

Beth Holmgren, Dorota Gostyńska

O "Rozmowach" Witolda Gombrowicza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/1, 75-106

1990

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.

BETH HOLMGREN

O „ROZMOWACH” WITOLDA GOMBROWICZA

Rozmowy z Gombrowiczem stanowią ostatnie fragmenty *Dziennika*, pieczołowicie przygotowanego przez Witolda Gombrowicza do publikacji odcinkowej w polskim periodyku emigracyjnym „Kultura” w latach 1953—1966. Rozpoczęty jako wyzwanie (zrealizował się w wyniku publicznej dyskusji nad ułomnym patriotyzmem i agresywną sztuką Gombrowicza w *Trans-Atlantyku*), obejmujący szeroki zakres tematów oraz form, właściwych utworom zarówno fikcyjnym, jak i niefikcyjnym, jest *Dziennik* zdolnym wszystko przewidzieć rzecznikiem i obrońcą dzieła oraz własnego obrazu Gombrowicza. W przeciwieństwie do tego obszernego tekstu macierzystego *Rozmowy z Gombrowiczem* dają zwięzłą i samoistną retrospekcję życia i sztuki pisarza — czy raczej: życia takiego, jakie najpierw łączyły ze swoją sztuką, a potem od niej uwalniał. Przedmowa Gombrowicza do odcinkowej publikacji *Rozmów* zamieszczona w *Dzienniku* określa je jako oddzielną całość:

Umówiłem się z Dominikiem, że niektóre nasze rozmowy — w związku z książką *Rozmowy z Gombrowiczem*, jaką przygotowuję do druku — ukażą się naprzód po polsku, w moim dzienniku w „Kulturze”. Odbywa się to w ten sposób, że ja mówię po polsku do magnetofonu. Ten polski tekst podaję nieco wygładzony, pod tytułem *Rozmowy z Dominikiem de Roux*¹.

Rozmowy, obdarzone przez Gombrowicza niezwykle wyróżnieniem, zasługują na szczególną uwagę badawczą — zwłaszcza wobec specyficznej ich struktury i gatunku. Już sam tytuł sygnalizuje nam pewne ich problemy, właściwości i możliwe cele. W przytoczonej tu wypowiedzi Gombrowicz nazywa ten tekst dwojako: *Rozmowa z Gombrowiczem* i *Rozmowami z Dominikiem de Roux*. Drugi z tytułów dawałby wyraz wydawniczej kontroli Gombrowicza nad tekstem, natomiast wersja pierwsza (która w istocie służy za tytuł wydaniom polskiemu i pierwszemu francuskiemu²) całkowicie zaciemnia kwestię autorstwa. Sądzić

¹ W. Gombrowicz, *Fragmenty z dziennika*. „Kultura” 1967, nr 10, s. 6.

² Zob. D. de Roux: *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1969; *Entretiens avec Gombrowicz*. Paris 1968. Trudno byłoby określić „oryginalny” język tego dzieła. Chociaż rozmówca Gombrowicza, de Roux, zadawał pytania w swoim ojczystym

by można, że *Rozmowy z Gombrowiczem* przedstawiają rzeczywisty dialog z pisarzem, wywiad prowadzony i sterowany bez jego twórczego udziału. Jak się przekonamy, dialogowa struktura i tytuł dzieła odgrywają zasadniczą rolę w ogólnej dynamice i przeznaczeniu tekstu.

Tytułowe odwołanie do „rozmów” sytuuje z grubsza dzieło w granicach dwu ważnych tradycji literackich. Jedna z nich pozwalałaby tekst ten interpretować jako zarejestrowane rozmowy ze znanym autorem lub osobą publiczną. Najslynniejszy wzór owej tradycji odnajdziemy zapewne w *Gespräche mit Goethe* (1836—1848) Johanna Eckermanna³. Te rozmowy, zapisane przez „pokornego sługę i protégé”⁴ Goethego, były pomyślane jako akt czci. Odpowiednio wybranym i opracowanym zestawieniem sformułowań Goethego starał się Eckermann zbudować pisarzowi okazały tekstowy pomnik. Trud Eckermanna, zwieńczony edycją cyklu rozmów i wspomnień poświęconych wielkiemu niemieckiemu poecie, został nagrodzony niebywałym i trwałym sukcesem:

Trzeba przyznać, że te *Rozmowy*, które określano ironicznie jako najbardziej poczytne dzieło poety, były w znacznym stopniu odpowiedzialne za powstanie XIX-wiecznej legendy o „olimpijskim” Goethem, cichym mędrцу spoglądającym na sprawy ludzkie z wyniosłej i niedosiężnej wysokości...⁵

Jest bardzo prawdopodobne, że tytuł *Rozmów* został wybrany tak, by wywołać pewne porównania z *Gespräche* Eckermanna, zwłaszcza jeśli zważyć stosunek Gombrowicza do Goethego. Maurice Nadeau mówi o tym stosunku w przedmowie do angielskiego przekładu *Rozmów*:

Jego [tj. Gombrowicza] hipertroficzne *ego* maskowało „niższość”, jaką silnie odczuwał wobec największych pisarzy, wobec Goethego i Szekspira, jego jedynych i stałych punktów odniesienia. Jako niedorostek chciał zapewne być im podobny i doświadczył odległości między pragnieniem a spełnieniem⁶.

francuskim, a Gombrowicz z pewnością znał ten język na tyle, by posługiwać się nim w niektórych partiach rozmów, to jednak, według jego własnych słów, duże fragmenty tego po części monologu, po części pseudodialogu tworzył w języku polskim.

³ Zob. J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben, 1823—1832*. T. 1—2. Leipzig 1836; t. 3. Magdeburg 1848. Oczywiście, pokorny hołd Eckermanna poprzedzały inne dzieła — godnym przykładem jest *Life of Samuel Johnson* J. Boswella. Boswell także zapisuje słowa swojego mistrza, jednak stara się stworzyć obszerniejszą biografię Johnsona i dlatego opatruje swoje dzieło bardziej ogólnym tytułem. Interesujące porównanie *The Life of Samuel Johnson z London Journal* Boswella przeprowadza E. Bruss w pracy *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore and London 1976, s. 61—92). Zauważa tu ona dążenie Boswella, by uogólnić swoją pozycję wobec Johnsona w tej biografii — tj. autor lansuje obraz swojego obiektu kosztem charakterystyki własnej.

⁴ *Goethe. Conversations and Encounters*. Ed. and transl. D. Luke and R. Pick. London 1966, s. 16.

⁵ *Ibidem*, s. 20.

⁶ M. Nadeau, wstęp w: W. Gombrowicz, *A Kind of Testament*. Ed. D. de Roux, transl. A. Hamilton. London 1973, s. 12.

Można sądzić, że poprzez odwołanie do tego gatunku *Rozmowy* ustanawiają dla siebie warunki *Gespräche mit Goethe*: sławę obiektu oraz sam tekst jako hołd złożony mu przez wielbicieli. Jednakże w obu wypadkach *Rozmowy* w sposób oczywisty niweczą te oczekiwania. W zgodzie z jego często wykładaną teorią związków międzyludzkich — jego filozofią Formy, która zmusza nas do akceptacji obrazów nas samych, przypisywanych nam przez inną świadomość — tekst Gombrowicza zmierza tu nie tyle do tego, by polegać na sławie swojego podmiotu, ile do tego, by mu ją z a p e w n i ć. Co więcej, w przeciwieństwie do dzieła w rodzaju *Gespräche* Eckermanna, które okazuje się podobnym do dziennika sprawozdaniem sumiennego sekretarza Goethego, postać ucznia, jak zobaczymy, w ogóle nie jest odpowiednio ukształtowana. Francuski krytyk Dominique de Roux zostaje przedstawiony raczej jako życzliwy rozmówca niż neofita kultu Gombrowicza. W wydaniach polskim i angielskim pojawia się w tekście tylko sporadycznie. Tak więc z pomocą tego gatunkowego punktu odniesienia Gombrowicz wykorzystuje celowo ideę sławy artystycznej i „wielkiego człowieka”. Wybiera formę, która obiektywnie potwierdziłaby jego własną reputację i przystępuje do polemiki z założeniami tego gatunku i do manipulacji nimi, manipulując w ten sposób obrazem swojej własnej „wielkości”.

Obok tego prawdopodobnego kontekstu *Rozmów* istnieje tradycja specyficznie polska: popularna narracyjna forma g a w ę d y⁷. Model gawędy, przynajmniej po części, nadaje formę pewnym pozom postaci w *Dzienniku*, obdarzony jednakże wyróżniającymi cechami gatunkowymi *Rozmów*, jest najbardziej wyrazisty właśnie w tym ostatnim fragmencie *Dziennika* Gombrowicza. Wpływ gawędy na *Rozmowy* widać w ich aluzjach do terażniejszości, życzliwym (i często milczącym) rozmówcy, w obfitym włączaniu osobistych anegdot, lekceważeniu, które niejednokrotnie okazuje narrator wysokiej kulturze i jej nakazom, w wyraziście oralnej intonacji. Co najbardziej może istotne, postać w *Rozmowach* otwarcie wiąże siebie z typowym g a w ę d z i a r z e m, przedstawiając siebie jako z a ś c i a n k o w e g o s z l a c h c i c a w rozdziale 8 (zatytułowanym *Dziennik*). Odwołując się do tego modelu i wprost przyjmując tę rolę, Gombrowicz dąży nie tylko do usprawiedliwienia swojego, niekiedy wyzywająco subiektywnego punktu widzenia, ale do

⁷ Na temat właściwości gawędy zob. Z. Szmydtowa, *Poetyka gawędy*. W: *Studia i portrety*. Warszawa 1969. — J. Bachórz, *Na pograniczu z gawędą*. W: *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—1863*. Gdańsk 1972. R. Nycz (*Sylwy współczesne*. Wrocław 1984, s. 90) dostarcza przejrzystych dowodów na świadomy związek Gombrowicza z tą tradycją. W jednym z miejsc w *Rozmowach* przedstawia Gombrowicz swoje opowiadanie jako „groch z kapustą” — ten idiomatyzm figuruje w tytule jednej z gawęd K. Zery: *Vorago rerum. Torba śmiechu. Groch z kapustą*.

przedstawienia swojej niższej (i przez to — wyższej) pozycji jako prowincjonalnego Polaka między nazbyt ukształconymi Europejczykami⁸.

Rzecz jasna, obraz autora *Rozmów* nie odtwarza i w istocie nie może odtwarzać tego modelu w jego całości. Skrajna samoświadomość Gombrowicza, jego złożony stosunek do publiczności nie godzą się z zadowoleniem z siebie i bezpretensjonalnym sposobem bycia gawędziarza. Mimo iż postać dzieli się własnymi anegdotami z pola walki z równymi sobie, nie może (nie chce?) zawierzyć ich zrozumieniu; nieustannie argumentuje i dowodzi czytelnikom swoich racji. Ponadto, mimo oralnej intonacji i warunków tekstu, Gombrowicz nigdy nie naśladuje paraliterackiego stylu gawędziarza. Decyduje się wyraźnie na zachowanie tożsamości pisarza, świadomie panującego nad słowem.

W rezultacie, wzorując się po części na obu kontrastujących modelach literackich, tworzy Gombrowicz skuteczne napięcie między różnymi obrazami samego siebie i swojego stosunku do czytelników. Łącząc wywiad z tekstami typu *Gespräche mit Goethe*, defensywnie domaga się uznania swojej pozycji za pozycję sławnego pisarza i poważanej osoby publicznej. Jednakże, aczkolwiek zdecydowany stworzyć dla siebie tego rodzaju publiczny autorytet, sprzeciwia się jego krańcowo spętanemu formą obrazowi za pomocą bezpretensjonalnej, pozaintelektualnej roli, sygnalizując swój związek z niepowściągliwym, wyzywająco zaściankowym gawędziarzem. Wynikłe stąd połączenie obu przysposobionych modeli — defensywnej europejskiej sławy i wojowniczej narodowej niższości — zapewnia postaci istotną nieokreśloność, bezpieczną pozycję nie tyle wewnątrz ustalonych form, ile między nimi.

Nasza analiza *Rozmów* zakładała dotąd twórczą kontrolę Gombrowicza nad tekstem, lecz problem autorstwa, odpowiednich ról „ja” i de Roux, wymaga bardziej szczegółowych badań. Począwszy od zdania otwierającego tekst, bohater podtrzymuje złudzenie sytuacji rozmowy, bycia pytanym i skłanianym do mówienia przez nie ustalonego jeszcze słuchacza: „Mam opowiedzieć panu moje życie w związku z moim dziełem?” (7)⁹. To stwierdzenie celu formułuje on jako pytanie. Ale nawet

⁸ Zob. J. Błoński, *Gombrowicz a ethos szlachecki*. „Teksty” 1974, nr 4. Problem ten został tam świetnie omówiony. W swojej analizie dowodzi Błoński, że Gombrowicz zwraca się ku obrazowi szlachcica z uwagi na takie jego cechy, jak swoboda, prostota, towarzyskość, subiektywizm i poczucie własnej wartości.

⁹ *Rozmowy z Gombrowiczem* cytuje się tu z wydania wymienionego w przypisie 2 (liczba w nawiasie wskazuje stronicę). Francuskie wydanie, mieszczące wprowadzenie krytyczne de Roux i zwracające w ten sposób uwagę czytelników na jego rolę w tekście, rozpoczyna się w rzeczywistości pytaniem de Roux (*Entretiens avec Gombrowicz*, s. 27): „Pouvez-vous me raconter votre vie dans sa relation avec votre oeuvre?” Jednakże w ogólności wydanie francuskie niewiele różni się od polskiego; przypisuje się tu de Roux cztery komentarze oraz pytania, które w edycji polskiej włączone są do wypowiedzi Gombrowicza, zapewne po to, by dać wrażenie większej jego kontroli nad tekstem.

gdy ujawnia kontekst swojego przekazu — sugerowane tu zainteresowanie innej osoby jego życiem i dziełem — stwierdzenie zwraca naszą uwagę na możliwość jego autorytetu. W rzeczywistości zaś w trakcie *Rozmów* bohater wyraziście wskazuje na swoją kontrolę rozwoju i kierunku tych „rozmów”. Np. na zakończenie rozdziału 1 oznajmia to właśnie, jak będzie postępować tekst: „Jeszcze chwilę będę mówił, potem przejdziemy do dialogu” (13). Po dwu następnych akapitach nieprzerwanej autoanalizy w końcu nakazuje de Roux uczestnictwo: „Dość. Teraz pan ma głos. Proszę, niech pan stawia pytania” (13)¹⁰. (Co osobliwe, nie następuje żaden dialog i Gombrowicz prowadzi swój monolog przez trzy dalsze rozdziały.) Tylko bohater sygnalizuje zmiany tematu w tekście. Zapowiada, kiedy mogą przejść do kolejnego zagadnienia (zwykle następnego z dzieł pisarskich Gombrowicza) i komentuje przebieg ich dialogu:

G.: — Uff! Te *entretiens* zabrały jednak więcej czasu, niż przewidywaaliśmy. Zawsze tak bywa.

R.: — I jeszcze sporo roboty z przetłumaczeniem i korektą ustępów, które pan wolał po polsku dyktować. [143]

Wskazując na czas, który poświęcili, i zużytą energię (swoim „Uff!” daje upust wyczerpaniu), Gombrowicz podkreśla fakt ich rzeczywistego (i mówionego) dialogu. Odpowiedź de Roux ujawnia wszakże zakres kontroli podmiotu w dziele. Wyjaśnia on przezornie, że Gombrowicz jest całkowicie odpowiedzialny za „ustępy”; choć nie definiuje tego terminu, możemy przyjąć, że odwołuje się do wcześniejszych rozdziałów *Rozmów*, w których Gombrowicz objaśniał swoje życie i dzieło w długich partiach monologowych¹¹.

W tym miejscu bohater przyznaje więc (i dziękuje za to de Roux), że rola krytyka w tworzeniu *Rozmów* była mniejsza:

G.: — Rola pana nie była łatwa. Bo i moja francuszczyzna daleka jest od doskonałości, i niektóre moje utwory jeszcze nie przetłumaczone nie są panu znane. Bardzo jestem wdzięczny, że pan dał mi się wypowiedzieć swobodnie. Zamiast prowadzić mnie za rękę, tylko od czasu do czasu dawał mi pan lekkiego prztyczka, bym nie oddalał się zanedo od tematów, które należało omówić. [143—144].

Zamiast określać i charakteryzować de Roux na użytek czytelnika — Gombrowicz rozważa, jak de Roux jako postać z drugiego planu, rodzaj krytyka zaszyfrowanego, przystaje na swój własny głos. Choć Gombro-

¹⁰ Tego fragmentu oraz poprzednio cytowanego brak w wydaniu francuskim. Znów, jak wolno sądzić, Gombrowicz włączył je do edycji polskiej i wszystkich następnych, by równocześnie potwierdzić pośrednio dialogowy porządek *Rozmów* i swoją kontrolę nad tym porządkiem.

¹¹ Wydanie francuskie dostarcza drobnej informacji o opracowanych i wygłoszonych partiach tekstu. Zawiera po prostu taką uwagę wstępną (*Entretiens avec Gombrowicz*, s. 6): „*Les passages rédigés en polonais par Witold Gombrowicz ont été traduits par Kokou Chanska et François Marie*”.

wicz powstrzymuje się od ataku czy nawet sporu z krytykiem-rozmówcą, związek z de Roux musi jednak rozwijać się stosownie do Gombrowiczowskiej teorii związków międzyludzkich: dla niego „ja” może wyrazić i określić siebie tylko w reakcji na inne „ja” i często jego kosztem¹². Gdy Gombrowicz okazuje de Roux wdzięczność za nie narzucającą się obecność, za umożliwienie mu swobodnych i pełnych wynurzeń (zauważmy tu użycie czasownika dokonanego „wypowiedzieć się”), zdaje się dziękować krytykowi za to, że pozwolił mu *dominować*.

Jeżeli, biorąc pod uwagę te przesłanki, przyjmiemy, że Gombrowicz jest głównym autorem tego tekstu, wówczas w naszej ocenie *Rozmów* musi wyłonić się nowa komplikacja. Z jednej strony, twórcza kontrola nad własnym wywiadem przywodzi na myśl rodzaj autowwiadu, który przeprowadził w ostatnim tomie *Dziennika*¹³. Przedstawiając warunki rzeczywistego dialogu, ciągle manipuluje Gombrowicz własnym obrazem — w tym starannie skomponowanym i wydanym tekście wykorzystuje obdarzony twórczą mocą i ontologicznie nieuchwytny głos bohatera w pierwszej osobie. Z drugiej strony, inaczej niż jego odpowiednik w *Dzienniku*, w zasadzie rejestrujący nowe informacje, sytuacje i osoby i reagujący na nie, bohater *Rozmów* tworzy swój tekst z dogodnego miejsca określonego w czasie, przestrzeni i ogólnym kierunku, przedstawiając systematyczny przegląd życia i dzieł Gombrowicza. Widziane w tym świetle, *Rozmowy* zbliżają się najbardziej do formalnej autobiografii pisarza, formy, która dokonuje przeglądu przeszłości z jednego właśnie punktu w czasie i dąży do nadania jej spójnego kształtu¹⁴.

Nawet jeżeli założymy znaczną modyfikację kształtu tej autobiografii — nacisk na formę dialogową i nieustającą projekcję siebie samego za pośrednictwem podatnego głosu bohatera — dlaczego rezygnuje Gombrowicz z amorficznej struktury *Dziennika*? Dlaczego podejmuje się tego, co mogłoby stanowić niebezpiecznie definitywną ocenę jego życia i dzieła? Odpowiedź tkwi po części w osobistej sytuacji pisarza. Ukończone niespełna rok przed śmiercią, *Rozmowy* stanowią ostatni, najbardziej może przystępny akt autoreklamy i samoobrony:

¹² Nadeau (*op. cit.*, s. 11) dostrzega działanie tej zasady w kontaktach osobistych Gombrowicza: „Nadwrażliwy i pełen obaw, skrywał ciągle niezadowolony pod imperialistycznym *ego*, które przybierało wszelkie możliwe formy, od determinacji przez fascynację po otwartą agresję. Niezależnie od zastosowanych środków, czy to wdzięku, czy agresywności, cel był ten sam: ovladnąć tym Innym, którego uważał przede wszystkim za adwersarza, a czasem wroga, tak, by rzucić go na kolana i zdać na swoją łaskę”.

¹³ W. Gombrowicz, *Dziennik. III*. Paryż 1982, s. 185—189.

¹⁴ Zob. K. J. Weintraub, *Autobiography and Historical Consciousness*. „Critical Inquiry” 1975, t. 1, nr 4. — R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*. London 1960, s. 3, 5. Zob. też G. Gusdorf, *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przełożył J. Barczyński. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 267: „Autobiografia [...] wymaga, aby człowiek zachował dystans wobec siebie samego, aby odtworzyć się w swojej jedności i identyczności na przestrzeni czasu”.

Witold Gombrowicz miał lat 50, gdy, wraz z przekładem *Ferdydurke* na francuski, zyskał międzynarodowy rozgłos. Jego geniusz uznano późno, mimo iż jego kariera literacka rozpoczęła się wcześniej. Ciągłe nie usatysfakcjonowany (choć zdobył później Międzynarodową Nagrodę Literacką i jego sztuki cieszyły się pewnym powodzeniem) i poważnie chory, tym bardziej pragnął Gombrowicz zdobyć rozgłos i ujawnić „sekrety” dzieła, które uważał za nie zrozumiane w znacznym stopniu. Po napisaniu tego „rodzaju testamentu” zostało mu tylko kilka miesięcy życia¹⁵.

Jak wskazuje bohater w tekście, *Rozmowy* są stworzone „dla szerszej publiczności” (s. 114), tej może, która nie jest obeznana z jego *Dziennikiem* czy szczegółami biografii. Przystępnie uporządkowane i oznaczone (relacja o początkach twórczości Gombrowicza i dalszym jej rozwoju zgodna jest z chronologią pojawiania się kolejnych dzieł), w pewnym sensie są *Rozmowy* dla „szerszej publiczności” podręcznym i niepodważalnym (taką rokującą nadzieję) przewodnikiem po sztuce i biografii pisarza¹⁶.

Nawet zwracając się do tej „szerszej publiczności” Gombrowicz zostaje świadom usiłowań czytelników, by go „zdefiniować”, i żądny nawrócenia ich na swój własny sposób porozumiewania się i bycia. Dlatego też w *Rozmowach* bohater zrećcznie i konsekwentnie unika kreowania jednoznacznego autoportretu, pełnego ujawnienia historii swego życia. Choć *Rozmowy* kontrastują z *Dziennikiem* pod względem struktury i schematu czasowego, stosuje w nich autor, w nieco odmiennej formie, kilka strategii *Dziennika*, po to, by jednocześnie objaśnić i okryć tajemnicą siebie samego. W ten sposób *Rozmowy* stanowią ostatni zmasowany atak w walce z Formą, wypełniającej całe życie Gombrowicza.

Te strategie włącza się do gry od samego początku. Odzwierciedlają one, w nowy sposób, schemat domagania się uznania i cofania się/klęski, widoczny we wszystkich dziełach Gombrowicza¹⁷. Jak zauważyliśmy wcześniej, rozdział 1 *Rozmów*, zatytułowany odpowiednio: — *Rodowód*, zaczyna się próbnym niejako stwierdzeniem celu, wygłoszonym przez bohatera. Jednakże Gombrowicz nie tyle kontynuuje swoją autobiogra-

¹⁵ Nadeau, *op. cit.*, s. 9. Tytuły wydania angielskiego i drugiej edycji francuskiej jasno oddają ten sens ostatniej woli pisarza za pomocą terminu „testament”: *A Kind of Testament* i *Testament. Entretiens avec Dominique de Roux* (Paris 1977).

¹⁶ Recenzentka *A Kind of Testament*, J. Mauer („Slavic Review” t. 42 (1983), s. 735), zauważa, że *Rozmowy* pozwalają Gombrowiczowi „wyjaśnić siebie do woli i stać się swoim własnym pierwszym biografem i krytykiem”.

¹⁷ Ten schemat stanowi podstawową zasadę tak autoprezentacji, jak i samego przedsięwzięcia Gombrowicza. Zob. wyjątkowo dobre analizy tego wzoru: J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 23—87. — J. Błoński, *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8. Ten tekst, rozszerzony, wszedł do książki zbiorowej: *Gombrowicz i krytycy*. Opracował Z. Łapiński. Kraków 1984. Zob. też monografię Łapińskiego: „*Ja Ferdydurke*”. *Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985.

fię, ile sprzeciwia się najpierw założeniu tego stwierdzenia: „Nie znam ani mojego życia, ani dzieła” (7). Oświadcza, że nie wie tego, co jako autor swojego życia i dzieła we własnej osobie wiedzieć powinien najlepiej. Następne zdanie modyfikuje więc owo totalne zaprzeczenie: „Włokę za sobą przeszłość, jak mglisty ogon komety, a co do dzieła, też niewiele wiem, bardzo niewiele”. Gombrowicz wypowiada tu jedną ze swoich głównych skarg na związek artysta—dzieło: oddzielenie bezradnego artysty od tych właśnie dzieł, przez które starał się wyrazić i narzucić innym siebie. Przedstawia rozłączenie ze swoją przeszłością jako mglisty ogon komety, ukazując siebie jako ciało u m i e s z c z o n e w ustalonej orbicie i rozpraszające się wolno, bezwolnie.

Po tych uwagach bohater przedkłada jako osobny akapit intrygującą frazę: „Ciemność i magia”. Te dwa rzeczowniki tematycznie sygnalizują pierwszą z dwu głównych (i pozostających w konflikcie) strategii autoprezentacji Gombrowicza w *Rozmowach*, tj. stylizację własnego doświadczenia luźno wspartą na cechach powieści gotyckiej, z jej obszarem mrocznego, ukrytego i często monstrualnego świata poza (czy pod) naszą konwencjonalną rzeczywistością i z jej obrazem skrajnego, choć w dużej mierze niejasnego psychologicznego lęku¹⁸. Bohater dostosowuje tło, postacie, fabułę i wizję świata powieści gotyckiej do swojego życiorysu w *Rozmowach*; jak twierdzi Maria Janion, ten przysposobiony i przekształcony styl pozwala Gombrowiczowi wyrazić jedną z jego zasadniczych obsesji — „pociąg do niższości”, psychologicznie i społecznie podsycającą potrzebę zanurzenia się w prywatne, erotyczne, kontrkulturowe podziemie¹⁹.

Jednocześnie słowa te stylistycznie przedstawiają drugą główną strategię autoprezentacji Gombrowicza: jego często żartobliwie przejaskrawianą skłonność do przeprowadzania logicznej, normatywnej analizy własnego doświadczenia życiowego. Za pomocą słów „ciemność” i „magia” stara się on określić i nazwać najbardziej nieuchwytnie właściwości

¹⁸ Zob. E. Mac Andrew, *The Gothic Tradition in Fiction*. New York 1979, s. 8—9 (o symboliczności opowieści gotyckich). Autorka dowodzi, że odkąd fikcja gotycka pojawiła się pod koniec w. XVIII, pisarze sięgali do tej sensacyjnej formy, by przedstawić i zbadać głęboko zakorzenione psychologiczne lęki.

¹⁹ M. Janion: *Forma gotycka Gombrowicza*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975; „Ciemna” młodość Gombrowicza. W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*, s. 495—496. Janion należy przyznać pierwszeństwo odkrycia nurtu gotyckiego w *Rozmowach*, jak i w pozostałych dziełach Gombrowicza. Jednakże sposób, w jaki posługujemy się tu terminem „gotycki”, wymaga dodatkowych objaśnień. „Czyste” przykłady powieści gotyckiej są w literaturze polskiej rzadkie; wpływ tej powieści na dzieła Gombrowicza dokonał się najprawdopodobniej za pośrednictwem jej hybrydycznego potomstwa i literackich kuzynów — popularnego romansu, powieści detektywistycznej, opowieści o duchach i tajemnicach, itd. Szerzej na temat źródeł i wpływów gotyckich w ogólności pisze D. Varma (*The Gothic Flame*. London 1957, s. 23—41, 206—231).

swojego życia i dzieła. Broni logicznie zastosowania w tekście tych „mocniejszych” słów obrazowym przykładem:

Widzi pan, z góry muszę przeprosić, że w tych zwierzeniach, dość zresztą pobieżnych, nie będę mógł uniknąć takich słów mocniejszych, jak na przykład magia. Albo ciemność. Czytałem kiedyś wspomnienia pewnego alpinisty ze wspinaczki na trudną i wysoką górę. Otóż ten opis był zupełnie sfałszowany, gdyż autor poczuwając się do sportowej skromności pisał „lewa noga mi się osunęła i zawisłem przez dziesięć sekund nad przepaścią, póki prawą nogą nie wymacałem wystającego kawałka skały”. Sportowa skromność nie pozwoliła mu uzupełnić tego zdania ogromem przepaści, ogromem wysiłku i ogromem lęku. [7]

Od samego początku tej starannie stylizowanej autobiografii bohater obiecuje swojemu rozmówcy (i, za tym ważnym pośrednictwem, swoim czytelnikom) zestroić doświadczenie i ekspresję. I odsłoniwszy tu potężny dramat swoich życiowych przygód, w następnym akapicie zgrabnie to wrażenie naprawia:

Na pociechę dodam, że w moim życiu i dziele dramat i anty-dramat splatają się nierozdzielnie, więc wielkie słowa zostaną zrównoważone małymi słowami. [7]

W ten sposób Gombrowicz kształtuje swoją relację za pomocą podstawowej sprzeczności form: dramatu i antydramatu, wielkich i małych słów, tajemniczego lęku i racjonalnej analizy. Sprzeczność ta rozgrywa się i rozwija w całości *Rozmów*, ponieważ tekst zmierza do tego, by przedstawić doświadczenie twórcy jako na przemian przystępne i enigmatyczne, wojownicze i podatne na ciosy — wyrazistym bądź wymykającym się kontroli stwierdzeniem²⁰.

Bohater próbuje najśmielszego może zastosowania tego schematu w rozdziale 1 — wysoce beznamietnej stylizacji dziejów swojej rodziny. Wyliczywszy istotne fakty rodowodu, posiadłości i pozycję społeczną, Gombrowicz obmyśla własną, sobie właściwą analizę odziedziczonej pozycji:

Tak więc w owej proustowskiej epoce, na początku stulecia, byliśmy rodziną wykorzenioną, o sytuacji społecznej niezbyt jasnej, pomiędzy Litwą a Kongresówką, pomiędzy wsią a przemysłem, pomiędzy tzw. lepszą sferą a średnią. To tylko pierwsze z tych „pomiędzy”, które w dalszym ciągu rozmnożą się wokół mnie do tego stopnia, iż prawie staną się moim miejscem zamieszkania, moją właściwą ojczyzną. [8]

²⁰ Ten schemat sprzeczności pojawia się nawet, w pewnym stopniu, w jego refleksji o funkcji tekstu. Np. w ostatnim rozdziale: stwierdziwszy, że *Rozmowy* służą za „przewodnik” po jego dziełach (85), bohater ostrzega czytelnika, by nie spodziewał się po tym przewodniku zbyt wiele, bo mówi on za mało o ciemnej, tajemniczej sferze istnienia bohatera — o jego „Niedojrzałości” (144—145). Co więcej, wątpi w samą możliwość ujęcia w schemat i objaśnienia swoich dzieł, gdyż zdają się one działać w jakimś tajemniczym, niedostępnym wymiarze (145).

W kontraście z epitetem „proustowski”, sytuującym jego dzieje w dobrze znanym, nieco nawet wyświechtanym kontekście literackim i kulturowym, przytacza bohater wielokrotnie własne określenie nie-definicji i nie-klasyfikacji: przysłówek „pomiedzy”. Z każdym jego powtórzeniem formalizuje (dość ironicznie) swoją nieokreśloną pozycję geograficzną, zawodową i społeczną. W relacji Gombrowicza zdobywa ten przysłówek status ogólnej zasady, formuły, która zadziwiająco, niewytłumaczalnie powtarza się w życiu pisarza.

Wyczytawszy w ten sposób schemat sformalizowanej nieformalności ze swojego rodowodu, bohater zwraca się ku wczesnym, najbardziej znaczącym doświadczeniom stosunków międzyludzkich: z jednej strony, ku związkowi z rodzicami (zwłaszcza z matką) i, z drugiej, ku spotkaniom z chłopcami służącymi w rodzinnej posiadłości. Rozwija czysto schematyczny opis ojca, matki i kombinacji z nich wynikłej w małym Witoldzie:

Mój ojciec? Piękny mężczyzna, rasowy, okazały, a też poprawny, punktualny, obowiązkowy, systematyczny, o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w rzeczach sztuki, katolik, ale bez przesady. A moja matka była żywa, wrażliwa, obdarzona dużą wyobraźnią, leniwa, niezaradna, nerwowa (i bardzo), pełna urazów, fobii, iluzji. (W rodzinie Kotkowskich sporo było chorób umysłowych; gdy przyjeżdżałem do mojej babki na wieś, bałem się okropnie: dom duży, parterowy, przedzielony był na dwie części, w jednej mieszkała moja babka, a w drugiej jej syn, brat mojej matki, wariat nieuleczalny, który chodząc w nocy po pustych pokojach usiłował zagłuszyć strach dziwnymi rozhovorami, przetaczającymi się w pienia jakieś przedziwne, które kończyły się nieludzkim wrzaskiem; całą noc to trwało; wdychałem szaleństwo.) Ja jestem artystą po matce, a po ojcu jestem trzeźwy, spokojny, opanowany. Ale moja matka miała też jedną cechę wysoce drażniącą, należała mianowicie do osób, które nie umieją zobaczyć siebie takimi, jakimi są. Więcej: ona widziała siebie akurat na opak — i to już miało cechy prowokacji. [8—9]

Przedstawiając ten szkic jakby w odpowiedzi na prośbę de Roux, odsłania jeszcze jedną wewnętrzną sprzeczność w swoim życiu, jedno jeszcze złączenie przeciwieństw. W tej w założeniu autobiograficznej relacji powtarza złożoną sytuację rodzinną jednego z fikcyjnych bohaterów Gombrowicza; we wczesnym opowiadaniu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* narrator (w pierwszej osobie) łączy szlachetną, wyniosłą naturę ojca z niechlujstwem, niskim pochodzeniem i histerią religijną matki²¹. Musi pozostać tajemnicą, czy to podobieństwo dowodzi fikcjo-

²¹ Zob. W. Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*. W: *Bakakaj*. Kraków 1957, s. 19: „Widzę ojca mego, pięknego mężczyznę, wyniosłej postawy, o twarzy, w której wszystko, spojrzenie, rysy i szpakowaty włos, składało się na wyraz doskonałej, szlachetnej rasy. Widzę i ciebie, matko, w nieposzlakowanej czerni, jedynie z parą starożytnych butonów w uszach. Widzę i siebie, małe, poważne, myślące chłopię, i płakać mi się chce z powodu zburzonych nadziei”. Zauważmy, że Gombrowicz powtarza obraz urody ojca i czystości jego rasy tak w beletryście, jak i w „autobiografii”.

nalności refleksji *Rodowodu*, czy jaskrawej fikcjonalizacji życia autora. Istotne dla naszej analizy jest jednakże zestawienie rozumnego ojca i lękliwej, nawet umysłowo nie zrównoważonej matki²², którego dokonuje bohater. Dostosował on rodziców do własnego schematu autoprezentacji; podstaw swego charakteru upatruje w sprzecznym połączeniu cech obojga — tego, co systematyczne i racjonalne, z tym, co wyobraźniowe i fobiczne.

Bardziej nawet intrygujące jest znaczenie, jakie przypisuje matce — postaci przedstawianej przez niego jako słaba, lękliwa i specyficznie „artystyczna”. To właśnie w związku z jej niejednoznacznym charakterem włącza długą, ujętą w nawias dygresję. Wskazując na rodzinną skłonność matki do choroby umysłowej, przedstawia „gotycką” scenę ze swojego dzieciństwa, przydzielając rolę ukrywanemu na wsi obłąkanemu wujowi²³, który nocą niepokoi bratanka dziwnymi krzykami. Tło rodzinnej posiadłości, szalony krewny, atmosfera nocnego strachu wywodzą się w całości z typowych cech powieści gotyckiej²⁴. Gombrowicz, jak bohater „gotycki”, okazuje się podatny na tę przerażającą atmosferę; jemu także mogłoby grozić szaleństwo, którym oddycha²⁵.

Chociaż Gombrowicz doszukuje się swojego artystycznego dziedzictwa po matce (i tym samym — po jej nie zrównoważonej rodzinie), mroczne możliwości tej więzi zdają się wnosić do jego życiorysu nie tyle niebezpieczeństwo, co melodramat. Skupiając się na charakterze matki, oświadczą, że najbardziej niepokoi go jej bezwiedne zaprzeczanie własnej prawdziwej naturze, jej maskowanie tych słabych, neurotycznych i zmysłowych właściwości, które jej przypisuje. Aby dowieść, że łudziła sama siebie, przywołuje przykład ojca — opanowanego, systematycznego, oraz graficznie zestawia swoje prawdziwe i matki fałszywe oceny jej charakteru:

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| Widzi pan, Dominiku, ona | |
| była z natury | wyobrażała sobie, że jest |
| impulsywna, naiwna | opanowana, krytyczna |
| chimeryczna | zdyscyplinowana |

²² Jego brat Jerzy także wyjawia tę tajemnicę rodzinną — zob. J. Szymkiewicz-Gombrowicz, *Mój brat Witold i nasi przodkowie*. „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 3, s. 57—58.

²³ Janion (*Forma gotycka Gombrowicza*, s. 176) zauważa, że Gombrowicz jedną z postaci *Opełanych* wzorował na tym obłąkanym krewnym.

²⁴ Janion (*ibidem*) dostrzega, że z reguły terenem akcji „gotyckiej” jest miejsce urodzenia bohatera lub jego siedziba rodowa. Na temat ponurej atmosfery i powszechnych psychoz postaci w powieści gotyckiej zob. L. Bayer-Berenbaum, *The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art*. London and Toronto 1982, s. 21, 25, 38—39.

²⁵ O wzmożonej wrażliwości bohatera utworu gotyckiego zob. Bayer-Berenbaum, *op. cit.*, s. 21. — W. Day, *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago and London 1985, s. 17—18.

| | |
|-----------------------------|----------------------------|
| o kulturze raczej salonowej | intelektualistka |
| anarchiczna | organizatorka |
| trwożliwa | odważna |
| łakoma | niełakoma |
| lubiąca wygody | ascetyczna, niezłomna. [9] |

Tym oczywistym kontrastem własnej prawdy i jej fałszu dowodzi Gombrowicz swojej ścisłej percepcji rzeczywistości. W następnych fragmentach ilustruje też swoją zdolność do manipulacji złudzeniami matki: opisuje, jak on i jego brat Jerzy nauczyli się bawić jej naiwnością i prawością, drażniąc ją wymyślonymi skandalami rodzinnymi. W istocie, absurdalna, manipulacyjna gra, którą on i Jerzy stworzyli w odpowiedzi na bezwiedną prowokację matki, ich zamierzone odwracanie fałszywych form, którymi żyła, wyłoni się znowu jako istotny element w piśarstwie Gombrowicza:

W tej to szkole nauczyłem się heroicznego zapamiętania się w nonsense, uroczystej zawziętości w głupstwie, celebracji nabożnej kretyństwa... o, formo! Przerażające idiotyzmy mojej sztuki, które nigdy nie przestaną mnie zachwycać, ta jej zdolność splatania głupstw w łańcuch nieubłaganej logiki, stąd biorą w dużej mierze swój impuls. [11]

Według tej analizy dwójki był jego spadek artystyczny po matce: ukazana została jako zarówno źródło biologiczne, jak też negatywny katalizator. Lekcja, którą odbiera od jej ułomnego odczucia siebie samej i rzeczywistości, jest lekcją ironii i dystansu, misją artystyczną, którą podejmuje, po części przynajmniej, w odpowiedzi na jej przykład, ogarnia zarówno walkę z Formą, jak i pogoń za Rzeczywistością poza wszelkimi pochlebnymi, krzepiącymi czy wygodnymi złudzeniami. Jego ostateczne podsumowanie charakteru matki jest pozbawione łagodzących rysów uczucia czy przebaczenia. Nawet gdy stwierdzi, że matka go kochała, strzec będzie manipulacyjnego dystansu i potraktuje ją jako negatywne (choć produktywne) stadium rozwoju artystycznego: „Ona była bodaj pierwszą chimera, w którą uderzyłem” (11).

Przedstawiając swój związek z rodzicami, Gombrowicz zapewnia więc sobie wyjątkową kontrolę jako krytyk i analityk, kontrastując zestawy cech, wskazując rozbieżności, dochodząc linii dziedzictwa, rozwoju i prowokacji. Mimo iż przedkłada i zaczyna badać gotycki element swojej przeszłości, ten ton pozostaje intrygującą możliwością. Akcent (tak stylistyczny, jak tematyczny) Gombrowicza zmienia się całkowicie, gdy bohater przypomina inne ważne związki dzieciństwa: osobliwy pociąg do służby domowej i folwarcznej. Tu także wprowadza swoją relację za pomocą podstawowego kontrastu. Jak ujawnił w rodzicach sprzeczności rozumu i emocji, ociążałego zdrowia psychicznego i ożywionej neurozy, tak tu przeciwstawia kategorie wyższej klasy panującej i niższej klasy służebnej. Jednakże w tym wypadku sugeruje w znacznym

stopniu odmienny rodzaj oceny, ponieważ przedstawia tę drugą, bardziej tajemniczą grupę jako przedmiot mrocznego kultu:

Zachował mi się w pamięci i często mi powracał taki obraz: parobek w kurtce, bez czapki, rozmawiający na deszczu z moim bratem, Januszem, który był w palcie i pod parasolem. Świetna surowość oczu, policzków, ust tego parobka pod deszczem ostro zacinającym. Piękność. [12]

Gombrowicz tajemnicę rodzinną zilustrował tuzinkową opowieścią grozy; tu wynosi enigmatyczną wartość parobków przedstawieniami ich piękna i siły. W tym obrazie parobek, inaczej niż brat Janusz, stoi wydany na kaprysy i realności świata fizycznego. Gombrowicz tworzy istną ikonę portretując twarz parobka: dostrzega jej „świątą surowość” oraz wylicza jej elementy symetryczne (i erotycznie sugestywne) — oczy, policzki, wargi. Pieczętuje i określa ten liryczny fragment jednym ze swoich terminów-formuł: „Piękność”.

Ekspozuje dalej obsesyjne otchłanie swojego uwielbienia, przywołując podświadome świadectwo snu „z owych czasów”. Choć senne sekwencje nie są właściwe tylko powieści gotyckiej, w tym właśnie gatunku stosuje się je, by „intensyfikować normalną myśl czy postrzeżenie” i wprowadzić czytelnika w osobliwość gotyckiego świata²⁶. Daje nam tu Gombrowicz niesamowitą migawkę ze swojego prywatnego „podziemia”:

Proszę, taki sen z owych czasów: Małoszyce, oni na trawniku przed domem oczekują mojego pojawienia się, a ja błąkam się po domu, podchodzę do okien, po kryjomu spoglądam na nich, cofam się za firankę, przechodzę z pokoju do pokoju, zbliżam się do okien, patrzę... ale wyjść do nich nie mogę! [12]

Tu „ja” wciela się w rolę *voyeur’a*, obserwującego ukradkiem parobków, którymi dowodzi w zabawie w „gwardię”, niezdolny zbliżyć się do nich. Przedstawia tę wizję bez komentarza. Jest zadaniem czytelnika rozszyfrować ją — może jako stłumiony wyraz homoseksualizmu Gombrowicza lub jego świadomej klasowo winy. Bohater pokazuje siebie po prostu w pozycji bezradnego gotyckiego protagonisty — zniewolonego i opanowanego wizją swoich lęków i żądz, skazanego na rolę obserwatora²⁷.

W *Rodowodzie* zatem rozpoczyna Gombrowicz krytyczną interpretację i artystyczną prezentację swojego życia. Przysposabia (czasem do przesady) terminy i figuralny dogodny punkt widzenia analizy krytycznej, by wygłaszać uwagi o własnych doświadczeniach lub wydobyć niedwuznaczny związek między swoim życiem a sztuką, biorąc na siebie zadania autokrytyka i biografą. Ale ten autor-narrator daje także do zrozumienia, że ani nie wie, ani nie może powiedzieć o sobie wszyst-

²⁶ Zob. Bayer-Bernbaum, *op. cit.*, s. 25.

²⁷ Zob. Day, *op. cit.*, s. 23—24.

kiego. Nadaje swojej relacji cechy powieści gotyckiej, by zaznaczyć niepoznawalną tajemnicę „ja” i jego pragnień. Mogłoby się wydawać, że obie te strategie w połączeniu zapewniają bohaterowi kontrolę nad interpretacją i jednocześnie mistyfikacją własnego życiorysu.

W trakcie *Rozmów* bohater będzie rozmaicie akcentował i łączył te strategie — z nadzieją na spełnienie obietnicy dostosowania doświadczenia i ekspresji, „ja” i tekstu. Do celów naszej analizy zbadamy trzy rozdziały, które kolejno przedstawiają różne stadia tego dążenia: „*Ferdydurke*” (rozd. 4), w którym bohater analitycznie eksploruje swój stosunek do własnej sztuki; *Argentynę* (rozd. 6), opowiadanie o przygodach w znacznej mierze osobistych ujęte w modelowaną konstrukcję gotycką; oraz „*Dziennik*” (rozd. 8), przejaw tego, co wydaje się najbardziej udaną próbą autoekspresji Gombrowicza. Wbrew pozornemu zaspokojeniu tego dążenia w końcowym rozdziale — musimy powstrzymać się z ostatecznym wnioskiem, dopóki nie rozważymy konkluzji własnej Gombrowicza; jak można było oczekiwać, jego podsumowujące uwagi okazują się zasadnicze dla niezdecydowania jego obrazu samego siebie.

„»Ferdydurke«”

Po wstępnym *Rodowodzie* Gombrowicz rozpoczyna to, co jest w dużym stopniu przeglądem jego dzieł, relacją łączącą analizę krytyczną z osobistymi wyznaniem i niezmiennie niemal przedstawiającą autora jako broniącego się, nie zrozumianego czy, co najgorsze, nie czytanego. Zwłaszcza rozdział poświęcony *Ferdydurce* otwiera wyakcentowanie jego niepewnej sytuacji. Gombrowicz opisuje ją cytatem ze swojego własnego utworu: „A »sytuacja moja na kontynencie europejskim stawała się z każdym dniem przykrzejsza i bardziej niewyraźna«” (s. 31)²⁸. W przytoczonym opowiadaniu bohater w pierwszej osobie uchodzi tego niejasnego niebezpieczeństwa tylko po to, by spotkać jeszcze groźniejsze wydarzenia podczas morskiej podróży. W przypadku Gombrowicza takim groźnym niebezpieczeństwem jest niepowodzenie artystyczne; jedyna możliwość ucieczki to podjęcie nowej (choć równie strasznej) przygody t w ó r c z e j.

Bohater proponuje tu właśnie opowiadanie o tej przygodzie, „bliższe spojrzenie” („Przyjrzyjmy się [...] bliżej”) na powieść *Ferdydurke*, która zaznaczyła jego rzeczywisty debiut jako artysty, filozofa i osoby publicznej. Jednakże rozdział, daleki od tego, by święcić triumf bohatera, opisuje niekończącą się walkę z własnym tworem — rozmaite wysiłki, by jego tajemnicę okiełznać i wyjawić. W tym celu przechodzi bohater

²⁸ W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury (czyli aura umysłu F. Zantmana)*. W: *Bakakaj*, s. 133.

raz po raz od analizy i teoretyzowania do wyrażania zrozumienia i objaśnień tego, co tajemnicze, badając złudzenia i ograniczenia kontroli twórczej.

Na początku rozdziału wzmacnia Gombrowicz artylerię analityczną kluczowymi słowami i frazami, wyróżnionymi kursywą. Z emfazą kreśli plan bitwy:

Obrona osobowości. Wiedziałem, co mam napisać. Bronić siebie samego! Narzucić siebie ludziom! Walczyć o siebie! Ten nowy utwór mnie miał służyć, mnie osobiście. I to miało być gwarancją jego osadzenia w rzeczywistości. [31]

Jego język jest wojowniczy, gwałtowny, pełen perswazyjnych powtórzeń. Jego zadanie specjalne stanowi samoobronny atak na czytelników, atak sprowokowany, jak dalej wyjaśnia, negatywną reakcją krytyczną na *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. Co może najważniejsze, zdecydowanie stwierdza tu (w czasie przeszłym wprawdzie), że dzieło musi mu służyć — jako narzędzie lub broń. To stwierdzenie wyraża jego pierwsze żądanie kontroli nad własnym dziełem.

Jednakże, równie stanowczo, bohater oznajmia wkrótce upadek pierwotnego planu: „»FERDYDURKE« nie chce mnie bronić” (32). Gdy wybrzmi już fanfara jego własnej bitwy, okrzyki, którymi wyraża swój zamiar — opisuje Gombrowicz zdradliwy proces tworzenia powieści:

Przypominam sobie doskonale, że na tych pierwszych stronach Ferdydurke moje ambicje nie sięgały poza dowcipną satyrę, która by mnie wywyższyła ponad wrogów.

Ale wkrótce utwór tak gwałtownie mi się roztańczył, tak zaczął ponosić w stronę najbardziej zwiariowanej groteski, że musiałem przerobić cały początek nadając mu to samo groteskowe nasilenie. I poczułem, że Ferdydurke wymyka mi się, nie chce mi służyć, zaczyna żyć własnym życiem, rządzić się własnymi prawami, i, zamiast godzić w moich wrogów, wiedzie mnie ku czemuś innemu. [33]

Według jego relacji dokonuje się osobliwe odwrócenie sił. Jego świadoma wola („moje ambicje”) tworzy niewielką wartość artystyczną; to raczej dzieło samo — fantastycznie ożywione, stanowcze i niezależne — wiedzie swojego autora ku tworzeniu prawdziwej sztuki. Jak przyznaje tu Gombrowicz, nie tylko czuje bunt własnego tworu, ale ten twór go prowadzi („ja” zajmuje upokarzającą pozycję dopełnienia bliższego) w jakimś nieznanym kierunku.

Pierwszy zapis kłęski wydaje się niemal niedbały — pobieżne sprawozdanie z tego, jak ambitny, analizujący samego siebie twórca zostaje pokonany przez dzieło tajemnie obdarzone mocą. Ale przykry wniosek raczej umacnia, niż zniechęca Gombrowicza w jego pragnieniu objaśnienia *Ferdydurke*. Odmawiając wyrzeczenia się prywatnego związku z własną sztuką, wyjawia, że jeśli dzieło zawładnęło jego drobnymi ambicjami, to musi ono odzwierciedlać głębsze o s o b i s t e doświadczenie i prawdę.

Aby zatem odnaleźć głębsze źródła i znaczenie *Ferdydurke*, przystępuje bohater do badania własnej natury:

Ba, już wiadomo, Dominiku, byłem zlepkiem rozmaitych światów, ni pies, ni wydra. Nieokreślony. Ale tylko ktoś idący za mną krok w krok i podglądający mnie we wszystkich zetknięciach z ludźmi mógłby zdać sobie sprawę, z jakim ma do czynienia kameleonem. Zależnie od miejsca, osób, okoliczności, byłem mądry, głupi, prostak, wyrafinowany, milczek, *causeur*, niższy, wyższy, płytki lub głęboki, byłem lotny, ocieężały, ważny, żaden, wstyliwy, bezwstydný, śmiały lub nieśmiały, cyniczny albo szlachetny... czymże nie byłem? Byłem wszystkim! [33—34]

Nie znajduje jądra swojej tożsamości. W to miejsce, przy pomocy przytłaczającej listy cech, objawia swoją naturę jako nieustannie zmienną, nieustannie przystosowującą się, nawet sprzeczną w swoich licznych przejawach. I gdy przedstawia de Roux i czytelnikom wyznanie własnej nieuchwytności i sztuczności, wyczarowuje cień, który poparłby go w tym osobliwym twierdzeniu, rodzaj sobowtóra, który towarzyszyłby mu we wszystkich mrocznych poszukiwaniach:

Gdyby ten szpieg, idący za mną krok w krok, zapuścił się w ślad za mną w ciemne zaułki u wylotu ulic dalekich, zdumiałby się jeszcze bardziej... i może zarumienił... [34]

Postać, nazwana tu nawet „szpiegiem”, pełni jedną z głównych funkcji sobowtóra, mechanizmu mocno osadzonego w tradycji gotyckiej²⁹, którym Gombrowicz często posługuje się w swoich utworach. Sobowtór może służyć za odbicie, sposób reifikacji istnienia i doświadczenia bohatera; Gombrowicz przedstawia sobowtóra jako sposób nadania autentyczności haniebnemu brakowi formy i nienaturalnym przygodom erotycznym³⁰. W swojej autocharakterystyce trzy razy czyni aluzję do tego milczącego towarzysza. Wydaje się, że przywołuje akt świadectwa sobowtóra, by potwierdzić realność mrocznej, bardziej mglistej sfery doświadczenia.

²⁹ Zob. Mac Andrew, *op. cit.*, s. 151: „Przede wszystkim — świat powieści gotyckiej jawi się jako sen z artefaktami fizycznymi i żywymi istotami, które są odzwierciedleniem jaźni”. Autorka poświęca osobny fragment (s. 209—213) temu mechanizmowi sobowtóra.

³⁰ Zob. *ibidem*, s. 213: „Postacie sobowtórów są środkami, za pomocą których albo bohater, albo czytelnik, albo obaj mogą ujrzeć jakąś stronę osobowości bohatera. Są mechanizmami zwierciadlanymi, tak jak połączeni w pary bohaterowie i bohaterki oraz przedmioty w powieści gotyckiej”. Janion (*Forma gotycka Gombrowicza*) omawia szczegółowo tę funkcję mechanizmu gotyckiego w dziele Gombrowicza, zauważając, że autor wprowadza sobowtóra jako rodzaj kamuflażu, erotycznego zaspokojenia i jako wiecznego świadka: „tylko ci inni, nasze sobowtóry, zapewniają sens naszemu bytowi” (s. 181). Gombrowicz uprzedza nas o ponurych głębiach swojego doświadczenia erotycznego, głębiach, które potwierdziłyby jego „szpieg”: „Z przyczyn mi nie znanych nie chciałem miłości i nawet jej nienawidziłem, erotyzm mój był tragiczny, fizyczny, zawsze szukający na oślep czegoś bezcennego, o czym wiedziałem, że tylko w najniższych rejonach życia może się znajdować, popęd erotyczny był zawsze we mnie siłą ściągającą w dół” (34—35).

Toteż w ponownym poszukiwaniu znaczenia *Ferdydurke* bohater, z jednej strony, wywodzi jej początek z własnego, głęboko osobistego, pozbawionego w sposób istotny formy i tajemniczego autoportretu, portretu, jaki pragnie zakorzenić i ukryć w świadomości kogoś innego. Z drugiej strony, zmieniając strategię przystępuje Gombrowicz, nieco paradoksalnie, do ekstrapolacji pewnych narodowych i — ostatecznie — uniwersalnych zasad bytu i porozumiewania się z tego kameleonowego obrazu, dowodząc dalej, że zostały one wyrażone w *Ferdydurke*. Co stąd wynika, to przede wszystkim rozszerzona dyskusja o cechach, które zdefiniował w różnych miejscach *Dziennika*: o polskiej niższości i braku formy. Stosując logiczną argumentację i terminologię, określa i objaśnia te osobiste i narodowe właściwości oraz odrzuca możliwe modele — religię, politykę, narodowy i kulturowy mesjanizm — które mogłyby nadać fałszywie stosowny kształt żenującemu bezkształtowi polskiego artysty. Ale nie zadowala go tutaj na nowo zdefiniowane posłannictwo narodowe. W przedstawionym dialogu z sobą samym opowiada się za całkowitym oczyszczeniem z formalnej tożsamości — czy to narodowej, czy indywidualnej:

— Nie chcę od tej chwili być Polakiem; będę zupełnie sam!

— Sam? Ależ samotność wyda cię na pastwę własnym twoim prywatnym nędzom!

— W takim razie daj mi nóż! Muszę dokonać cięcia bardziej radykalnego! Muszę odciąć się od siebie samego!

Nietzsche, przypuszczam, tymi mniej więcej słowami określiłby mój dylemat. Przystąpiłem do operacji. Nożem odrzynającym była następująca myśl: uznaj, pojmij, nie jesteś sobą, nigdy nie jest się sobą, nigdy, z nikim, w żadnej sytuacji; być człowiekiem to znaczy być sztucznym. [40]

Dzierżąc poznawczy nóż, nie tylko odcina Gombrowicz zwarte warstwy Formy, ale żłobi ogólniejszy program oparty na swojej własnej, nieuchwytniej, rywalizującej naturze. W triumfującą filozofię przekształcił to, co zbudował jako osobistą i narodową anormalność. Przedstawwszy wybuch drugiej wojny światowej jako dowód swojej hipotezy o Formie, sztuczności i naturze ludzkiej, zamyka bohater wywód zestawem maksym określających jego pozycję i, w rezultacie, związane z nią znaczenie *Ferdydurke*:

Skojarzyłem ową ogólnoludzką panoramę z moim osobistym doświadczeniem i dostąpiłem pewnego uspokojenia: to nie ja tylko byłem kameleonem, a wszyscy. To była nowa kondycja ludzka, którą na gwałt trzeba było sobie uświadomić.

Odtąd stałem się „poetą formy”.

Odciałem się od siebie samego.

Rzeczywistość odkryłem w nierzeczywistości, na jaką skazany jest człowiek.

A *Ferdydurke* stała się (zamiast mnie tylko służyć) groteskowym poematem o mękach człowieczych — słowa Schulza — na prokrustowym łożu formy. [41]

Zaczynając od jednej jeszcze badawczej wizji osobistych, pogmatwanych zaświatów, bohater posługuje się właściwie tymi mrocznymi objaśnieniami jako kamieniem węgielnym własnej platformy artystycznej i filozoficznej, nad którą, jak utrzymuje, nadbudował niechętnie, bojaźliwie, nawet bezwolnie, swoją powieść *Ferdydurke*. W poddanym korekcie wysiłku objaśnienia dzieła powieść zostaje rzeczywiście ściślej związana, nawet (zdawałoby się) podświadomie, z doświadczeniem twórcy. Udatnie wciela jego rozumienie kondycji ludzkiej, z którą z kolei musi on walczyć, by argumentować tu i dowodzić. Istotnie, oznaki tej walki są ciągle wyraźne w zamykającym wywód zdaniu. Zamiast ryzykować własną wypowiedź o dziele, cytuje określenie Brunona Schulza, znajdując schronienie (po swojej rażąco błędnej ocenie z początku rozdziału) we wrażliwej, obiektywnej analizie cudzej.

Mimo to, jak można było łatwo przewidzieć, Gombrowicz odrzuca tę drugą próbę interpretacji, gdy tylko zostanie zakończona. Pełnym frustracji „Ba! Symplifikuję!” obwinia tym razem samą metodę swojej analizy. Jego staranna argumentacja nie oddaje prawdziwej natury genezy *Ferdydurke* — jej współtworzenia się z tymi myślami i ideami. Toteż bohater musi powrócić do walki; w drugiej połowie rozdziału dokonuje trzech bardzo odmiennych prób wyjawienia sensu swej nieuchwytej powieści.

Te trzy próby interpretacji razem wzięte przedstawiają w istocie ewolucję związku autor—dzieło. Ogólnie, świadczą one o przewadze dzieła. Pierwsza z nich wymaga, by Gombrowicz cytował *Ferdydurke*. Przytaczając tekst (a sięga tu do jednego z najbardziej eseistycznych jego fragmentów), zmierza do tego, by zapewnić najlepsze z możliwych objaśnienie powieści, bo, inaczej niż jego własna abstrakcyjna analiza, tekst ujawnia myśl w samym akcie kreacji, w żywej materii sztuki. Tym sposobem Gombrowicz poddaje czytelników nadrzędnej ekspresji swoich idei w tekście, ekspresji opartej w znacznym stopniu na prezentacji (i perswazji) niektórych z tych strategii co przedstawiane w *Rozmowach*:

„Odwrót. Przeczuwam (ale nie wiem, czy już mogą to wyznać me wargi), że wkrótce nastąpi czas Generalnego odwrotu. Zrozumie syn ziemi, że nie wyraża się w zgodzie ze swoją najgłębszą istotą, lecz tylko i zawsze w formie sztucznej i boleśnie z zewnątrz narzuconej, bądź przez ludzi, bądź też przez okoliczności. Poczniemy przeto lękać się tej formy swojej i wstydić się jej, jak dotąd czciliśmy ją i nią się pyszniliśmy. Wkrótce poczniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze”. [42]

Tak jak w pierwszej części rozdziału „*Ferdydurke*”, narrator w pierwszej osobie przywołuje tu pojedyncze słowo, by zapowiedzieć temat. W następnym zdaniu rozwija zaszyfrowany sygnał i za pomocą czasownika „przeczuwać” i skrywanej tu niezdolności do tego, by „wyznać” strach, objawia atmosferę lęku i niepokoju. Od początku do końca narra-

tor przybiera władczy ton, ośmiela się pełnić wobec czytelników rolę swego rodzaju wieszczka, przynagłając ich formami dokonanymi w pierwszej osobie liczby mnogiej i, w innym miejscu, rozkaznikami w drugiej osobie. Tak więc, choć jego powieść (przynajmniej ów fragment podobniejszy esejowi) wykazuje kilka takich samych cech, jak te widoczne w *Rozmowach* — posłużenie się perswazyjnym narratorem w pierwszej osobie, napomknienie o rodzącym się niebezpieczeństwie, apodyktyczne stwierdzenia filozoficzne — Gombrowicz formalnie uznaje wyższy autorytet swojej powieści. Tym cytatem zdaje się przeczyć możliwości ścisłej analizy krytycznej. Jego fikcyjny tekst jest już wyjątkowo dobrze wyposażony, by mógł objaśnić się sam.

Gdy przemówiła już sama *Ferdydurke*, bohater przystępuje do badania jej wpływu na przykładzie osobistego doświadczenia. W kolejnej próbie interpretacji, zatytułowanej *Podróż do Rzymu*, opisuje swoje przygody w tym mieście po opublikowaniu powieści. Raz jeszcze stwierdzając niepewność własnej sytuacji (spodziewa się, że za *Ferdydurke* zostanie pobity przez faszystowskie bandy), chroni się za granicą i tam, pod wpływem powieści, udaje mu się przedstawić jej idee w drobnym incydencie, obejmującym wizytę w bazylice Św. Piotra i przypadkowe spotkanie z rodakiem.

Drugi Polak, jak zjadliwie zauważa Gombrowicz, to rodzaj takiego artysty, który jedzie do Rzymu na studia (po to, aby stać się Europejczykiem), a pochodzi z Litwy (jest więc podwójnym prowincjuszem) — dlatego też służy za miernik konwencjonalnie narodowego zachowania. Podczas gdy gawędzą o zwiedzaniu katedry, pisarz dostrzega ich ukryte pojedynek z Formą. Artysta chce ocenić postawę Gombrowicza, interpretować jego pozorne lekceważenie wielkości katedry jako głupią pozę, wyrastającą z poczucia niższości. Bohater, przyuczony do tej gry przez lekcje *Ferdydurke*, stwierdza nagle swoją odporność na jej skutki. Odkrywa, że jego nonszalancja w stosunku do cudów Rzymu jest nie tylko naturalna i szczerą, ale i bardziej produktywną twórczo:

Po *Ferdydurke*, widzi pan, miałem naprawdę prawo wejść w kapeluszu do kościoła i nie byłoby to głupstwem, ale aktem świadomym, nie mającym nic wspólnego z komunizmem ani z hitleryzmem, ani z jakimkolwiek dadaizmem czy surrealizmem; miałem po temu własną rację. [...] Kołatało się we mnie przeświadczenie, że rewizja formy europejskiej może być przedsięwzięta tylko z pozycji pozaeuropejskich, stamtąd gdzie ona staje się luźniejsza i mniej doskonała. Sekretna pewność, że niedoskonałość jest wyższa (gdyż bardziej twórcza) od doskonałości, była jedną z zasadniczych intuicji *Ferdydurke*. [45]

Inaczej niż w poprzedniej próbie zbadania początków swojego dzieła — tu przedstawia siebie jako twórcę „po *Ferdydurce*”, pewne zasady interakcji wynosząc z „intuicji” istniejącego tekstu. Jednakże dalszy przebieg jego analizy jest znany. Na podstawie tego jednego zastosowania zasad *Ferdydurke* obmyśla cały plan podboju, plan, który mógłby przedstawić swoim rodakom, gdyby nie wkraczające szaleństwo wojny.

Do tej pory oba te fragmenty opisują w zasadzie harmonijny, choć nieco nierówny związek między twórcą a dziełem. Przez swoją złożoną, tajemniczą genezę tekst artystyczny objawia pewne prawdy, które jego twórca stara się przedstawić i upowszechnić w codziennym życiu. Ale ostatnie spojrzenie Gombrowicza na *Ferdydurke* oświetla niejednoznaczne, kłopotliwe właściwości tego związku. U końca rozdziału odnajdziemy bohatera przyznającego się do najbardziej katastrofalnej porażki: do utraty kontroli twórczej.

Służą temu ostatecznemu oskarżeniu wprowadzona przez bohatera postać jego przyjaciela, Brunona Schulza, który przedstawił (według oceny samego Gombrowicza) doskonałą analizę *Ferdydurke* w Związku Literatów w Warszawie. Chwaląc i cytując obficie wypowiedź krytyczną Schulza, bohater przyznaje mu pozycję nieprawdopodobnego autorytetu. Wydaje się, jakby Schulz daleko trafniej niż sam Gombrowicz potrafił odgadnąć i wyrazić istotę *Ferdydurke*; przedstawia jej świat jako świat zdegradowanych form kulturowych i niedojrzałych ideałów i wywodzi jej kreację z własnej patologii Gombrowicza³¹.

Obdarzony więc tym autorytetem, sędzi Schulz w rezultacie zarówno dzieło, jak i autora. Gdy ów wnikliwy (przynajmniej w relacji bohatera) krytyk omawia jakiś czas później *Ferdydurke* z Gombrowiczem, przechodzi nagle od pochwały do zarzutów:

Potem mieliśmy bardzo zasadniczą rozmowę, w której robił mi gorzkie wyrzuty, że nie jestem osobiście na wysokości tego, co piszę. Siedziałem na krześle, coś tam z głupia frant przebąkując, a w duchu przyznawałem mu rację. Nie byłem na wysokości. Ja, specjalista od niższości, byłem też poniżej własnego utworu, ja, osoba prywatna, jakiś tam Gombrowicz wiejsko-miejski... [48]

Za pośrednictwem Schulza bohater wyjawia grzeszny sekret, który rzucał mu wyzwanie i dręczył go w całym rozdziale: własną niższość wobec swojego dzieła. I choć powieść czyni niższość tak swoim tematem, jak i realizacją, jako skończone dzieło sztuki przekracza prywatną, niedojrzałą, niższą postać twórcy. Co więcej, gdy Gombrowicz wyznał już ten bolesny fakt, uświadamia sobie wielką nierówność panującą w każdym związku autora z dziełem. Chybiony twór artystyczny napełnia autora osobistym wstydem, lecz udany zaczyna po prostu istnieć w innej sferze, nie dostarczając swojemu twórcy ani osobistych korzyści, ani satysfakcji.

Z rozległej walki bohatera z *Ferdydurke* — z jej tajemniczym pochodzeniem, znaczeniem i ważnością — wynika ostatecznie nie tylko jego porażka, ale jego zejście (czy ucieczka?) do mrocznego podziemia

³¹ To stwierdzenie o patologii Gombrowicza istotnie podkreśla rolę Schulza; jawi się on jako zdrowy na umyśle obserwator anormalności innego pisarza.

„niższości”, słowa przeniknięte niedojrzałością i brakiem formy, mrocznymi, zakazanymi powabami i niejasnymi lękami:

Mucha. Pomiędzy mną a *Ferdydurke* działo się akurat to samo, co na tyłu jej stronach przytrafiło się mym bohaterom. Zamieniony w kulturę utwór bujał na wysokościach, a ja pozostałem na dole i może wołałem to, może to było mi bliższe, może lepiej się czułem na moim podwórku. Mucha. I co? I może (jak już zapisałem kiedyś w moim dzienniku) może moja niedojrzałość, moja młodość, były mi cenniejsze? [49]

Odwołując się do swoich bohaterów i obrazu muchy ukazuje Gombrowicz podwójny sens własnej bezradności: jako protagonisty nadzorowanego przez autora i jako nic nie znaczącego owada (który, co więcej, stał się ofiarą bohatera *Ferdydurke* w jego walce z Formą)³². Jednakże mimo sądu o własnej niższości, mimo utraty dzieła, w które włożył tak wiele swojej (patologicznej może) osobowości, Gombrowicz obraca ostatecznie tę poniżającą sytuację na swoją własną korzyść. Sugeruje, że może być zadowolony z tego obniżonego statusu. Przedstawia stan zadowolenia bardziej jako możliwość niż pewnik. Pozbawiony (czy uwolniony od) ukształtowanej doskonałości swojej powieści, unika wszelkiego określonego związku z jej bezkształtnym przeciwieństwem, urągając raczej swoim czytelnikom, przyszłym sędziom, możliwością wycofania się do tej drugiej sfery.

W rozdziale „*Ferdydurke*” bohater doznaje serii porażek jako autor i jako autorytet krytyczny w kwestii swojej powieści: nie może nią ani rządzić, ani objaśnić jej genezy, ani ukazać jej przesłania. Na każdym niemal kroku jego próby analizy i kontroli udaremniane są przez towarzyszące im tajemnice tworzenia: tajemnicze życie tekstu i biorąca ostatecznie górę patologia i niższość jego ludzkiego twórcy. A jednak, w wyniku tej walki, rzeczywisty zwycięzca pozostaje nieznany, bo choć triumfujący twór zdawał się pokonać twórcę, to on, inaczej niż ukończone dzieło, szczęśliwie uciekł od Formy.

„Argentyna”

Jeśli w „*Ferdydurke*” Gombrowicz odnajduje ostatecznie swoje miejsce w podziemnym świecie niedojrzałości, to w *Argentynie* potrafi lepiej zbadać jego pejzaż. Wśród wszystkich tytułów rozdziałów w *Rozmowach* jedynie *Argentyna* jest tylko nazwą miejsca — fakt świadczący zapewne o magicznym znaczeniu, jakie przypisuje Gombrowicz miejscu tułaczki

³² Aby zohydzić piękno i zachwiać zadowoleniem z siebie nastolatki, która nim gardzi, bohater *Ferdydurke* popełnia różne odrażające czyny, m.in. wkłada do jej tenisówki okaleczoną muchę (cyt. z: W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Paryż 1969, s. 159): „Mucha tępą i głuchą męczarnią dyskwalifikowała pantofel, kwiat, jabłko, papierosy, całe gospodarstwo pensjonarki, a ja stałem z niedobrym uśmiechem, nasłuchując, co się dzieje teraz w pokoju i we mnie, badając aurę, podobny jak dwie krople wody do wariata [...]”.

w historii swojego życia. Bohater traktuje ten rozdział jako, w znacznym stopniu, badanie tego znaczenia. Rozmawiając teraz (zamiast, jak uprzednio, monologować) z de Roux, niemal natychmiast wyjawia możliwość przeznaczenia, jakiejś tajemniczej siły wiodącej go do tajemniczego lądu: „Jak mi się wydarzyła ta Argentyna? Czysty przypadek (przypadek?)” (67). Bohater, przechodząc od ujętych w nawias napomknień do bardziej otwartego (choć nadal warunkowego) wyznania wiary, stara się opisać tę siłę za pomocą złowieszczy obrazu działającej ręki:

G.: — Cała ta historia z wyjazdem to było, wie pan, jakby jakaś ręka olbrzymia wzięła mnie za kołnierz, wyjęła z Polski i przeniosła do tego lądu, zagubionego w oceanie, a jednak europejskiego... akurat na miesiąc przed wybuchem wojny. [68]

Gombrowicz rozwija starannie to wyobrażenie mistycznej interwencji i przygody, zapisując magiczne daty przybycia do Buenos Aires³³ i zauważając (jak gawędziarz, który uprzedza to, co fantastyczne) trudności w opisanu swoich pierwszych lat w Argentynie, gdzie w końcu mógł doświadczyć nieodpartego obszaru „niższości”³⁴. Istotnie, w *Argentynie* bohater wykorzystuje wiernie inną ważną cechę powieści gotyckiej: zstąpienie protagonisty do świata podziemi, który ostatecznie go niszczy. Jak wyjaśnia William Patrick Day, powieść gotycka zniekształca romans, który jest opowieścią tożsamości i wyznacza „ruch bohatera czy bohaterki od świata wyższego do niższego, od świata rajskiego lub naturalnego do zaświatów, w poszukiwaniu utraconej tożsamości”³⁵. W modelu gotyckim świat podziemny więzi ofiarę wizjami jej lęków i pragnień, a poddawszy ją serii transformacji, niszczy jej tożsamość i pochłania ją.

Adaptacja Gombrowicza stanowi łagodniejsze odzwierciedlenie tego demonicznego modelu. Bohater, jako postać zstępująca, podlega istotnie wyraźnej transformacji. Zda się i fizycznie, i psychologicznie odzyskiwać młodość (70). Choć ta nagła młodzięczość pozwalałaby się domyślać jakiegoś złowieszczy paktu czy metody, zastosowanych, by ją zdobyć, nie pociąga ona za sobą potwornej kary. W sposób bardzo podobny, gdy bohater przywołuje inny, szczególnie szokujący „gotycki” sposób postępowania — nekrofagię³⁶, odwołuje się, jak się okazuje, do niewinnego i komicznego raczej zdarzenia: jeden z młodych przyjaciół Gombrowicza żywi go na stypie zupełnie obcego człowieka (71).

Przy tym jednak, gdy bohater podkreśla pożądane właściwości zaświatów — wizje życia wolnego od trosk i wizje młodzięczego towa-

³³ Dzień oraz suma cyfr miesiąca i roku dały mu liczbę 22 i zauważa Gombrowicz (znów w nawiasie): „dwójka to moja cyfra” (69).

³⁴ „To się nie da opowiedzieć...” (70).

³⁵ Day, *op. cit.*, s. 6—7.

³⁶ Bayer-Bernbaum (*op. cit.*, s. 42) stwierdza częste pojawianie się nekrofili i nekrofagii w opowieściach gotyckich.

rzystwa, które go zniewalają, akcentuje także wynikającą stąd winę, strach i poczucie słabości. W jego analizie owo niewinne „jedzenie trupa” symbolizuje naznaczoną winą pozycję wobec rodziny, przyjaciół i narodu. Nowa młodość i szczęście zostały mu dane kosztem targanego wojną świata i zniszczonej ojczyzny, do której nigdy nie powrócił (71).

Ponadto, co stara się zobrazować, jego rzekomo beztrudne życie nie było pozbawione pewnych trudów i niebezpieczeństw. Opisuje jedno zdarzenie, gdy otrzymał czasowe schronienie u rodaka Taworskiego, w willi na wsi. Jak się okazuje, Taworski ma kłopoty zarówno z prawem, jak ze swoimi współnikami; współnicy wiedząc, że się ukrywa, robią nocne najścia na willę, by go sterroryzować. Gombrowicz te ataki, które znosił wraz ze swoim dobroczyńcą, interpretuje jako symboliczne:

I te najścia ponocne, okrutne i pijane (bo przeważnie byli pod gazem), i ta bezbronność nasza też mi urastają do wyżyn patetycznego znaku o niewysłowionym znaczeniu. [72—73]

Z obrazem Gombrowicza jako amoralnego hedonisty, poszukiwacza piękna wbrew powszechnemu dokoła zniszczeniu, łączy się jego obraz jako ofiary. W mniej skrajny, mniej fantastyczny sposób dzieli on z „gotyckim” bohaterem pełną skalę doświadczeń: szukający przyjemności, ale w swoich zakazanych przygodach często narażony na ciosy³⁷. Będąc przestępcą i ofiarą zarazem, przedstawia siebie jako bezradnie zafascynowanego i owładniętego tajemniczym światem.

Na początkowych kartach *Argentyny* Gombrowicz ogranicza swe zainteresowanie do badania „podziemia”, objawiając poczucie jeśli nie niebezpiecznego w nim zanurzenia, to mocnego nim oczarowania. A jednak, chociaż przygody w tym królestwie tworzą jądro magicznego doświadczenia argentyńskiego, dowodzi zdecydowanie (inaczej niż bohater „gotycki”), że to zstąpienie ani go nie pochłonęło, ani nie zniszczyło. Po fascynującej wyprawie zdobywa konieczny dystans do jej czaru, omawiając swoje początki literackie i kontakty na emigracji, tzn. swoje życie „na innym, wyższym poziomie” (73).

Zgodnie ze schematem związek Gombrowicza z argentyńskim establishmentem literackim (światem torturowanym przez Formę) wybucha polemikami, konfliktami i wyniosłym upieraniem się przy własnej wyjątkowej wartości i dalekowzroczości. Gombrowicz przedstawia siebie jako wojującego prowokatora; oświadcza, że woli swoich młodych przyjaciół od bywalców sławnych salonów literackich; odkrywa wrogość establishmentu w stosunku do siebie, nawet gdy jego reputacja w dalekiej, wysoce poważanej Europie jest już ustalona. Postać argentyńskiego pisarza o światowej sławie, Jorge Luisa Borgesa, najwyraźniej traktuje bohater jako swoje przeciwieństwo: „Borges i ja to przeciwień-

³⁷ Zob. Day, *op. cit.*, s. 17—18.

stwa" (74). Rozszczepia osobowość Borgesa na wiele znaczące skrajności. W odróżnieniu od Gombrowicza, który walczy z Formą i zaszczytami wszelkimi możliwymi środkami, „mówiącego” Borgesa można, niestety, oddzielić od Borgesa „piszącego”. W oczach Gombrowicza ten drugi w pełni zasługuje na swoją wysoką renomę, podczas gdy ten pierwszy popełnia grzech główny, grając wielkiego kapłana sztuki i rozdzielając „*bon mots*” między wielbicieli ze swojej służalczej koterii. Co może najgorsze, „mówiący” Borges pozwolił sobie na taki właśnie rodzaj słownego pomnika, który *Rozmowy* próbują obalić. Gombrowicz odwołuje się tu do *Entretiens avec Borges*, obszernego wywiadu, w którym przedstawia się tego pisarza jako wielkiego idola kultury³⁸.

Choć Gombrowicz wymienia wśród intelektualnej społeczności Argentyny tak wrogów, jak i przyjaciół, zasadniczo akcentuje swoją pozycję obrazoburcy i odszczepieńca, artyście „nie uformowanego” przez mody tej wyższej sfery:

Ze mnie, istoty zawsze prywatnej, żaden naród nie może mieć pociechy, jestem *outsider*. Nie byłem więc członkiem ich drużyny literackiej w międzynarodowym meczu. [78]

Gdy zamyka ten szkic o emigracji, wydaje się, że zagwarantował sobie swój obraz pisarza triumfującego w niezależności, zdolnego przetrwać pomost między światami wyższym a niższym, nie zepsutego i zniszczonego przez ich, odpowiednio, formy i brak form. Gombrowicz musi jednak zbadać jeszcze ostatni zasadniczy problem zależności, w istocie — wiary. Przy końcu *Argentyny* bohater rozważa ponownie fakt swojego szczęścia w tym osobliwym podziemiu. Zrazu utrzymuje, że mimo nieopisanych trudów wygnania bliskość ideału pochłonęła go całkowicie i dodała mu ducha:

Wiedziałem dobrze, to była sposobność, którą mnie los obdarował, abym mógł na koniec zbliżyć się do największych moich świętości, do tego, co określam czasem jako „niższość”, albo jako „dół”, albo jako „świeżość”, „prostotę”, albo „niedojrzałość”, lub „ciemny nienazwany żywioł” — te nazwy nie wyrażają ani w przybliżeniu natury owego sekretu tej męty niejasnej, której moje książki nie potrafiły dobrze odkryć i wyrazić. [80]

Znów potwierdza bohater wszechwładną moc i tajemnicę tej wizji. Opiera się ona próbom analizy, nazwania, nawet fikcjonalnej ewokacji³⁹.

³⁸ Gombrowicz odwołuje się tu do jednego z dwóch takich wywiadów — „*entretiens*” prowadzonych przez J. de Millereta (Paris 1967) albo do nieco późniejszych „*conversations*” G. Charbonniera (Paris 1967).

³⁹ Jego niezdolność do nazwania tego elementu odzwierciedla model gotycki. Zob. Day, *op. cit.*, s. 15: „Poczucie, że poza niebezpieczeństwami świata, który widzimy, tkwi coś nieznanego i niepoznawalnego, jest istotnym faktem fantazji gotyckiej”.

Bohater trwa przy idei przeznaczenia; obstaje przy tym, że „dobrze wiedział”, iż los obdarzy go tą nadzwyczajną okazją.

Mimo to gdy opisuje desperacką pogoń za ideałem — do tego punktu, w którym zdawał się ucieleśniać go w sobie — przyznaje z goryczą, że ideał mu się wymknął:

Fatamorgana... Nie, jakie tam wakacje! Uciążliwa i dręcząca praca... bo żeby zbliżyć się do prostoty i naturalności, musiałem nakładać maski i to była chytrność, przebiegłość, zgrzyty, fałsze, przecież mówię, że nie zdołałem niczego osiągnąć, a tylko zdobyłem pewne przybliżenie... przybliżenie, które bardziej wyjaskrawiało mą sztuczność! [81]

Przecząc wcześniejszym uwagom i twierdzeniom, Gombrowicz uświadamia tu sobie swoje podstawowe złudzenie. Nie tylko nie mógł sięgnąć ideału, ale stwierdza, że w świecie, w którym sam czuje się najbardziej naturalnie i najmniej wojowniczo — przybiera najbardziej sztuczne i wyrachowane pozy. Tu jego gorzka refleksja wstrząsa całym systemem wiary, który na wpół ukrył, na wpół wyjawiał w *Argentynie*:

Nie wiem. Żądania naszego „ja” są nieposkromione, są tak potężne, iż czasem skłonny byłbym uwierzyć, że to trzęsienie świata po to tylko było, iżbym znalazł się w Argentynie i mógł zanurzyć się z powrotem w młodości mojego życia, której nie umiałem w swoim czasie doznać i wyzyskać. Po to była wojna i Argentyna, i Buenos Aires. [81]

Zastępując uprzednie twierdzenie („wiedziałem dobrze”) terażniejszym zwątpieniem („nie wiem”), perspektywę pierwszej osoby liczby pojedynczej zwróceniem uwagi na ogólne „ja”, podważa bohater obiektywną rzeczywistość swoich spostrzeżeń i stwierdzeń. Jego relacja z magicznej Argentyny — przeznaczona mu podróż, zstąpienie do „podziemia” i odkrycie tam mrocznego ideału — zdaje się nagle mirażem, który wyczarowało wymagające „ja”. Gombrowicz odczytuje z mozołem absurdalne skrajności percepcji i wiary, pod kontrolą własnej obsesji. Wyjawia sobie i swoim czytelnikom, że jego własna, na nowo stworzona i zinterpretowana przeszłość jest prawdopodobnie zniekształcona.

W ten sposób rozdział, którego celem było najwyraźniej przedstawić osobiste „podziemie” Gombrowicza („gotyckie” źródło jego życiorysu), ostatecznie budzi zwątpienie w realność i wiarygodność jego wizji. Jeśli w *Ferdydurke* bohater poniósł porażkę wskutek swoich niewłaściwych analiz, to tu zdaje sobie sprawę z jednego jeszcze niedociągnięcia: tj. z tego, że te właśnie tajemnice, które niewolą go, władają nim i wprawiają w pomieszanie, są jego w y m y s ł e m. A jednak w obu przypadkach to końcowe przecucie klęski przynosi w rezultacie wyzwolenie Gombrowicza. Wydaje się, że w rozdziale „*Ferdydurke*” bohater jest zadowolony z ucieczki w „niższość”; teraz, w *Argentynie*, to, co sobie w końcu uświadomił, chroni go przed poddaniem się (i niszczącym działaniem) obsesyjnej i prawdopodobnie nierealnej wizji.

„»Dziennik«”

W rozdziałach „*Ferdynand*” i *Argentyna* Gombrowicz z największą otwartością przedstawia ograniczenia tak podejścia analitycznego, jak i narracji pod wpływem gotyckim. Oba rozdziały opisują niepowodzenia artysty głęboko osobiste: jego niezdolność do tworzenia sztuki ważnej dla niego samego i w stosunku do niego nieobojętnej oraz niezdolność osiągnięcia i osobistego doświadczenia piękna, które dostrzega poza sobą. Mimo iż Gombrowicz będzie nadal posługiwał się tymi ograniczonymi strategiami i zgłębiał ułomne więzi między swoją sztuką a życiem, w rozdziale *Dziennik* przedstawi daleko bardziej pozytywny, stanowczy program. Stara się tu wznieść mur obronny, by zapobiec przyszłemu naruszaniu spójnego obrazu siebie jako artysty i osoby prywatnej.

Rozdział „*Dziennik*” nie jest jedynie podsumowaniem swojego tytułowego przedmiotu. Z wszystkich rozdziałów *Rozmów* ten tylko traktuje o niefikcyjnym (ściślej: semifikcyjnym) dziele, które, co więcej, ma poszerzyć. Prezentuje on, na różne sposoby, akt metakomentarza, autoklasyfikacji i autoprezentacji — dalsze rozwinięcie i zastosowanie metod *Dziennika*. Mimo iż Gombrowicz w tomach *Dziennika* często przyznaje się do frustracji i klęski, tu jego rozdział niezmiernie wspiera atak na Formę w jej wszelkich możliwych przejawach. „*Dziennik*” okazuje się w istocie wyjątkowo pozytywnym rozdziałem w biograficznej relacji pisarza, ponieważ sam temat wyłania się jako najbardziej skuteczna broń, pozwalająca nie tylko narzucić czytelnikom swoje „ja”, ale przedstawić je jako człowieka i artystę zarazem.

Omawiając początki i rozwój tego tekstu Gombrowicz podkreśla złożoną naturę swojego przedsięwzięcia, którym jest przedstawienie osobistych potrzeb i ambicji artystycznej, artystycznej myśli i (w rezultacie) ochrona własnej osobowości. Na początku rozdziału odsłania motywy, głęboko osobiste oraz artystyczne, które nadały *Dziennikowi* kształt i cel. Gombrowicz oświadcza, że w przeciwieństwie do innych literatów-pamiętnikarzy, którzy tworzą swoje dzieło, gdy już są sławni, posłużył się *Dziennikiem*, by uczynić krok od zapomnienia ku sławie (96). Jako artysta stwierdził Gombrowicz, że jego *Dziennik* jest bezwzględną koniecznością. Uznany za pisarza trudnego i znacznie oddalony od głównych ośrodków kultury europejskiej (nie mówiąc już o ojczyźnie), potrzebował forum innego niż własne utwory, by objaśnić i wylansować swoją sztukę (97—98).

Jak to opisuje, jego nowa, niepewna sytuacja wymagała zdecydowanych, niebezpiecznych środków:

Dla artysty, który wyrobił sobie względną pewność ręki w określonym gatunku — liryka, epika, groteska, przypuśćmy — jest bardzo niebezpieczne przejść na tory innego wysłowienia. A już przewyksłowienie z języka sztuki

na zwyczajną prozę może stać się katastrofą, taki manewr angażuje całość człowieka piszącego. Bałem się tego! Porzucić metafory, styl, pisać zwyczajnie? Miałem już za sobą dwadzieścia lat pracy literackiej, a bałem się tego jak debiutant! [97]

Interpretując (co było całkowicie do przewidzenia) napisanie *Dziennika* jako akt osobistej odwagi, zauważa, że tworzenie go musi angażować całą osobę twórcy. Chociaż w „*Ferdydurke*” zaprzeczył bohater samej możliwości spójnego „ja”, tu, przy pomocy terminu „całość”, odwołuje się do związku człowieka i artysty, związku, który — jak dalej dowodzi — tkwi u podstaw każdego dzieła sztuki:

A jednak każde dzieło sztuki ma te dwa oblicza. Jest bezinteresowne, powstaje z czystej kontemplacji, ale jest też tworem ambicji, żądy wywyższenia się, arysta domaga się, aby go uznano; a jeśli nawet jest bezinteresowny i czysty jak iza, to przecież i owa czystość sprzyja powodzeniu dzieła i jest narzędziem osobistej ekspansji. Pominąć dyskretnym milczeniem ten drugi aspekt sztuki, to ją zubożyć, sfalszować, i... i... do diabła!... czy ja, autor, mam cicho siedzieć i pozwalać, żeby mnie każdy deformował, jak mu się żywnie zechce? [100]

W obliczu perspektywy wyparcia się elementu ludzkiego we własnej kreacji, „bezinteresowna” analiza, którą przeprowadza sam bohater, rozbrzmiewa okrzykami frustracji i gotowości do obrony. Zrównuje on tekst, w jego deformacji, ze swoją własną osobą. Ryzykując zrażenie i rozwścieczenie czytelników, jak oświadcza, zmierzał do wyświetlenia obu tych aspektów kreacji artystycznej w *Dzienniku*.

Dziennik w swych początkach i zamyśle przedstawia się więc jako twór głęboko osobisty i (w nieco niejasnym stopniu) artystyczny, taki, który rzuca wyzwanie konwencjom dziennika literackiego oraz całkowicie „bezinteresownym i czystym” dziełom sztuki. Dając wyraz temu wyzwaniu i ostentacyjnie ujawniając swoje własne potrzeby i ambicje, mówi Gombrowicz o silnym poczuciu pełnomocnictwa. Jego „ja” wyłania się nagle w stanowczej opozycji wobec świata, który je ogranicza. Przypomina pisanie początkowych fragmentów — magicznego słowa „ja” — do pierwszego tomu *Dziennika*. Przez ten akt udało mu się urzeczywistnić wielki potencjał dzieła:

Utwierdzić się w tym „ja” wbrew wszystkiemu, z maksimum bezczelności, z jakąś upartą niedbałością, w sposób nie nadmierny, ale właśnie naturalny — to było, ujrzałem, powołanie mojego *Dziennika*. Zaczynając, rzecz jasna, od moich najbardziej osobistych potrzeb i konieczności. [99]

Wydaje się, że w rezultacie, Gombrowicz przy pomocy *Dziennika* czyni siebie samego odrębną instytucją, w pełni prawomocnym i autonomicznym światem, który nie poddaje się innym instytucjom — daje tu przykłady Religii, Nauki i Marksizmu — odmawiającym mu siły lub powstrzymującym go. Jak tu wskazuje, osiągnięcie tej pełnoprawnej osobowości zależy od jej właściwej ekspresji — od „nie nadmiernego, ale właśnie naturalnego” sposobu. I ten sposób, jak krok po kroku

dowodzi, raz jeszcze odzwierciedla dwoistą genezę jego tekstu, połączone źródło wyjątkowej siły owego tekstu.

Z jednej strony, bohater przypisuje tę skuteczność „zwykłemu” głosowi i „zwykłym” sprawom:

Nie — wiedziałem — nikt nigdy mną się nie zainteresuje, póki nie wyjdę poza obręb sztuki, nie odezwę się zwykłym głosem, nie wprowadzę ludzi w moje zwyczajne sprawy. [98]

Jego recepta zaleca tu cechy konwencjonalnego osobistego dziennika, codziennego zapisu, który ani nie ubiega się o status sztuki, ani nie jest odbiciem publicznego rozgłosu autora. Z drugiej strony, bohater uświadamia sobie niedostatki tego modelu, mimo niezbędnego nacisku na osobisty autentyzm *Dziennika*, na bezpośredniość relacji o Gombrowiczu codziennym. Nigdy dziennik nie może stać się prawdziwie szczerzy. Wskazując na tę wagę, Gombrowicz łączy swój *Dziennik* z całą literaturą, która może oddać szczerłość tylko przez sztuczność:

I oto znów jedna z dynamicznych antynomii sztuki: im bardziej jest się sztucznym, tym bardziej można być szczerym, sztuczność pozwala artyście na zbliżenie się do prawd wstydlivych. [101]

Toteż w *Dzienniku* musi Gombrowicz połączyć w jakiś sposób dwa różne modele ekspresji: „normalny” opowiadający głos indywidualnego pamiętnikarza i „sztuczność” — środki i różne sposoby narracji stosowane w dziele fikcyjnym. Ponadto, by potwierdzić, że jego tekst jest aktem osobistego zaangażowania, aktem, przez który artysta może w swoim własnym imieniu zwrócić się do czytelników i pociągnąć ich za sobą, bohater przedstawia *Dziennik* jako dialog agresywny, dzieło rozwijające się „w akcji” z publicznością (102).

Wydaje się, że Gombrowicz, wyposażywszy swój *Dziennik* w takie właściwości i porządek, stworzył, według jego własnych słów, nieskończenie elastyczny i może niezwyknięty oręż autoekspresji. W drugiej połowie rozdziału „*Dziennik*” przystępuje do demonstracji siły owego tekstu. Jak zaskakiwały go i wprawiały w ożywienie pierwsze stwierdzenia o sobie w *Dzienniku*, tak tu dziwi się agresywności i odwadze swojego „ja”, gdy zostało już „raz wypuszczone na wolność” (103). Po tym wypuszczeniu jego tekst i, przez tekst, on sam — ustanawiają nowy porządek, próbują nowych wzorców ludzkiej kultury i zachowania. Starając się zdefiniować swój program kulturalny przywołuje Gombrowicz przykład człowieka konwencjonalnie kulturalnego. W ciągu typowego dnia osobnik ów kosztuje właściwych książek, odwiedza właściwe wystawy, włącza się właściwym tonem do właściwego rodzaju dyskusji intelektualnych; w sumie czerpije kulturę prawidłowo, lecz bez entuzjazmu. Gombrowicz daje do zrozumienia, że dzięki *Dziennikowi* możemy rozpoznać ten unormowany kult i uwolnić się od niego:

Mój *Dziennik* nie po to, żeby kulturę pogłębiać, wzbogacać, a tylko żeby sprawdzić, czy ona na naszą miarę skrojona i z nami na ziemi przeżywa, czy

też oderwała się i na wysokościach buja zmuszając nas do zadzierania nosa. [s. 104].

W przeciwieństwie do końcowego obrazu w rozdziale „*Ferdynand*”, gdzie podobnie zestawia się kulturę w wyższej i człowieka w niższej pozycji, tutaj Gombrowicz broni siebie, domagając się, by kultura była „na naszą miarę skrojona”, by była osadzona w naszej niższej, ludzkiej sferze. Wykładając dalej to stanowisko, bohater dostosowuje do niego odpowiedni obraz siebie i rolę w tekście — przedstawia się jako polski szlachcic ze wsi, prowincjusz obdarzony silnym poczuciem własnej wartości (104—105). Zwróciliśmy już uwagę na znaczenie tej postaci dla Gombrowicza i *Rozmów*. Szlachcic — przeciwieństwo wyrefinowanego kosmopolity, służy tu za doskonale ludzkie wcielenie samego *Dziennika*, jako bezwstydnym, beztroski heretyk „grający na nosie” idiomom kultury.

Niech pan sobie wyobrazi mój *Dziennik* jako wdarcie się w kulturę europejską wieśniaka czy szlachcica, szlachcica polskiego ze wsi, z nieufnością wieśniaka, z chłopskim zdrowym rozumem, z chłopskim realizmem. [104—105]

W tym obrazie nieco władczy wiejskiego prostaka, który wypuścił się na kulturę europejską, ujawnia Gombrowicz nadzwyczajną ambicję swojego samozwańczego przedsięwzięcia, ambicję jednakże, która musi być wyrażona tylko pośrednio. Jak Dominikowi de Roux wyjaśnia Gombrowicz, jego udany „atak na intensywność” (106; intensywność, jak można by sądzić, nakazującej Formy) wymaga pewnej nonszalancji, swawoli — jakości tkwiących w jego obrazie szlachcica, do których doszedł w *Dzienniku*. Dominacja nad czytelnikiem — ostateczny cel Gombrowicza tak jako człowieka, jak i artysty — zależy nie od mocnych argumentów i zdecydowanych programów, lecz od tego, by nakłonić i sprowokować Innego do naśladowania swojego modelu, od tego, by wciągnąć go do swojej gry. W zakończeniu „*Dziennika*” przedstawia nam doskonały obraz sukcesu tej metody. Wspominając jednego ze swoich kawiarnianych przyjaciół z Argentyny, niejakiego Alberta, który zawzięcie opierał się jego wpływowi, ogłasza Gombrowicz ostateczne zwycięstwo: dowiaduje się, że Alberto, za jego plecami, osiągnął wiele towarzyskich sukcesów, naśladowując jego ton i sposób bycia. Tak jak przypadkowe spotkanie Gombrowicza z rodakiem w Rzymie — również to zdarzenie obrazuje rzeczywiste, osobiste zastosowanie jego teorii i dlatego zapowiada jego szerszy sukces.

Istotnie, Gombrowicz zamyka rozdział obiecując jeszcze więcej, pragnąc cichego, nieuchronnego postępu:

Nie chcę być falą, która uderza o skałę, chcę być (w *Dzienniku*) wodą, która sączy się, przenika, przecieka... [107]

Bohater przedstawia siebie i *Dziennik* jako jedną całość. Obrazując swoje „ja” (zrealizowane w tekście) jako wodę, żywiol, który otacza i przenika wszystko, wspiera ideę siebie samego jako osobnego świata,

kontekstu raczej niż obiektu wszystkich tych form — filozoficznych, narodowych czy kulturowych, które chciałyby ograniczyć jego prawa lub zaprzeczyć jego istnieniu.

Koncentrując się w *Rozmowach* na *Dzienniku*, Gombrowicz przechodzi więc od relacji o swoim życiu i dziele do pewnego rodzaju interpretacji tekstu i dowodzenia. Innymi słowy, zamiast zastosować strategię gotyckiej fikcjonalizacji i analizy krytycznej, by dać pojęcie o tajemnicy i wyjaśnić sens swojego życiorysu, dowodzi, że *Dziennik* skutecznie wyraża jego podwójną tożsamość artysty i człowieka. Gdy już umocnił swoją pozycję w tekście — opisując jego genezę, cel i styl — demonstruje jego zdolność (i, przez to, swoją własną) do wywierania wpływu na świat. Zatem, w przeciwieństwie do kończących rozdziały „*Ferdydurke*” i *Argentyna* relacji o klęskach — rozdział „*Dziennik*” zamyka się objawieniem zamiaru: planem przeniknięcia i wchłonięcia świata w ujęte w tekst „ja”.

„Zakończenie”

Jeśli rozdział „*Dziennik*” zdaje się przepowiadać obrazowi Gombrowicza szczęśliwszy los — osobisty i artystyczny triumf nad Formą — bohater kończy same *Rozmowy* daleko bardziej pesymistyczną (choć, ostatecznie, bardziej produktywną) oceną siebie. W *Zakończeniu* dokonuje krótkiego przeglądu wszystkich tych tematów, których nie mógł włączyć do „rozmów”: ponownego osiedlenia się w Europie, ostatniej sztuki — *Operetki*, i końcowego przeglądu samych *Rozmów*. Mierząc w tę ostatnią metakrytykę, jak w „*Ferdydurke*”, wyrazistymi frazami (tym razem — majuskułą), ze znanstwem ujawnia niedostatki obecnego tekstu: jego ton raz zbyt śmiały, raz zbyt skromny, jego niedoskonałą prawdziwość. W końcowym fragmencie dąży do uzyskania bilansu tego, co postrzega jako ogólną jednostronność swojego podsumowania:

Bilans. — Ile stron zapisałem w ciągu mojego życia? Niecałe 3000. Jaki rezultat, jeśli idzie o mnie osobiście? Przypominam, zacząłem od tego, w tych naszych *Entretiens*, że chcę związać moją literaturę z moim życiem. Co więc mi dały te zapisane strony?

Co? Prawie się wstydzę. Moje zamachy na formę do czegoś mnie doprowadziły? Do formy właśnie. Tak długo ją rozbijałem, aż stałem się pisarzem, którego tematem jest forma — oto mój kształt i moja definicja. I dzisiaj ja, prywatny, żywy, jestem sługą tego oficjalnego Gombrowicza, tego, którego zrobiłem. Mogę już tylko dopowiadać. Moje dawniejsze fermenty, gaffy, dysonanse, ta cała niedojrzałość męcząca... gdzież to jest? Na starość życie stało mi się łatwiejsze. Manewruję wcale zręcznie mymi sprzecznościami, głos mój się ustalił, tak, tak, mam już moje miejsce, funkcję, jestem sługą. Czyim? Gombrowicza. [145]

Gombrowicz zdaje się znów kapitulować przed swoim starym wrogiem. *Rozmowy*, jego ostatnia szansa, by zdać dokładną relację ze zda-

rzeń, zawiodły go jako instrument autoekspresji. Jego rewolta stała się literaturą, jego walka z Formą — definiującym i Formującym zachowaniem.

Warunki klęski są tu jednak intrygujące. W zestawieniu przypominającym związek wyniesionego dzieła i niższego twórcy w „*Ferdydurke*” bohater przyznaje się do podziału siebie samego na poważanego artystę i poniżonego akolitę. Stworzył tego oficjalnego Gombrowicza („tego, którego zrobiłem”) w sposób tak oczywisty, jak stworzył inne, otwarcie fikcjonalne dzieła. Tak też przeciwstawia uformowaną naturę artysty oficjalnego (którą dalej wyszydza jako „skorupę”, 146) „osobistej, żywej” istocie jego sługi.

Ta ostateczna klęska prowadzi zatem nieco inną drogą do trasy ucieczki, którą Gombrowicz cały czas planował. Dostarczając własnemu obrazowi nowego zestawu figuratywnych przeciwieństw, bohater rozgrzesza się w rezultacie z narzuconego sobie posłannictwa:

Odrzucić precz Gombrowicza, skompromitować go, zniszczyć, tak, to byłoby ożywiająca... ale najtrudniej walczyć z własną skorupą.

Powrócić do prapoczątku, skryć się znowu w gąszczu owej Niedojrzałości wstępnej (która, obok Formy, była i jest naczelnym moim hasłem; ale o której mało w tych dialogach, bo o tym trudno mówić, bo tego już trzeba szukać w żywym organizmie — jeśli on żywy — moich utworów artystycznych).

Zbuntować się? Ale jak? Ja? Sługa? [146]

Rezygnacja jest tu rezygnacją wynikłą z przymusu, nie z własnej woli bohatera; trudno jest, jeśli to w ogóle możliwe, strząsnąć „skorupę”, wyjaśnić zjawisko „Niedojrzałości”, zbuntować się przeciwko własnemu panu. Pozycja sługi oddaje zasadniczą niejasność sytuacji Gombrowicza. Choć zmuszony służyć, sługa (zwłaszcza taki, jak został przedstawiony w *Rodowodzie*) nosi w sobie mroczne piękno, jest wtajemniczony w sekretne królestwo, a jednak umie ukryć swoją prawdziwą naturę i powiązania.

W zamknięciu *Rozmów* Gombrowicz pozostawia nam coś w rodzaju modelu „ja” jako *perpetuum mobile*, modelu, który w pełni obejmuje szereg antynomii w tym dziele: Formę i brak formy, międzynarodowego geniusza i prowincjonalnego prostaka, analizę krytyczną i gotycką mistyfikację, kreację artystyczną i ludzkiego twórcę. Ten model rzuca światło na istotną wzajemną zależność kontrastowych par. Prawdziwą tożsamość i ekspresję artysty — i jako człowieka, i jako twórcy — można oddać tylko wahaniem między skrajnościami, kontrastem wprowadzonym w ustawiczny ruch. Toteż przez swój styl i obrazy, tematykę i gatunek *Rozmowy* rozgrywiają przed czytelnikami (bezpośrednimi i wpisanymi w tekst) schemat nieustannego przechodzenia od potwierdzenia własnych praw do automistyfikacji, od kontroli autora do słabości bohatera. Tekst stanowi ćwiczenie w wiecznie niekompletnej definicji, jest jednocześnie twórczą demonstracją i drobiazgową analizą tożsamości,

doświadczenia i modelu roli sławnego artysty. *Rozmowy* stały się więc doskonałym tekstowym pomnikiem Gombrowicza, artysty, który trafnie przedstawił siebie swojemu narodowi jako wieszcz *à rebours*⁴⁰.

Z angielskiego przełożyła Dorota Gostyńska

⁴⁰ Ten zwrot pochodzi z listu Gombrowicza do jego brata Janusza, z 15 II 1952 (rkps Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1000, k. 183): „i dziś jestem już nieomal oficjalnym wieszczem, acz nieco *à rebours*”.