ponadto o wyjąłowieniu samego krytyka, posługującego się językiem nie swoim, nieautentycznym, językiem konwenansu krytycznoliterackiego, spoza którego — bo i jakimż cudem? — nie wygląda najmniejsza cząstka człowieka żywego i przeżywającego.

Od r. 1957 dorobek literacki Gombrowicza — *Ferdydurke*, *Ślub*, *Bakakaj*, *Iwona* [...] stał się przedmiotem dziesiątków recenzji, artykułów, polemik. Z pewnością nie wszystkie te prace rozproszone Gombrowicz przeczytał, gdy notował w *Dzienniku*:

Szarość życia polskiego bije z tego wysilonego, zmudnego, rzetelnego myślenia, które chce zrozumieć, zdać sobie sprawę, wytłumaczyć innym, ale nie umie porywać — brak temu polotu, szwungu, szarmu, blasku, poezji, zabawy. Ta krytyka jest jak palec położony na brzmiącej strunie — zabija wibrację. [2, 14]

Ale czy pomylił się w ocenie zasadniczej?

Lektura ówczesnych czasopism literackich przekonywa, że postulowanej przez Gombrowicza igraszki — nieco z ducha francuskiej, igraszki lotnego humoru — nikt prawie nie kultywował. Prostowano rozmaite błędy tonem zasadniczym, a chwalony Sandauer ogłaszał się — nie bez racji, ale z zabójczą powagą, słowo za słowo, gest za gest — Człowiekiem, Który Nigdy Nie Poblądził. W *Moich odchyleniach* i w *Bez taryfy ulgowej* stawiał sobie przy okazji niewielką, lecz solidną — z przypisami, z wytknięciem każdemu jego grzeszków — kapliczką krytycznoliteracką. Krytyk najbardziej w poprzednich trudnych latach niezależny, bardzo wpływowy, nobilitujący właśnie Gombrowicza, Schulza, Leśmiana, Witkacego do rangi twórców czołowych w XX-wiecznej literaturze polskiej, ten krytyk — uwiązał w pancerzyku samouwielbienia.

Wszystkie dzieła *stricte* literackie Gombrowicza rodziły się stosunkowo prędko, pisane w natchnieniu, z rozmachem, fantazją, jako rozkwitające, barwne wizje; wnoszą na trwałe do historii literatury polskiej bezcenny potencjał „szwungu, szarmu i zabawy”, dodając pozycje wybitne do nielicznej gromadki utworów o charakterze także ludycznym. *Dziennik* jako narracja dyskursywna, wielogłosowo dialektyczna, kunsztownie zeseizowana jest przystępniejszy, choć wymaga pewnych kwalifikacji intelektualnych. Wizyjność dzieł bowiem nie do wszystkich przemawia i nie wszystkich przekonuje. W swojej klasie gatunkowej, zwłaszcza dzięki widocznej polemice genologicznej, *Dziennik* zajmuje pozycję — stwierdzenie to nie będzie chyba przesadą — arcydzieła.

Źle by się stało, gdyby spostrzeżenia niniejsze złożyły się na sylwetkę Gombrowicza-negatywisty, mającego wiele pretensji do innych, a mało w gruncie rzeczy konstruktywnego. Otóż sama metoda dialektyczna diarysty stanowi coś pouczającego i godnego najwyższej uwagi; ponadto znajdziemy wypowiedź wprost:

Oto mój program: *Primo* zdać sobie jak najboleśniej sprawę z naszego kapcaństwa. *Secundo* odrzucić wszystkie teorie estetyczne, wyprodukowane w ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu, a zmierzające ukradkiem do osłabienia osobowości; cały ten okres jest zatruty dążeniem do niwelacji wartości i ludzi, precz z nim! *Tertio* porzuciwszy teorie, zwrócić się do osób, do wielkich oso-

bowości czasu minionego i w przymierzu z nimi odnaleźć we własnych naszych osobach wieczyste źródła polotu, natchnienia, rozmachu i wdzięku. [3, 189]

Właśnie w trzecim tomie *Dziennika*, skąd zaczerpnięto ten cytat, Gombrowicz uświadamia sobie, iż żyjemy w czasach nadmiaru — nadmiaru informacji, zaludnienia, teorii, techniki, urbanizacji itd. Z roku na rok przybiera fala zalewu cywilizacyjnego, grożąc utopieniem człowieka. Nie ma na to rady: człowiek pozostał sobą i już nie nadaża za rozpędzonym przez siebie żywiołem cywilizacji. Ilość przytłacza, rozmywa i rozpuszcza jakość. Tę skądinąd banalną prawdę diarysta czyni leitmotiwem tomu trzeciego — cywilizacja współczesna jest cywilizacją potopu, a na horyzoncie dostępnych każdemu możliwości widnieje jedno tylko, wedle Gombrowicza, rozwiązanie: być sobą, postawić swoje „ja” wobec całego świata, żyć w postawie wyprostowanej, nie na kolana. Stąd cytowany program.

Diarysta, wypisując na kartach trzech tomów manifest wojującego indywidualizmu, tak oto formułuje swoje *credo*:

„Ja” nie jest przeszkodą w obcowaniu z ludźmi, „ja” jest tym czego „oni” pożądata. Idzie jednak o to aby „ja” nie było przemycane, jak towar zakazany. Czego nie znosi „ja”? Połowiczności, lęklności, wstydlności. [1, 89—90]

*Dziennik* Gombrowicza jako propozycja ethosu stanie się, jak wolno podejrzewać, lekturą wielu pokoleń, poznających nie tylko literaturę, ale także kosmos form, gestów, niedomówień. Orężem młodości.