

# Tomasz Kunz

---

## Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odsłonach

---

Autobiografia. Literatura. Kultura. Media nr 2 (3), 15-32

---

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.



TOMASZ KUNZ\*  
Uniwersytet Jagielloński

## Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odsłonach

### Streszczenie

Artykuł jest próbą analizy trzech trybów autobiograficznego pisarstwa Witolda Gombrowicza. Pierwszy z nich, zorientowany prospektywnie, służy przede wszystkim autokreacji i rzutowaniu w przyszłość kolejnych, tworzonych przez pisarza podmiotowych autoprojekcji. Realizację tej podmiotowej strategii przynosi *Dziennik*, któremu przypada szczególne miejsce między autonomiczną, eksperymentalną fikcją literacką a tradycyjną narracją autobiograficzną. Drugi tryb ma charakter retrospektywny, najbardziej zbliżony do tradycyjnej autobiografii. Wyróżnia go dominacja narracji wspomnieniowej, podporządkowanej chronologicznemu następstwu zdarzeń. Spotykamy się z nią we *Wspomnieniach polskich* oraz w *Testamencie*. Trzeci tryb, wykorzystany przez Gombrowicza w *Kronosie*, realizuje się w postaci swoistego kalendarium czy inwentarza, nawiązującego do Nieliterackich, użytkowych form osobistych zapisków, i nie mieści się w żadnym z dwóch przywołanych wcześniej strategii pisarstwa autobiograficznego, lokując się na obrzeżach zarówno narracyjnej konwencji wspomnieniowej, jak i konwencji dziennikowej podporządkowanej zasadzie eseistyczno-autoportretowej. Analiza tych trzech odmian tekstu autobiograficznego ma pokazać, że nie składają się one na żadną spójną, wieloaspektową wizję podmiotu, każdy z nich odsłania bowiem na swój sposób właściwą Gombrowiczowskiej formule autobiografizmu nieciągłość i pustkę odkrywaną w miejscu powracającego uporczywie pragnienia osobowej, mocnej obecności.

---

\* Kontakt z autorem: [tomaszkunz@wp.pl](mailto:tomaszkunz@wp.pl)

## Słowa kluczowe

Gombrowicz, autobiografia, fikcja, podmiot, autokreacja

Gombrowiczowski autobiografizm rozumieć będę szeroko, ukazując zarówno jego związki z fikcją literacką, jak i różne strategie budowania tekstu autobiograficznego. Spróbuję zatem pokazać Gombrowicza, który nie tylko tworzy i rzutuje w przyszłość swoje kolejne podmiotowe autoprojekcje lub oddaje się upartemu przeszukiwaniu czasu, retrospektywnej penetracji własnej biografii, ale także takiego, który wykracza poza dialektykę kreowania i odtwarzania własnej egzystencji, a więc życia kulturowo i literacko „przetworzonego” i opatrzonego sensem, starając się uchwycić najbardziej podstawowy wymiar istnienia – życie *in crudo* w jego bezpośrednim stawaniu się, w jego biologicznych i popędowych przejawach. Interesować mnie będą zatem formy podmiotowej autoprezentacji<sup>1</sup> mające charakter jawnie i wyraźnie autokreacyjny, zbliżone do tradycyjnych, narracyjnych form autobiograficznych, posługujących się wyraźnie zaznaczonym, „epickim” dystansem czasowym<sup>2</sup>, a także te, które wymykają się owej prospektywnej lub retrospektywnej orientacji. Przyjrzę się sposobom wieloaspektowego, rozpiętego między trzema wymiarami czasowości – projektowaną przyszłością, odtwarzaną przeszłością i rejestrowaną terażniejszością – językowego „organizowania się”<sup>3</sup> owego osobliwego podmiotu, który nie jest „[a]ni substancją, ani strukturą”<sup>4</sup>, podmiotu „wytrąconego zarówno z własnej substancjalności, jak i naturalnej bezpośredniości”<sup>5</sup>, niemieszczącego się do końca ani w modelu samopoznania opartym na językowej reprezentacji, ani w modelu właściwym dla ekspresywnej koncepcji podmiotu i tekstu literackiego. Przedmiotem mojego zainteresowania będzie także szczególna strategia stosowana przez Gombrowicza, prowadząca do przemieszczenia problematyki podmiotowej właściwej

<sup>1</sup> „Prekursorem teorii autoprezentacji” nazywa Gombrowicza Andrzej Zieniewicz. Zob. Andrzej Zieniewicz, *Osoba między kokieteryą, manipulacją i opowieścią, czyli Gombrowicz jako prekursor teorii autoprezentacji*. W: Witold Gombrowicz nasz współczesny, red. Jerzy Jarzębski, Universitas, Kraków 2012, s. 233–246. Pojęcie to rozumiem jednak szerzej niż Zieniewicz. W moim ujęciu obejmuje ono swoim zakresem rozmaite strategie odkrywania/stwarzania podmiotu poprzez pisanie, ujawniające się w owych trzech, wymienionych przeze mnie, wymiarach tekstu autobiograficznego.

<sup>2</sup> Zob. Małgorzata Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności*. W: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 13–15.

<sup>3</sup> Nawiązuję tu oczywiście do słynnego sformułowania Gombrowicza („sztuka to człowiek, który się organizuje”). Zob. Witold Gombrowicz, *Grube nieporozumienie*. W: tegoż, *Varia 2. Polemiki i dyskusje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 17.

<sup>4</sup> Jan Błoński, „Dziennik”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany*. W: tegoż, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 152.

<sup>5</sup> Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 47.

dla pisarstwa autobiograficznego na grunt literatury, a więc przesuwająca ją – w aspekcie genologicznym – z dziedziny „dokumentu osobistego” w kierunku takiej odmiany twórczości, która poprzez świadomą i szczególnie rozumianą fikcjonalizację, splatając biografię i literaturę, czyni z Gombrowicza najważniejszego bohatera tej twórczości, obdarzonego świadomie cechami bohatera „literackiego”<sup>6</sup>, z literatury natomiast jedyne miejsce, w którym „kształtuje się i zyskuje wyraz jego wiecznie umykające definicji »ja«”<sup>7</sup>.

Dwuznaczny status autobiograficznych tekstów Gombrowicza nie uszedł oczywiście uwadze badaczy, którzy chętnie podkreślali „fikcyjny” lub „parafikcyjny” charakter zarówno samych utworów, jak i obecnego w nich autorskiego podmiotu. Jan Błoński pisał – z pewną przesadą – że „[b] bohater *Dziennika* jest [...] postacią literacką w równej mierze co narrator *Trans-Atlantyku* czy *Kosmosu*”<sup>8</sup>; Konstanty Jeleński nazywał *Dziennik* „autobiograficzną powieścią”<sup>9</sup> i, podobnie jak Błoński, zestawiał go z *Trans-Atlantykem*; Pierre Salgas, sięgając po określenie Serge’a Doubrovsky’ego, pisał obrazowo o „autofikcji pod okiem bliźniego”<sup>10</sup>, a Zdzisław Łapiński określał *Dziennik* – już nieco ostrożniej – mianem utworu „z pogranicza autobiografii i fikcji”<sup>11</sup>, w którym odległość „między światem fikcji a światem pozaliterackim [jest] zawsze ruchoma”<sup>12</sup> i w którym znajdziemy Gombrowicza „na pół prawdziwego, na pół wymyślonego”<sup>13</sup>.

<sup>6</sup> Zgodnie z deklaracją złożoną w pierwszym tomie *Dziennika*: „Ja jestem [...] jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym mi naprawdę zależy” (D, 179). Cytaty z utworów Witolda Gombrowicza lokalizuję bezpośrednio w tekście, podając w nawiasie numer strony. Posługuję się następującymi skrótami: D – *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013; T – *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004; K – *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

<sup>7</sup> Jerzy Jarzębski, *Literatura jako forma istnienia (O „Dzienniku” Gombrowicza)*. W: tegoż, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 173. Edward Balcerzan posługuje się pojęciem „orientacja autobiograficzna”, podkreślając, że „autobiografizm [...] nie stanowi mechanicznej rezygnacji z fikcji na rzecz dokumentu, lecz oznacza tworzenie między nimi coraz to nowych napięć”; Edward Balcerzan, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, s. 30. Por. też Regina Lubas-Bartoszyńska, *Od dokumentu do fikcji (rzecz o powieści autobiograficznej)*. W: tejże, *Między autobiografią a literaturą*, PWN, Warszawa 1993, s. 166–171.

<sup>8</sup> Jan Błoński, „*Dziennik*”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany...*, s. 157.

<sup>9</sup> Konstanty A. Jeleński, *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*. W: tegoż, *Chwile oderwane, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010, s. 42.

<sup>10</sup> Jean-Pierre Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2004, s. 153.

<sup>11</sup> zł [Zdzisław Łapiński], *Dziennik*. W: *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Marek Witkiewicz (właśc. Marek Drabikowski), Wydawnictwo PEN, Warszawa 1989, s. 59.

<sup>12</sup> Zdzisław Łapiński, *Życie i twórczość czy dwie twórczości?* W: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 136. Zob. też tegoż, *Ja, Ferdynand*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 124.

<sup>13</sup> zł [Zdzisław Łapiński], *Dziennik...*, s. 59.

Analizując technikę pisarską Gombrowicza, Łapiński opisywał zachodzącą w jego twórczości relację między elementami fikcjonalnymi a autobiograficznymi według schematu wzajemnego uwierzytelniania fikcji literackiej przez życie i życia przez fikcję literacką:

W *Dzienniku* Gombrowicz odwrócił metodę, jaką wcześniej zastosował w *Ferdydurke*. Tam w świat fikcji, a nawet fantastyki, wprowadził składnik autobiografii, tu zaś w ramy autobiografii fikcję. Z tamtego utworu wynikało, że wymysł musi być potwierdzony przez życie, z tego zaś, iż życie trzeba wyjaśnić zmyśleniem<sup>14</sup>.

Łapiński pokazuje w ten sposób nie tylko strukturalną umowność i funkcjonalną płynność granicy oddzielającej „biograficzną prawdę” od „literackiego zmyślenia”, ale przede wszystkim współobecność i nieustanne przenikanie się elementów biograficznych i fikcyjnych w ja tekstowym, które bez względu na formę gatunkową utworu łączy w sobie te dwa – pozornie odrębne – porządki. W ujęciu tym można już, jak się wydaje, dostrzec zapowiedź rozwiniętej później przez Ryszarda Nycza koncepcji ja sylleptycznego, swobodnie migrującego między oboma obszarami. Błyskotliwa, chiazmatyczna formuła Łapińskiego nie oznacza jednak, że między pisarstwem autobiograficznym a fikcją literacką, a co za tym idzie, między konstrukcją oraz statusem ja autobiograficznego i ja fikcyjnego, nie zachodzi żadna jakościowa – formalna i pragmatyczna – różnica.

O tym, że Gombrowicz dostrzegał tę różnicę i że stanowiła ona dla niego poważne wyzwanie pisarskie, świadczą chociażby metaliterackie komentarze w *Dzienniku*, pokazujące, że oddzielał on obie formy wyrazu, mając świadomość, że nakładają one zarówno na autora, jak i na czytelnika specyficzne, odrębne zobowiązania, wymagają zatem innego sposobu pisania i innego stylu lektury. O wątpliwościach związanych z silnie odczuwaną odrębnością odautorskich zapisków dziennikowych, „obnażających” autora, bo pozbawionych ochronnego zapośredniczenia, jakie zapewnia fikcja literacka, pisał już w początkowych fragmentach *Dziennika*, utyskując między innymi na „nieszczerą szczerłość” i „fałsz, tkwiący w samym założeniu [...] dziennika” (D, 56), wynikające nie tyle z intymistycznej konwencji diarystycznej, ile z wystawienia własnej osoby na widok publiczny („gdy pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy artystycznej zbyt żenująca staje się styczność”; D, 57). W roku 1960, z perspektywy czasu, nazywał publikację pierwszych fragmentów *Dziennika* w paryskiej „Kulturze” swoim czwartym, „najniebezpieczniejszym” (D, 584) debiutem – po przedwojennym debiucie krajowym, debiucie w Argentynie w języku hiszpańskim i debiucie w roli pisarza emigracyjnego<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Zdzisław Łapiński, *Ja, Ferdydurke...*, s. 130.

<sup>15</sup> Zob. też Janusz Margański, *Gombrowicz wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 16–20.

Jednym z najdramatyczniejszych momentów mojej historii był ten sprzed lat dziesięciu, gdy rodziły się pierwsze fragmenty *Dziennika*. O, drżałem wtedy! Porzuciłem język groteskowy moich dotychczasowych utworów, jak się zdejmuje pancerz – tak bezbronny się czułem w dzienniku, taki strach mnie brał, że w tym słowie prostym wypadnę błado! (D, 584)

Gombrowicz dość szybko zrozumiał jednak, jak skutecznym i potężnym narzędziem w jego walce o własną osobowość i pozycję może okazać się *Dziennik*, jeśli tylko nada mu się odpowiednią formę, pozwalającą uzyskać poczucie niezależności od cudzych opinii i kontrolę nad kształtowaniem własnego obrazu:

tego mi było trzeba, stać się własnym krytykiem, glosatorem, sędzią, reżyserem, odebrać tamtym mózgom moc wyrokowania... [...] cudowne uczucie, którego nie dostarczyła mi *Ferdydurke*, ani inne utwory artystyczne, piszące się same z siebie... jakby poza mną (D, 584).

W fikcji i poprzez fikcję można bowiem określać swój stosunek do pewnych zasadniczych kwestii, nie da się jednak wykreować za jej pomocą wyrazistego obrazu własnej osobowości na wzór tych, które posiadają najznakomitsi bohaterowie literaccy. Gombrowicz wpada zatem na pomysł, aby właśnie w *Dzienniku* stworzyć samego siebie na wzór postaci literackiej („Przystąpić do stwarzania siebie i uczynić z Gombrowicza postać – jak Hamlet, albo don Kiszot” ; D, 179), tam dzieli się z czytelnikami tą myślą, a co najistotniejsze, właśnie formę zapisków dziennikowych uznaje za najdogodniejsze narzędzie realizacji tego pomysłu.

Wszystko to uzasadnia, jak sądzę, decyzję o wyodrębnieniu z korpusu utworów składających się na dzieło Gombrowicza tekstów, które z braku lepszego terminu nazywam tekstami autobiograficznymi, pamiętając jednak o ich osobliwym statusie, wynikającym z wpisanych w nie związków z literaturą fikcjonalną, które czynią z nich szczególną odmianę „dokumentu osobistego”. Podstawowe rozróżnienie zostaje jednak zachowane – czym innym jest bowiem nadawanie sobie samemu cech fikcyjnej postaci literackiej przy zachowaniu „dokumentarnej autentyczności (która niekoniecznie jest równoznaczna z faktograficzną prawdziwością)”<sup>16</sup>, czym innym zaś obdarzanie postaci fikcyjnej pewnymi cechami własnej osobowości czy umieszczanie samego siebie w świecie przedstawionym utworu literackiego. Dlatego pomijam w swoich rozważaniach dramaty, opowiadania i powieści Gombrowicza, w których element autobiograficzny, często jawnie, a nawet ostantacyjnie eksponowany – chociażby

---

<sup>16</sup> Małgorzata Czermińska, *O autobiografii i autobiograficzności...*, s. 13.

poprzez obdarzenie pierwszoosobowego narratora-protagonisty w *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i *Kosmosie* imieniem i nazwiskiem autora czy przywołanie pewnych autentycznych faktów z jego życia – odgrywa tak istotną rolę. W przypadku tekstów operujących wyraźnie zindywidualizowaną, pierwszoosobową perspektywą narracyjną opozycja „fikcja–niefikcja” pozostaje wciąż podstawowym i najbardziej funkcjonalnym kryterium pozwalającym oddzielić „wszystkie formy pism osobistych razem wzięte od reszty piśmiennictwa” i rozstrzygającym „o autobiograficznym charakterze tekstu”<sup>17</sup>.

Gombrowicz, jak zauważał Michał Głowiński, „nie napisał autobiografii w ścisłym sensie”, pozostawił jednak po sobie „utwory o wyraźnym charakterze autobiograficznym”<sup>18</sup>, realizujące, jak już wspomniałem, co najmniej trzy wewnętrznie zróżnicowane tryby rozwijania wypowiedzi autobiograficznej, z których każdy pociąga za sobą inną koncepcję podmiotowości, autoprezentacji i referencjalności oraz inny stosunek do czasu i chronologii.

Tryb pierwszy, nazwijmy go „prospektywnym” czy „autopojetycznym”, realizowany był przede wszystkim w *Dzienniku*, któremu przypada szczególne miejsce między autonomiczną, eksperymentalną fikcją literacką a tradycyjną narracją autobiograficzną. Gdyby chciał wskazać dla tego pogranicznego typu pisarstwa uprawianego przez Gombrowicza jakieś znaczące gatunkowe koligacje, to należałoby ich chyba szukać po pierwsze w Montaigne’owskiej tradycji eseistycznej, która w centrum zainteresowania stawiała doświadczające świata ja, ukazane jako „tożsamościowe zadanie”<sup>19</sup>, a więc próbujące poprzez zapis owego doświadczenia ustalić swoją tożsamość, po drugie zaś w tradycji nowoczesnego autoportretu, który zrywa z naiwną retoryką autoprezentacji („powiem wam, kim jestem”), wychodząc, jak pisze znawca tej problematyki, od źródłowego doświadczenia pustki, „nieobecności wobec siebie samego”<sup>20</sup>. Obie przywołane formy odrzucają porządek struktur narracyjnych i perspektywę chronologiczną (historyczno-genetyczną) na rzecz struktury logicznej lub tematycznej, której „spójność konstytuuje się według systemu przypomnień, powtórzeń, nakładających lub odpowiedniości elementów homologicznych i wymiennych”<sup>21</sup>, a więc w sposób, który za Ryszardem Nyczem można by określić mianem „techniki korelacyjnej”<sup>22</sup>. Patronuje *Dziennikowi*, mówiąc

<sup>17</sup> Tamże, s. 12, 13.

<sup>18</sup> Michał Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 246.

<sup>19</sup> Zob. Roma Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006, s. 245 oraz cały rozdz. 5 poświęcony *Próbowi Montaigne’a („Essais” Michela de Montaigne’a i podstawowy model gatunku)*, s. 205–246.

<sup>20</sup> Michel Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. Krystyna Falicka. W: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska..., s. 101.

<sup>21</sup> Tamże, s. 100.

<sup>22</sup> Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996, s. 109.

najogólniej, idea potencjalnej wielowariantowości jednostkowego istnienia, która kazała Gombrowiczowi postrzegać każdy gotowy i zrealizowany projekt tożsamości jako przygodny i sztuczny, bo będący jedynie efektem wszechobecnej, choć nieuświadomionej, kulturowej standaryzacji. Strategia Gombrowicza polegała, o czym pisano już wielokrotnie, na uporczywym opieraniu się wszelkim tożsamościowym dookreśleniom<sup>23</sup>. Skoro zaś „przerażająca konkretność naszego kształtu nie jest jedyną możliwą” (D, 64), to jednostkowa tożsamość, świadoma przygodności świata i własnego istnienia, „nie daje się już ująć ani jako proces interioryzacji wzorcowych własności, ani też jako identyfikacja z tak czy inaczej pojętą istotą”<sup>24</sup>, lecz przybiera z konieczności charakter dynamiczny, nieukończony, podtrzymywany jedynie przez inwencyjne, twórcze działanie podmiotu, reagującego niejako na bieżąco na zmieniające się okoliczności i zjawiające się kombinacje, które w równym stopniu kształtują go, co są przezeń kształtowane i prowokowane. Swoistym, zawsze ruchomym, ekscentrycznym ośrodkiem tej ciągłej organizacji (i reorganizacji) jest właśnie nieuchwytny i zmienny podmiot, poszukujący na próżno zasady własnej organizacji, nieobecnego centrum zdolnego nadać mu tożsamość.

W roli centrum występuje każdy obiekt, wobec którego tekstowe „ja” – mówiąc językiem Gombrowicza – „organizuje się”, względem którego się dookreśla. Jest w istocie centrum miejscem pustym, kolejno zajmowanym przez coraz to inne przedmioty, będące zastępczym ośrodkiem krystalizacji każdorazowego tekstowego „ja”<sup>25</sup>.

Drugi tryb rozwijania wypowiedzi autobiograficznej, który nazwać by można „retrospektywnym” lub „archeologicznym”, cechuje dominacja narracji wspomnieniowej, podporządkowanej chronologicznemu następstwu zdarzeń, w *Dzienniku* występująca jedynie sporadycznie. Z narracją tego rodzaju spotykamy się we *Wspomnieniach polskich* oraz w *Testamencie*, sfingowanym cyklu rozmów z Dominique de Roux, które Zdzisław Łapiński nazywa nawet

---

<sup>23</sup> Jego taktyka „to składanie, a następnie rozkładanie wizerunku własnej osobowości, tworzenie określonych jej wersji, a później kwestionowanie tych wersji, z myślą o zapobieżeniu ostatecznym konkluzjom”; Zdzisław Łapiński, *Ja, Ferdynurke...*, s. 119. W podobny sposób opisuje tę strategię Błoński. Pisarz musi „jawnie »narzucać się ludziom jako osobowość«; jednocześnie zaś czynić tę osobowość nieuchwytną, niepodatną przyswojeniu (...). Gombrowicz radzi układać sobie osobowość jak grę: odgrywać – lub zmyślać! – takie cechy, z których sprzężenia tryśnie najbujniej zmienna obfitość form (posunięć, odczuć, zachowań)”; Jan Błoński, *„Dziennik”, czyli Gombrowicz...*, s. 151–152.

<sup>24</sup> Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne...*, s. 90.

<sup>25</sup> Krzysztof Uniłowski, *„Dziennik” Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”*. W: tegoż, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 71.



„zarysem autobiografii właściwej” i dziełem „najbliższym tradycyjnej autobiografii”<sup>26</sup>. Naracyjność odgrywa tam rolę nadrzędnej „struktury rozumienia”<sup>27</sup> wytwarzającej relatywnie spójny obraz osoby i logiczną jedność kompozycji tekstu jako swoisty „efekt opowieści” bez konieczności odwoływania się do substancjalnego i esencjonalnego pojmowania podmiotu. W utworach tych obowiązuje poetyka sukcesywności i dystansu narracyjnego, akcentująca historyczny wymiar opowieści autobiograficznej oraz czasowy aspekt kształtowania się podmiotowej tożsamości, podporządkowany jednak perspektywie terażniejszej i zrelatywowany do określających ją celów pragmatycznych. Utopijne pragnienie odzyskania własnej biografii ma bowiem służyć nie tyle obiektywnej rekonstrukcji i zachowaniu przeszłości, ile raczej przekształceniu w integralny element „teraźniejszego życia”. Nie o pietyzm dla przeszłości tu chodzi; przeszłość istotna jest przede wszystkim ze względu na aktualny użytek, jaki można z niej uczynić. Gombrowicz mówi o tym wprost w *Testamencie*:

przecież to nie jest tak, że my spokojnie przypominamy sobie przeszłość, spacerujemy po niej, rozważamy ją beznamiętnie. Nie, terażniejszość zawsze jest agresywna, nawet u schyłku życia, i to życie terażniejsze (...) zanurza się w pradawne męty, żeby wyłowić to tylko, co mu jest potrzebne do jeszcze lepszego uzupełnienia terażniejszego kształtu (T, 11).

Młodość nie ma swojej przeszłości, a w każdym razie nie zaprzęta sobie nią głowy, jest jej nieświadoma, ponieważ nie krępuje ona jej ruchów, pozwalając żyć w terażniejszości; człowiek dojrzały zostaje natomiast niejako wywłaszczony z siebie samego przez własną przeszłość, z którą nie umie się utożsamić, nad którą nie panuje, ale od której nie potrafi się także oderwać. Na domiar złego to właśnie przeszłość otwiera mu oczy na jego śmiertelność, sprawiając, że trwa rozdarty między świadomością bezpowrotnie minionego życia i zbliżającej się nieuchronnie śmierci, która ograbia go z przyszłości<sup>28</sup>. I właśnie ta świadomość, wyrywa-

<sup>26</sup> Zdzisław Łapiński, *Ja, Ferdynand...*, s. 90, 123. Podobnie Jerzy Jarzębski, który nazywa *Rozmowy...* „autobiografią, opowieścią o całym życiu, któremu autor próbuje nadać cechy zamkniętej struktury [...] formy skończonej, wyrażającej w założeniu sens życia podmiotu opowieści”; Jerzy Jarzębski, *Literatura jako forma istnienia...*, s. 189. Ściśle rzecz biorąc, Jarzębski określa tak wydany przez WL w 1992 r. na podstawie pierwodruków z „Kultury” czwarty tom *Dziennika, Dziennik 1967–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, który jednak w swojej „partii zasadniczej”, do której odnosi się krytyk, składa się właśnie z rozmów z Dominique de Roux.

<sup>27</sup> Zob. Katarzyna Rosner, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.

<sup>28</sup> Na pytanie o „plany na przyszłość”, postawione na zakończenie ostatniego wywiadu, udzielonego przez Gombrowicza, ten odpowiada krótko: „Grób”; Witold Gombrowicz, *Ostatni wywiad*. W: tegoż, *Dziennik 1967–1969...*, s. 181.

jąca go niejako z chwili obecnej i nie pozwalająca mu doświadczać terażniejszości istnienia w świecie, staje się faktycznym źródłem pisania autobiograficznego, będącego desperacką próbą zażegnania owego rozdarcia spowodowanego przez uświadomioną czasowość bycia, a więc w istocie próbą odzyskania siebie – **tu i teraz**.

Zmiana ta wywołuje istotne konsekwencje w porządku twórczości. W *Dzienniku* to terażniejszość, utożsamiana z ciągłym ruchem, zmiennością i przepływem zdarzeń nie pozwalała zapanować nad przeszłością, bo nie dawała stabilnego punktu oparcia podmiotowi, który unoszony nurtem bieżących zdarzeń wydawał się sam sobie jedynie „odpływającą wciąż terażniejszością” (D, 756), jawił się jako płynny, „rozbełtany” (D, 746) i „rozpuszczony” (D, 755)<sup>29</sup>. Wymuszało to przyjęcie strategii prospektywnej, dynamicznej, w której „ja” stawało się przede wszystkim twórczym projektem rzutowanym w przyszłość, bytem „w stanie nieustannego kształtowania”<sup>30</sup>. W *Testamencie* mamy natomiast do czynienia ze stosunkowo statyczną perspektywą podmiotową, której przyjęcie oznacza w istocie odejście od owej, najczęściej kojarzonej z twórczością Gombrowicza, strategii twórczej auto-projeckji. Ma rację Jerzy Jarzębski, gdy pisze, że autorem *Testamentu* nie jest już ktoś, kto dostrzega w literaturze narzędzie wciąż ponawianej autokreacji, zawieszona swobodnie między zmyśleniem a prawdą. „Formuła *Dziennika* jako formy życia – życia w literaturze i poprzez literaturę, życia jako penetracji sfer pogranicznych własnego »ja«, w które tylko artystyczny eksperyment może wprowadzić, wyczerpuje się [...] wraz ze schyłkiem życia”<sup>31</sup>. Terażniejszość, utracona w bezpośrednim doświadczeniu życia, zostaje (iluzorycznie) odzyskana w terażniejszej perspektywie narracyjnej, stanowiącej stworzony sztucznie przez konwencję wspomnieniową punkt oparcia, z którego Gombrowicz stara się po raz ostatni (na próżno) ogarnąć wzrokiem całość swojego życia i twórczości, aby uwolnić się w ten sposób od swojej przeszłości, objawiającej się szyderczo w starzejącym się i słabnącym ciele, przekształcając ją ostatecznie w **dzieło**, spójny *corpus* obejmujący biografię i twórczość, pojednane i nawzajem się tłumaczące.

Gombrowicz wprowadza jednak do klasycznego modelu autobiograficznej, retrospektywnej narracji wiele znaczących korekt i modyfikacji, które w istotny sposób zmieniają naturę i wymowę jego tekstu. Posługując się poetyką (fikcyjnej) rozmowy<sup>32</sup>, wprowadza mianowicie

---

<sup>29</sup> Znamienny wydaje się ów teatralny okrzyk, który wydaje Gombrowicz, medytujący nad nieprzywiedlnością obu porządków: „o, ja bym może osiągnął przeszłości, gdyby terażniejszość przestała się dziać” (D, 751).

<sup>30</sup> Jerzy Jarzębski, *Literatura jako forma istnienia...*, s. 183.

<sup>31</sup> Tamże, s. 189.

<sup>32</sup> Wiosną 1967 r. Gombrowicz otrzymał od Dominika de Roux propozycję nagrania rozmów, które miały się ukazać w wydawnictwie Pierre Belfond w serii rozmów ze znanymi artystami i pisarzami. Na propozycję tę zareagował entuzjastycznie, szybko jednak okazało się, że nie odpowiada mu ten sposób pracy: nie potrafił

do monologicznej narracji element (fingowanej) interakcji. To osobliwe *soliloquium*, upozorowane na autentyczną rozmowę, wprowadza w ciąg wspomnień i refleksji element gry i kamuflażu, który pozwala Gombrowiczowi wcielić się zarazem w aktora (wykonawcę) i reżysera, co nadaje tekstowi charakter aranżowanego, udratycznionego działania. Biograficzna i artystyczna prawda nie mieści się tym samym ani w klasycznym modelu introspekcyjnego monologicznego dociekania (ze względu na formę gatunkową), ani w dynamicznej formule „prawdy dialogicznej” (ze względu na fikcyjność rozmowy) i przybiera przede wszystkim charakter gry z konwencjami docierania do prawdy.

Prócz tego już na wstępie Gombrowicz eksponuje niejasny i problematyczny charakter swojej opowieści, podkreślając niewiedzę i brak przejrzystego dostępu do znaczenia zarówno własnej biografii, jak i własnej twórczości.

Mam opowiedzieć panu moje życie w związku z moim dziełem? Nie znam ani mojego życia, ani dzieła. Wlokę za sobą przeszłość jak mglisty ogon komety, a co do dzieła, też niewiele wiem, bardzo niewiele.

Ciemność i magia (T, 5).

Gombrowicz prezentuje się jako podmiot „nierozumiejący”, który zamiast stanowić stabilny fundament dla aktu autoprezentacji, „wpada w dziurę niezrozumienia”<sup>33</sup>, podważając tym samym oczekiwania czytelnika względem pierwszoosobowego podmiotu narracji autobiograficznej jako podmiotu wiedzy<sup>34</sup>, dostępnego samemu sobie, dla którego problem samopoznania jest jedynie kwestią „technicznej” niedoskonałości medium językowego, niezdolnego wyrazić w pełni podmiotowej samowiedzy. Niewiedza Gombrowicza nie odnosi się przy tym do takich czy innych „faktów” dotyczących życia lub twórczości, ale do samej idei wiedzy jako fundamentu, na którym można oprzeć wizję spójnego, „sobie obecnego” podmiotu i takiegoż świata, odsłania więc w gruncie rzeczy brak jakiegokolwiek rozumowo uchwytnej, transcendentnej, scalającej zasady istnienia czy to podmiotu, czy to świata.

---

mówić do mikrofonu, wolał także mówić po polsku, aby wyrażać się bardziej precyzyjnie. Zaproponował zatem de Roux, że sam napisze i zredaguje całość rozmowy – zarówno pytania, jak i odpowiedzi. O okolicznościach powstania *Testamentu* pisze szczegółowo Jerzy Jarzębski w postłowie do wydania z 2004 r. Zob. Jerzy Jarzębski, *Dziwna historia „Testamentu”*. W: T, s. 152–162.

<sup>33</sup> Michał Paweł Markowski, *Czarny nurt...*, s. 306.

<sup>34</sup> Gombrowicz takim właśnie mocnym, pewnym swego istnienia podmiotem nie jest; jest trwale wobec siebie przesunięty, wytrącony z samego siebie, nie może więc stanowić podstawy dla żadnej formy pewnej samowiedzy.

Zarówno życie, jak i twórczość, zanurzone w przeszłości, okazują się więc ostatecznie niedostępne świadomości, nieuchwytnie i wymykające się pospołu poznawczym i kreacyjnym działaniom podmiotu. W *Dzienniku* przeszłość (biograficzna) jawi się zwykle jako rewers tego, nad czym się panuje (co poddaje się procesowi kreacji). Znajduje to swój symboliczny wyraz w kilku scenach, w których Gombrowicz „współczesny” spotyka samego siebie sprzed lat – uwięzioną w przeszłości „zjawę”, z którą nie sposób się skomunikować ani utożsamić (zob. D, 120–121; D, 149; D, 739, D, 741–742; D, 754–755). Ta „okropność podwójnego widzenia” (D, 149), jak ją nazywa Gombrowicz, obnaża nieuleczalne pęknięcie biografii i towarzyszące mu „pęknięcie rzeczywistości” (D, 149), jest świadectwem niemożności zintegrowania własnego życia, a co za tym idzie, niemożności scalenia obrazu świata, którego nie sposób „pojąć, uchwycić, odgadnąć” (D, 795), otchłannej przeszłości, nad którą stoi się „jak nad kupą rozrzuconych klocków..., lub nad dziurą, z której [zije – dop. T.K.] zaprzeczenie” (D, 795). „Rekonstrukcji mojej przeszłości – pisał Gombrowicz – poświęciłem wiele czasu, ustalałem pracowicie chronologię, wyteżałem pamięć do ostateczności szukając siebie, niczym Proust, ale nic nie da się zrobić, przeszłość jest bezdenna, a Proust kłamie – nic, zupełnie nic nie da się zrobić” (D, 119–120).

Dziś wiemy już, że te słowa odnoszą się do jeszcze jednego, osobnego „autobiograficznego” projektu pisarskiego, swoistego „kalendarium życia”<sup>35</sup>, które Gombrowicz zaczął prowadzić w 1952 lub 1953 roku, a które drukiem ukazało się dopiero w roku 2013. *Kronos*, bo o nim tu oczywiście mowa, nie mieści się w żadnym z dwóch przywoływanych tutaj trybów narracji autobiograficznej, lokując się na obrzeżach zarówno narracyjnej konwencji wspomnieniowej, charakterystycznej dla *Wspomnień polskich* i *Testamentu*, jak i konwencji *Dziennika*, podporządkowanej zasadzie eseistyczno-autoportretowej i rządzącej się raczej kompozycją logiczno-tematyczną niż chronologiczną. Ujmując rzecz najogólniej, można by powiedzieć, że od *Dziennika* odróżnia *Kronosa* odmienny stosunek do czasu – jeśli tam dominował „czas wewnętrzny dzieła”, pozostający w dość luźnym związku z „czasem historycznym”, to tu liczy się właśnie możliwie precyzyjne uporządkowanie faktów biograficznych na osi czasu, zgodnej z faktyczną chronologią zdarzeń. Od *Wspomnień polskich* i *Testamentu* odróżnia natomiast *Kronosa* odmienny stosunek do narracji. Praktycznie pozbawiony narracyjności, która zachowała się jedynie w formie szczątkowej, spisywany częstokroć za pomocą równoważników zdań, przypomina raczej katalog lub inwentarz niż kronikę wydarzeń.

Niezależnie od wszystkich dzielących je różnic, obie przywołane tu strategie rozwijania tekstu autobiograficznego – odwołujące się do zasady chronologii, a więc zbliżone do tradycyjnych form biografii lub też budowane za pomocą techniki korelacyjnej, a więc

---

<sup>35</sup> Jerzy Jarzębski, *Posłowie*. W: K, s. 418.

przesuwające się w stronę nowoczesnie rozumianego autoportretu – łączyłaby jedna podstawowa cecha wspólna. Obie, każda na swój sposób, byłyby odpowiedzią na przywoływane tu już parokrotnie nieziszczalne pragnienie dostrzeżenia jakiegoś ukrytego porządku życia, jakiejś celowej, logicznej struktury, przybierającej typową dla całej twórczości Gombrowicza formę jednoczesnej rekonstrukcji faktów i ich suwerennej kreacji – ich odkrywania i wytwarzania. Rozpatrywane łącznie byłyby zaś próbą scalenia i uporządkowania materiału biograficznego według kompozycyjnych schematów zespalających rozproszone wydarzenia i „zewewnętrzne fakty” codziennego życia, a także „fakty wewnętrzne”, składające się na obraz indywidualnej osobowości, w pewną, choćby nawet prowizoryczną i tymczasową, całość, łączącą w sobie na różne sposoby dwie zasadnicze, choć w istocie niemożliwe do pogodzenia formy auto-prezentacji – synchronię autoportretu i diachronię autobiografii<sup>36</sup>.

W *Kronosie* kompozycją tekstu rządzi podporządkowana chronologii i kalendarzowi reguła katalogu lub inwentarza. Zarówno brak narracji, jak i jawnego elementu kreacji sprawiają, że podmiot tego tekstu pozbawiony zostaje w praktyce jakiegokolwiek integrującej zasady, która pozwoliłaby mu ukonstytuować się w formie spójnej osobowości<sup>37</sup>. Spory o przynależ-

<sup>36</sup> Połączenie obu tych sprzecznych form autoprezentacji – odpowiadających do pewnego stopnia dwóm niesprowadzalnym do siebie formom tożsamości, wyróżnionym przez Ricoeura: tożsamości w sensie *idem*, niezmiennym substracie osobowości, charakterze pojmowanym jako zespół trwałych, uchwytanych dyspozycji oraz tożsamości w sensie *ipse*, poddanej upływowi czasu, zmiennej, lecz podporządkowanej nadrzędnej idei zachowania siebie w osobowej ciągłości – wydaje się ukrytym marzeniem każdego autora podejmującego się podmiotowej autorefleksji i dążącego do uchwycenia własnej, niepowtarzalnej jednostkowości wyłaniającej się ze zmiennego ciągu doświadczeń i życiowych zdarzeń. Gombrowicz daje wyraz temu pragnieniu w rzadkim u niego elegijnym wyznaniu o nieomal epifanijnym zabarwieniu: „Moja kończąca się zaczyna mi sprawiać rozkosz wprost zmysłową. Zanurzam się w niej, jak w rzece niesamowitej, która dąży do wyjaśnienia. Powoli wszystko się uzupełnia. Wszystko się zamyka. Zaczynam już odczytywać siebie, choć z trudem i jakby przez mętne okulary. Jakże dziwne: na koniec, na koniec zaczynam widzieć własną twarz wyłaniającą się z Czasu” (D, 366 – wyróżn. – T.K.). „Pochyl się nad rzeką czasu, Narcyzie, i próbuj złowić migoczącą w wodzie uchodzącej, nieubłagane czarującą twarz...” (D, 839 – wyróżn. – T.K.). Pisarz sięga tu do klasycznych obrazów: rzeki czasu, a więc najbardziej konwencjonalnej alegorii historyczności oraz twarzy w jej dwóch archetypicznych wcieleniach (z listu św. Pawła i z mitu o Narcyzie); w pierwszym przypadku odwołując się do Pawłowego zwierciadła, w którym odbija się niejasny, zamazany obraz, w drugim – pisząc o twarzy próbującej na próżno odbić się w rwącym nurcie „rzeki czasu upływającego”.

<sup>37</sup> W tym kontekście ciekawie przedstawia się – widziana od strony formalnej – struktura *Kronosa*, spiswanego, jak wiadomo, na luźnych kartkach. (O kształcie tych zapisków daje dobre pojęcie edycja Wydawnictwa Literackiego, zawierająca fototypiczne reprodukcje oryginalnych stron *Kronosa*). Chodzi mi nie tyle o palimpsestową i fragmentaryczną formę tych notatek, ile o kwestię ich materialnego nośnika – owych luźnych kartek papieru potęgujących wrażenie niespójności i nieciągłości, w odróżnieniu na przykład od zapisków prowadzonych w zeszytach, który, jak zauważał Philippe Lejeune, daje „obietnicę ciągłości”, zarówno w porządku biograficznym, jak i narracyjnym. „Niezależnie od tego, jak nieregularne są [...] zapisy, jak niespójne czy zmienne są poruszane [...] tematy i dokonywane wybory, [zeszyt – dop. T.K.] zawiera rodzaj kontraktu ubezpieczeniowego: zeszyt ma gwarantować, że wszystko się »zabliźni«, ułoży się w jedną całość. [...] zeszyt, który w wyobrażeniach autora daje mu to, co Paul Ricoeur nazywa »tożsamością

ność gatunkową *Kronosa*, toczone przez krytyków i badaczy niemal od chwili jego publikacji (niemal równie zaciekle, jak kontrowersje wokół odmiany gramatycznej tytułu), okazują się w tym kontekście nie tyle przejawem przesadnej filologicznej pedanterii, ile kwestią rozstrzygającą o sposobie lektury tych zapisków, a więc także o wiązanych z nimi oczekiwaniach i ostatecznej ocenie ich wartości.

Ci, którzy nazywają ów tekst dziennikiem („intymnym”, „prywatnym” lub „tajnym”) z reguły rozpatrują i oceniają go w ścisłym związku z właściwym, „prywatno-publicznym” *Dziennikiem* drukowanym pierwotnie w „Kulturze”. W tak sprofilowanej lekturze *Kronos* jawi się, w zależności od przyjętego punktu widzenia i towarzyszących mu oczekiwań, jako „konieczne dopełnienie”<sup>38</sup> *Dziennika* lub też jako jego „doskonale zbędny suplement”<sup>39</sup>. Rita Gombrowicz, nazywając *Kronosa* „ukrytym, prywatnym uzupełnieniem *Dziennika*”<sup>40</sup>, w którym autor *Pornografii* notował to wszystko, o czym nie mógł pisać „w emigracyjnym czasopiśmie”<sup>41</sup>, skupia się przede wszystkim na jego wartości faktograficzno-dokumentalnej, która okazała się dla niej, jak sama przyznaje, bezcenna przy pracy nad dwoma książkami poświęconymi życiu Gombrowicza – *Gombrowicz w Argentynie* (1984) i *Gombrowicz w Europie* (1988)<sup>42</sup>. *Kronos* bez wątpienia może stanowić rewelacyjny materiał dla przyszłych biografów i badaczy życia pisarza, choć jego wartość faktograficzna sama w sobie nie byłaby tak znacząca, gdyby nie ogrom pracy, jaką wykonali autorzy drobiazgowych przypisów zajmujących niemal połowę książki: Rita Gombrowicz, Jerzy Jarzębski i Klementyna Suchanow. Jeśli jednak przyjąć, że znaczenie „tajnego diariusza” sprowadza się przede wszystkim do jego wartości dokumentalnej, to zestawianie zdawkowych, lakonicznych i surowych notatek z *Kronosa* z rozbudowanymi i literacko opracowanymi zapisami z *Dziennika* nie znajduje uzasadnienia, oba teksty należą bowiem do dwóch odrębnych i nieprzystających do siebie porządków. *Kronos* nie może „dopełniać” ani „uzupełniać” obrazu Gombrowicza, jaki wyłania się z *Dziennika*, są to bowiem, jak słusznie zauważa Michał Paweł Markowski, „gatunkowo, funkcjonalnie i egzystencjalnie – dwa kompletnie odmienne teksty”<sup>43</sup>.

---

narracyjną« – stanowi obietnicę przynajmniej minimalnej jedności”; Philippe Lejeune, *Ciągłość i nieciągłość. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie. W: tegoż, „*Drogi zeszycie...*”, „*drogi ekranie...*”. *O dziennikach osobistych*, przeł. Agnieszka Karpowicz, Magda i Paweł Rodakowie. Wybór, wstęp i oprac. Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 47–48.

<sup>38</sup> Rita Gombrowicz, *Na wypadek pożaru*. W: K, s. 11.

<sup>39</sup> Jerzy Franczak, *Operacja Kronos*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 20 (3332), s. 29.

<sup>40</sup> Rita Gombrowicz, *Na wypadek pożaru...*, s. 8.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże, s. 10.

<sup>43</sup> Michał Paweł Markowski, *Mieszczarństwo kontratakuje*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 24 (3336), s. 36.

Podobnie rozczarowujący skutek przynosi jednak także mierzenie obu tekstów za pomocą kryterium artystycznego. *Kronos* jawi się wówczas co najwyżej jako „literackie kuriozum”, artystycznie nieopracowany „surowiec pierwotny”, rozczarowujący i budzący zakłopotanie, „naiwnie szczerzy i prostolinijski, nudny i nieefektywny” zbiór „osobistych zapisków”, przeznaczonych „wyłącznie do prywatnego użytku”, który nie zasługuje na to, by umieszczać go wśród tekstów składających się na „dzieło Gombrowicza”<sup>44</sup>. I w tym przypadku zestawienia i porównania z *Dziennikiem* prowadzą do nieuchronnej bagatelizacji *Kronosa*, podobnie jak wówczas, gdy przyznaje mu się wartość czysto faktograficzną, redukując do źródła lub dokumentu dla przyszłych biografów lub, co gorsza, sprowadzając jego lekturę do niezdrowej sensacji, voyeurystycznej sposobności do podejrzenia wielkiego pisarza w sytuacjach intymnych i wstydliwych.

W obu przypadkach, niezależnie od ostatecznej oceny, oddziela się od siebie wyraźnie porządek życia i porządek twórczości. Albo użyteczny dokument pomagający odtworzyć chronologię faktów z życia pisarza, albo rozczarowujący utwór o nikłej wartości artystycznej, który w najmniejszym stopniu nie wpływa na odczytanie dzieła Gombrowicza (w tym także samego *Dziennika*), nie wnosi bowiem żadnych istotnych korekt czy uzupełnień do jego interpretacji. Obie perspektywy i oba narzucone przez nie sposoby lektury, ujmujące *Kronosa* w kategoriach dopełnienia czy suplementu istniejącego obrazu (życia lub dzieła), skutecznie neutralizują potencjał samego tekstu, ale przede wszystkim, niezależnie od jego ostatecznej oceny, podlegają dualistycznej optyce, w której znaczenie utworu definiuje się wyłącznie na dwa sposoby – za pomocą kryteriów określających jego wartość literacką lub wartość dokumentalną. Jeśli jednak przyjąć, że największym dziełem Gombrowicza jest on sam, owo „»ja«, które w sobie samym znalazło problem angażujący myśl i działanie – aż po kres życia”<sup>45</sup>, to trzeba podjąć wysiłek spojrzenia na te dwie, powiązane ze sobą, a jednak tak uporczywie oddzielane sfery w nieco inny sposób, przyjmując, że spotykają się one w pisarstwie Gombrowicza na poziomie kreacji podmiotowej, która nie daje się sprowadzić w całości i wyłącznie ani do porządku literatury, ani do porządku życia. Nie chodzi tu oczywiście o żadną formę „życiopisania”, głoszącego wiarę w możliwość stworzenia jakiejś spójnej i kompletnej syntezy „życia” i „pisania”<sup>46</sup>, ani tym bardziej o podporządkowanie życia

<sup>44</sup> Jerzy Franczak, *Operacja Kronos...*, s. 28, 29.

<sup>45</sup> Jerzy Jarzębski, *Życiopisanie. W: tegoż, Natura i teatr. 16 szkiców o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 107.

<sup>46</sup> Dlatego uważam za dość niefortunne i mylące przywołanie formuły Berezy w tytule szkicu Jerzego Jarzębskiego. Zob. tenże, *Życiopisanie...*

twórczości w duchu absolutyzacji sztuki i estetyzacji życia (w modelu romantycznym czy też modernistycznym – dandysowsko-dekadencjizm).

Przeciwnie. Jeśli przyjąć, że tekst literacki o charakterze biograficznym jest zawsze formą językowego przekształcania niezrozumiałego życia w znaczący tekst, nadawania życiu zrozumiałego kształtu przez rozpisywanie go na ciąg intersubiektywnie komunikowalnych, kulturowo rozpoznawalnych znaczeń, to *Kronos* lokowałby się na antypodach tak pojętej biografii, stanowiąc próbę zapisu, która będąc czymś więcej niż dokumentem (materiałem do ewentualnej przyszłej obróbki artystycznej), byłaby zarazem czymś mniej niż literaturą (narzędziem, które za pomocą ruchu tekstowych znaczeń przemienia życie w świadomą i wypełnioną sensem egzystencję), nie służyłaby bowiem odgradzaniu się od życia w jego pierwotnych, popędowych, biologicznych przejawach, ale starałaby się właśnie zbliżyć do jego surowej, nieprzetworzonej pojęciowo przygodności, pełnej luk, opuszczeń i niejasności, poprzez próbę utrwalenia jego najbardziej trywialnych, nużących i wstydlivych aspektów: brutalnej fizjologii, niewuznioślonej seksualności, niskich motywacji. W jakim celu? Być może po to, aby uchwycić także „życie *in crudo*”, „życie biernie naturalne” (D, 465) w bezpośrednim akcie jego stawania się, poza sferą planów i zamysłów – nie jako twórczy projekt i nie jako twórczą rekonstrukcję, ale na poziomie znajdującym się poniżej tego, co sam Gombrowicz nazywał „egzystencją”, a więc „życia urobionego, takiego jakim człowiek go zrobił” (D, 465). Na tym właśnie polega, jak sądzę, główna wartość *Kronosa*, który, odsłaniając owe przemilczane i pominięte miejsca „literackiego” tekstu biograficznego, obnażając wyparte obszary świadomości i na użytek publiczny wykreowanego obrazu „oficjalnego Gombrowicza” (T, 135), sam także, jak zauważa Markowski, stanowi przede wszystkim świadectwo klęski, nie tylko bowiem „rejestruje wypadki życia, ale opowiada historię upadającej pamięci, niemożności zapanowania na własnym życiem”<sup>47</sup>, w szczególny dobitny sposób uświadamiając to, co stanowi immanentną właściwość każdego z omówionych tu trybów rozwijania wypowiedzi autobiograficznej, a mianowicie właściwą im nieciągłość, niespójność, rozdzierające je sprzeczności, obnażające pustkę odkrywaną w miejscu powracającego uporczywie pragnienia osobowej, mocnej obecności.

---

<sup>47</sup> Michał Paweł Markowski, *Mieszczarstwo kontratakuje...*, s. 36.



## Bibliografia

- Balcerzan Edward, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.
- Beaujour Michel, *Autobiografia i autoportret*, przeł. Krystyna Falicka. W: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Błoński Jan, „Dziennik”, czyli *Gombrowicz dobrze utemperowany*. W: tegoż, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Czermińska Małgorzata, *O autobiografii i autobiograficzności*. W: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.
- Franczak Jerzy, *Operacja Kronos*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 20 (3332).
- Głowiński Michał, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
- Gombrowicz Rita, *Na wypadek pożaru*. W: Witold Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1967–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Gombrowicz Witold, *Grube nieporozumienie*. W: tegoż, *Varia 2. Polemiki i dyskusje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Gombrowicz Witold, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Gombrowicz Witold, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Jarzębski Jerzy, *Dziwna historia „Testamentu”*. W: Witold Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Jarzębski Jerzy, *Literatura jako forma istnienia (O „Dzienniku” Gombrowicza)*. W: tegoż, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Jarzębski Jerzy, *Posłowie*. W: Witold Gombrowicz, *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Jarzębski Jerzy, *Życiopisanie*. W: tegoż, *Natura i teatr. 16 szkiców o Gombrowiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Jeleński Konstanty A., *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*. W: tegoż, *Chwile oderwane, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Lejeune Philippe, *Ciągłość i nieciągłość. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie. W: tegoż, „*Drogi zeszyt...*”, „*drogi ekranie...*”. *O dziennikach osobistych*, przeł. Agnieszka Karpowicz, Magda i Paweł Rodakowie. Wybór, wstęp i oprac. Paweł Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Lubas-Bartoszyńska Regina, *Od dokumentu do fikcji (rzecz o powieści autobiograficznej)*. W: tejże, *Między autobiografią a literaturą*, PWN, Warszawa 1993.

- Łapiński Zdzisław, *Życie i twórczość czy dwie twórczości?* W: *Biografia – geografia – kultura literacka*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1975.
- Łapiński Zdzisław, *Ja, Ferdynand*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Margański Janusz, *Gombrowicz wieczny debiutant*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Markowski Michał Paweł, *Czarny nurt. Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Markowski Michał Paweł, *Mieszczarstwo kontratakuje*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 24 (3336).
- Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, Universitas, Kraków 1996.
- Rosner Katarzyna, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- Salgas Jean-Pierre, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, przeł. Jan Maria Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2004.
- Sendyka Roma, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006.
- Uniłowski Krzysztof, *„Dziennik” Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „ja”*. W: tegoż, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999.
- Zieniewicz Andrzej, *Osoba między kokieterią, manipulacją i opowieścią, czyli Gombrowicz jako prekursor teorii autoprezentacji*. W: *Witold Gombrowicz nasz współczesny*, red. Jerzy Jarzębski, Universitas, Kraków 2012.
- zł [Zdzisław Łapiński], *Dziennik*. W: *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Marek Witkiewicz [właśc. Marek Drabikowski], Wydawnictwo PEN, Warszawa 1989.

## The three modes of Witold Gombrowicz's autobiographism

### Summary

This article is an attempt to analyse the three modes of autobiographical writing of Witold Gombrowicz. The first of the modes is prospectively oriented and its purpose is to self-create and project into the future the successive subjective self-images created by the author. *Diary*, which takes a particular place between the autonomous, experimental fiction and traditional autobiographical narration, brings implementation of this strategy. The second mode is retrospective in nature and the most similar to the traditional autobiography. It is distinguished by the dominance of the reminiscence narration subordinated to the chronological sequence of events. We encounter it in *Polish Memories* and in *A Kind of Testament*. The third mode used by Gombrowicz in *Kronos* is implemented in the form of a specific historical calendar or inventory alluding to non-literary practical forms of personal notes and does not fit in any of the two previously



mentioned autobiographical writing strategies, locating itself on the edge of both; the narrative convention of memories, as well as the diary convention subject to essayistic and self-portrait principles. Analysis of these three varieties of the autobiographical text shows that they do not make up for any coherent, multi-faceted vision of the subject. Each of them reveals in their own way the “Gombrowicz-like” autobiographical formula of discontinuity and emptiness that are discovered in the place of persistently recurring desire of a strong personal presence.

### Keywords

Witold Gombrowicz, autobiography, self-portrait, self-creation, subject

*Translated by Tomasz Kunz*

### PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Tomasz Kunz, *Witold Gombrowicz: autobiografizm w trzech odśłonach*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2014, nr 2 (3), s. 15–32.