

Jerzy Domagalski

"Nieszczera szczerść" : Proust w "Dzienniku" Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 76/4, 53-87

1985

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JERZY DOMAGALSKI

„NIESZCZERA SZCZEROŚĆ”

PROUST W „DZIENNIKU” GOMBROWICZA

Czasem zmieniamy wszystkie siły duszy w zwinność,
w blask, aby oddziaływać na istoty, choć czujemy dobrze,
że są na zewnątrz nas i że ich nie osiągniemy nigdy.

(M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*)

Dziennik pisarza jest „osobistą rozgrywką autora z ludźmi, narzędziem jego walki o byt duchowy, [...] jest też sprawą towarzyską, narzucaniem się ludziom, ba, publicznym stwarzaniem siebie za pomocą ludzi” (G 2, 14)¹. Wypowiedź ta, jedna z licznych na temat *Dziennika*, zwraca uwagę na możliwość komentowania Gombrowicza poprzez odwoływanie się do analizy relacji, jakie zachodzą pomiędzy nim a ludźmi pojawiającymi się w jego dziennikowych zapiskach. Skoro w filozofii autora *Ferdydurke* zasada „stwarzania człowieka przez człowieka” odgrywa tak znamienne rolę, dlaczegożby nie wyzyskać jej treści w rozszyfrowywaniu mechanizmów kreowania się samego Gombrowicza?

Żeby zamierzenie takie miało szansę powodzenia, trzeba rozwiązać następujące kwestie:

— ustalić, na czym polega „nieszczera szczerłość” prowadzonych przez Gombrowicza notatek;

— przedstawić i zobrazować działanie czynników, które tę „nieszczera szczerłość” powodują;

— prześledzić stosunek Gombrowicza do jednej chociażby z osób przywoływanych w *Dzienniku* i na tym konkretnym przykładzie zaprezentować funkcjonowanie opisanych wcześniej mechanizmów.

Najbardziej istotny wydaje się problem poznania relacji pomiędzy Gombrowiczem a silną i zmuszającą go do jednoznacznych określeń osobowością. Badanie takiej relacji winno odtworzyć elementy i okoliczności

¹ Tym skrótem odsyłamy do tomów *Dziennika* W. Gombrowicza: 1 — *Dziennik (1953—1956)*. Paryż 1971; 2 — *Dziennik (1957—1961)*. Paryż 1962; 3 — *Dziennik (1963—1966)*. Paryż 1969. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne — stronicę.

powstawania konstrukcji, w które wpisywał swoją postać Gombrowicz, reagując na ludzi i sytuacje przez nich stworzone. Znajomość konstrukcji pozwoli na skonstatowanie zależności i związków pomiędzy celowością i przyczynowością reakcji a jej przebiegiem i wynikiem końcowym. Stanie się to możliwe, ponieważ na wpisana w daną konstrukcję treść będziemy mogli spojrzeć z punktu widzenia nie tylko jej wymowy, lecz również genezy zaistnienia. Jak twierdził wielki psycholog naszych czasów, Marcel Proust: „Z istot, które składają naszą osobowość, niekoniecznie te najjawniejsze są dla nas najważniejsze” (P 5, 9)².

Z pewnością ta droga odtwarzania komplikacji osobowości Gombrowicza nie jest drogą jedyną³. Wydaje się jednak najbardziej ciekawą, gdyż bezpośrednio dotykać będzie rozlicznych emocji, którym autor *Dziennika* ulegał.

Zastanówmy się teraz nad wyborem konkretnej postaci, którą wstawić by można w ramy relacji: Gombrowicz — stwarzająca go osobowość. Winniśmy mieć przede wszystkim możliwość wyjęcia takiej osoby z kontekstu, w jakim egzystuje ona na kartach *Dziennika*, i widzenia jej również przez pryzmat niejako „osobistej” z nią znajomości. Będzie to możliwe wtedy, gdy owa postać odbicie swe zamknie w kształcie, którego stałość i formalna skończoność zagwarantują nam, odpowiednią do Gombrowiczowskiej, szansę jej poznania. Czyli np. wtedy, gdy interesująca nas postać świadczyć będzie siebie poprzez dzieło literackie, które ją wyrazi i określi. Taką osobą może być wspomniany już Marcel Proust, z którym Gombrowicz komunikował się tylko poprzez lekturę jego dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Jednostronność tego typu komunikacji — Proust nie znając Gombrowicza nie mógł ustosunkowywać się do identyfikujących go Gombrowiczowskich uwag i refleksji — ułatwia badanie interesującej nas kwestii, czyni bowiem mniej skomplikowanym analityczny zabieg, którego się podejmiemy. Pewna, nazwijmy ją statyczną, właściwość takiej jednokierunkowej relacji pozwala na uniknięcie badania szeregu dodatkowych zależności, które pojawiają się w wypadku „sprzężeń” zwrotnych w kontakcie dwóch osobowości. Mogłoby być np. tak, że Gombrowiczowskie interpretacje Prousta byłyby obliczone na określone prowokacje zmierzające do zajścia chcianych i przewidywanych reakcji i zachowań tego autora, które w równym stopniu co i rozjaśnić, mogłyby zaciemnić jego obraz. W wyborze Prousta utwierdza ponadto jego homoerotyzm,

² W ten sposób odsyłamy do: M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, T. 1—5. Przełożył T. Żeleński (Boy). Wyd. 2. Warszawa 1965. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następane — stronicę.

³ Na inne możliwości wskazuje np. wypowiedź: „Historia mego stawania się to dzieje ciągłego przystosowywania się mego do mych dzieł literackich — które zawsze zaskakiwały mnie rodząc się w sposób nieprzewidziany, jakby nie ze mnie...” (G 2, 19).

legenda, która go otacza, oraz sława i uznanie, jakim się wśród literackiej publiczności cieszy. Czyli te cechy, które — jak to się później okaże — wywołać mogą określone reperkusje w „stawaniu się” autora *Dziennika*.

Badanie relacji Gombrowicz—Proust nie ma na celu opisanie i scharakteryzowania całego bogactwa osobowości autora *Dziennika*, może się jednak do tego przyczynić. Chcemy jedynie rozpatrzeć te cechy, które powodują takie, a nie inne „stawanie się” jego wobec francuskiego pisarza. Chcemy osiągnąć prawdy emocji, którymi kierował się Gombrowicz, określając się poprzez stosunek do Prousta.

„Nieszczera szczerość” „Dziennika”

Należy się zastanowić, w jakim stopniu „nieszczera szczerość” *Dziennika* wypływa z genologicznych ograniczeń utworu, a w jakim stopniu jest efektem zamierzonych przez autora działań artystyczno-intelektualnych. Rozpatrzmy również, o ile wynikać może z zahamowań psychicznych spowodowanych koniecznością określania się wobec skodyfikowanej moralności, do której istnienie swe każdy z nas musi odnosić. Rozważyć też trzeba, na ile pomocną będzie — w odtwarzaniu zniekształconych jakości — świadomość mechanizmów uniemożliwiających Gombrowiczowi pełne i szczerze świadczenie siebie czytelnikom. W tym celu na interesujące nas dzieło winniśmy spojrzeć z dwóch perspektyw: zewnętrznej — gatunkowej, i wewnętrznej — będącej osobistą Gombrowiczowską interpretacją dziennikowych dokonań.

Georges Gusdorf, który na podstawie bogatego materiału literackiego analizował cechy istotne autobiografii, doszedł do sformułowania wielu ciekawych zasad, wyznaczających szczególność każdej autobiografii, w tym również dziennika. Wedle jego udokumentowanych przemyśleń każda autobiografia jest dziełem budującym, ukazującym życie człowieka nie przez pryzmat jego zewnętrznej widoczności, lecz w oparciu o własny wizerunek wewnętrzny piszącego, który stara się oddać swe zachowania nie takimi, jakimi one były, lecz takimi, jakie wyobrażał sobie, że były. W kontekście prawdy autobiografii odnoszonej do życia, które ona opisuje, podkreślony jest wysiłek racjonalizujący i spajający logicznie tok opowiadania wypełniającego każdą autobiografię. Według zaś Gusdorfa „Opowiadanie to świadomość, a ponieważ świadomość narratora kieruje opowiadaniem, narratorowi wydaje się nieodparcie, że kierowała jego życiem”⁴. Rekonstruując jedność swej egzystencji na przestrzeni czasu autor autobiografii strukturuje obszar tego, co przeżyte, przeżywane — w ten sposób, że narzuca niejednorodnemu mate-

⁴ G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przełożył J. Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 272.

riałowi faktów zewnętrznych określone tematy i schematy strukturalne korespondujące bezpośrednio z konstytutywnymi cechami osobowości piszącego. W tym sensie prawda faktów podporządkowana jest prawdzie człowieka, który dążąc do poznania siebie odtwarza i odczytuje całość swojego życia przez osobistą ich interpretację. „Uprzywilejowanie autobiografii polega [...] na tym, że ukazuje nam ona nie obiektywne etapy jakiegos życia [...], lecz wysiłek twórczy, aby przekazać sens własnej legendy”⁵.

Zasadnicze więc ograniczenie płynące z autobiograficznego charakteru *Dziennika* mieści się w przejściu od przeżycia bezpośredniego do jego świadomości we wspomnieniu. Wspomnienie to pozwala raz jeszcze przeżyć przeżyte, zniekształcając już jednak jego znaczenie. Dzieje się tak przede wszystkim w sensie interpretacji poszczególnego faktu, z punktu widzenia nie jego indywidualnej istotności, lecz właściwości ogólnie traktowanej konstytucji osobowej interpretującego, którą ten fakt szczególnie kształtował wraz z innymi, przeżytymi przez autora dziennika przypadkami.

Charakter tego ograniczenia sugeruje nam możliwość jego przezwyciężenia — w recepcji czytelnika pragnącego osiągnąć prawdy w szczerości opisującego siebie autora dziennika — poprzez następujące z naszej strony działania.

Najpierw obserwacje stosunku Gombrowicza do narzucającej mu to ograniczenie formy *Dziennika*. Jak to zauważył Louis A. Renza:

Jeśli cechą wyróżniającą autobiografii jest odnoszenie do „ja”, ustosunkowanie się samego autora do owych odniesień w trakcie pisania określać będzie tryb twierdzeń w dziele zawartych i wynikającą z tego jego „formę”⁶.

Dalej, ciągle odnoszenie interpretowanych przez autora dziennika faktów do całości jego osobowości, której dana interpretacja jest częścią składową. Analizując bowiem zaszłe, autor dziennika robi to z pozycji całości swych doświadczeń, mieszając w sposób przedziwny — w zależności od emocji, które towarzyszyły przeżytemu — cechy istotne konkretnego zdarzenia z cechami istotnymi osoby, która je powtórnie, w sensie intelektualnej rejestracji, wywołuje.

Spójrzmy teraz, jak sam Gombrowicz ustosunkowuje się do prowadzonego przez siebie *Dziennika*.

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 udaje, że rozmawiam ze sobą? [...] Fałsz, tkwiący w samym założeniu mego dziennika czyni mnie nieśmiałym [...]. Trudność polega na tym, 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. [G 1, 49]

⁵ *Ibidem*, s. 278.

⁶ L. A. Renza, *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*. Przełożył M. Orkan - Łęcki. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 290.

Jawność. Trzeba grać w otwarte karty. Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność. Lecz jeśli nie jestem zdolny urzeczywistnić tej myśli tu, w dzienniku — cóż ona warta? A jednak nie mogę, i coś mi przeszkadza; gdy pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy artystycznej, zbyt żenująca staje się styczeńność. Powiniennem potraktować ten dziennik jako narzędzie mego stawania się wobec was [...]. 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 winny się mieć do niniejszego, jak słowa „jestem taki” do słów „chcę być taki” [...]. A dalej wysuwając niejako tytułem propozycji, zagadnienia, mniej lub więcej związane ze mną, ja wciągam się w nie i one doprowadzają mnie do innych, jeszcze mi nie znanych wtajemniczeń. [...] Chciałbym w tym dzienniczku przystąpić do konstruowania sobie talentu [...], gdyż pragnę, ujawniając siebie, przestać być dla was zbyt jasną zagadką. Wprowadzając was za kulisy mojej istoty, zmuszam siebie do wycofania się w jeszcze dalszą głąb. [...] Przystąpiłem do pisania tego mojego dzienniczka po prostu aby się ratować, ze strachu przed degradacją i ostatecznym pogrążeniem się w falach życia trywialnego, które już mi sięga do ust. [G 1, 50]

Z punktu widzenia interesującej nas kwestii refleksje te możemy potraktować jako wyraz niemożności pogodzenia ze sobą dwóch przeciwstawnych tendencji:

- szczerości, której autor potrzebuje, by móc z całą otwartością i bezpośredniością porządkować swoją osobowość, analizując sam siebie;
- sztuczności, koniecznej, by konstruować swoją osobowość wedle wyobrażeń o cudzej akceptacji dla siebie samego.

„Walcząc o swoją wybitność” Gombrowicz nie mógł być pewny reakcji swych czytelników na silnie zindywidualizowaną osobowość, którą im w *Dzienniku* prezentował. Ogarniając swoją „inność” przewidywał wieloznaczność możliwych jej interpretacji. Interpretacjami tymi musiał pokierować w sposób wykluczający niekorzystny dla niego odbiór własnej postaci. Oczywiście „inność” ta określana była w odniesieniu do zobiektywizowanej i spłaszczonej w swej zbiorowości etyki społeczeństwa, w którym żył. Zasygnalizujmy już teraz charakter tej inności, którą wyznaczają egotyzm i homoerotyczne skłonności autora *Dziennika*.

Mówiąc zatem o chęci traktowania dziennika jako „narzędzia stawania się wobec czytelników” zmuszony był Gombrowicz do rysowania własnej indywidualności, barwnej i wyrazistej w swej prywatności, na tle konwencji moralnej swych odbiorców. Zatem to „stawanie się wobec nas” musi przejawiać cechy osoby „stającej się” — cechy kształtowane w ich zewnętrznym wydzwieku nie przez osobistą szczególność postaci, którą charakteryzują, lecz przez konieczność uczynienia ich atrakcyjnymi dla zbiorowości, w której autor *Dziennika*, chcąc nie chcąc, musiał żyć.

Tak więc takie „stawanie się” Gombrowicza zakładałoby podwójną nieszczerłość: raz — niemożność wyjawienia tego, co mu właściwe, a niemożliwe do zaakceptowania przez innych (np. skłonności homoerotycz-

ne — świadoma nienormalność zdaje sobie sprawę z tego, co ją różni od normalności, podczas gdy świadoma normalność nie wyobraża sobie istnienia nienormalności; ludzie „zwykli” mogą sobie wyobrazić, że istnieje ktoś „niezwykły”, lecz zdefiniowanie tej niezwykłości jest poza zasięgiem prawdy osoby definiowanej, co ma swoje określone skutki — ten problem podjęty będzie w dalszej części pracy); dwa — ujawnianie tego, co możliwe do ujawnienia, w karykaturze niewłaściwych proporcji przedstawienia.

I jeżeli, jak to zauważył Sławomir Mrozek, „Gombrowicz popełniał — notorycznie — przestępstwo, które ludzie wybaczą najtrudniej. Nie szanował, nie pieścił miłości własnej jego bliźnich”⁷, to z pewnością dlatego, iż uznając siłę społecznej opinii, a jednocześnie nie mogąc się z tym pogodzić, atakował ze zdwojoną energią to, co mógł atakować. Rekompensował sobie w ten sposób brak swobody w interpretacji bezpośrednio go dotyczących dwuznacznych moralnie faktów, zdarzeń. Rzecz jasna, siła tej energii objawiała się przede wszystkim w formie wypowiedzi Gombrowicza. W formie, której brak czyniłby zbyt żenującą jego styczność z ludźmi. Wytłumaczyć to można dwojako.

Gombrowicz prowokował czytelnika, którego cierpliwość i inteligencja pozwalały na odbiór *Dziennika* z całą należną mu uwagą, do poczuwania się winnym różnych „grzechów”. Istnienie ich odmalowywał w sposób uczuciowo nieobojętny, po to, by zapewnić sobie lepsze rozumienie swej osoby przez innych (w myśl zasady, że ludzie winni lepiej rozumieją winnych niż ludzie niewinni).

Z kolei można przypuszczać, że autor *Dziennika*, traktując z ostentacją pewne tematy (np. polskość Polaka), chciał w ten sposób skupić rozdrażnioną uwagę czytelnika na ich przedstawieniu. Mógł wtedy swobodnie poruszać inne problemy, bardziej intymne (np. doznania w Retiro), wychodząc pewnie z założenia, że czytelnik wrażliwy nie zostanie zdominowany przez gwałtowne reakcje wynikające z podrażnienia jego miłości własnej i że będzie mógł z dostateczną otwartością uwagę swą nakierowywać na wszystkie podejmowane przez autora *Dziennika* zagadnienia. Dokonuje się tak swoista selekcja, mająca spowodować, żeby czytelnicy do tego nie przygotowani nie podejmowali problemów, których zrozumienie przekracza ich siły i możliwości.

„Inne dzienniki winny się mieć do niniejszego, jak słowa »jestem taki« do słów »chcę być taki«”. Wypowiedź ta ściśle koresponduje z przytoczonymi wcześniej genologicznymi ograniczeniami autobiograficznych utworów. Odnosząc do nich to oświadczenie można zauważyć, że tak jak dziennik mówiący o swoim autorze: „jestem taki”, operuje określonymi zniekształceniami prawdy autobiograficznej w nim zawartej, tak dziennik, w którym autor prezentuje swoją postać zaznaczając, że jego bycie

⁷ S. Mrozek, *Gombrowicz. Śmierć*. „Kultura” (Paryż) 1957, nr 9, s. 13.

na kartach dziennika jest bardziej intencjonalne niż rzeczywiste, zmusza do podejścia doń w sposób bardziej skomplikowany, bardziej „podejrzliwy”. Mówiąc o swoim wizerunku w *Dzienniku*: „chcę być taki”, autor zdaje się nam dawać ważną wskazówkę interpretacyjną. Można traktować te słowa jako chęć odcięcia się od degradacji i ostatecznego pograżenia się w falach życia trywialnego — w końcu *Dziennikowi* trywialność jest obca. Można uważać, że przedstawione przez autora własne cechy są przeciwieństwem faktycznych przymiotów, że dokonując prezentacji intencji jednoznacznie wartościował ich rzeczywisty obszar odniesienia. Wydaje się jednak, że słowa: „chcę być taki”, należy odnieść przede wszystkim do sytuacji, w których rzeczywistość życia autora narusza spójność jego obrazu przedstawionego w *Dzienniku*. „Chcę być taki” — to znaczy: jestem taki, jaki jestem, ale wiedząc, że to, co jest, jest nieakceptowane lub opacznie interpretowane, przesłaniające inne ważne momenty mojego życia, chcę, by było inne przynajmniej dla tych, którzy nie potrafią pewnych rzeczy, które są, wpleść w wizerunek mój przeze mnie skreślony. „Chcę być taki” — to znaczy: chcę olśniewać was konstruowanym przez ten dziennik talentem, po to by „bronić mej osoby i wyrobić jej miejsce wśród ludzi”.

Dla nas ważne jest przede wszystkim to, iż w badaniu „stawania się” Gombrowicza wobec konkretnej jednostki musimy pamiętać, że z racji publicznego charakteru swych wypowiedzi „staje się” on równocześnie wobec zbiorowości swoich czytelników. I że „stawanie się” wobec nas, czytelników, często wyklucza szczerłość „stawania się” wobec cudzej indywidualności przywołanej na kartach *Dziennika*.

Na tym właśnie tle warto prześledzić kształtowanie się mechanizmów kreujących „nieszczera szczerłość” Gombrowicza, zajmując się szczególnie problemem jego homoerotyzmu. Ta bowiem cecha autora *Dziennika* wydaje się najbardziej dla niego niewygodna — w sensie fałszywej i jednostronnej interpretacji jego osoby przez czytelników.

Jeżeli prawdą jest, że prawa naturalne implikują prawa moralne (jak uważali np. Encyklopedyści), to „inność naturalna” Gombrowicza określać musi, do jakiego stopnia nie znajdował akceptacji w skodyfikowanej moralności społeczeństwa, w którym żył. Przypomina się w tym momencie Proustowski „prawo kobiety w ciąży” (P 4, 22). Możemy rozmawiać z kobietą, podziwiać jej urodę, inteligencję *etc.*, patrząc na nią przez pryzmat tylu różnych właściwych jej zalet czy wad. Aż w pewnym momencie ktoś zwróci nam uwagę, że jest ona w ciąży. Odtąd patrząc na nią, chcąc tego czy nie, widzieć będziemy przede wszystkim jej brzuch. I on właśnie będzie tym, co ową kobietę wśród innych wyróżnia. Nie będziemy o niej opowiadać, chcąc ją scharakteryzować, że ma czarne oczy, ciemne włosy, długie rzęsy, tylko — że jest w ciąży. Tak samo homoerotysta w swym odbiorze społecznym napotykać będzie sposoby odczytywania jego postaci poprzez odnoszenie jej do „przywary” mu

właściwej. Oceniany i oglądany będzie z tego przede wszystkim punktu widzenia. Co ma o tyle sens, że „inność” zawsze w jakimś stopniu determinuje człowieka „innego”. Rzecz jednak w tym, że ludzie ustosunkowujący się do homoerotysty oceniają go nie poprzez odnoszenie jego „przywary” do całości jego osobowości, lecz poprzez traktowanie jego postaci z punktu standardowych o homoseksualiście wyobrażeń. Wyobrażenia te są obciążone różnymi nieporozumieniami i wartościowane zazwyczaj pejoratywnie. Nie trzeba podkreślać, jak obraz tak rysowany daleko odbiega od prawdy osoby portretowanej.

W takim rozumieniu prawa naturalne podzielić można na ogólne (np. prokreacja) i jednostkowe (np. skłonność do płci tożsamej). Dwoistość ta znajduje swój wyraz w prawach moralnych, odbijających w swej strukturze prawa naturalne. Homoerotysta znajduje się więc w sytuacji szczególnie dlań uciążliwej. Musi dostosować swą „jednostkową moralność”, która tłumaczy i sankcjonuje jego „inność naturalną”, do moralności społeczeństwa, w którym żyje. Jest to o tyle trudne, że przy całej zbieżności jego etyki z etyką ogółu ta druga nie znajduje dlań należytego zrozumienia i tolerancji. Trudno mu więc świadczyć innym swą inność bez szkody dla swobody jego postępowania — zwłaszcza wtedy, gdy z różnych racji chce zdobyć uznanie i szacunek dla swej osoby. Musi zatem, publicznie się objawiając, stosować odpowiednie mechanizmy swego „stawania się” wobec innych, które gwarantowałyby jego prawdziwość w każdorazowej relacji z drugim człowiekiem.

W tym kontekście i w tym sensie rozpatrywać należy fundamentalną rolę, jaką odgrywają w rozumieniu i kształtowaniu się „nieszczerej szczerości” Gombrowicza jego nienormalne skłonności erotyczne i obawy przed anegdotyczną śmiesznością, jakie ujawnienie ich ze sobą niesie.

Gombrowicz mieszkańcem Sodomy?

Byłem — i wiedziałem o tym bez najmniejszego zdziwienia, bez cienia protestu — istotą anormalną, która nigdy i wobec nikogo nie może przyznać się do siebie, skazana na wieczyste ukrywanie się, na konspirację⁸.

Rozważania, które zostaną zaraz przedstawione, tyczą się bardzo osobistej, intymnej strony osobowości Gombrowicza. Z tej racji wywołać one mogą słuszne wątpliwości co do charakteru tego rodzaju spekulacji. Dlatego też, poza oczywistą dla nas motywacją badań tego problemu, jako przyzwolenie do śledzenia tropu homoerotycznego w *Dzienniku* niech będą uważane słowa samego Witolda Gombrowicza. W „Kurierze Porannym” w 1938 r. pisał on:

⁸ D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1972, s. 19.

Lecz jeśli ja ze wstydu, czy ze strachu chcę zataić się przed ludźmi, to znówuż prawem innych ludzi jest ujawnić mnie i zdekonspirować mechanizm mojego aktorstwa — oto praca której nikt za siebie nie zrobi, ale każdy musi ją zrobić za kogoś i oto zadanie krytyki⁹.

W *Dzienniku* z 1966 r. znajdujemy natomiast takie zdania:

Rozważania dotyczące moich ewentualnych zbroczeń płciowych? Ależ proszę bardzo! Póki to jest robione z powagą i taktem... Mnie dobrze wiadomo, że za prawo do dumy płaci się pokorą i wcale nie uchylam się od badań, które zresztą sam prowokuję mymi połowicznymi konfidencjami. [G 3, 180]

Dojść można do Gombrowiczowskich skłonności erotycznych kilkoma drogami — obserwując stosunek autora dziennikowych rozważań do młodzieńca, dalej oglądając zachowanie się jego wobec kobiet i wreszcie analizując bezpośrednio jego enuncjacje na temat homoseksualizmu. Spróbujmy, w oparciu o wybrane fragmenty *Dziennika*, pójść każdą z tych kolein. Zacznijmy od trzeciej z wymienionych możliwości.

Fragment XIV, z 1955 r. (sobota) (G 1, 169—181). Gombrowicz wspomina pewne zebranie towarzyskie, na którym spytał się swej znajomej Julietty o obecne tam panienki. Słyszy od niej historię ich matki, która „wzięła z ulicy dwóch chłopców do hotelu i żeby ich podniecić dała im zastrzyk, ale jeden miał słabe serce i umarł. [...] Dochodzenie, policja...” Gombrowicz pisze dalej:

Nie mogłem zdradzić, jak ważna była dla mnie ta wiadomość i powiedziałem tylko: — Ach tak! Ale wprędce opuściłem zebranie i w argentyńską noc granatową, udałem się na Retiro [...]. Tam wielu młodych było marynarzy... [G 1, 173]

Zaraz potem zastrzega się, że „z wyjątkiem sporadycznych przygód w bardzo wczesnym wieku” nie był homoseksualistą. Następują wywody — namiętne — na temat „jedynej, najwyższej i absolutnej wartości życia i jedynej piękności”: młodości, młodości młodzieńca. Bezpośrednio po nich wspomnienie przyjaźni z Karolem Mastronardi. Opisując wzajemne z nim spotkania Gombrowicz zauważa:

z mojej strony gra była bardziej zamaskowana, gdyż niedozwolona. Nie mogłem powiedzieć wszystkiego. Nie mogłem wyjawić tego miejsca we mnie, owianego nocą, które nazwałem „Retiro”. Częstowałem Mastronardiego pracą mego wykołojonego mózgu, który szukał jakichś „rozwiązań”, nie wymieniając źródła mojej inspiracji — i on nie wiedział, skąd bierze się we mnie namiętność, z jaką uderzałem we wszelką „starszość”, z jaką domagałem się, aby w kulturze (opartej na supremacji wyższości, starszości, dojrzałości) ujawniony został ten prąd, z dołu bijący, który z kolei uzależnia starszość od młodości, wyższość od niższości. Żądałem aby na koniec została zalegalizowana ta dążność nasza do nieustannego odmładzania się i aby Młodość uznana została jako osobna i autentyczna wartość, która zmienia nasz stosunek do innych wartości. Musiałem nadawać pozór rozumowania temu co w rzeczywistości było we mnie pasją i to doprowadziło mnie w bezmiar

⁹ W. Gombrowicz, *Kompleks aktorstwa u pisarza*. „Kurier Poranny” 1938, nr 204.

konstrukcji myślowych, które naprawdę były mi obojętne, ale czyż nie w ten sposób rodzi się myśl: jako obojętny surogat ślepych dążeń, potrzeb, namiętności, którym nie umiemy wywalczyć prawa obywatelstwa pośród ludzi. [G 1, 175]

Prześledźmy tę sytuację, pamiętając o mechanizmach „nieszczerej szczerości” i o tym, co zauważyła onegdaj w swym świetnym szkicu Maria Janion. Pisała ona m. in.:

Trudno byłoby zaprzeczać obecności systemu bezpieczeństwa, jaki Gombrowicz uruchomił, aby się uchronić przed drastycznymi skutkami ujawnień swej szokującej prywatności¹⁰.

Wyłania się nam pewna konstrukcja opisanej wyżej sytuacji. Zręby jej wypunktujmy:

— zasłyszanie historii erotycznie inspirującej (suche słowa oznajmiające, w których wyobraźnia pomieścić może nieskrępowane cudzą estetyką i etyką własne plastyczne wizje tego wydarzenia);

— podkreślenie znaczenia opowiedzianej historii i równocześnie niesprecyzowanie, na czym to znaczenie miałyby polegać (uwypuklenie osobistego charakteru mających nastąpić opisów, z zachowaniem dla siebie prawa do ostatecznego nazwania po imieniu rozpatrywanych przez siebie własnych reakcji);

— opuszczenie zebrania, które przestało być interesujące, skoro myśl Gombrowicza była zaprzątnięta już czym innym — a była zaprzątnięta na tyle silnie, by zrezygnować z jednej sytuacji na rzecz drugiej;

— udanie się na Retiro (miejsce, gdzie autor *Trans-Atlantyku* może spotkać chłopców, którzy mogliby być bohaterami zasłyszanej historii);

— zasygnalizowanie charakteru mających nastąpić rozważań, z jednoczesnym zdystansowaniem się od ich ewentualnych skutków (stwierdzenie: „nie jestem homoseksualistą”, jest zwiastunem przeczuwanej przez nas, po takiej introdukcji, tematyki wywodów i równocześnie zapewnieniem sobie przez autora odpowiedniej swobody, potrzebnej, by temat tak istotny poruszyć, bez zbyt jednoznacznego przypisywania przedmiotu rozważań właściwościom osoby rozważającej);

— przedstawienie z pasją i wewnętrzną emocją myśli o homoerotypizmie, stosunku doń Gombrowicza, z pozostawieniem wrażenia niedopowiedzenia wszystkiego (ten fragment przeanalizujemy zaraz dokładnie);

— pozorne oddalenie się od tych myśli, pauza dla wyciszenia emocji (wspomnienie przyjaźni z argentyńskim poetą);

— wyznanie potrzeby nadawania pozorów rozumowania temu, co w nim, Gombrowiczu, jest pasją (jak wynika z przytoczonego fragmentu, dopuszcza się autor *Ferdynurke* tworzenia konstrukcji myślowych, które pomóc mają w zalegalizowaniu nie uznawanych dotąd dążeń, zjawisk — jest tu *implicite* zawarta wskazówka reinterpretacji przedstawionych wywodów).

¹⁰ M. Janion, *Sobowtóry i dwoistości Gombrowicza*. „Dialog” 1975, nr 2, s. 128.

Takie oto zestawienie elementów konstrukcji, w które wplótł Gombrowicz swoje opowiadanie, elementów wyodrębnionych z wieloznaczności opinającej je treści, pozwala interpretować zapisane w jedną z sobót 1955 r. myśli w sposób panujący nad nieszczerością, która musiała się w tak szczerym i tak osobistym opisie zjawisk omijanych — niemal z pogranicza tabu — znaleźć. A oto te myśli:

Nie szukałem więc na Retiro przygód erotycznych, ale — oszołomiony, wytrącony z siebie, wydziedziczony i wykolejony, trawiony pasjami ślepy, które rozniecił we mnie mój walący się świat i bankrutujący los — czegoż szukałem? Młodości, [...] zarazem młodości własnej i cudzej. Cudzej — gdyż tamta młodość w marynarskim czy żołnierskim mundurze, młodość tych arcyzwykłych chłopców z Retiro, była mi niedostępna, tożsamość płci, brak pociągu seksualnego, wykluczały wszelką możliwość zespolenia i posiadania. Własnej — gdyż ona była jednocześnie moją, urzeczywistniała się w kimś, jak ja, nie w kobiecie, ale w mężczyźnie, była to ta sama młodość, która mnie porzuciła, teraz kwitnąca w kimś innym. I otóż dla mężczyzny młodość, piękność, wdzięk kobiety nigdy nie będą tak kategoryczne w swoim wyrazie — gdyż kobieta jest jednak czymś innym, a także stwarza możliwość tego, co w pewnej mierze biologicznie nas ratuje: dziecka. A tu na Retiro widziałem, aby się tak wyrazić, młodość samą w sobie, niezależną od płci, i doznawałem kwitnienia rodzaju ludzkiego w formie najostrejszej, najbardziej radykalnej i — wobec tego, że była napiętnowana beznadziejnością — demonicznej. A do tego — w dół, w dół, w dół! To ścigało mnie w dół, w najniższą sferę, w krainę poniżenia, tu młodość, raz już poniżona jako młodość, poddana była jeszcze wtórnemu poniżeniu, jako młodość gminna, proletariacka... [...] Ileż razy zdarzało mi się porzucać artystyczne lub towarzyskie zebrania, aby tam, na Retiro, [...] z najwyższym przejęciem łowić błyski Bogini, sekret życia rozkwitającego, a zarazem poniżonego. [...] ślepa i głucha na wszystko obsesja zaczęła opanowywać mnie całkowicie [...] — zdawałem sobie sprawę, że zabrnąłem gdzieś na niebezpieczne pogranicze i, naturalnie, pierwsze, co mi przyszło do głowy, to iż torują sobie we mnie drogę podświadomie homoseksualistyczne skłonności. I może z zadowoleniem powitałbym ten fakt, gdyż on przynajmniej umieściłby mnie w jakiejś rzeczywistości — ale nie, w tym samym czasie nawiązałem bliższe stosunki z kobietą [...]. I w ogóle w tym okresie dość dużo chodziłem za dziewczynkami, nieraz nawet trybem dość skandalicznym. [...] młodość [...] ukazała mi się jako jedyna, najwyższa i absolutna wartość życia i jedyna piękność. Ale ta „wartość” miała jedną cechę, wymyśloną chyba przez samego diabła, tę mianowicie, że będąc młodością, była czymś zawsze poniżej wartości — była jak najściślej powiązana z poniżeniem, była samym poniżeniem. [G 1, 173]

Traktując ten tekst jako całość nie wpisaną w żadną konstrukcję możemy go odczytać w następujący sposób. Gombrowicz pożerany przez bliżej nie sprecyzowane emocje (ogólność określenia pozwala na różne szczegółowe wykładnie tych emocji) udaje się na Retiro w poszukiwaniu młodości „własnej” i „cudzej”.

Ciekawe jest przeprowadzenie tego podziału. „Cudza” młodość to ta „niedostępna”, której Gombrowicz nie może zaanektować seksualnie, bo nie odczuwa pociągu, „własna” to ta, którą utracił dawno i odnajduje w marynarzach z nocy na Retiro. Własna, czyli — jak sugeruje budowa podziału, dostępna. Jeżeli w „cudzej” młodości cudzość polegać by miała

na niemożności erotycznych związków, to w czym zawierałaby się własność „własnej” młodości?!

Gombrowicz wygłasza tu przekonanie, że dla mężczyzny „młodość, piękność, wdzięk kobiety nigdy nie będą tak kateryczne w swoim wyrazie”, jak — wynika to ze składni wypowiedzenia myśli — młodość, piękność, wdzięk mężczyzny (młodzieńca). Tłumaczy to m. in. tym, że młodość kobiety jest zdeterminowana jej powinnościami biologicznymi (np. rodzenie dzieci) i że obciążenie to jest zauważalne. Na Retiro ma jednak autor *Dziennika* do czynienia z młodością niezależną od płci, co można rozumieć jako młodość biologicznie niezobligowaną, a więc bezinteresowną. Dlaczego jednak dla Gombrowicza młodość ta jest napiętnowana beznadziejnością? Widzę dwie odpowiedzi: po pierwsze — że beznadziejność ta jest nieodłączna świadomości przemijania tej młodości, która przez życie zostanie zobowiązana do wyzbycia się swej bezinteresowności, czyli do zaprzeczenia sobie samej; po drugie — beznadziejność ta wiązać się może z nienaturalnością stosunku Gombrowicza do młodości, która, będąc niezależna od płci, jawi się jednak tylko w mężczyźnie (młodzieńcu); chcąc zatem rozkoszować się młodością musiałby tę rozkosz przeżywać z nim, młodzieńcem.

I właściwie mówiąc dalej o poniżeniu związanym z młodością, Gombrowicz zdaje się również rozumieć ją w sposób dwojaki.

W pierwszym przypadku młodość poniżana byłaby przez życie świadomością swej momentalności — co powiązać można z „wyzyskiem młodszego przez starszego”. Młodość często zagrożona jest „starszością”, która zmusza ją do akceptacji wartości w gruncie rzeczy obcych jej naturze. I w tym sensie jest ta młodość poniżana przez wartość, którą „starszość” nadbudowuje nad nią, chcąc ją zniewolić.

W drugim przypadku, który jest wariantem pierwszego, poniżeniem młodości może być szczególne jej wykorzystywanie przez „starszość” w wymiarze erotycznych z nią związków. Kusząc młodość zdobycami, których uzyskanie jest domeną wieku dojrzałego, starszość zmusza ją do prostytuowania się, zniżając walory młodości do poziomu środka do zdobywania innych wartości (przeważnie materialnych), których porównywalność z aktywnymi młodości jest żadna, jak wskazuje na to sam fakt uciekania się starości w młodość, męskiej starości w młodzieńczą młodość.

Prowokując nas swymi rozważaniami do takich właśnie myśli, Gombrowicz sam zauważa obsesyjność wywołujących te rozważania emocji i zaczyna się zastanawiać, czy „nie torują sobie w nim drogi podświadome homoseksualistyczne skłonności”. I daje krótką odpowiedź: „nie”, bo nawiązał intensywny kontakt erotyczny z kobietą (jako podkreślenie prawdziwości tej intymnej enuncjacji służyć ma smutek jego, że właściwie to szkoda, że nie jest homoseksualistą, bo to przynajmniej umieściłoby go w jakiejś rzeczywistości — jakby jakaś inna rzeczywistość nie

moga być jakaś!). Zresztą na marginesie tego fragmentu wypada zauważyć, że jeżeli wspomina autor *Dziennika* o swych przygodach heteroseksualnych, to nie ze względu na ich szczególną wartość czy atrakcję, lecz tylko przy okazji swych rozważań o homoerotyzmie. Świadczyć to oczywiście może, że wbrew swym zainteresowaniom — homoseksualistą nie jest. Jednakże gdyby erotyczny związek z kobietą był dla niego czymś prawdziwie fascynującym i składającym istotność jego osobowości, to wspominałby o płci pięknej częściej niż tylko przy rozważaniach o dewiacjach i w sposób inny niż suche stwierdzenie: „nawiązałem bliższe stosunki z kobietą, których intensywność nie pozostawiała niczego do życzenia”. Po tej deklaracji swojej normalności raz jeszcze w bogactwie przymiotników oddaje cześć młodości, stwierdzając ponownie jej ścisły związek z poniżeniem. I nie wiadomo właściwie, czy to poniżenie jest cechą młodości, czy określeniem poddawania się jej urokom przez Gombrowicza.

Jak widać, analiza tego fragmentu, bez wiązania go z konstrukcją, którą współtworzy, nasuwa wiele wątpliwości co do istnienia jednoznacznej interpretacji skłonności erotycznych Gombrowicza. Wydaje się jednak, że wątpliwości te przestają być zasadne, gdy spojrzymy na nie przez pryzmat wymowy całości konstrukcji, w którą wpisany jest analizowany przed chwilą tekst. Takich fragmentów jak ten nie ma w *Dzienniku* wiele. Warto przypomnieć jeszcze XV odcinek dziennika z lat 1953—1956 — zapiski niedzielne. Analizując homoseksualizm, obserwując jego przejawy w środowisku, w którym przez jakiś czas, jak pisze, przebywał, dodaje Gombrowicz znamienne wyznaczenie:

Niechętnie dotykam tego tematu. Dużo wody upłynie zanim będzie można o tym mówić i, co więcej, pisać. Nie ma dziedziny bardziej zakłamej i zamroczonej namiętnością. Tu nikt nie pragnie ani nie może być bezstronny. *De gustibus...* [G 1, 186]

Niech i te słowa posłużą jako motto do poczynionych wcześniej uwag; świadczą one raz jeszcze, choć inaczej, o trudności mówienia o „inności” do ludzi, którzy jej nie doświadczenia.

Przyjrzyjmy się teraz z grubsza, jak jest w *Dzienniku* przedstawiana kobieta i w jaki sposób opisywana. Wiele mówią w tym względzie czwartkowe, środowe i sobotnie myśli XIII odcinka pierwszego tomu.

Spotykając się ze strony swego otoczenia z zarzutem pogardy dla kobiety (zarzut ten *nb.* definiuje mężczyzna, narzeczony jednej ze znajomych), uznaje Gombrowicz za konieczne ustosunkować się do tego. Stwierdza, że zarzut ten, jeżeli jest prawdziwy, to tylko na „gruncie artystycznym”, a krytyczną postawę wobec kobiet usprawiedliwiają:

— biologiczne powinności kobiety, którymi czar jej jest podszyty;
— brak wycucia piękna („Jakże estetyczna... ale nie ma łyska ani brzuchacza, ani suchotnika, który by był dla niej dość odrażający, ona bez trudności odda swoją piękność brzydocie i oto widzimy ją triumfu-

jącą u boku potwora, lub co gorsza u boku jednego z tych mężczyzn, będących wcieleniem drobnej obrzydliwości”);

— sztuczność („ona natrętnie częstuje swoją urodą, godzinami udoskonalaną przed lustrem [...]. Gdy młodzieniec gra w piłkę dla przyjemności, zdarza mu się że jest piękny, ona gra w piłkę ażeby być piękna, więc gra źle, ale, poza tym, ta piękność zalatuje siódmym potem, jest tak wymęczona!”).

Pozostawmy na uboczu kapitalne rozważania Gombrowicza o braku wyczucia piękna, o braku smaku, a za to nadmiarze sztuczności u kobiet. Zajmijmy się natomiast przez chwilę tymi myślami o kobiecie, które, jak się wydaje, mniej mają do czynienia z osadzaniem jej „na gruncie artystycznym” i które bardziej wiążą się z biologią jej ciała.

Biedna piękności! I biedna młodości! Wy znalazłyście się w kobiecie po to aby szczeznąć, ona w gruncie rzeczy jest pospieszoną waszą niszczycielką, patrz ta dziewczyna jest młoda i piękna w tym celu jedynie aby stać się matką! [...] w kobiecie ten czar służy do płodzenia, on podszyty jest ciężą, pieluszkami, jego najwyższe urzeczywistnienie pociąga za sobą dziecko i to oznacza koniec poematu. Chłopiec zaledwie dotknie się dziewczyny, oczarowany nią i sobą, już staje się ojcem, ona — matką — a więc dziewczyna to twór, który to niby praktykuje młodość, a właściwie służy do likwidowania młodości. [G 1, 152]

Jakże nie rozumieć tych ostatnich słów jako pretensji do dziewczyny, że wciąga młodzieńca w układy, w których opuszczają go piękność i młodość zarazem. Biologia kobiety nie dość że pozbawia ją samą czaru młodości, to anektuje jeszcze na swe potrzeby młodość i piękność jedyną — młodzieńca.

Cały XIII odcinek *Dziennika*, jako wyznanie na temat kobiety, wymaga obszernej i wielostronnej analizy — choć jest tak piękny, że żal urodę jego psuć rozmaitymi tłumaczeniami. W każdym razie przywołując ów fragment chcieliśmy wydobyć zeń te akcenty, które podkreślić mogą i uprawomocnić poczynione przez nas sugestie. Mówiąc o kobiecie Gombrowicz zajmuje się nią — o przewrotności! — tylko „na gruncie artystycznym”. I bez względu na to, jakim grunt ten jest parawanem, symptomatyczne jest, że tylko krytycyzm wobec kobiety równać się może emocjom, które wywołuje w nim podziw dla młodzieńca.

Zestawmy teraz kilka z pojawiających się na kartach *Dziennika* opisów młodzieńców i kobiet, by przekonać się, co może przynieść nam ta konfrontacja. Aby opisy były porównywalne, przypatrzmy się sytuacjom, w których jednocześnie mówi się o kobiecie i młodzieńcu.

Gombrowicz na plaży:

na prawo i na lewo uda, biusty, plecy, biodra, stopy dziewcząt, kobiet, wydobyte z ukrycia i giętkie harmonie chłopców. [G I, 226]

Gombrowicz w Santiago, w parku:

Na ławce siedzi „ninia”, jak z obrazka kibić, pęcina, fala gładka, lśniąca włosów... ale, oprócz tego, jest piękna i dziwnie podługowata... skąd się jej to wzięło,

z jakiej kombinacji ras... amant zaś leży na ławce z głową na jej kolanach, patrzy w niebo, ma białą wiatrówkę i twarz jakby w trójkątach, młodopiękną. Bez grzechu. [G 2, 115]

Gombrowicz w Berlinie na przyjęciu:

Złotoniebieski blondyn podał mi po przyjacielsku szklanekę whisky [...], prześliczne dziewczę wzruszyło ramionami zabawnie. [G 3, 129]

We fragmentach tych uderza ogólność określeń kobiety („jak z obrazka kibić”, „prześliczna”) lub ich brak (beziemienne biusty, nienazwane biodra), jeżeli pojawia się opis szczegółów, to ma tylko charakter informacyjny — nigdy emocjonalny („fala gładka, lśniąca włosów”). Jeśli idzie o chłopca, uderza w opisach fascynacja jego cielesnością („giętkie harmonie chłopców”), konkretność określeń („złotoniebieski blondyn” wobec „prześlicznego dziewczęcia”). Wymienione cechy obrazowania są właściwe wszystkim, nie tylko tym, które przytoczyliśmy, opisom chłopców.

Gdy się szuka myśli, którymi można by zamknąć rozdział, pojawiają się w pamięci słowa Czesława Miłosza. Wspominając Gombrowicza pisał on w *Ziemi Ulro* z szacunkiem o „dzielności człowieka, który miał chęć publicznie się rozdziwić i wyznaczył sobie, cielesnemu, rolę kapłana przed ołtarzem Gombrowicza-twórcy”¹¹. Słowa te uwypuklają szczerść jednej z autorskich wypowiedzi w *Dzienniku*. Gombrowicz pisał:

w tym dzienniku, który jest dziennikiem prywatnym, gdzie idzie zawsze i tylko o sprawy osobiste, [...] pragnę bronić mej osoby i wyrobić jej miejsce wśród ludzi. [G 1, 120]

Trudno pogodzić z tym oświadczeniem możliwość publicznej, nieskrępowanej dyskusji Gombrowicza nad sobą samym. Tym bardziej gdy traktuje ona o tych osobistych i intymnych sferach osobowości człowieka, których inność godzi w fundamentalne poczucie moralności społeczeństwa, która tej dyskusji jest świadkiem. Nie trzeba nikogo przekonywać, jak trudno jest wyrobić sobie miejsce wśród ludzi „normalnych” osobie „nienormalnej”. Zwłaszcza u nas. Literatura polska zawsze omijała tematy intymnych inności i nie zdążyła nas przyzwyczaić (jak np. literatura francuska) do tolerancji, którąśmy winni drugiej osobie. Po cóż zatem Gombrowiczowi otwarte i bezpośrednie enuncjacje na temat swojej erotyki? Wystarczą sygnały, które nam przekazał, a te przez nas zauważone nie są jedynymi znakami w tej mierze.

Wobec cudzej wielkości

Na wszelki wypadek wolę nie być podobny do nikogo.
[G 1, 119]

Dodatkowym elementem wstrząsającym szczerością Gombrowicza w „stawaniu się” jego wobec pewnej grupy osobowości jest konieczność

¹¹ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Warszawa 1982, rozdz. 5.

ustosunkowania się do ich — uświęconej opinią literackiej publiczności — wybitności oraz potrzeba odmalowania na tym właśnie tle swej oryginalnej indywidualności. Gombrowicz mówiąc o „wyrobieniu sobie miejsca wśród ludzi” myślał również i o tym miejscu, które winien zajmować w świecie kreowanych przez sztukę i literaturę wielkości. Z tej racji zajmując stanowisko wobec kogokolwiek z „wielkich” zajmował je w sposób swoiście krytyczny.

François Bondy wspominając Gombrowicza pisał:

Nietolerancja tego pisarza względem wszelkiej idei powinowactwa jest tak daleko posunięta, że gdy pewnego dnia pozwoliłem sobie porównać go pod pewnymi względami do Musila i Eliasza Canettiego — obaj są przedmiotem mojej stałej admiracji — Gombrowicz, wściekły, wykrzyknął: „Gotów pan tu jeszcze wyrecytować mi książkę telefoniczną!”¹²

Jakże ta anegdota współgra z namiętnym wyznaniem w *Dzienniku*: ja muszę być oryginalny! [...] nie wolno mi powtarzać za nikim, a najprawdziwsze uczucie jest mi wzbronione dlatego tylko, że ktoś inny doznał go i wypowiedział. [G 1, 157]

Słowa te, poza wszystkim innym, zwracają uwagę na to, w jakim stopniu konieczność znalezienia się wobec określonych osobowości zmusza Gombrowicza do rewizji szczerego odczuwania przez siebie pewnych, wspólnie rozpatrywanych przez niego i osobę, wobec której się w danej chwili staje, zjawisk, problemów. Unikając powinowactw, czynił to kosztem nie zawsze szczerzej oceny dokonań osoby, z którą był spowinowacony.

Polemizując z cudzą wielkością Gombrowicz wyluskiwał z niej nie to, co świadczyło o jej kształcie, lecz to, co potrzebne mu było, by wykazać różnice pomiędzy nim a tym, do którego pod innymi względami był podobny. Analizując zatem poglądy innych, analizował je nie przez pryzmat całości ich prezentacji, lecz tylko z punktu widzenia poglądów na wspólnie poruszane sprawy, ale traktowane inaczej. Akcentując różnice pomiędzy sobą a postacią, do której się ustosunkowywał, wspomagał się tupetem stylistycznym — i trudno rozstrzygnąć, na ile stosowane przezeń określenia odzwierciedlają jego emocje, a na ile demaskatorsko przeżywaną rzeczywistość opisywanej osoby. Pisał o Mannie: „stara ladaczniczo” (G 2, 143), nazywał Simone Weil wariatką, histeryczką czy „metafizycznym karpim” (G 1, 228), Prousta przyrównywał do niedosmązonego befsztyka, wołał z afektowanym oburzeniem, kiedy myślał o Genecie: „przyplątał się do mnie ten pederasta” (G 3, 113) — i choćby te słowa były najtrafniejsze pod płaszczykiem stylistycznych emocji, w które są ubrane, to jednak, wydaje się, świadczą bardziej o opisywanym niż komentowanym.

¹² F. Bondy, *Witold Gombrowicz, czyli szlachcica polskiego pojedynki cieniów*. Przełożył R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 265.

W związku z tym pragnęlibyśmy wyrazić, sformułować następującą hipotezę — im bardziej cudza osobowość jest atrakcyjna, konkurencyjna, im większym mirem i uznaniem się cieszy, im bliższa jest w czasie Gombrowiczowi, tym bardziej ambiwalentny jest stosunek do niej autora *Dziennika*.

Gombrowicz wielokrotnie podkreśla, jak bardzo zależy mu na uznaniu innych, jak droga wydaje mu się sława. I cokolwiek znaczyłyby te — nie tylko przecież egotyczne — wyznania, to jednak Gombrowicz, który w opowiadaniu *Tonio Kröger* „wcześniej odczytał swój los i powołanie” (G 2, 142), musiał w nich zawrzeć posmak tyłu dolegliwych doświadczeń, których każde „stawanie się” — a zwłaszcza to „wielkie” — nie skąpi. Gdy pisał:

Zbyt często się zdarza w specyficznych warunkach naszego polskiego obcowania, że ktoś za pomocą tych „rozgłośnych” nazwisk [chodzi tu o Pirandella i Sartre’a, których wskazał Jeleński mówiąc o powinowactwach Gombrowicza — J.D.] usiłuje mnie lekceważyć i, nadymając się Sartrem, mówi z politowaniem: „Gombrowicz”. [G 1, 119]

— miał jakże smutną rację i wykazywał jakże przenikliwą znajomość przeróżnych barier, stawianych przez czytelnika polskiego, by utrudnić pełne zaistnienie twórcy, którego z różnych względów nie był w stanie zrozumieć. A przecież przy całej uniwersalnej wymowie dziennikowych przemyśleń utwór ten był jednak kierowany przede wszystkim do Polaków. (Jakże trudno zgodzić się z tym stwierdzeniem!)

Odczuwając zatem konieczność przywoływania na kartach *Dziennika* pewnych znakomitych postaci i odnoszenia do nich — w trakcie swego „stawania się” — różnych sformułowanych przez siebie opinii i poglądów, musiał Gombrowicz posługiwać się tymi osobami na tyle umiejętnie, by tło, jakie one tworzyły nie przysłaniało rysunku, który sobą — w ich właśnie kontekście — kreślił. Wydaje się więc, że z jednej strony Gombrowicz odnosi się do Mannów, Genetów powodowany autentyczną chęcią polemiki w fundamentalnych dla niego kwestiach — stymulowany w swych rozważaniach świetnością interlokutorów, z drugiej zaś strony ma świadomość, że te znakomite nazwiska pełnią również rolę wywyższającą tego, kto ich krytykę uprawia. I ta właśnie dwoistość leży u podstaw tego, co nazwane zostało wyżej swoistym krytycyzmem. Krytycyzm ten zakłóca szczerą „stawania się” Gombrowicza również wobec Prousta.

Pragnęlibyśmy jeszcze przywołać inne słowa Gombrowicza. Będąc na odczycie o symfoniach Beethovena, zauważył on, jak łatwo i bezceremonialnie Filfotto („nos kartoflowaty na twarzy, jak bułka”) wyraża się o niemieckim muzyku, jak lekko w takich razach rozbija się „nierówność”. W związku z tym pisarz zanotował w swoim dzienniku:

A jednocześnie w głębszych pokładach mej istoty coś jak zadowolenie, jak wyzwalająca uciecha na myśl, że niższy może posługiwać się wyższym. [G 2, 87]

Przypuszczam, iż pomijając znaczenie tych słów w kontekście filozofii artystycznej Gombrowicza, można traktować je jako rozwinięcie poczynionych wyżej uwag. I w tym sensie niższość i wyższość mogłyby być rozumiane jako funkcje kreacyjnych działań publiczności artystycznej, których skutkiem właśnie ponížanie nieuznanego uznanym, niższego wyższym.

Czy Gombrowicz czytał „W poszukiwaniu straconego czasu?”

I zresztą wiecie, że książek nie czyta się dokładnie. Ja tak czytałem jak wszyscy... [G 3, 114]

W związku z lekturą *Dziennika* Kafki Gombrowicz zauważył:

Kiedys będzie wiadomo, dlaczego w naszym stuleciu tyle wielkich artystów napisało tyle nieczytelnych dzieł. I jakim cudem te książki nieczytelne i nie czytane zaważyły jednak na stuleciu i są sławne. Z prawdziwym podziwem, z niekłamany uznanie musiałem przerwać wiele lektur, które nazbyt mnie nudziły. [G 1, 127]

Z pewnością do tych wielkich artystów piszących nie czytane dzieła zalicza Gombrowicz i Prousta. Nic nie wskazuje na to, by Gombrowicz przeczytał *W poszukiwaniu straconego czasu* w całości. Nie jest też wiadomo, kiedy po raz pierwszy autor *Ferdydurke* zetknął się z francuskim pisarzem. Trzymając się *Dziennika* można powiedzieć, że lektura powieści Prousta, do której zabrał się Gombrowicz w Tandilu, przebywając tam w 1958 r. („*À la recherche du temps perdu* — znalazłem to w bibliotece, zabrałem tego Prousta do siebie i czytam”) nie była pierwszym kontaktem z tym autorem. W pierwszym tomie dziennikowych zapisków, a więc już w latach 1953—1956, często przywołuje nazwisko Prousta w sposób nie budzący wątpliwości co do znajomości dzieła, które francuski pisarz po sobie pozostawił. Wcześniej jeszcze — wychodząc poza *Dziennik* — bo w r. 1935, omawiając w „*Kurierze Porannym*” książkę Tuszowskiego *Upały* notuje to nazwisko¹³. W tych latach — latach trzydziestych — mógł zetknąć się z powieścią Prousta dzięki tłumaczeniom Boya-Żeleńskiego. Funkcjonowała ona wtedy na zasadzie sensacji literackiej. O niej mówiono, na nią się powoływano, była wreszcie często cytowana. Prawdopodobne jest również, iż Gombrowicz czytał Prousta korzystając z oryginału francuskiego. W każdym razie nie dysponując żadnymi informacjami w tym względzie powróćmy do *Dziennika* i spróbujmy odtworzyć te wszystkie poszlaki, które wskazują na słuszność przesvědzenia, iż dla Gombrowicza Proust był jednym z tych artystów, których określają wyżej cytowane słowa.

¹³ W. Gombrowicz, *Kult dziewczki i egzotyzm kultury*. „*Kurier Poranny*” 1935, nr 289.

Przede wszystkim symptomatyczne jest to, że powoływanie się w pewnych sytuacjach na Prousta jest jakby niekompletne, jakby niepełne. Widoczny jest w budowanych porównaniach brak różnych istotnych szczegółów czy też ich niezajomość — co powoduje wrażenie nieszczerości zapisywanych w *Dzienniku* asocjacji. Ma się odczucie, jakby w budowaniu tych porównań większą rolę odgrywała chęć epatowania czytelników obyciem literackim niż rzeczywisty stosunek rozmaitych skojarzeń i reminiscencji do sytuacji, która je wywołała. Weźmy dla przykładu ten fragment *Dziennika*, który mówi o doznaniach Gombrowicza podczas koncertu w Colonie:

Sądziłem więc, że jestem pośród bohaterów Prousta, kiedy to nie szło się na koncert, aby słuchać, lecz jedynie aby go uświetnić swoją obecnością, gdy damy wykąły sobie Wagnera we włosy jak brylantową agrafę, gdy przy dźwiękach Bacha odbywała się parada nazwisk, godności, tytułów, pieniędzy i władzy. [G 1, 47]

Spróbujmy zastanowić się nad prawdziwością tego porównania. Jego ogólna intencja wydaje się zbieżna z prawdami o arystokracji, które wypowiedział Proust. Chociaż nie wszyscy u Prousta chodzili na koncerty, by uświetnić je swoją obecnością — co nie jest zresztą tu istotne — to można powiedzieć, iż taką funkcję koncert, jako zebranie towarzyskie, odgrywał. Zauważali to już i Balzac, i Stendhal, i inni. Wspominam o nich dlatego, że gdyby nie zostało wymienione nazwisko Prousta, można by było wyobrazić sobie, że jest się wśród bohaterów innej powieści innego pisarza — a to dlatego, że szczegóły Gombrowiczowskiego porównania są bardzo zachwiane. Zastanawiając się, jaki opisywany przez Prousta koncert mógł sobie Gombrowicz przypomnieć w Colonie, musi się dojść do wniosku, że w grę wchodzi tu tylko spektakl w operze (*Strona Guermantes*, t. 1) albo koncert w czasie rautu u Pani de Saint-Euverte (*Miłość Swanna*). W pierwszym i drugim przypadku spostrzeżenia Prousta mogły wywołać u Gombrowicza przeświadczenie o podobieństwie w odczuwaniu sytuacji towarzyskiej koncertu. Z tym jednak, że w operze zamiast koncertu muzyki wystawiany był spektakl *Fedry* według Racine'a, a na raucie u Pani de Saint-Euverte grano Liszta (fortepianowe intermedium), Chopina (preludium i poloneza), sonatę Vinteuila (którego pierwowzorem w żadnym razie nie był Wagner ani Bach). Owszem, kilkakrotnie wspominany jest w powieści Prousta Bach, kilkanaście razy Wagner. Są oni jednak przywoływani tylko w sensie metaforycznym i porównawczym.

Tak więc szczegółowe rozwinięcie omawianego porównania nie tylko nie zbliża nas do jego ogólnej intencji, ale nas jeszcze od niej oddala — ze względu na nieprawdziwość drobiazgów budujących wiarygodność tego porównania. A dzieje się tak, jak można przypuszczać, dzięki częściowej tylko i pobieżnej lekturze powieści Prousta. Nieprawdziwie oddając kontekst, do którego się w trakcie kształtowania swych doznań odwoływał, podważał Gombrowicz również i prawdziwość tych doznań —

co ma swoje oczywiste implikacje w procesie „stawania się” Gombrowicza wobec Prousta.

Z kolei rozważmy jeszcze jedną poszlakę — wrażenie. Gombrowicz przywołując imiona bohaterów Prousta nazywa tylko tych, którzy życiem swym wypełniają przede wszystkim pierwsze tomy powieści. Mówi o Charlusie, madame de Guermantes, baronie de Norpois (błędna pisownia tego nazwiska w *Dzienniku* — Nordpois — jest być może tylko błędem korektorskim) czy jeszcze gdzie indziej o Swannie. Weźmy dla przykładu ten fragment:

ludzie jego [tj. Prousta] są wedle jednego modelu, to jedna rodzina gdzie w rozmaitych kombinacjach pojawiają się te same cechy dziedziczne — Charlus, Nordpois, madame de Guermantes są zrobieni z jednej materii, oni wszyscy właściwie mówią to samo. [G 2, 79]

Zanim zastanowimy się nad trafnością tej uwagi Gombrowicza, przypatrzmy się bliżej wymienionym nazwiskom. Tak jak baron Palamed de Charlus i madame de Guermantes są rzeczywiście centralnymi postaciami powieści Prousta, tak margrabia de Norpois jest postacią — patrząc z perspektywy całego utworu — epizodyczną. Wziąwszy zaś jeszcze pod uwagę fakt, że w pierwszych tomach powieści — w tych, w których opisywany jest były ambasador — księżna Oriana (bo o niej chyba myśli Gombrowicz, a nie o księżnej Marii) zajmuje poczesne miejsce, można przypuszczać, że wymienienie tych trzech postaci w jednym ciągu zostało podyktowane bardziej optyką częściowej lektury niż znajomością całej powieści.

Trudno jest rozstrzygnąć trafność tej wypowiedzi. Pisząc o tych samych cechach i o tym, że bohaterowie ci zostali zrobieni z tej samej materii, autor *Dziennika* nie określa tych cech i nie charakteryzuje materii. Nie można więc udowodniać, że to nieprawda, że homoseksualizm Charlusa, światowość Oriany, pretensje towarzyskie Norpois czy pochodzenie Swanna są jednak tymi czynnikami, które ich różnicują. Nie można, bo ogólność i kategoryczność stwierdzeń Gombrowicza każą nam domyślać się, że nie o takie różnice mu chodziło. Ufając więc jego spostrzegawczości spróbujmy znaleźć tę płaszczyznę, w obrębie której jednorodność postaci i materii, z jakiej zostały one zrobione, będzie wyczuwalna. Pomocna w tym względzie jest uwaga: „oni wszyscy właściwie mówią to samo”. Powieść Prousta została tak skonstruowana, że nie jest ważne to, co mówią w niej poszczególne postaci, lecz to, co sądzi o ich wypowiedziach narrator. Wszystkie wypowiedziane w powieści kwestie i zachowania bohaterów są przefiltrowywane przez zmysł obserwacyjny Prousta. Słowom, którymi posługują się postaci, nieodłącznie towarzyszy analiza ich wartości i przystawalności do tych treści, które mają one oznaczać i symbolizować. Jeżeli zaś zauważymy jeszcze, że przedstawiony w powieści Prousta świat jest światem Faubourg Saint-Germain i zbliżonych doń środowisk, to możemy łatwo odgadnąć, iż ludzie tych kręgów

muszą realizować swe zachowania w konwencjach kreowanych przez statyczną etykietę, której ścisłość nie sprzyja różnicowaniu tych zachowań.

Przypominają się w tej chwili słowa wypowiedziane przez narratora w Doncieres:

Jest się człowiekiem swojej idei; że jest zaś o wiele mniej idei niż ludzi, wszyscy ludzie jednej idei są do siebie podobni. Ponieważ idea nie ma nic materialnego, ludzie, którzy otaczają człowieka danej idei jedynie materialnie, nie zmieniają jej w niczym. [P 3, 124]

Słowa te można zrozumieć i zinterpretować również tak, że osoby wypełniające powieściowy świat Prousta (zaszeregowane doń jako ludzie, których idea tego autora jednoczy i których idea Faubourg Saint-Germain upodabnia do siebie) nie mogą w sensie rudymentów być różnicowane aż w takim stopniu, by ich działania materialne mogły zmieniać idee, które je kształtują.

Tak więc traktując każdego ze swych bohaterów Proust mógł go przede wszystkim interpretować, a dopiero później kształtować; tym bardziej że świat, który przedstawił, nie był światem wyobrażonym, lecz światem zauważonym. Dostrzegając idee, które kierowały jego bohaterami, mógł je Proust rozpoznawać i klasyfikować, nie mógł natomiast, bo nie było to możliwe, zmieniać materialnie perypetii przedstawianych przez siebie osób tak, jak mógłby to czynić autor-demiurg. Dzieło Prousta nie jest bowiem dziełem fikcji, ale wyobraźni interpretującej rzeczywistość. W myśl Wordsworthowskiego rozróżnienia między Fantazją a Wyobraźnią¹⁴ obrazuje tę sztukę, która bada głębsze znaczenia tego, co istnieje, istniało. W tym sensie zauważona przez Gombrowicza w powieści francuskiego autora jedność materii i postaci z niej zrobionych jest jednością zauważonej przez Prousta rzeczywistości i jej interpretacji. Nie można jednak zrozumieć, dlaczego Gombrowicz uwagę swą sformułował jako pretensję, jako zarzut.

Stało się tak być może dlatego, że nie czytana przez niego książka zatraciła swą czytelność, a tym samym pozbawiła go tej cierpliwości, która winna przynależeć obcowaniu z arcydziełem. Gustave Flaubert powiedział, że arcydzieło jest jak ogromne zwierzę, wydaje się łagodne. Rozwijając tę metaforę, można powiedzieć, iż by zwierzę to ujarzmić, wykazać się trzeba równą łagodnością. Gombrowicz zaś, o którym Jeleński powiedział, że „nudziłaby go *Ferdynand*, gdyby była napisana przez kogo innego”¹⁵, podchodził do dzieła Prousta trawiony pasjami biorącymi się bardziej z mdlących go kapliczek wystawionych Proustowi

¹⁴ Fantazja — sztuka, która zmyśla to, co nigdy nie istniało. Wyobraźnia — sztuka, która odkrywa głębsze znaczenie tego, co istniało. Zob. G. D. Painter, *Marcel Proust. Biografia*. Przełożyła A. Frybesowa, T. 1. Warszawa 1972, s. 9.

¹⁵ K. Jeleński, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*. „Kultura” (Paryż) 1957, nr 9.

niż z zalet czy wad napisanej przez Francuza powieści. O pasjach tych, które już wcześniej zostały nazwane, będzie mowa w dalszej części artykułu. W każdym razie już teraz podkreślić trzeba, iż one to powodowały podnoszenie nieuzasadnionych zarzutów, które, gdy zmienić opcję spojrzenia, mogłyby świadczyć za, a nie przeciw Proustowi.

Reasumując rozważania tego rozdziału, stwierdzmy raz jeszcze, że bardzo wiele przemawia za tym, iż Gombrowiczowska lektura *W poszukiwaniu straconego czasu* była niepełna i niekompletna, i że znajduje to swoje odbicie w formułowanych o powieści i jej autorze sądach.

Gombrowicz o Prouście

À la recherche du temps perdu — znalazłem to w bibliotece, zabrałem tego Prousta do siebie i czytam, czytam, żeby zanurzyć się w żywiole mnie właściwszym, być z bratem moim Proustem. [G 2, 77]

Słowa te, które poprzedzają spisane przez Gombrowicza następnego dnia refleksje nad Proustem, zostały tu umieszczone jako motto dlatego, że wydają się szczerym zawołaniem, prawdziwą emocją, której nie zmąciły jeszcze żadne gry, żadne komplikacje związane ze „stawaniem się” autora *Dziennika*. Zachwył w nich zawarty nabiera być może znaczenia w porównaniu z nijakością Tandilu, w którym Gombrowicz oddawał się lekturze Prousta; nie przypuszczamy jednak, by to odniesienie było najważniejszą przyczyną tłumaczącą entuzjizm autora *Ferdydurke*. Entuzjizm, który w późniejszych rozmyślaniach nad francuskim pisarzem raz po raz załamuje się, przechodząc we frenetyczną niechęć.

A oto te rozmyślania, zapisane w jedną ze śród roku 1958:

Czy rzeczywiście ktoś z rodziny? Tak, jesteśmy obaj z tej samej dystyngowanej familii. Powinienbym wpaść mu w objęcia. Dzieło subtelne i ostre jak klinga, wibrujące jak ona, cienkie i twarde — cóż za rozkoszne przeciwieństwo topornej, ciężkiej, masywnej, tandilowskiej egzystencji. Jesteśmy obaj z arystokracji — obaj wytworni! Ale nie! Do diabła z nim, drażni mnie, mierzi, za wiele widzę w nim z własnej karykatury!

Zawsze mnie drażnił. Nigdy nie mogłem pogodzić się z panegirykiem, jaki mu doczepiono. Ten potwór... rozdelikacowany owym duszeniem się, wiecznie w betach, rozgrzany i lepki, wycieńczony i opatulony, utopiony w miksturach, skazany na wszystkie brudy ciała, zamurowany w korkiem wyłożonym pokoju... moja zwykła, polska wiejskość brzydzi się tą francuską dekadencją. Można by podziwiać i nawet uwielbiać energię z wysoka inspirowaną, która temu życiu spowitemu w fałdy matczynej spódnicy, wychuchanemu, ograniczonemu do łóżka, książek i obrazów, konwersacji, salonów, snobizmów, kazała spłodzić utwór właśnie twarde i okrutny, docierający do najważniejszych nerwów rzeczywistości. Można by w tej przemianie miękkości na twardość, wydelikacenia na ostrość, ujrzeć zbawczy sekret arystokracji. A nawet można by zaryzykować stwierdzenie, że tu choroba przetwarza się w zdrowie. Co zresztą jest zgodne z istotą sztuki. Nie jest tak w sztuce, że ktoś zdrowy tworzy zdrowe dzieło, a mocny — mocne, lecz właśnie na odwrót chory, słaby lepiej uchwyty esensję samą zdrowia, siły...

Szlachetne zdrowie.
 Nikt się nie dowie
 Jako smakujesz
 Aż się zepsujesz!

Nie byłoby więc niczym dziwnym, gdyby on, chory, lepiej znał smak zdrowia; gdyby, uwięziony w czterech ścianach pokoju, osiągnął najdalsze horyzonty i gdyby sztuczność doprowadziła go do wspianiałej autentyczności.

Cóż kiedy... Jaka szkoda! Kompensacja nie dokonała się w nim całkowicie. Jest jak befsztyk niedosmażony — na tych stronicach odkrywam całe kawały jego mięsa, na pół surowego, nieszczęsnego, chorego mięsa...

Wady jego książek są olbrzymie i niezliczone — kopalnia defektów. Jego zasadnicza rozprawa z Czasem, oparta na przesadnej, naiwnej wierze w moc sztuki — oto mistycyzm zanadto profesjonalny, pięknoducha i artysty. Jego analizy psychologiczne mogłyby się ciągnąć w nieskończoność, gdyż są tylko dzierganiem spostrzeżeń — nie są odkrywcze — brak im fundamentalnej rewelacji świata, nie wywodzą się z jednego spojrzenia, które przeniknęło, nie powstały z wizji, są jedynie drobiazgową pracą inteligencji (ale nie natchnionej). Zdania jego, bogate, co krok ocierają się o manierę, jest prawie niepodobieństwem ustalić, w którym miejscu ich okazała piękność przetacza się w sztucznie skomplikowany wysiłek. Gatunek jego metafor zdradza jego słabość: nie jest to, przeważnie, metafora, która zjawiska wtórne sprowadza do bardziej elementarnej postaci, lecz na odwrót — on zawsze będzie skłonny przełożyć wielki, zasadniczy świat na swoją rzeczywistość wtórną, na język swej „sfery”, naturę wytłumaczy obrazem, nie obraz naturą. Jest w tym perwersja — umyślny brak lojalności wobec życia. A co do świata, który powołał w swym romansie, nic bardziej wąskiego — ludzie jego są wedle jednego modelu, to jedna rodzina gdzie w rozmaitych kombinacjach pojawiają się te same cechy dziedziczne — Charlus, Nordpois, madame de Guermantes są zrobieni z jednej materii, oni wszyscy właściwie mówią to samo. Monotonia wątków cechuje dzieło o niebogatej pomysłowości i wyobraźni, ale imponująco pracowite w kulturowaniu drobiazgu. Nic jednakże bardziej nie demaskuje „niedopiecznia” Prousta niż jego inteligencja — która bywa świetna — ale też jakże często staczająca się nie wiedzieć jak i którędy w nieporadność, naiwność — to resztki naiwności nieprzezwyjężonej, wydelikacenia, które nie przetrawiło się w wiedzę, ale pozostało wydelikaceniem.

Za cóż go podziwiamy? Podziwiamy go przede wszystkim za to, iż poważył się na delikatność i nie zawahał się ukazać siebie takim, jakim był — trochę we fraku, a trochę w szlafroku, z flaszka miksury, z odrobiną homoseksualno-histerycznej szminki, z fobiami, nowrozami, słabościami, snobizmami, z całą nędzą wysubtelniejszego Francuza. Podziwiamy go, gdyż poza tym Proustem skażonym, dziwacznym odkrywamy nagość jego człowieczeństwa i prawdę jego cierpienia i moc szczerości. Niestety! Gdy jeszcze lepiej się wpatrzmy, znów poza nagością odkrywamy Prousta w szlafroku, fraku, lub w nocnej koszuli wraz ze wszystkimi akcesoriami — łożko, mikstury, bibeloty. To gra w ciuciubabkę. Nie wiadomo, co tu jest ostateczne: nagość czy strój, salon czy życie, choroba czy zdrowie, histeria czy siła. Dlatego Proust jest po trosze wszystkim, głębią i płyčiznami, oryginalnością i banałem, przenikliwością i prostodusznością... cyniczny i naiwny, wykwinny i niesmaczny, zręczny i niezręczny, zabawny i nudny, lekki i ciężki...

Ciężki! Mnie przygniata ten kuzyn. Należę przecież do rodziny — ja wysubtelniony... jestem z tego samego środowiska. Tylko bez Paryża. Paryża mi zabrakło. I do mojej delikatnej skórki, nie chronionej paryską maścią, chropowaty Tandil się dobiera! [G 2, 77—79]

Przede wszystkim w tych refleksjach uderza dowistość traktowania Prousta, ambiwalencja, której motywy trzeba wyjaśnić. Z jednej strony podziw, z drugiej niechęć, przyznawanie zalet, ale zaraz potem ich podważanie. Najpierw zachwyty, później karykaturujące grymasy. Wrażenie niemożności oswojenia się z tym Proustem, nieumiejętności wyrobienia mu w sobie odpowiedniego miejsca, niechęci do przyznania się do rzeczywistych odczuć, jakie on w nim — Gombrowiczu — wywołuje. Odczucie, jakby myśli te napędzane były energią, której źródła szukać raczej w dialektyce formowanych sądów niż w bezpośrednich reakcjach z obcowania z duchem Prousta. Tak jakby jedno stwierdzenie prowokowało drugie, tak jakby jeden osąd wywołać musiał następny, bez względu na przystawalność swą do zjawiska, które ma oceniać. Jakby każda myśl zrodzona z kontaktu z powieścią Prousta była głównym rusztowaniem spinającym słuszność konstrukcji następnej myśli, nie bacząc na to, czy myśl ta pomieści prawdę o Prouście, czy nie.

I jeszcze jedno spostrzeżenie — nierozdzielanie w określaniu dzieła Prousta jego życia od jego artystycznych dokonań. Rozciąganie na sferę ocen powieści rozrachunków z legendą, którą francuski pisarz po sobie pozostawił, a której egotyzm Gombrowicza po prostu nie mógł trawić.

Wszystko to znamionuje „nieszczera szczerość”, którą cały wywód o Prouście jest przesiąknięty. Spróbujmy zatem uważniej przyjrzeć się cytowanemu fragmentowi *Dziennika*, ze szczególnym uwzględnieniem tych wszystkich czynników, które wcześniej, mówiąc o „stawaniu się” Gombrowicza, analizowaliśmy. Proponujemy następujący plan: nazwanie wyżej wzmiankowanej ambiwalencji, zbadanie konstrukcji wywodu, przeanalizowanie treści w tę konstrukcję wpisanej.

Zestawmy najpierw to, co Gombrowicz w powieści Prousta podziwiał, z tym, co go drażni, co według niego deprecjonuje wartość omawianego dzieła. Jest to więc „dzieło subtelne i ostre jak klinga, wibrujące jak ona, cienkie i twarde [...] docierające do najszybszych nerwów rzeczywistości”, ale również jest to romans, któremu Gombrowicz zarzuca monotonię wątków i postaci, nieodkrywczość analiz psychologicznych, naiwność. Podsumowaniem tłumaczącym tę dwuwartościowość — wypunktowaną w najważniejszych stwierdzeniach — jest zdanie: „[...] Proust jest po trosze wszystkim, głębią i pływnością, oryginalnością i banałem, przenikliwością i prostodusznością...” Opinia ta znaczy przede wszystkim w ciągu merytorycznych rozważań, choć jest również wynikiem osobistych komplikacji — nieodłącznych procesowi „stawania się” Gombrowicza. Dlatego też, podejmując próbę określenia słuszności tej opinii należałoby — zanim przystąpimy do analizy poszczególnych argumentów wysuwanych przez autora *Dziennika* — wytropić te racje, które w jego stosunku do Prousta znaczą poza sferą tych rozważań. Wiele w tym względzie wyjaśnia wyszczególnienie zębów konstrukcji wypowiedzi Gombrowicza. Oto one:

- podkreślenie swojej równorzędności z Proustem;
- zachwyt nad jego powieścią (okazany w taki sposób, że słowa skierowane pod adresem *W poszukiwaniu straconego czasu* opromieniają również autora *Dziennika* — przed nimi bowiem i po nich pojawia się bezpośrednio silne podkreślenie artystycznych powinowactw);
- gwałtowna wolta i rozdrażnienie spowodowane uświadomieniem sobie bardziej znaczących — niż artystyczne — podobieństw („za wiele widzę w nim z własnej karykatury!”);
- przyznanie, iż w obcowaniu z książką Prousta przeszkadzał mu „pagnegiryk”, jaki doczepiono francuskiemu pisarzowi; jak bardzo przeszkadzał, wykazuje stek nerwowych epitetów, jakimi obrzucił Prousta;
- lekkie uspokojenie i warunkowe przyznawanie zalet, których jednak naprawdę przyznać nie można, bo są wątpliwe i giną w natłoku zarzutów (następuje ich wyliczenie i uzasadnienie);
- bezosobowy i pełen dystansu powrót do dobrych stron powieści Prousta („Za cóż go podziwiamy?”);
- podsumowanie dwuwartościowości Prousta jawnym jej nazwaniem („lekki i ciężki”);
- wyzyskanie dwuznaczności słowa „ciężki” i apostroficzne wręcz westchnienie do przeczuwanej wartości „kuzyna”, do którego podobnym być jednak nie może, bo życie nie obchodziło się z nim, Gombrowiczem, tak subtelnie, jak on z życiem.

Prześledzenie tej konstrukcji uwidacznia splot kilku czynników, które zaważyły na stosunku autora *Dziennika* do Prousta. Czynniki te to nazwane we wcześniejszych rozdziałach elementy zakłócające szczerłość „stawania się” Gombrowicza. Zobrazujmy je i popatrzmy, jak wpływają na harmonię cytowanego *in extenso* wywodu. Wiemy, że lektura *W poszukiwaniu straconego czasu*, której oddał się Gombrowicz w Tandilu, nie była pierwszym czytaniem tej powieści. Nie można więc przypuszczać, iż spisanie tych refleksji było spontaniczną reakcją na osobowość, z którą dopiero co się zetknął. Wiemy również, ile pracy wkładał autor *Dziennika* w przygotowanie każdego fragmentu swoich zapisków (weźmy chociażby odpowiedź na list pewnej czytelniczki, gdzie utyskiwał na to, że jeden z odcinków wypadł lekkomyślnie; G 1, 195). Wiemy wreszcie i to, że genologiczne uwarunkowania dziennika narzucają spisującemu swoje myśli różne ograniczenia, przede wszystkim te, które każą modyfikować, zniekształcać prawdziwość rzeczywistych odczuć i przeżyć (patrz pierwszy rozdział tej pracy).

Wszystko to pozwala nam przypuszczać, że niezależnie od doświadczenia tekstu, który analizujemy, wypowiedź o Prouście jest wypowiedzią starannie przemyślaną i przygotowaną — uformowaną na bazie odczuć, których pierwotność i świeżość są dla nas nieznane. Jedynym śladem naprowadzającym nas na trop tych zatartych emocji jest krótka wypowiedź, która poprzedza cytowany wywód i która — ze względu na

swą ważność — została umieszczona wyżej jako motto. Natrafiając na książkę Prousta, autor *Ferdydurke*, powodowany wcześniejszymi doznaniem, cieszy się z góry na myśl o wrażeniach, jakie go czekają. I trudno ryzykować stwierdzenie, że ten kolejny kontakt z dziełem francuskiego pisarza zmienił nagle wyobrażenie o nim. Przecież tak naprawdę to do tej kolejnej lektury nie doszło! Przypatrując się oznaczeniom czasowym kolejnych fragmentów *Dziennika* bez większych kłopotów można wysnuć wniosek, że z wtorku na środę nie można przeczytać olbrzymiej powieści. A więc w rzeczywistości tandilowski kontakt z Proustem był jedynie wspomnieniem wywołanym przypadkowym znalezieniem książki w bibliotece — wspomnieniem być może odświeżonym kilkunastostronicową lekturą. Reakcje z tej reminiscencji płynące były jednak tak silne i osobiste, że musiał autor *Dziennika* zanotować w swym kajecie wiele różnych spostrzeżeń i uwag z tym związanych.

Jaka jest wewnętrzna logika tych refleksji? Wnioskując z konstrukcji wyводу, rolę zasadniczą odegrały tu dwa czynniki, dynamizujące ruch tych niespokojnie rozedrganych myśli.

Jednym z nich była chęć wywyższenia się Proustem.

Podkreślając swoją równorzędność z francuskim pisarzem, przypominając kilkakrotnie o tym, że pochodzą z jednej „rodziny”, myślał Gombrowicz nie tylko o podobieństwach istotnie zauważalnych. Znając psychologię znacznej części odbiorców swego dziennika musiał wiedzieć, że w naszych polskich, specyficznych warunkach często stopniuje się wielkość rodzimego pisarza w odniesieniu do tych głośnych nazwisk, które swym autorytetem budują historię literatury — nazwisk o niepolskim brzmieniu. Zatem odnosząc się do Prousta tak, jak się odnosił, tzn. uwy puklając artystyczne braterstwo, obsypując Francuza kwieciami komplementów, które siłą stylistycznej sugestii miały spłynąć i na niego, traktując go krytycznie z punktu swej dumnej prywatności, mógł być pewien, że niezależnie nawet od słuszności przedstawianych argumentów taki sposób obcowania z Proustem wywoła zamierzoną reakcję. I że niejeden z czytelników powie z satysfakcją, parafrazując znane zachowania: „Ho ho, ten Gombrowicz to musi być jednak ktoś, skoro z taką swadą zabrał się za tego Prousta...” Umiejętnie bowiem krytykując uznaną wielkość, krytykujący niespostrzeżenie sam zaczyna się w nią spowijać. Może się to wydać nieprzekonywające, lecz gdy się przypomni, jaką rolę przypisywał autor *Dziennika* prowadzonym przez siebie publicznie notatkom i w jaki sposób „stając się” wobec poszczególnej osoby, „stawiać się” musiał również wobec tych, którzy czytając go, owo „stawanie się” obserwowali, to będziemy musieli przyznać, że ten mechanizm gry z Proustem jest równie właściwy Gombrowiczowi jak i inne.

Drugim czynnikiem poruszającym sprężyny wypunktowanej wyżej konstrukcji jest niechętny stosunek autora *Dziennika* do postaci, która

drażni go zarówno sławą i legendą, jak i podobieństwem pewnych istotnych cech osobowościowych.

Cała krytyczna część wypowiedzi o Prouście zaczyna się od wyznania Gombrowicza: „Nigdy nie mogłem pogodzić się z panegirykiem, jaki mu doczepiono”. I, jako taka, jest ta wypowiedź próbą odbrażowienia Prousta, próbą wykazania wątpliwości racji tych, którzy swym zachwytem wydzwignęli Prousta na piedestał, czyniąc pomnik jego zanadto monumentalnym. Z tego więc powodu krytyka Gombrowicza o tyle może nie odpowiadać rzeczywistości Prousta, że nie jest budowana w oparciu o własne odczucie dzieła, lecz o interpretację innych osób, które wielkość Prousta mogła zniewolić. Przywiązując nadmierną wagę do reakcji innych (a one to w sumie złożyły obraz legendy Prousta), nie miał Gombrowicz cierpliwości, rozdrażniany harpiami egotyzmu, by skupić się nad uważną i bezstronną analizą *W poszukiwaniu straconego czasu*. Odwracając swoją uwagę od dzieła, z którym obcował, a wpatrując się bardziej we własne przeżycia ewokowane legendą o Prouście, skrzywił autor *Ferdydurke* proporcje swych ocen i nerwowo dramatyzował ich zapis — te wszystkie ekscytacją podszyte określenia: „rozgrzany i lepki, wycieńczony i opatulony” itd.

Nie sposób powiedzieć, które z wartościujących określeń użytych przez Gombrowicza odnoszą się do krytykowanej książki, a które do osoby jej autora. Trudno jest to orzec, bo nie wiadomo właściwie, które spotkanie z Proustem było dlań ważniejsze: to osobiste, prywatne, na kartach jego dzieła, czy to zewnętrzne, w oparach drażniącej legendy. Jeżeli to drugie — to jak legenda ta w szczegółach swych objawiała się Gombrowiczowi, czy odbijała się w lustrze sformułowanych przez niego pretensji?

Dając rady krytykom literackim, napisał autor *Pornografii* w swym dzienniku:

krytyka literacka nie jest osądzaniem człowieka przez człowieka (któż dał ci to prawo?), lecz starciem dwóch osobowości na absolutnie równych prawach. Wobec czego — nie sądź. Opisz tylko swoje reakcje. Nigdy nie pisz o autorze ani o dziele — tylko o osobie w konfrontacji z dziełem albo z autorem. [G 1, 104]

W tym sensie ostrze krytyczne wymierzone przeciwko Proustowi mówi nam więcej o podmiocie niż przedmiocie Gombrowiczowskich rozważań. Dlatego też mamy prawo traktować wygłaszane w *Dzienniku* sądy jako płaszczyznę skupiającą różnorodne formy i sposoby „stawania się” Gombrowicza.

Zajmijmy się teraz kolejnym spośród interesujących nas problemem. Sprawa podobieństwa. W cytowanym fragmencie *Dziennika* czytamy: „Do diabła z nim, drażni mnie, mierzi, za wiele widzę w nim z własnej karykatury!” Zdenerwowanie spowodowane tym spostrzeżeniem towarzyszy Gombrowiczowi prawie do końca jego rozważań o Prouście. Trudno oczywiście to zdenerwowanie oddzielić od rozdrażnienia legendą. Przypatru-

jąc się jednak konstrukcji wywodu i kolejności pojawiania się w niej poszczególnych, współtworzących ją, punktów można stwierdzić, że wszelkie emocje wystąpiły wówczas, gdy Gombrowicz zdał sobie sprawę z wielu wspólnych z Proustem rysów. Nie były to, rzecz jasna, powinowactwa duchowe czy artystyczne — o tych myślał autor *Dziennika*, gdy z satysfakcją pełną wiary zauważał, że pochodzi z tej samej co i Francuz „dystryngowanej familii”. Musiały to być zatem podobieństwa innej natury.

Psychologicznie rozpatrując tę sytuację można by powiedzieć, że Gombro (tak przez niektórych nazywany) przyznając się do podobieństwa z Proustem, przestraszył się nagle, że może być ono przez czytelników *Dziennika* interpretowane w sposób bardzo dowolny. I że ci, znając francuskiego pisarza bardziej z krążących o nim opowieści niż dzieł, w których siebie zawarł, będą skłonni rozciągać wspólności między nimi zachodzące na sfery bardzo osobistych doświadczeń. Jakże się często zdarza, że ktoś nie znając kogoś lub znając słabo, chcąc dać do zrozumienia innym, jak bardzo się orientuje w psychice i życiu tej osoby, charakteryzuje ją, wyciągając z niej te niezwykłe i egzotyczne cechy. Mówi np.: „Och, ten pisarz, tak to jest pederasta. Wiem o tym”. I robi wrażenie znającego się świetnie na rzeczy, rzeczywiście nie wiedząc nic. Tak się dzieje często i z recepcją Prousta, którego charakterystyka sprowadza się przeważnie do słów: „to był wielki pisarz i — zniżając głos — homoseksualista”.

Gombrowicz zdając sobie z tego sprawę, mógł obawiać się, że znaczna część odbiorców jego *Dziennika*, ulegając swej „wiedzy”, może takie paralele pomiędzy nim o Proustem — do pokrewieństwa z którym dopiero co się przyznał — snuć. A nie chciał przecież, by całą swą oryginalność, do której się poczuwał, publiczność zamykała w tym jednym magicznym określeniu. Z kolei — nie uwzględniając już przeczuwanych reakcji swych czytelników — mógł Gombrowicz odnajdywać w Prouście, jak w krzywym zwierciadle, te wszystkie cechy, które świadczyły głośno o jego własnych skłonnościach erotycznych, choć takiego jednoznacznego ich zaregowania wcale sobie nie życzył. Opisując rozmowę dwóch mieszkańców Sodomy, barona de Charlus i margrabiego de Vaugoubert, Proust znakomicie odmalował uczucie wściekłości, które ogarnęło tego pierwszego, ponieważ

odnajdywał w swym rozmówcy cechy i zachowania *par excellence* homoseksualne. Myśląc, że jego piętno jest niewidoczne — a było przeciwnie — baron drżał ze zdenerwowania, obawiając się, że ktoś widząc go w towarzystwie margrabiego przypisze mu cechy, które zgadłby i tak. [P 5, 49—50]

Sumując wnioski wypływające z analizy konstrukcji wypowiedzi o Prouście, stwierdzmy, co następuje. Wypowiedź ta nie jest bezstronną oceną Prousta i jego dokonań, ale jedynie rejestracją subiektywnych odczuć Gombrowicza. Nie jest ona zapisem doznań pierwszych, bezpośrednich, lecz wyrazem przetrawionych już wcześniej przemyśleń. Charakter

swój zawdzięcza działaniu czynników w stosunku do Prousta zewnętrznych. Bardziej zatem świadczy o interpretującym niż interpretowanym. Ujawnia mechanizmy „stawania się” Gombrowicza i dokumentuje koincydencjalność warunkujących je elementów. Wykazuje dwutorowość w postrzeganiu francuskiego pisarza. Z jednej strony istnieje on dla oceniającego poprzez odnoszenie go do własnych doświadczeń, z drugiej zaś poprzez cudze interpretacje (legenda). W pierwszym przypadku obraz Prousta jest skrzywiony przez szczególność nadto zawężoną, w drugim — przez ogólność zbyt daleko idącą. Wartość wypowiedzianych słów jest deprecjonowana emocjami — określenia Prousta są zatem wyrażeniami w części tylko odnoszącymi się do rzeczywistości tego pisarza.

Przystępując więc do badania treści wypowiedzi musimy pamiętać o tym, że oddziaływa na nią cały szereg impulsów zakłócających szczość jej kształtowania się.

Przypatrmy się teraz uważnie poszczególnym argumentom, które Gombrowicz wysuwa, chcąc niejako obiektywnie wytłumaczyć wzbudzaną w sobie poprzez Prousta ambiwalencję. Argumenty te siłą swą czerpią z analizy powieści *W poszukiwaniu straconego czasu*. Swą krytyczną doniosłością tłumaczyć mają emocje, które — jak wiemy skądinąd — wyjaśniać można inaczej. Rozpatrując dwoistość wystawionych francuskiemu pisarzowi ocen, przyjmijmy następujący plan działania. Zgódźmy się z Gombrowiczem w tych sytuacjach, w których podkreśla on niezaprzeczalne wartości dzieła Prousta, polemizujmy natomiast wtedy, gdy je Proustowi ujmuje. Jest to propozycja pozornie tylko dyskusyjna, ponieważ przyjęliśmy jako punkt wyjścia pozytywne reakcje Gombrowicza, tzn. te, które świadczą o zachwycie i uznaniu dla „kuzyna” z Paryża. Przypomnijmy w tym momencie raz jeszcze motto zamieszczone w nagłówku tego rozdziału, które — jak to wyraziliśmy — jest wyznaniem nie zakłóconym jeszcze żadną grą, a więc względnie szczerym zapisem rzeczywistych odczuć. Z kolei, zdając sobie sprawę z wzajemnej przenikalności i nierozdzielności czynników warunkujących Gombrowiczowskie „stawanie się”, rozpatrzmy te tylko pretensje, które najściślej konkretyzują jego zarzuty wobec Prousta. Omińmy natomiast te argumenty — z pogranicza inwektyw — które wynikają z działania emocji przez te czynniki uruchomionych.

„Jego zasadnicza rozprawa z czasem, oparta na przesadnej, naiwnej wierze w moc sztuki — oto mistycyzm zanadto profesjonalny, pięknoducha i artysty” — to pierwszy z istotnych zarzutów Gombrowicza. Jest on tak ogólnie sformułowany, że trudno go odpowiednio potraktować. Nie charakteryzując, na czym według niego ta „zasadnicza rozprawa z czasem” polega, określa ją jedynie poprzez wysuwanie swych nieudokumentowanych spostrzeżeń, które upoważniają do wysnucia wniosku ostatecznego — „mistycyzm zanadto profesjonalny”. Sytuację tę nieznacznie rozjaśnia uwaga zapisana przez Gombrowicza w innym miejscu *Dziennika*:

Rekonstrukcji mojej przeszłości poświęciłem wiele czasu, ustalałem pracowicie chronologię, wyęźlałem pamięć do ostateczności szukając siebie niczym Proust, ale nic się nie da zrobić, przeszłość jest bezdenna, a Proust kłamie — nic zupełnie nie da się zrobić. [G 1, 101]

Uwaga ta pozwala przypuszczać, że Proustowską „rozprawę z czasem” rozumiał Gombrowicz jako działanie intensywnej pracy intelektu, który zmuszał pamięć do wysiłku ustalania chronologii minionego. Otóż, jak się wydaje, jest to rozumienie chybione. Pamięć budująca „rozprawę z czasem” jest zjawiskiem pojmowanym przez Prousta w co najmniej dwojaki sposób. Raz rzeczywiście jako narzędzie intelektu, dwa — jako swoista łaska (w rozumieniu myśli chrześcijańskiej), która wywołana szczególną asocjacją, pozwala odrodzić zapomniany nastrój i dać wrażenie ponownego przeżywania tego, co z przeszłości przygodność taka wydobyla. Poszukiwanie straconego czasu jest dla francuskiego pisarza połączeniem tych dwóch porządków: intelektu i uczucia. Jak to, pisząc o Prouście, zauważa Georges Poulet: „Aby wspomnienie było doskonałe, niezbędne jest złączenie zmysłowej przesłanki i duchowego trudu”¹⁶. Uwzględnienie przez Gombrowicza tylko roli intelektu jest dowodem niezrozumienia Francuza. Ciekawe natomiast, że nie zauważając uczucia w konkretnym powoływaniu się na Prousta, w ogólnym rozważaniu tego pisarza zarzuca mu jego nadmiar. Mówiąc o mistycyzmie zaznacza wprawdzie, że bierze się on „z przesadnej i naiwnej wiary w moc sztuki”, niemniej tą właśnie drogą poznawał Proust treści życia, które, przyobleczone w określone kształty, jawić się mogły ponownie we wspomnieniu. Możemy więc stwierdzić, że zarzucał Gombrowicz swemu „bratu” to, czego umiejscowić w jego koncepcji czasu nie potrafił.

Rozpatrzmy teraz — trzymając się cytowanego fragmentu *Dziennika* — następane krytyczne zdanie. To, w którym jego autor mówi o niedokrywczości Proustowskich analiz psychologicznych, będących jakoby „tylko dzierganiem spostrzeżeń”. Stanowczość tego stwierdzenia nie pozostawia miejsca dla żadnych wyjątków. Nic więc prostszego, jak podać jakiś przykład przeczący, by uczynić ten zarzut bezzasadnym. Wymagałoby to, niestety, całego szeregu objaśnień i odwołań, na które tutaj — z wiadomych względów — nie możemy sobie pozwolić.

Zastanówmy się jednak nad tym przykładem. Narrator spotyka po raz pierwszy w Balbec, nie wiedząc jeszcze, kto to jest, barona de Charlus. Jego dziwne zachowanie każe przypuszczać różne możliwe interpretacje: może wariat, może złodziej? Analiza psychologiczna tej świeżo poznanej postaci rzeczywiście budowana jest „drobiazgową pracą inteligencji”, która klasyfikuje od razu poczynione spostrzeżenia. Widać jednak, że są one bezładne i jak gdyby czynione bez żadnej idei przewodniej. Jak to napisał Gombrowicz, „nie wywodzą się z jednego spojrzenia,

¹⁶ G. Poulet, *Czas i przestrzeń Prousta*. W zbiorze: *Proust w oczach krytyki światowej*. Wybór, redakcja i przedmowa J. Błońskiego. Warszawa 1970, s. 281 (tłum. J. Błoński).

które przeniknęło”. Odczuwając dziwność obserwowanej i analizowanej przez narratora postaci nie jesteśmy w stanie — biorąc pod uwagę nawet całe prawdopodobieństwo tłumaczeń — zgodzić się z jego supozycjami. Przypatrzmy się temu fragmentowi powieści Prousta:

Naraz doznałem wrażenia, że ktoś w pobliżu przygląda mi się. Obróciłem głowę i spostrzegłem mężczyznę może czterdziestoletniego, wysokiego i dość tęgiego, z bardzo czarnymi wąsami, który, uderzając się nerwowo po spodniach laseczką, wpijał we mnie oczy rozszerzone uwagą. Chwilami oczy te przeszywało we wszystkich kierunkach spojrzenie nadzwyczaj żywe, jakie mają wobec nie znanej im osoby ludzie, w których z jakiego bądź powodu osoba ta budzi myśli obce każdemu innemu — na przykład wariaci lub szpiedzy. Skierował na mnie żarliwe spojrzenie, śmiałe, ostrożne, szybkie i głębokie zarazem, niby ostatni strzał, jaki ktoś oddaje tuż przed rzuceniem się do ucieczki; po czym, rozejrzawszy się dokoła, przybierając nagle roztargnioną i wyniosłą minę, opanowawszy się gwałtownie, odwrócił się i pograżył w lekturze afisza nucąc jakąś aryjkę i poprawiając różę zwisającą z butonierki. Wyjął z kieszeni notatnik, w którym zdawał się wpisać tytuł widowiska, dobył parę razy zegarka, nasunął na oczy czarny słomkowy kapelusz przykładając do jego runda dłoń, jakby dla sprawdzenia, czy ktoś nie nadchodzi; uczynił gest zniecierpliwienia, jakim człowiek niby to wyraża, że ma dość czekania, ale jakiego nie robi nigdy, gdy czeka naprawdę; po czym, odsuwając w tył kapelusz i ukazując krótko ostrzyżoną szczotkę włosów z dłuższymi puklami na skroniach, wydał głośne westchnienie nie człowieka, któremu jest za gorąco, ale człowieka, który chce okazać, że mu jest za gorąco.

Pomyślałem, czy to nie złodziej hotelowy, który, zauważywszy może w ciągu poprzednich dni babkę i mnie i gotując jakiś zamach, spostrzegł, że go przyłapał na tym, że mnie śledzi; aby zmylić trop, może starał się tylko zmianą swojej postawy wyrazić roztargnienie i obojętność, ale czynił to z tak natrętną przesadą, jak gdyby miał na celu co najmniej tyleż rozprószyć moje możliwe podejrzenia, co pomścić upokorzenie, o jakie go bezwiednie przyprowadziłem, obudzić we mnie przekonanie, nie tyle że mnie nie widział, co że jestem przedmiotem zbyt mało znaczącym, aby zasługiwać na jego uwagę. Wypinał się prowokująco, zaciskał wargi, podkreślał wąsy, dając swoim spojrzeniom coś obojętnego, twardego, niemal obelżywego; tak iż niezwykłość jego wzroku kazała mi go brać to za złodzieja, to za wariata. Jednakże strój jego, nadzwyczaj wyszukany, był o wiele poważniejszy i o wiele skromniejszy niż u wszystkich letników w Balbec, pokrzepiający dla mojej marynarki, tak często upokarzanej olśniewającą i banalną bielą ich plażowych kostiumów. [P 2, 397—399]

Właściwie możemy przyznać rację autorowi *Dziennika* — analiza ta jest dokładnie tym, czym ją on określił. Jednakże, czego nie spostrzegł Gombrowicz, jest ona częścią składową większej całości analitycznej. Pojedynczo traktowana — co jest normalnym odruchem czytelnika, który nie zna całego dzieła — znaczy niewiele, żadnej rewelacji nam nie przynosi. Dopiero skonfrontowana z szeregiem innych obserwacji, które rozwój postaci w powieści wywołuje, ujawnia swe fundamentalne znaczenie. W tym konkretnym przypadku pierwsza analiza barona de Charlus — patrząc z perspektywy pełnej znajomości postaci — jest niesłychanie przenikliwą rejestracją antycypacji, którą rzeczywistość Guermantes'a rozwinie i w całej rozciągłości potwierdzi. I tak się dzieje z analizami wszystkich postaci u Prousta. Jak to zauważyliśmy poprzednio, pi-

sarz ten najpierw interpretuje, a dopiero później kształtuje swoich bohaterów. Interpretacja oparta na rewelacji „przeniknięcia” cudzej osobowości pozwala na takie, rozciągnięte w czasie, prezentowanie kształtowanych przezeń postaci.

Zarzut Gombrowicza jest więc zarzutem w sumie niesłusznym i bierze się — jak można przypuszczać — z nieuważnej lektury nie doczytanej do końca powieści.

Następna krytyczna uwaga autora *Dziennika*: „Zdania jego, bogate, co krok ocierają się o manierę, jest prawie niepodobieństwem ustalić, w którym miejscu ich okazała piękność przetacza się w sztucznie skomplikowany wysiłek”. To bardzo wnikliwa uwaga. Nie będziemy zajmować się badaniem jej słuszności — jest to w końcu weryfikowane tylko przez subiektywność jednostkowego odczucia. W każdym razie zauważmy, że jest ona sformułowana jako pretensja. Przypomnijmy sobie inne wyznaczenie Gombrowicza. Przy okazji refleksji nad Miłoszem zapisał on:

zadanie sztuki poważnej jest inne — i ona albo pozostanie na wieki tym, czym była od początku świata, to jest głosem jednostki, wyrazicielem człowieka w liczbie pojedynczej, albo zginie. W tym sensie jedna strona Montaigne’a, jeden wiersz Verlaine’a, jedno zdanie Prousta są bardziej „antykomunistyczne” niż chór jaki stanowią. Są swobodne — są wyzwajające. [G 1, 29]

Abstrahując od wymowy tego fragmentu, podkreślmy, że to samo zdanie Prousta, o którego wygląd ma pretensję w analizowanej wyżej wypowiedzi, w tym wyznaniu traktowane jest z większą wyrozumiałością, a nawet nobilitowane przez sens, do którego zostało odniesione. Świadczyć to może o tym, że rozdrażnienie, którym przesiąknięty jest rozpatrywany przez nas wywód, powoduje programową niechęć do tego, co w innych warunkach oceniane być może bardziej przychylnie.

Następny zarzut dotyczy gatunku metafory, którą Proust w swoim powieściowym romansie realizuje. Sprowadza się on do tego, że pisarz francuski tłumaczy naturę obrazem, a nie obraz naturą, że przekłada „wielki zasadniczy świat na swoją rzeczywistość wtórną, na język swej »sfery«”. Wydaje się, że to, co zarzuca Gombrowicz Proustowi, jest właściwością każdej „działalności” artystycznej, w tym i dorobku polskiego pisarza. Odpieranie tego zarzutu wymagałoby więc generalnej rozprawy z całą istotą sztuki. Być może Gombrowicz w jakiś szczególny sposób rozumiał swoją pretensję, jednak ogólność jej sformułowania nie pozwala nam się tego domyślić¹⁷.

¹⁷ Być może chodziło Gombrowiczowi o to, iż Proust nie szukał potwierdzenia prawd zawartych w swoich metaforach w zjawiskach przyrodniczych, a przecież bywa często, że Proust odwołuje się do natury, np.: „Niby otruty pies, który rzucał się bezwiednie na ziele będące właśnie odtrutką na spożytą truciznę, powiedziałem, nie wiedząc o tym, jedyne słowo zdolne pokonać uprzedzenie rodziców do Bergotte’a” (P 2, 182).

Kolejna sprawa rozważana przez autora *Ferdydurke* to tożsamość modeli Prousta, którzy „zrobieni są z jednej materii”. Kwestię tę już rozpatrywaliśmy. Użytymi wtedy argumentami odeprzeć możemy również zarzut „monotonii wątków cechującej dzieło o niebogatej pomysłowości”. „Duchowa” różnorodność linii wyznaczających wartość dzieła jest niepodważalna, jeśli zaś idzie o fabularne uatrakcyjnienie powieści, nie była to dla Prousta sprawa jak gdyby najważniejsza.

Badanie treści wywodu — oparte na analizie konkretnych wobec Prousta zarzutów — ujawniło w całej rozciągłości działanie mechanizmu przenikającego na wskroś wszystkie uogólnienia, do których Gombrowicz doszedł. Mechanizmowi temu na imię: niekompetencja, wynikająca z niepełnej znajomości omawianego „romansu”.

Co jednak robić — wobec powyższego wniosku — z drugim członem nazwanej wcześniej ambiwalencji? Czy odrzucić należy zachwyty Gombrowicza nad tą powieścią?

Otóż wydaje się, że nie. Przypomnijmy cytowane już uwagi, które zanotował on w związku z lekturą *Dziennika* Kafki. Pisał wtedy o tym, jak „z niekłamany uznaniem musiał przerwać wiele lektur, które nazbyt go nudziły”. To kapitalne wyznanie przekonuje nas, że, podobnie jak i z innymi książkami, Gombrowicz mógł tak postępować i z powieścią Prousta. Tym bardziej jest to prawdopodobne, że przyznawane tej powieści zalety są formułowane w sposób jeszcze ogólniejszy niż niesprecyzowane zarzuty, które jej postawił.

Rekapitulując rozważania na temat wywodu Gombrowicza o Prouście, podkreślmy, że kształt swój zawdzięcza wielu czynnikom, których zakres oddziaływania często się pokrywa. Że wywód ten odbija w sobie przede wszystkim prawdę o Gombrowiczu, a dopiero później o Prouście. Że jest przejawem rzeczywistości autora *Dziennika*, a nie autora *W poszukiwaniu straconego czasu*. Że dwoiste odczucia względem Francuza wynikają bardziej z ambiwalencji oceniającego niż ocenianego.

Zakończenie

Metoda moja polega na tym: ukazać moją walkę z ludźmi o własną osobowość i wykorzystać wszystkie te osobiste zadrażnienia, jakie powstają między mną a nimi, dla coraz wyraźniejszego ustalenia własnego ja. [G 2, 18]

Gombrowicz „stając się” wobec Prousta ulegał niewątpliwie rozdrażnieniom, które kontakt z tym pisarzem wywołał. Rozdrażnienia te ustaliły specyfikę postępowania z Francuzem — konwencję pojedynku.

Śledząc „walkę z ludźmi” w *Dzienniku* możemy się łatwo przekonać, że Gombrowicz walczy przede wszystkim z tymi osobami, których usytuowanie w czasie bliskie jest jego życiu. Najbardziej wzruszają go te postacie, które są mu współczesne, a przynajmniej się takimi wydają.

Zanurzony w swej terażniejszości, autor *Dziennika* pojedynkuje się z tymi, których żywa bliskość czyni pojedynek bardziej konkretnym i dramatycznym. Pojedynkuje się wtedy, gdy wie, że pokonana w takim starciu osoba klęską swą przyczynić się może do jego świetności. Inaczej natomiast traktuje postaci historycznie odleglejsze, osadzone w tych przedziałach dziejów literatury, które nie wywołują już tyle co współczesność emocji. A im mniej emocji wstrząsających Gombrowiczem, tym szersze jego ustosunkowanie się do ludzi. Walczy zatem autor *Dziennika* z Mannem, Genetem, Proustem, Weil, Camusem i innymi, podczas gdy Sienkiewicz, Montaigne, Rabelais cieszą się jego względami statecznie okazywanymi. Stosunek do tych pierwszych — pełen gwałtownych reakcji, zmienny, do drugich — spokojny, wyważony i stały.

Wspominamy o tym dlatego, że prawidłowość ta rozjaśnia sprawę traktowania Prousta i pokazuje, że „stawanie się” Gombrowicza wobec francuskiego pisarza nie jest czymś wyjątkowym, szczególnym. Jeśli idzie bowiem o zasady stwarzania siebie wobec innych, autor *Dziennika* realizuje je tak samo wobec Prousta jak i Manna, Geneta czy Camusa. Za każdym razem uruchamiane są tylko inne emocje, odpowiednie do właściwości ocenianych postaci. Pojedynkując się z Proustem, Gombrowicz nie ustala więc specjalnych przepisów „walki”, lecz realizuje te reguły, które narzuciła przyjęta konwencja. W tym sensie Proust w *Dzienniku* Gombrowicza może występować jako niewinna ofiara wyzwania, jakie dla autora *Ferdydurke* stanowią wielkie postaci.

Psychologiczną przepaścistość „walki” z Proustem pogłębia dodatkowo dziedzictwo homoerotycznych obciążeń obydwu pisarzy. Pojedynkując się z Francuzem Gombrowicz uderzać musiał w te skłonności, które były również i jego udziałem. Przeciwwstawiając się przeczuwanej interpretacji swojej dewiacji, atakował jej karykaturalne wyobrażenie poprzez demaskowanie „homoseksualno-histerycznej szminki”, barwiącej piętnem Sodomy postać Marcela Prousta. Rozdrażniony możliwością ewentualnych połączeń, autor *Dziennika* wyodrębnił się z wszelkich wspólności z inną osobą poprzez atakowanie tego, co upodabnia, insynuując przy tym nieprawdziwość występujących zbieżności. Ten mechanizm kształtujący Gombrowiczowskie „stawanie się” występuje również w kontaktach z innymi „galernikami wrażliwości”. Oddziałuje np. w stosunku autora *Dziennika* do Geneta.

Nie czytając dokładnie i do końca *W poszukiwaniu straconego czasu* Gombrowicz udowodnił, iż „stawanie się” jego wobec Prousta wynikało raczej z działania nazwanych wyżej emocji niż z konieczności ustosunkowania się do wartości omawianej powieści. Stąd też nasze wrażenia, że ocena artystyczna Proustowskiego „romansu” i refleksja filozoficzna z tym związana odbiegają daleko od rzeczywistości książki, do której zostały odniesione.

Skupiając uwagę na cytowanym *in extenso* wywodzie, nie uwzględniliśmy w tym artykule kilku sytuacji z *Dziennika*, w których Proust pojawia się przy okazji rozważań Gombrowicza na temat Sartre'a¹⁸. Z punktu widzenia przedstawionych dociekań nie są to momenty istotne i w niczym nie podważają wysnutych wniosków. Uwzględnienie ich wymagałoby natomiast całego szeregu rozmaitych odwołań do biografii i filozofii Sartre'a, na co — ze zrozumiałych względów — nie można było sobie tutaj pozwolić.

¹⁸ Np.: „Ale i Sartre'a dokładnie nie przeczytałem, choć ta psychoanaliza egzystencjalna równa się w moim pojęciu, pod względem ilości i jakości odkryć, jedenastu albo i dwunastu Proustom” (G 3, 114); również w innym miejscu *Dziennika* przywołanie Prousta ma charakter porównania — wtedy gdy Gombrowicz patrzy na Francję jak na arenę, na której walczy duch Sartre'a z duchem Prousta (zob. G 3, 102—103).