

Jerzy Jarzębski

Literatura jako forma istnienia (O "Dzienniku" Gombrowicza)

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 28, 63-75

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Jarzębski

LITERATURA JAKO FORMA ISTNIENIA (O *DZIENNIKU GOMBROWICZA*)

Któż nie pamięta początku *Dziennika Gombrowicza*! Owego „Ja” powtórzono czterokrotnie przez cztery kolejne dni tygodnia jako tych dni jedyne go programu i zawartości. Egotyzm Gombrowicza sięgnął w tym jakoby szczytu i zabarwił wszystkie następujące po nim wypowiedzi jednolitą aurą emocjonalną. Ale owo „Ja” czy zdobywcze jest, czy może pełne wahań? Chce siebie światu narzucić, czy raczej bronić się przed nim? Jest spełnioną apoteozą, czy dopiero postulatem, zadaniem? A może jeszcze inaczej (bo wiemy skądinąd, że preambuła *Dziennika* dopisana została *ex post*, zamiast ewentualnej przedmowy do gotowego już tomu) – może dopisek daje nam po prostu wzorzec struktury *Dziennika*, wcale interesujący zresztą, gdzie jest kontrapunkt zmienności, przepływu (zdarzeń, czasu) – i stałości jednego tylko elementu: owego „Ja”, które niby ściegiem przesywa tamtą różnorodność, nadając jej strukturę „ze względu na...”. Czy nie coś podobnego miał na myśli Witkacy, mówiąc o „jedności w wielości” i „Tajemnicy istnienia”?

W *Dzienniku* jest też drugi zasadniczy kontrapunkt – z tamtym związany – kontrapunkt mianowicie życia jako nie kontrolowanego, nieprzewidywalnego przepływu zdarzeń, a z drugiej strony narzucanej *ex post* struktury. Autor *Dziennika* notuje przypadki swego życia, myśli, jakie mu się nawiną, wrażenia z lektury nadesłanych książek, ale tuż obok dostrzegamy pracę nad konstrukcją. Nie jest – skądże! – *Dziennik* nieskładnym sprawozdaniem z codziennych zdarzeń. To raczej seria esejów, z których każdy ma przepisana sobie tonację i konstrukcję. Dni tygodnia, jakie pojawiają się w nagłówkach poszczególnych odcinków tekstu, nie mają więc nic wspólnego z rzeczywistymi dniami, w których miały miejsce zdarzenia. To raczej wyznaczniki wewnętrznego rytmu, pretekstowe „takty”, dzielące materię nie zdarzeń, lecz wypowiedzi. Pracę nad konstrukcją znać także po całości poszczególnych tonów: porównując teksty drukowane w „Kulturze” z ich wersją ostateczną dostrzegamy, że pewne akapity znikły, inne zaś dodano – i

choć te zmiany nie powodują jakiejś zasadniczej rewolucji, to przecież dają dowód, że autor spoglądał wstecz na własną kreację i przyłożył ręki, aby była bardziej zwarta i literacka¹.

„Literacka”: dla nikogo z odbiorców dzisiejszych nie ulega zapewne wątpliwości, że *Dziennik* nie jest spontanicznym zapisem lub wynurzeniem, ale przemyślaną konstrukcją artystyczną. Ci, co *Dziennik* wyżej sobie cenią od Gombrowiczowskich dzieł beletrystycznych, nie wybierają sylwetki autora przeciw jego dziełom – wybierają jeszcze jedno dzieło: niekiedy cyzelowane z nie mniejszą niż w przypadku powieści precyzją. Wystarczy wziąć którykolwiek z rozdziałów *Dziennika*, aby to spostrzec. Niech będzie rozdział III z drugiego tomu: niby to leniwe wspominki z pobytu u przyjaciół na argentyńskiej prowincji. Ale gdzie tam! Miejsce akcji jest charakteryzowane na różne sposoby, ale zawsze oryginalnie. Najpierw to jakiś punkt na mapie, w którym autora – z kosmiczną mechanizacją – dopadł Nowy Rok 1958. Zaraz potem: spokojne, banalne wnętrza pokoju, wypełnione rodzinną atmosferą – po czym znów przydarza się inwazja kosmosu i astronomicznego czasu, skąd biorą się myśli o konstruowaniu *ex post* własnego życia, nadawaniu mu struktury i „wyjaśnienia”. To dla Gombrowicza charakterystyczne: kreślenie za jednym zamachem dwu perspektyw – tej bliskiej, swojskiej i tamtej odległej – kosmicznej. Owa przestrzeń rozbudowuje się w następnym odcinku tekstu o „aleję eukaliptusową”, która w rozdziałku powróci jeszcze parę razy – niby to jako zwyczajne miejsce spacerów, ale w rzeczywistości jako droga ku doświadczeniu natury. Przechadzki wśród eukaliptusów prowadzą Gombrowicza nieodmiennie do krańców człowieczeństwa, do jakiegoś radykalnego „nie-ja”. Tam następuje sławne spotkanie z krową, której „krowiość” zaskakuje jego „ludzkość”, tam rozmawia się o zasadniczej nienaturalności człowieka, tam wreszcie ogarnia autora noc i jego „ja” zapada się w otchłań „ulatniającego się kształtu”. W ten sposób maleńka estancja wśród niezmierzonej pampy awansuje do roli modelu ludzkiego świata, który jest zawsze łupinką na morzu „nie-ludzkości”.

Nie na tym koniec jednak. Gombrowicz w tym rozdziałku dochodzi do jeszcze jednego krańca – krańca siebie samego, takiego, jaki został ukształtowany przez jego los dotychczasowy. Czyta o sobie tekst Sandauera i dostrzega, że być może niebawem sytuacja jego wśród krajowych czytelników narzuci mu nową twarz i społeczną rolę – „dumy narodu”, co przyprawia go o swoisty, bo świadomie kontrolowany zawrót głowy. Przeczytajmy to zwierzenie marginesowe, bo w nawiasie kwadratowym: „[Jestem wzburzony. Wiem, że jestem wzburzony, macham rękami (nikt nie widzi) – ja ”duma narodu"! Jakąż siłą bywa w takich razach moje dzieciństwo!] (II, 43) 2.

Tematem głównym rozdziału jest więc, można sądzić, próba „wyjścia poza siebie”, wysondowania wzrokiem obszaru, który rozciąga się poza obrębem przytulnej „ludzkości” czy poza obrębem ukształtowanego „ja”. Ale wycieczka

w naturę, w przyszłą własną sławę czy po prostu w nocny bezkształt tylko na razie nic nie kosztuje. Rozdział zawiera poza wszystkim intrygujące rozważania na temat roli bólu, a kończy się niezrozumiałym jeszcze w tej chwili fragmentem o psie:

„Wracałem do domu po omacku. Szedłem mocno i sztywno przed siebie, utopiony w niewiedzeniu, z całkowitą pewnością, że jestem demonem, anty-koniem, antydrzewem, anty-naturą, istotą skądinąd, przybyszem, cudzoziemcem, obcym. Zjawiskiem nie z tego świata. Z innego. Z ludzkiego.

Wracałem nie mając pojęcia, że już czai się gdzieś, w moim pobliżu, pies okropny, chwytający za gardło, przypierający do muru... Na razie – dość." (II, 44)

W tego rodzaju fragmentach najsilniej daje znać o sobie literackość *Dziennika*: scena buduje się *crescendo*, z narastającą, nieokreśloną grozą, z użyciem prowadzonych z maestrią współrzędnych ciągów wyliczeń i z charakterystycznym dla autora potęgowaniem frazeologicznej łączliwości słów („pies okropny, chwytający za gardło, przypierający do muru..."). Do czego jednak jest wstępem – tego dowiadujemy się dopiero w następnym rozdziale. Zakończenie poprzedniego operuje suspensem nieco w stylu sensacyjnej powieści odcinkowej. To zawieszenie w aurze nieokreślonej grozy zapowiada historię o postrzelonym psie i ludziach, z których jedni chcieli, inni zaś nie chcieli skrócić mu cierpienia. Ta historia zniszczy wyniosłą dosyć *splendid isolation*, jaką zafundował sobie autor, separując się od natury. Jeśli coś łączy nas ze światem przyrody, to właśnie przeżycie bólu – i ten dramat pokazuje autor w następnym rozdziale.

Dość tego jednego przykładu, aby dostrzec, że *Dziennik* jest skonstruowany. Każdy z rozdziałów ma jakąś wyraźną tematyczną dominantę. Może być to kwestia natury filozoficznej, egzystencjalnej, może być autoanaliza, autointerpretacja własnego utworu, może być opowieść o istotnych wydarzeniach z przeszłości, opis podróży, opis środowiska, dyskusja literacka lub rozważania nad światem. Ale zdarza się także prowokacyjna zabawa fikcyjnymi wydarzeniami (rzekoma wizyta u szwedzkiego księcia w Sztokholmie) czy opis zdarzeń zmieniony w poetycką, paraboliczną wizję (*Diariusz Rio Parana*). Zasadą budowy większości takich rozdziałów jest kontrapunkt stylów, tematów, nastrojów; najpoważniejszym rozważaniom towarzyszą banalne informacje z pierwszej linii frontu życia codziennego. Mogą one zresztą pełnić różne role. Albo tylko pozornie są błahe – w rzeczywistości stanowią ilustrację zjawisk, które zaraz omówione będą w nader poważnym tonie, albo zjawiają się w myśl estetyki absurdu. Przykład na sytuację pierwszą znajdziemy w rozdziale II tomu III: podróż zatłoczonym pociągiem, do którego wciąż dosiadają się nowe tłumy, prowadzi prosto do rozważań nad rolą ilości w kulturze. Przykład na drugą – w rozdziale XVII tomu I, który wypełniony jest całą poważnymi rozważaniami nad literaturą polską międzywojnia, kończy się zaś ni stąd ni zowąd „poemacikiem” o niezrealizowanym telefonie do Pla,

przy czym czuje się, że autorowi bardziej może od samego tematu smakuje żonglowanie fonetyką tego dziwnego nieco (choć autentycznego) nazwiska. Jak widać, autor *Dziennika* całkiem celowo i w sposób przemyślany miesza style i nastroje. Ale nie dość na tym. Musimy przyjrzeć się dokładniej różnym modelom używanym przy konstruowaniu poszczególnych rozdziałów, bowiem konstrukcja rozdziału jest, jak miemam, kluczem do formy Gombrowiczowskiego *Dziennika*.

Po pierwsze więc zauważmy, że te rozdziały zbudowane są na najróżniejszych zasadach. Są takie, w których lepszemu całości jest jakaś określona teza, której autor broni, są takie, w których chodzi głównie o opis zdarzeń, są „historyczne”, złożone ze wspomnień, są polemiczne, są takie, w których nad różnorodnością treści panuje jakiś motyw przewodni, refren – jak ów absurdalny „PIESEK MOKRY, LUB TYLKO WILGOTNY, DO WYBORU” (II, 145) i jego kolejne wersje; są na koniec zwarte, niezwykle przemyślane konstrukcje, gdzie wszystko – zdarzenia, refleksje, rytm frazy, forma języka i nastrój współgrają, aby stworzyć całościowy efekt. Takim właśnie tekstem – chyba koroną *Dziennika* jako dzieła pisarskiej sztuki – jest rozdział XIV tomu II z roku 1960, poświęcony „ręce kelnera z Cafe Querandi”.

Zostanę przy nim nieco dłużej, bo na tym przykładzie najłatwiej można pokazać ideę Gombrowiczowskiej formy diarycznej. Rozdział ma formę zamkniętą – bo jest to opis jednego dnia od przebudzenia do późnej nocy, przy czym poszczególne zapiski lokowane są w czasie z nie spotykaną gdzie indziej u Gombrowicza precyzją, co dodaje im niezwyklego dramatyzmu. Ale czegoż ten dramatyzm dotyczy? O czym jest ta historia? W warstwie zdarzeń nie ma w tym rozdziale nic nadzwyczajnego: najpierw omyłkowa wizyta nieznanego z samego rana, słuchanie 14 kwartetu Beethovena, czytanie listów przy śniadaniu w kawiarni – i nagle pojawia się kelner, którego „ręka (...) zwiśla cicha, skulona, sekretna – i niezatrudniona” (II, 190). Od tego momentu (godzina 10 rano) zwykłość kolejnych zdarzeń nie zmieni się, natomiast w ich tle bytować będzie wspomnienie ręki, podszyte coraz ostrzejszą, niejasną emocją. Więc dalej uwagi nad Nietzscheańską ideą wiecznego powrotu w ujęciu Heideggera, lunch u ambasadora skąpany w świetnościach jakby nieco podejrzanych (fikcja?)³, jakieś bezładne myśli, z których znowu skok w emocjonalne napięcie: Gombrowicz czyta w gazecie opis dwóch krwawych i bezsensownych wypadków, co przebija mu drogę do rozważań nad diabelstwem, nad cienkością granicy oddzielającej zwykłość egzystencji od obszarów Nieludzkości. Po czym opis dwóch postaw wobec Nieskończoności: Leona Bloy i Alfreda Jarry. Dalej scenka na środku ulicy – w rozpiętym chaosie samochodów, tramwajów, trolejbusów – ale też w rozpiętym chaosie myśli. Wieczór w restauracji Sorrento i wizja świata jako absurdalnego mechanizmu (przywodząca trochę na myśl Camusa). Wyznanie „wiary” i „uwielbienia” wobec ręki kelnera – i natychmiastowe wycofanie się z tych uczuć.

Potem jeszcze dyskusja z Juanem Carlosem Gomezem o Raskolnikowie i motywach jego przyznania się do winy – i następnie, między północą a pierwszą w nocy, w domu – myśli o ręce i jej drapieżnej władzy nad świadomością.

Jak widać, dominantą planu zdarzeń w tej historii jest chaos i przypadkowość. Bohater jej błądzi po mieście, załatwia jakieś oderwane sprawy, spotyka ludzi, rozmawia o wielu różnych rzeczach, przypomina sobie dawniejsze lektury, słucha muzyki, odwiedza lokale. Ale te pozornie oderwane od siebie fakty spina z sobą jeden jak gdyby tematyczny ścieg – podobny zresztą do przedmiotu rozważań w poprzednio omawianym rozdziale – kwestia granic „normalności” i człowieczeństwa. W tym bezładnym dniu Gombrowicz raz po raz staje na krańcach świata oswojonego i zrozumiałego, aby zajrzeć w bezmiar, wymykający się porządkującemu umysłowi. Dlatego historia „ręki kelnera” jako główny temat ma metafizykę i jej przeżywanie codzienności.

Już sam początek – owa wizyta człowieka pytającego o agenta Delgado – wygląda jak zapowiedź późniejszych wydarzeń; tak jakby Chaos we własnej osobie próbował swych zębów na pozornie bezpiecznej codzienności autora. Za chwilę okaże się, że i 14 kwartet Beethovena proponuje „brzmienia już pograniczne i nawet przekraczające granicę”, a wyraz jego „wyteżony w sferę metafizyki”. Nic dziwnego. Czytając tekst uważnie, dojrzymy, że co chwila nabrzmiewa w nim to samo pytanie: co się znajduje dalej, poza sferą codzienności? Ręka kelnera koresponduje z tym „poza”, bo jest „niezatrudniona”, a zatem nie szuka uzasadnienia dla własnej egzystencji w świecie zdarzeń potocznych, jest jakby wyłączona ze zbiorowego, międzyludzkiego dramatu, jawi się osobno, narzuca się pamięci bez żadnego rozsądnego powodu.

Próby przejścia „na drugą stronę” dokonują się w tym krótkim tekście na różne sposoby, choć może nawet nie tyle są to próby przejścia, ile eksploracja pogranicznych terenów – ostatecznie otchłań nieludzkości budzić może grozę i niełatwo jej istnienie zaakceptować. Więc autor nieustannie gra tutaj ze swymi emocjami; to metafizykę odrzuca, wyśmiewając Nietzschego i Heideggera, zanurza się za to z rozkoszą w czystą i bezpieczną konwencjonalność lunchu u ambasadora – to znów łowi wspomnienia ręki – punktu odniesienia w chaosie i chaos ów go ponosi: „Żegnaj lądzie! Jestem na pełnym morzu, pijany tryskające, wiatr, burza, rozorane wody...” (II, 192). W tym chaosie najmocniejszym, do głębi poruszającym doświadczeniem jest lektura gazetowych doniesień o wypadkach i okaleczeniach; kobieta w sprzeczce z koleżankami odcina sobie język – a terrorysta rzuca do przypadkowej kawiarni bombę, której mechanizm włącza się przedwcześnie. Tak jak i wcześniej, w opowieści o konającym psie – Gombrowicza dotyka najgłębiej doświadczenie bólu – i to bólu przekraczającego miarę, a na dodatek bezsensownego. Dopiero to przeżycie pobudza go do rozważań nad diabelskością świata, nad bezmiarem otaczającej nas, groźnej nieludzkości. Co jednak zrobić z „ręką”? Gdzie ją ulokować? Jej plastyczność i brak wyraźnej se-

mantyki każe obawiać się, że jej nijakość skonkretyzuje się w grozę. Może dlatego właśnie niedługo po doświadczeniu Diabła przechodzi Gombrowicz doświadczenia powołanej przez siebie samego „boskości”. Klękając przed ręką, zachowuje się trochę tak, jak Henryk klękający przed Ojcem w *Ślubie*: ratuje porządek świata przed agresją nieobliczalnego żywiołu. Cóż stąd, że „bóg” co najmniej dziwaczny, a i akt hołdu natychmiast zostaje jakby zaprzeczony bądź podważony. Ale jakże tu „przez sekundę bodaj sprostać całości”? Gombrowicz przystać musi na życie ułamkami, na „boga” przypadkowego i „niskiego” – wszystko po to, by „poczuć się względem czegoś...” w bezmiarze, w którym „wszystkie kierunki, miejsca i rzeczy są równie dobre”, i w którym „nic nie ma oprócz stojącego się ruchu” (II, 198).

W chwilę, dosłownie dziesięć minut później, przeżycie zostaje jakby unieważnione, przeniesione w sferę teatru: „Ja tylko tak, aby wykazać jak drapieżnie potrafi uchwycić (nawiasowo) taka ręka (nawiasowa). Raczej dla zabawy...” (II, 198). Za następne pięć minut obiektyw odjeżdża jeszcze dalej i włącza się sławetny Gombrowiczowski komentarz w trzeciej osobie: „Gombrowicz uważał, że ma prawo do metafizycznej burzy, do kosmicznej katastrofy i transcendentalnego dreszczu. Pod warunkiem: nie sprzeniewierzać się, jednak, codzienności.” (II, 199). Wydaje się, że takie *dictum* unieważnia na dobre wcześniejsze uniesienia – ale za chwilę „ręka” powróci, jako nie wyznana w rozmowie z przyjaciółmi, i przez to ważna, tajemnica. I znów wchodzi w korespondencję z kolejnymi przeżyciami i rozumowaniami autora – tym razem związanymi z interpretacją Dostojewskiego poprzez pojęcie „międzyludzkości”. Ten wątek kończy zapewne po prostu sen bohatera-autora, bo nieskończona w nim możliwość kontynuacji i uzupełnień.

Widać na przykładzie powyżej opisanego fragmentu, co Gombrowiczowi daje forma dziennikowa. W dziedzinie stylu: możliwość ciągłego przeskakiwania z jednego tonu w inny. Mamy tam więc fragmenty typowej narracji dziennikowej, tzn. relacje o faktach, mamy sprawozdania z lektury i dyskusje z nimi, mamy zabawne manieryzmy i parodie („poseł pełnomocny, amfitrion, igrając owija węża konwersacji a to o byki hiszpańskie, o azteckie rzeźby, o teatr w Paryżu, o argentyńskie asado. Perlą się odwłoki krzewów o szyjach łabędzich, gdy my – goście, lokaje – jak koncert ściszony w śpiewie nieposzlakowanym.” II, 192) – w podobnym tonie parodiował kiedyś Artur Maria Swinarski styl powieściowy Nałkowskiej⁴. Ale obok jest też proza poetycka o wielkim natężeniu emocji, polemika, dialog, collage cytatów, mini-traktat, autointerpretacja – każdy z tych fragmentów operuje odmiennym stylem, stwarzając wrażenie niebywałej wprost barwności i migotliwości całego tekstu, a przy tym Proteuszowej zmienności samego narratora-bohatera-autora.

Połączyłem te trzy terminy, ale widzę od razu, że być może popełniam nadużycie, zwiedziony „autobiograficznym paktem”, który autor zdaje się ze mną za-

wierać, wybrawszy formę dziennika⁵. Utożsamienie ma przecież bardzo wątpliwą podstawę. *Dziennik* Gombrowicza ma bez wątpienia wyrazistego bohatera, przeżywającego rozmaite – prawdziwe i fikcyjne – przygody, ma też chyba osobno narratora, którego odrębność od bohatera zaznacza się szczególnie w tych momentach, gdy opisuje jego poczynania w trzeciej osobie – i ma wreszcie autora, który cyzeluje dziennikową formę, dba o stylistyczno-konstrukcyjne domknięcie całości, usuwa bądź dopisuje fragmenty tekstu, decyduje, które z przygód „bohatera” mogłyby posłużyć jako materiał wyводу lub element artystycznej całości. Tak czy inaczej widać, że dziennikowa forma pozwala w rozmaity sposób „puszczać w ruch” własne „ja”; wplątywać je w przygody, dystansować się odeń, a jak trzeba – znów się z nim utożsamiać i w dramatyzm tego utożsamienia wprowadzać czytelnika.

Ma to swoje istotne konsekwencje w dziedzinie konstrukcji temporalnej utworu. Dziennik klasyczny to narracja obrócona zawsze w przeszłość, będąca bowiem sprawozdaniem z faktów lub przemyśleń. Jest zawsze zapisem czegoś, co poza nią istniało na modłę rzeczywistą i sprawdzalną. Tymczasem Gombrowiczowski dziennik pełni funkcję tyleż sprawozdawczą, co kreującą; opowiadając historię własną, Gombrowicz nadaje jej arbitralną formę, interpretuje zdarzenia przez samą formę opowieści, kreuje, jednym słowem, siebie-bohatera. Dlatego narracja *Dziennika* kieruje się również ku przyszłości – tzn. ku temu przyszłemu momentowi, w którym powstanie gotowa, sensowna struktura, jaką autor stara się stworzyć. Wszelako jednak wysiłki te nie zawsze podejmuje się z pełną konsekwencją; autor czasem wycofuje się z własnych sądów, czy pomysłów konstrukcyjnych, zmienia interpretację rzeczywistości, własnych działań – dokładnie tak, jakby pisał powieść i przysługiwało mu nieograniczone prawo kształtowania losu i charakteru swego bohatera⁶.

Może jest więc tak, że *Dziennik* jest jak gdyby próbą powieści – wciąż zaczynanej od nowa, w nowym, odmiennym niż poprzednio stylu i z nowym, tzn. inaczej ukształtowanym bohaterem? Autor ciągnie kilka czy kilkanaście taktów tego utworu, przerywa, zmienia koncepcję, poczyna na nowo itd., przy czym wszystkie poprzednie próby – inaczej niż w przypadku normalnej powieści – pozostają zapisane i służą jako świadectwo kolejnych etapów autokreacji⁷. Jeśli to prawda, nie wyczerpuje się na tym z pewnością specyfika Gombrowiczowskiego stylu diarystycznego. Istotą jego jest bowiem balansowanie pomiędzy eseistycznym dyskursem i beletryzowaną opowieścią – rzecz w dziennikach częsta, ale w tym wypadku szczególnie głęboko osadzona we właściwej autorowi filozofii człowieka, związana bowiem ściśle z problemami podmiotowości, odkrywania lub kształtowania własnego „Ja”.

W *Dzienniku* lepiej niż gdzie indziej widać, w jakiej mierze wypowiedź literacka jest za jednym zamachem sprawozdaniem z rzeczywistych faktów lub ekspresją poglądów autora – i zarazem samozwrotną reakcją podmiotu. Można rzec,

iż tutaj stajemy na jakiejś granicy pomiędzy „ja” jako czymś zrealizowanym, jako konkretnym zespołem cech osobowych i preferencji – oraz „ja” jako projektem, postuletem, bytem w stanie ciągłego kształtowania. *Dziennik Gombrowicza* traktuje się nagminnie jako manifestację poglądów autora, jako rozszerzony na kilka tomów referat, w którym pisarz wyraża swoje sądy na temat polityki, filozofii, estetyki, literatury, tradycji polskiej etc. Utwór ten w istocie pokawałkowany został w odbiorze na niezliczone fragmenty, którymi ilustruje się teksty omawiające „poglądy Gombrowicza na...”. Sam tak robiłem i nie traktuję tego jako błąd, lecz raczej jako pewne uproszczenie, skrót myślowy. W istocie bowiem *Dziennik* nie tyle jest referatem, co dramatem; dramatem konfrontacji Ego autora i istniejących już, domagających się uznania form ludzkiego istnienia lub myślenia, form przeżywania świata lub piękna. Gombrowicz nie rozpoczyna więc swej rozprawy z polskością wchodząc od razu *in medias res*, ale najpierw cytuje Lechoniową wersję patriotycznej publicystyki, aby skonstatować, że taki wzorzec zachowania wobec ojczyzny jest dla niego nieznośny i nie do przyjęcia. Dramat bólu jako doznania najważniejszego i najbardziej elementarnego dla ludzkiej jednostki wyzwala się w nim jako temat dopiero pod wpływem historii cierpiącego psa, a później – jako refleks męczarni poparzonej córki Simona. Nie inaczej z filozofią i światopoglądem; rozprawę z marksizmem czy egzystencjalizmem poprzedza opis własnego spotkania z tą ideologią, sprawozdanie z próby jej przeżycia i przyswojenia⁸.

Dziennik Gombrowicza to zatem jak gdyby przegląd propozycji, jakie świat roztacza przed „ja” autora, historia jego spotkań z ideami, wzorcami życia, stylu, zachowania. Każdy z tych wzorców jest pewnym modelem dopuszczającym kontynuację, a też – tym samym – przedłużenie w fikcji, rozbudowanie w metaforę czy mit. Ten, kto w taki sposób *Dziennik* zrozumie, przestanie domagać się od autora uwierzytelniania jego relacji, weryzmu, wierności faktom. Gombrowicz w *Dzienniku*, rzecz jasna, opowiada także swoją historię, ale ważniejsze od niej jest stale zadawane pytanie: „kim jestem?”, na które nie odpowiada się reprodukując nudno i wiernie własny życiorys, ale raczej – szukając w nim zrębów jakiejś konstrukcji, która sferę faktów przekracza, rysuje się w nich jeno fragmentarycznie – jako propozycja czy pokusa.

W tym kontekście ciekawie prezentuje się problem gatunkowej odrębności *Dziennika Gombrowicza*, jego specyficznej odmienności od standardowych egzemplarzy gatunku. Najważniejsze czynniki, które o niej decydują, to status podmiotu i adresata dziennikowej narracji, a co za tym idzie – także status poznawczy i prawdziwościowy wypowiedzi w *Dzienniku* zamieszczonych. Co się podmiotu tyczy, to można powiedzieć, iż nie jest on od początku czymś dobrze ustalonym, tzn., że jego charakterystyka zmienia się w zależności od wygłaszanego tekstu. Kim innym jest Gombrowicz przemawiający do rodaków lub kłócący się z nimi, kim innym autor rozważań filozoficznych lub literackich, kim innych bo-

hater podejrzanej przygody z „czangiem” lub fikcyjnych awantur sztokholmskich, kim innym mag „wywołujący” i „wstrzymujący” burzę, kim innym także ten, kto opowiada wysoce literacką w stylistycznym opracowaniu i nastroju historię podróży z *Diariusza Rio Parana*. Przygody narratora Gombrowiczowskiego *Dziennika* każą niejednokrotnie myśleć o kryzysie tradycyjnych kategorii logicznych stosowanych do opisu wypowiedzi potocznych i literackich. Kryzys ten – w odniesieniu do teorii aktów mowy – opisał niedawno w przekonujący sposób Wojciech Tomasik⁹. Wypowiedzi Gombrowicza w *Dzienniku*, choć na pozór mają na celu proste powiadamianie czytelnika o życiowych przypadkach i przemyśleniach autora, w istocie łamią nieustannie bądź naruszają sformułowaną przez Grice’a „zasadę kooperacji”¹⁰, a w myśl teorii aktów mowy Austina-Searle’a obciążone są poważnymi defektami. Referując nader zasadną, jak sądzę, krytykę owej teorii dokonaną przez Mary Louise Pratt¹¹, pisze Tomasik:

„Ułomność literatury, jaka rysuje się z tej perspektywy, jest – wedle Pratt – ułomnością teorii, która po prostu nie może sobie poradzić z wypowiedziami pozbawionymi doraźnie utylitarnego ukierunkowania. Ułomność taka stanowi konsekwencję założeń, jakie w kwestii natury ludzkiego porozumiewania przyjmuje teoria aktów mowy. Zapleczem teorii jest bowiem „ideologia szczerości” – przekonanie, że mowa odzwierciedla autentyczne myśli, odczucia i intencje podmiotu; a dalej – że podmiot jest jednolitą całością o wysokiej samowiedzy. To ktoś, kto chce albo nie chce znać odpowiedzi na pytanie; ma albo nie ma intencji; posiada albo nie posiada dowodów na prawdziwość zdania p itd. To również jednostka charakteryzująca się niezmiennością; nie zmienia jej ani sytuacja, ani czas”¹².

Przyglądając się *Dziennikowi* Gombrowicza, możemy dojść do wniosku, iż powstał on jakby na granicy oddzielającej tradycyjną diarystykę, w której ideologia „szczerości” jest w cenie, od żywiołu mowy potocznej i na dodatek od literatury, przy czym te trzy elementy uległy u niego zmieszaniu. Jeleński zauważył kiedyś, że Gombrowicz wydzielił wprawdzie niektóre ze swych bardziej literacko opracowanych fragmentów *Dziennika* kursywą („uwaga, teraz wypowiadam się w sztuce”), ale obok pozostawił inne fragmenty, równie poetyckie, których odrębności nie zaznaczał: „Sztuka? Oczywiście, ale także moje życie. *Ferdydurke* jest faktem, który może mi się zdarzyć w jakikolwiek piątek”¹³. Nie umiało tego zrozumieć, ani zaakceptować wielu spośród pierwszych czytelników *Dziennika*: tropili uparcie „kłamstwa”, oskarżali z powagą autora o „nieszczerość” i „pozę”. Ostatnim tego rodzaju naiwnym odbiorcą Gombrowiczowskich zwierzeń jest Tadeusz Kępiński w swych „studiach portretowych”¹⁴. Tymczasem „nieszczerość” i „kłamstwa” stanowią niezbywalny element *Dziennikowej* formy, utwór ten jest bowiem zapisem działania, które nazwałbym „autokreacją wielokrotną”, działania, w którym kolejne autocharakteryzujące wypowiedzi mają funkcję ludyczną, w którym demonstruje się faktyczną literackość istnienia, zawieszenie go między zmyśleniem a prawdą. W *Dzienniku* nie ma wyraźnego rozdziału na świat zdarzeń i cudzych tekstów – a komentujący go podmiot autorski;

niezależnie od tego, że w tyłu miejscach Ego przemawia pełnym głosem i proklamuje swą suwerenność. W istocie Gombrowicz opisuje nie tylko zewnętrżność, ile spotkanie „ja” i „nie-ja”, w trakcie którego oba człony modyfikują się wzajemnie. Modyfikacja zachodzi także wtedy, gdy zmienia się adresat wypowiedzi.

Specyfiką wyodrębiającą Gombrowiczowski *Dziennik* spośród innych tego typu dzieł jest właśnie obecność adresata. Narrator utworu nader często zwraca się bezpośrednio – to do Polaków w ogóle, to do emigrantów, to do kolegów-pisarzy, innym razem do swych „wrogów”, z których ciągi otrzymuje stale nieszczęsny „anglista” – Zbigniew Grabowski. Niekiedy komunikacja taka angażuje większą liczbę uczestników; wtedy, gdy autor cytuje na potrzeby odbiorcy swą korespondencję z kimś, np. ze Stefanem Kisielewskim, relacjonuje prowadzone rozmowy itd. We wszystkich tych przypadkach – w myśl Gombrowiczowskiej teorii Formy – rozmówcy kształtują Ego dziennikowej narracji, narzucają mu ton i styl, skłaniają do nakładania masek, do pastiszu czy parodii. *Dziennik* mówi więc stale wielością języków z wielu punktów widzenia i – by tak rzec – w rozmaite strony. Do tego typu doświadczeń należy też wprowadzanie pisanych w trzeciej osobie komentarzy do własnych postępów czy wypowiedzi. Wszystko służy tu odebraniu spójności i jednoznaczności osobie podmiotu zwierzeń. Staje się on podmiotem widomie literackim, kreowanym stale od nowa, przymierzanym do istniejących wzorców istnienia i zachowania. Nawet klasyczne we wszystkich dziennikach mówienie do siebie samego podszyte jest u Gombrowicza dwuznacznością: „Piszę ten dziennik z niechęcią. Jego nieszczera szczerość męczy mnie. Dla kogo to piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego to idzie do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję, że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli?” (I, 56)

Jądro paradoksalności *Dziennika* umieszczone jest jednak, jak się rzekło, gdzie indziej. Jak żaden inny utwór tego rodzaju, *Dziennik* jest w tej samej mierze ekspresją, co autokreacją, tyleż opisem, co aktem stwórczym. W istocie każde wypowiedziane przez Gombrowiczowskiego narratora zdanie staje się elementem przedstawianej rzeczywistości, modyfikuje ją zamiast tylko odbijać. Łąpiński zwracał uwagę na kreatywny, literacki charakter narracji *Dziennika*: „W *Dzienniku* Gombrowicz odwrócił metodę, jaką wcześniej zastosował w *Ferdydurke*. Tam w świat fikcji, a nawet fantastyki, wprowadził składniki autobiografii, tu zaś w ramy autobiografii – fikcję. Z tamtego utworu wynikało, że wymysł musi być poręczony przez życie, z tego zaś, iż życie trzeba wyjaśniać zmysłem”¹⁵. W efekcie *Dziennik* stał się dla Łąpińskiego apoteozą życia przedzielnego w dzieło czystej sztuki¹⁶. Myślę, że sąd ten idzie zbyt daleko, a życie jako „katedra bez wychnienia budowana” nigdy z założenia nie może stać się zamkniętą konstrukcją. Gombrowicz prezentuje raczej coś innego: przeniknięcie się świata faktów i świata słów – bo słowo wypowiedziane w *Dzienniku* staje się jednym więcej faktem wpływającym na los przedstawionego świata i na sylwetkę

pisarza. Ustanawia w tym świecie nową sytuację. zabarwia rzeczywistość na swój szczególny, sobie właściwy sposób i domaga się konsekwencji.

Wróćmy raz jeszcze do koncepcji Austina i jego następców. Otóż w *Dzienniku* wypowiedź zdaje się pełnić w sposób szczególnie efektywny wszystkie funkcje założone w teorii aktów mowy. Można powiedzieć, iż Gombrowicz uzewnętrznia i podkreśla nieustannie zarówno lokucyjność, jak też illokucyjność i prelokucyjność swych wypowiedzi, ich performatywny charakter i skuteczność – ale owa skuteczność objawia się najlepiej niejako samozwrotnie; bo wszak to sam Gombrowicz jest także adresatem swej mowy, musi przystosowywać się do wytworzonej własnymi wypowiedziami sytuacji. A zatem *Dziennik* jest jakby literaturą przedstawioną, literaturą *in statu nascendi*; pokazuje wypowiedź odautorską i niby to „prywatną” w momencie, gdy przedzierzga się w akt twórczy, wypiera ostentacyjnie „szczeroci” i jednocześnie modyfikuje swój podmiot w takiej mierze, że już nie można wyegzekwować odeń odpowiedzialności za słowo. Ta odpowiedzialność pojawia się jakby na wyższym poziomie; staje się odpowiedzialnością artysty za kreację i myśliciela za pokrętny ruch intelektu – ale już nie: odpowiedzialnością podmiotu poszczególnych zdań tekstu. Ten ostatni przestaje istnieć autonomicznie jako zachowująca jakąś tożsamość niezależna instancja. Miejscem jego zamieszkania staje się pogranicze tekstu i realnego świata, sposobem istnienia – literatura. Egzystencja pograniczna ma jeszcze jeden, niezwykle ważny aspekt: a mianowicie jej literacki komponent stwarza dla autora tekstu przestrzeń potencjalnej, świeckiej metafizyki. *Dziennik* jest dziełem metafizycznym właśnie dlatego, że jego literackość może w każdej chwili poszerzyć możliwości podmiotu, wytrącić go ze zwykłości potocznego świata, skonfrontować z bezmiarami „nie-Ja” poza dostępną fizyką naszej rzeczywistości – albo inaczej: zamknąć w obrębie jakiejś struktury, której porządek pochodziłby nie z życia samego, ale z narzuconej artystycznej formy. W ten sposób gra Gombrowicz z własną biografią w opisie podróży przez ocean z III tomu *Dziennika*, w ten sposób domyka swą życiową podróż w berlińskim Tiergarten.

Wydany ostatnio podług pierwodruków z „Kultury” IV tom *Dziennika* ukazuje obłiwoci diarystycznego stylu Gombrowicza niejako w punkcie dojścia. W swej partii zasadniczej utwór ten przestaje już w istocie być dziennikiem; staje się autobiografią, opowieścią o całym życiu, któremu autor próbuje nadać cechy zamkniętej struktury. Zapowiedzi tego stylu pojawiały się już w poprzednich tomach – we fragmentach poświęconych wczesnym stadiom pobytu Gombrowicza w Argentynie. Bezpośrednią dziennikową relację w coraz większym stopniu wypiera więc opowieść o szerszym oddechu, bardziej jednolita w tonie, mająca stałego, określonego adresata (Dominique de Roux), mniej zaś niż poprzednio swawolna. Aktualne doniesienia i prowokacje wobec czytelników przeniosły się do króciutkich not towarzyszących *Rozmowom z Dominikiem de Roux*, gdzie również przesiąkły literaturą – tyle że inną, wyrosłą z przekornej mistyfikacji. Ogól-

nie rzecz biorąc jednak – kunsztowny styl diarystyczny przestał w IV tomie istnieć; zachwiane zostały proporcje na rzecz formy skończonej, czy może sensu życia. Ostatniego tomu Gombrowicz nie mógłby już poprzedzić czterokrotnie powtórzonym „Ja” z początku dziennika. „Ja” w istocie przestało już być dla niego wciąż nowym, z każdym dniem na nowo stawianym problemem. „Moje zamachy na formę do czegoż 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, którego zrobiłem. Mogę już tylko dopowiadać”¹⁷. 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 zatem wraz ze schyłkiem życia autora. Energia uchodzi równocześnie z ciała i z formalnych napięć dziennikowej narracji. IV tom *Dziennika* pełen jest ciekawych zwierzeń, autointerpretacyjnych pomysłów, zabawnych prowokacji – ale brak w nim już wiary, że literatura nadać może autorowi jakąś nową formę egzystencji, zaprowadzić w dziedziny, które wykraczają poza potoczne doświadczenie. Mało w dziejach piśmiennictwa przypadków, by nierozzerwalność splotu „życiopisania” znajdowała w kształcie dzieła tak dramatyczny wyraz.

Przypisy

¹ Por. K.A. Jeleński, *Bohaterkie niebohaterstwo Gombrowicza*, w: *Zbiegi okoliczności (o przeczytanych i przeżytych przez 30 lat)*, Kraków 1981, t. II, s. 94–95: „Pamiętam jak ze cztery lata temu Giedroyc dał mi do przeczytania początek gombrowiczowskiego *Dziennika*. (...) Traktowaliśmy ten *Dziennik* jako zbiór genialnych felietonów, w którym można wybierać, przebierać, przesuwac. Niestety! Teraz dopiero czytając *Dziennik* jednym tchem i w jednym tonie, dostrzegam jego chytrą, subtelną, symfoniczną konstrukcję. (...) Podobnie jak *Trans-Atlantyk*, *Dziennik* jest autobiograficzną powieścią (jakże łatwo jest w niej znaleźć fabułę, poszczególne jej wątki, jakże prawdopodobną byłaby dziś taka kapryśna konstrukcja)”.

² Wszystkie cytaty z *Dziennika* lokuje według edycji Wydawnictwa Literackiego, Kraków 1988; cyfra rzymska oznacza numer tomu, arabska – stronicę.

³ Zdzisław Łapiński zauważa trafnie, iż fikcyjność tej lub innej sceny sygnalizuje w *Dzienniku* zazwyczaj obecność wyraźnej literackiej stylizacji: „Kiedy czytamy u Gombrowicza historię o tym, jak na paryskich salonach zdejmował spodnie, a francuscy intelektualiści na ten widok zmykali (III, 127–128), to treść tej opowieści, sama w sobie, nie pozwala jeszcze rozstrzygnąć, czy mamy tu przypadek relacji wiarygodnej, czy niewiarygodnej. Witold zdejmujący spodnie? Czemuż by nie? To raczej Paskowy król poszczególnych fraz, rodem z *Trans-Atlantyku*, każe lokalizować opowieść nie tyle wśród sprawozdań, co wśród paraboli. Jest to rzecz niewątpliwie głęboka, a nawet prawdziwa, ale na sposób przenośny, natomiast brana dosłownie pozostaje zwykłym zmyśleniem.” (*Ja Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*. Lublin 1985, s. 80).

⁴ Por. A.M. Swinarski, *Zofia Nałkowska: Zdenerwowani*, w: *Satyry; Huragan*, Warszawa 1950, s. 106–109.

⁵ Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5.

⁶ Podobnie na temat specyfiki konstrukcyjnej dziennika pisze Łapiński (op.cit., s. 69–70): „Jeśli autobiografia właściwa komponowana jest od strony sensu – własnego życia – już osiągniętego, to w dzienniku ruch docelowy sensu dokonuje się bez żadnych dla autora i dla nas gwarancji. Czasem prowadzi gdzie indziej niż wskazywał zamiar pierwotny, czasem może się zabląkać, czasem wreszcie zostaje po prostu ucięty.”

⁷ Źródła podobnych praktyk szuka Łapiński w upartych staraniach Gombrowicza, by wykmknąć się własnej tożsamości biologiczno-historycznej i odnaleźć tożsamość głębszą: „Jedyny sposób na wypracowanie czegoś, co zastąpiłoby klasyczną tożsamość autobiografii czy dziennika, to składanie, a następnie rozkładanie wizerunku własnej osobowości, tworzenie określonych jej wersji, z myślą o zapobieżeniu ostatecznym konkluzjom. Nie portret, lecz szereg portretów, nawzajem siebie przedrzeźniających, nie biografia, lecz krótkie serie biograficzne, często wchodzące z sobą w kolizję.” (op.cit., s. 88)

⁸ Na temat „fabularyzacji” stanów intelektualnych w *Dzienniku* por. Z.Łapiński, op.cit., s. 84–86.

⁹ W. Tomasiak, *Teoria aktów mowy a literatura (Od „etiologii” do „ideologii szczerości”)*, w zbiorze: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie*, pod red. R. Nycza, Wrocław 1992.

¹⁰ „Podstawową regułą, określającą zachowania mówiących, nazywa Grice zasadą kooperacji. Odpowiadają jej cztery szczegółowe maksymy konwersacyjne: maksyma ilości (niech twój wkład w konwersację zawiera tyle informacji, ile jej potrzeba dla aktualnych celów wymiany”), maksyma jakości („nie mów tego, o czym jesteś przekonany, że nie jest prawdą”; „nie mów tego, do stwierdzenia czego nie masz dostatecznych podstaw”), maksyma stosunku („niech to, co mówisz, będzie relewantne”) i maksyma sposobu („wyrażaj się przejrzyście”).” (H.P.Grice, *Logika a konwersacja*, przeł. B. Stanosz, w zbiorze: *Język w świetle nauki*, wybór B. Stanosz, Warszawa 1980, s. 97–98; cyt za: W. Tomasiak, op.cit., s. 26).

¹¹ M.-L. Pratt, *Ideology and Speech-Act Theory*, „Poetics Today” 1986, No 1.

¹² W. Tomasiak, op.cit., s. 28.

¹³ K.A. Jeleński, op.cit., s. 96.

¹⁴ T. Kępiński, *Witold Gombrowicz. Studium portretowe*, Kraków 1988; tenże, *Witold Gombrowicz. Studium portretowe drugie*, Warszawa 1992.

¹⁵ Z.Łapiński, op.cit., s. 97.

¹⁶ Ibidem, s. 102–103.

¹⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1967–1969*, Kraków 1992, s. 149–150.