

KATARZYNA CHMIELEWSKA\*

## Poza granicami gatunku? *Dziennik Witolda Gombrowicza*

Żyjemy w czasach inwazji dokumentu osobistego<sup>1</sup>. Pisarstwo intymne czy też autobiograficzne, a zwłaszcza dziennik intymny, cieszy się coraz większym powodzeniem, rośnie też ilość opublikowanych tekstów autobiograficznych. Różnicują się gatunki intymistyczne, formy autobiograficzne zyskują przy tym nową rangę, tracą swój podrzędny albo komentujący charakter. Pociąga to za sobą ogólną zmianę zapatrywań na istotę i funkcję intymistyki.

Warto więc zwrócić uwagę na nowe, nieznanne w poprzednich epokach zjawisko: autorami wspomnień czy autobiografii nie zawsze są dziś ludzie sławni i znakomici, pragnący uwiecznić swoje wyjątkowe życie, świadkowie lub uczestnicy szczególnych wydarzeń dziejowych lub choćby bohaterowie skandali, mogą to być również małomiaszczkowe gospodynie domowe, dzień po dniu zapisujące tytuły programów telewizyjnych, które obejrzały, menu spożywanym posiłków, datki na tacę, peregrynacje sąsiadów podpatrzone z okna itp.<sup>2</sup> Skrupulatne notowanie codziennego rytmu dnia, szarości, której nie odmieniły żadne doniosłe doświadczenia, ani historyczne, ani artystyczne, a nawet życiowe, stanowi wyraz szczególnego stosunku do czasu i egzystencji, którą trzeba ocalić przez pieczołowity zapis. Internetowe blogi, które wyrosły z podobnego przeświadczenia, a także z przemożnej i powszechnej, jak się zdaje, potrzeby ekspresji, otworzyły nowy rozdział w historii intymistyki. Nie jest to jeszcze zjawisko dobrze rozpoznane. Z pewnością zmiana medium (Internet), obiegu literackiego i typu komunikacji literackiej ma dużą wagę, podobnie zresztą, jak egzystencjalny i ekspresyjny ładunek tej twórczości, charakterystyczny także dla wcześniejszych form autobiograficznych, nigdy jednak niewystępujący w takiej skali ani w takim natężeniu. Trudno wszakże oczekiwać od nowych form autobiografistyki daleko idących zmian relacji między „ja mówiącym” a „ja opowiadającym”, autorem a bohaterem opowieści, czasem narracji a czasem świata przedstawionego itd. Pod względem formalnym blogi intensyfikują tylko klasyczne formy autobiograficzne.

---

\* Katarzyna Chmielewska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

<sup>1</sup> Trawestując sformułowanie Krzysztofa Dybciaka, który mówił o inwazji eseju. *Inwazja eseju*, „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 4.

<sup>2</sup> Janina Turek przez ponad 50 lat prowadziła dziennik tego typu. Jego fragmenty znalazły się w dodatku „Gazety Wyborczej” z 21 lipca 2001 r. w tekście *Reality* Mariusza Szczygła.

Pisma autobiograficzne przestają być komentarzami do dzieł właściwych, wybijają się na niepodległość, stają się odrębne i niezależne, traktujemy je jak dzieła *tout court*. Ta radykalna przemiana objęła wtórnie również pisma artystów: ich dzienniki i wyznania zaczęto traktować jako dzieła równorzędne z tak zwaną właściwą twórczością. Zwłaszcza że w wielu przypadkach dzienniki i pamiętniki są jedynymi, lub też najważniejszymi, tekstami w dorobku artysty. To one przyniosły mu sławę i ugruntowały jego pozycję w świecie literackim (przykład Amiela).

Zmieniają się też przeświadczenia o roli i sensie pisarstwa intymnego, przeformułowaniu ulega koncepcja literatury jako takiej, modyfikują się pojęcia fikcjonalności oraz autobiografizmu, komplikują struktury narracyjne. Zasadniczo uznaje się, że dziennik intymny wyjątkowo silnie wiąże się z kategorią podmiotu, silniej nawet, niż to czyniła klasyczna literatura. Bezpośredniość ta wynika po części ze specyficznego, do niedawna wyłącznie obowiązującego, sposobu czytania tekstów intymnych: czytając dzienniki i pamiętniki, szukamy w nich obrazu autora, jego życia, przekonań, jego historii, poszukujemy więc prawdy o nim. Ten typ lektury jest być może śladem dawnego XIX-wiecznego rozumienia literatury w ogóle. Do dzienników wciąż często stosuje się kategorie szczerości, autentyczności itp. w najrozmaitszych wariantach i modyfikacjach. Współczesne dzienniki, a szczególnie *Dziennik Gombrowicza*, stawiają jednak takiej lekturze opór. Dawnemu sposobowi rozumienia tekstów intymnych sprzeciwia się pytanie o status fikcji w gatunkach intymnych, o typ fabularyzacji i rolę literackości. Trzeba jednak przyznać, że ów bezpośredni związek podmiotu z dziennikiem wynika z uwarunkowań samego gatunku, ciągle obracającego się w kręgu pojęć takich, jak ekspresja, subiektywność i indywidualny styl.

### 1. Pakt autobiograficzny – tożsamość i fikcja

Dla współczesnej refleksji nad pismami autobiograficznymi podstawowe znaczenie mają klasyczne już dziś prace Philippe'a Lejeune'a oraz jego koncepcja paktu autobiograficznego<sup>3</sup>. Lejeune jasno wskazał kategorie, które charakteryzują autobiografizm jako zjawisko tekstowe, a zarazem ściśle odgraniczają teksty autobiograficzne od wszelkiego innego rodzaju pism. Autobiografię wyróżnia zatem „pakt autobiograficzny”, zakładający tożsamość autora, narratora i bohatera: bohater, narrator i autor są tą samą osobą, sygnowaną tym samym nazwiskiem<sup>4</sup>. Tożsamość ta przybiera postać umowy

<sup>3</sup> Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, przekład W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

<sup>4</sup> W późniejszych tekstach Lejeune nie wraca do koncepcji paktu autobiograficznego, określa dziennik mianem „serii datowanych śladów”, „koronką” i pajęczyną”, dziennik bowiem „utkany jest raczej z pustego niż z pełnego”, zapisy otacza „niewidoczny świat wspomnień”. Lejeune nazywa dziennik również muzyczną improwizacją, rytm codzienności jest tu tylko podstawą, autor

z czytelnikiem, ma zatem charakter pragmatyczny, choć oczywiście przekłada się także na strukturę tekstu, określa jego role osobowe. Pakt ten może zostać zawarty jawnie i bezpośrednio – występuje jako zobowiązanie, które narrator podejmuje wobec czytelnika na początku tekstu lub jako bezpośrednia tożsamość nazwiska na okładce i nazwiska bohatera autobiograficznej opowieści – albo też pośrednio, zawsze jednak jest on elementem niezbędnym dla autobiografii. Lejeune wprowadza przy tym ostre rozróżnienie między tożsamością a podobieństwem: podobieństwo jest relacją między dwoma obiektami, ma charakter subiektywny i stopniowalny, podczas gdy tożsamość jest faktem i punktem wyjścia dla autobiografii. Podobieństwo uznał autor za cechę wtórną i nierelevantną dla autobiografizmu, podobieństwo to domena świata fikcji, świata literatury.

Fakt, że narrator, bohater i autor są tą samą osobą, nie oznacza jeszcze, że narracja musi być prowadzona w pierwszej osobie, choć oczywiście jest to sytuacja modelowa. Powiązanie instancji tekstu następuje w sferze bardziej pierwotnej niż wybór form językowych, a mianowicie na poziomie aktu wypowiedzenia i jego warunków, nie samej wypowiedzi. O pakcie autobiograficznym stanowi założona tożsamość instancji mówiących, bez względu na formy wypowiedzenia. Nawet jeśli narrator jest niejawnym, na mocy paktu autobiograficznego zakładamy jego identyczność z bohaterem i autorem<sup>5</sup>. Imię własne i narracja pierwszoosobowa tylko przypieczętowują wcześniej zawartą umowę, nie są natomiast warunkiem koniecznym autobiografii. Autor, co warto w tym miejscu podkreślić, jest dla Lejeune'a instancją szczególną, znajdującą się na pograniczu tekstu i świata poza tekstem<sup>6</sup>, istotą dwoistą, która należy do tekstu tak jak strona tytułowa do całości książki. Lejeune wskazuje przy tym godną uwagi zależność między instancjami osobowymi autobiografii, charakterystyczną dla paktu autobiograficznego, a mianowicie: „narrator jest dla bohatera tym, czym autor dla modela”<sup>7</sup>, przy czym model to ktoś, kogo sportretowano w dziele autobiograficznym. Analogia ta rzuca światło na samo pojęcie tożsamości, ale do tego wątku powrócę w dalszej części wywodu.

Ważnym posunięciem Lejeune'a jest oddzielenie szeregu literackiego od szeregu autobiograficznego, które opiera się na opozycji prawda-fikcja. Literatura to domena fikcji, autobiografia – prawdy. Oczywiście Lejeune nie zakłada naiwnie, że autobiograf

---

dziennika musi się zgodzić na świat nieznany. Ph. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, tłum. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006 z. 4. Por. także, tegoż, *Dziewczęce „ja”. O dziennikach panien z XIX wieku*. Tłum. M. i P. Rodakowie, „Teksty drugie”, 2003 nr 2-3 oraz tegoż, *W jaki sposób Anne Frank napisała na nowo dziennik Anne Frank*, tłum. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2002 z. 2.

<sup>5</sup> Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, op. cit., s. 25.

<sup>6</sup> Tamże, s. 32.

<sup>7</sup> Tamże s. 51.

ściśle podaje fakty i zawsze trzyma się prawdy: „autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją mówi”<sup>8</sup>. Pakt autobiograficzny jest, wedle słów autora, przyjęciem zobowiązania, które nie zawsze będzie dotrzymane, autobiografia jednak, w przeciwieństwie do powieści, jest zasadniczo gatunkiem referencyjnym, odsyłającym poza siebie, do rzeczywistości pozatekstowej.<sup>9</sup> Mimo wspomnianych zastrzeżeń sytuuje się w domenie prawdy. Warto pamiętać, że literackość autobiografii rozumie Lejeune jako jej „walory literackie” i uważa za nieistotną z punktu widzenia gatunku: „pytanie o to, w jaki sposób i kiedy autobiografia może być literacka, jest pytaniem drugorzędym (...). Najważniejsze jest pytanie, czym ona jest sama w sobie”<sup>10</sup>. Trzeba podkreślić ten wniosek: „sama w sobie”, w swej istocie, autobiografia nie jest literaturą, choć może być tekstem dobrze skonstruowanym, artystycznym, jej literackość jest jednak absolutnie wtórna.

Rozstrzygnięcie to ma ważne konsekwencje dla genologii autobiografii. Lejeune odmawia jej literackości, ponieważ przyznanie, że autobiografia przynależy do literatury, sytuowałoby ją niebezpiecznie blisko fikcji, a jak już wspomniałam, opozycja między fikcją a autobiografią oraz tożsamością a podobieństwem jest dla Lejeune’a kluczowa. Do pytania, czym dla Lejeune’a jest fikcja, jeszcze powrócę, warto jednak w tym miejscu zaznaczyć, że fikcja jest traktowana przede wszystkim referencyjnie, a więc rozumiana jako fikcyjność świata przedstawionego. Na plan pierwszy wysuwa się zatem relacja odsyłania do świata, choć przecież Lejeune podkreśla pragmatyczne aspekty wypowiedzi i uznaje je za ważniejsze niż samo wypowiedzenie i jego klasyczna prawdziwość.

Warto przyjrzeć się bliżej owemu pragmatyzmowi. Lejeune akcentuje pragmatyczny aspekt wypowiedzi autobiograficznej – umowę między nadawcą a odbiorcą, czyli autorem a czytelnikiem. Wspomina przy tym o niedotrzymanym zobowiązaniu autobiograficznym, które wszakże nie narusza paktu. W rozważaniach tych nie pojawia się jednak kategoria fortunności wypowiedzi czy jej ramy modalnej. Nie chodzi tu oczywiście o same terminy, Lejeune nie analizuje warunków zawarcia i zerwania paktu autobiograficznego. Wbrew oczekiwaniom i zapowiedziom nie korzysta z narzędzi wypracowanych przez teorie pragmatyczne, a więc teorię aktów mowy, np. mocy illokucyjnej, choć przecież w kontekście pragmatycznego aspektu wypowiedzi i słów samego Lejeune’a o „niedotrzymanym zobowiązaniu” (które nie narusza paktu) wydaje się ona narzucać. Jest to posunięcie znaczące i zrozumiałe. Skoro Lejeune stanowczo odrzuca fikcję w autobiografii (co wyprowadza zresztą z samego pojęcia paktu autobiograficznego: „Tożsamość [autobiograficzna] nie ma nic wspólnego z zamierzoną grą fikcji”<sup>11</sup>),

<sup>8</sup> Tamże, s. 2.

<sup>9</sup> Tamże, s. 49.

<sup>10</sup> Tamże, s. 12.

<sup>11</sup> Tamże, s. 6.

wprowadzenie kategorii illokucyjnych oraz modalnych ram wypowiedzi zachwiałyby tą klarowną opozycją. Rozważanie intencji, zawieszenia mocy illokucyjnej czy wspomnianej ramy modalnej wypowiedzi oraz jej fortunności kłóci się bowiem z założeniem o oczywistej, prawdziwościowej czy też referencjalnej intencji autora, a ponadto wprowadza możliwość rozszczepienia intencji narratora i autora, co oczywiście jest nie do przyjęcia dla Lejeune'a.

To podstawowe dla koncepcji paktu autobiograficznego rozróżnienie między fikcją a autobiografią nastrocza jednak wiele wątpliwości. Przede wszystkim, problematyczne wydaje się pojęcie fikcji, przeciwstawione pojęciu prawdy. Zakłada ono bowiem utożsamienie fikcjonalności ze szczególnym rodzajem nieprawdy, choć Lejeune nigdzie nie mówi tego *explicite*. Pytanie, czym jest owa prawda i na czym ma ona polegać, również nie jest jasno sformułowane. Wiadomo tylko, że autor autobiografii może się nie wywiązywać ze zobowiązania prawdomówności, przy czym treść tego zobowiązania wydaje się Lejeunowi oczywista: przedstawianie rzeczywistości, reprezentacja. Co jednak ma podlegać reprezentacji? Co przedstawia ów prawdziwy przekaz? Wewnętrzną prawdę o sobie samym? Styl podmiotu? Świat, który go otacza? Co zatem stanowi model autobiografii? Czy wraz z każdym dziełem odpowiedź będzie inna? Na te pytania próżno szukać odpowiedzi. Pojęcie prawdy nie jest nigdzie objaśnione, a wprowadzone jako antonim fikcji w niewielkim stopniu objaśnia nam także to drugie pojęcie.

Fikcja jako przeciwieństwo prawdy jest tu rozumiana tradycyjnie – jako świat przedstawiony, czyli fikcyjne wydarzenia i fikcyjni bohaterowie – a więc referencjalnie. Dzieło odsyła do świata. Ten sposób rozumienia fikcji koncentruje się na wypowiedzeniu, a więc treści, nie zaś na poziomie wypowiedzenia, czyli aktu. Lejeune nie wspomina o możliwości fikcyjnego aktu mowy. Fikcja w takim wypadku przynależy przede wszystkim do domeny narracji – to sama sytuacja narracyjna jest fikcyjna. Referencjalne ujęcie fikcyjności może nieco dziwić, zważywszy na deklaracje, jakoby pakt autobiograficzny miał charakter pragmatyczny, odsyłał do relacji osobowych w tekście, a przede wszystkim skupiał się na kategoriach narracyjnych. Fikcyjny akt wypowiedzenia się byłby znacznie lepszym przeciwieństwem paktu autobiograficznego. Z drugiej strony przyjęte rozwiązanie wydaje się celowe. Gdyby Lejeune rzeczywiście koncentrował się na akcie wypowiedzenia i na tym poziomie umieścił opozycję prawda – fikcja, wówczas nieuchronnie musiałby się zająć intencjami poszczególnych ról osobowych, mocą illokucyjną wypowiedzi itd. Oznaczałoby to zakwestionowanie oczywistości tych intencji i prowadziłoby do komplikacji zasady „mówię, że mówię prawdę”, a co gorsze, mogłoby zbliżyć do siebie opozycyjne bieguny.

Problematyczne w koncepcji Lejeune'a wydaje się również ukonstytuowanie samej tożsamości. Na czym polega owa tożsamość? Jaka jest jej zasada? Na pozór równanie autor = narrator = bohater nie wymaga komentarza i wydaje się oczywiste. Jeśli jednak

weźmie się pod uwagę, jak różnoimienne człony łączy, jego oczywistość staje pod znakiem zapytania. Narratora i bohatera różnią nie tylko piętra instancyjne, różni ich przede wszystkim stosunek wobec narracji. Chodzi o różnicę między „ja opowiadającym” i „ja opowiadającym”. Są to zasadniczo odmienne poziomy tekstu. Zakładając tożsamość, trzeba znaleźć dla obu tych instancji jakąś wspólną treść i wspólny mianownik. W poszukiwaniu wspólnej tożsamości wskazać można na identyczność gramatyczną, a więc użycie pierwszej osoby liczby pojedynczej – „ja mówiące” i ten, o kim mówimy, jest tą samą osobą na mocy deiktycznych wskazań samego języka – albo też na identyczność imienia własnego. Lejeune podkreśla, że autobiografia nie musi być narracją pierwszoosobową, tak więc z pierwszego sposobu rozumienia tożsamości musimy zrezygnować. Identyfikowanie przez imię własne również następuje trudności, zatrzymuje się tam, gdzie należałoby rozpocząć analizę. Zamiast twierdzić, że narrator i bohater to te same osoby, trzeba się zastanowić, jakie są warunki utożsamienia tak różnych instancji, jak przebiega to utożsamienie i na czym ono polega? A przede wszystkim: co owo utożsamienie znaczy dla samej narracji? Jak przekłada się zatem na struktury tekstu, jaki jest jego tekstowy wykładnik?

Podobne, może nawet bardziej tradycyjne zastrzeżenia można wysunąć wobec drugiej części równania autor = narrator. Kłopotliwy status autora (zewnątrz i wewnątrz-tekstowy) jeszcze bardziej utrudnia identyfikację niż w przypadku narratora i bohatera. Wyjaśnienie, że „autor przynależy do dzieła, tak jak karta tytułowa”, a więc pojawia się na jego marginesie, odpowiada może na stary zarzut o całkowitą zewnątrztekstowość tej osoby, a więc na pytanie o status autora, ale nie rozwiązuje problemów z identyfikacją struktur tekstu ze strukturami pozatekstowymi, nie rozstrzyga, na czym polega ta wspólna tożsamość obu instancji i jaki jest jej tekstowy wykładnik?

Jak już zauważyłam, połączenie elementów tak różnych gatunkowo jak autor, narrator i bohater wymaga komentarza, analizy, próby odpowiedzi na pytanie, jaka jest treść wspólnej tożsamości. Zadania nie ułatwia wspomniana proporcja Lejeune’a, wedle której narrator jest dla bohatera tym, czym autor dla modelu. W tym wypadku kłopot z objaśnieniem, na czym polega równoznaczność tych elementów, widać jeszcze wyraźniej. Lejeune zestawia ze sobą szereg ściśle literacki, narratora i bohatera, elementy połączone ze sobą poprzez narrację i sam tekst, z autorem i modelem, a więc elementami, których związek nie ma charakteru narracyjnego. Na czym polega podobieństwo czy też analogia między tymi dwoma szeregami? Na relacji nadrzędności? Narrator panuje nad bohaterem, tak jak autor nad modelem? Czy tak jest faktycznie, czy relacje te rzeczywiście można opisać za pomocą hierarchii? Nawet gdybyśmy odpowiedzieli twierdząco, wiele by nam to nie wyjaśniło: ani w sprawie tożsamości, ani relacji zachodzących między poszczególnymi elementami. Być może porównanie to znaczy tyle, że autor opowiada o modelu? To ryzykowne stwierdzenie z perspektywy współczesnej

nauki o literaturze, zresztą cała zasada tożsamości sprowadzałaby się wówczas do stwierdzenia, że autor i model dublują parę bohater i narrator. Na to Lejeune nie może jednak przystać, oznaczałoby to bowiem rezygnację z narzędzi narratologicznych, by spekulować na temat relacji łączących modelowaną postać z autorem.

Wydaje się, że problem tożsamości jako zrównania elementów może zyskać rozwiązanie, którego Lejeune nie przewidział, choć z perspektywy współczesnej recepcji pism intymnych wydaje się ono oczywiste. Tożsamość trzeba mianowicie rozumieć w odniesieniu do stylów odbioru<sup>12</sup>. Byłaby ona wówczas pochodną działań historycznego czytelnika, wybierającego jeden z wielu możliwych typów lektury – taki, który przypisuje narratorowi i bohaterowi jedność przez odesłanie do konkretnej osoby zewnętrznej. Rozwiązanie to pozwala uniknąć kłopotów z uwikłaniem strukturalnym i dyskursywnym narratora i bohatera oraz ich rzutowaniem na kategorie pozanarracyjne. Ma jeszcze jedną zaletę: nie absolutyzuje zasadniczo tożsamości i pozwala dostrzec w niej pewien rodzaj lektury ukształtowany historycznie i podlegający różnym przemianom.

Problem tożsamości i fikcji w gatunkach autobiograficznych, tak jak go ujmuje Lejeune, wchodzić może w kolizję z kategoriami narratologicznymi. Nie jest to wszakże jedyne niebezpieczeństwo i jedyny problem. Po lekturze tekstów Lejeune'a nasuwa się pytanie, czy fikcja istotnie wyklucza się z autobiografią? I czy rzeczywiście autobiografia jest sprzeczna z podobieństwem? A wreszcie, czy podobieństwo można ściśle oddzielić od tożsamości? Przykładów, które mogą burzyć tę spokojną pewność, dostarcza sam Lejeune, mówiąc o autoportrecie malarskim oraz o Vallèsie<sup>13</sup>. Jak wynika z analiz Lejeune'a, identyfikacja modelu i przedstawienia w autoportrecie w znacznej mierze dokonuje się właśnie przez podobieństwo postaci przedstawionej i modelu; nie zawsze poparta jest autorską deklaracją ani nazwą dzieła. Autobiografia Vallèsa, o której Lejeune rozprawia, jest skomplikowana formalnie, podmiot mówiący z jednej strony stylizuje się na swojego bohatera, niejako podrabia jego głos, z drugiej ironicznie się od niego oddziela i wyraźnie wprowadza fikcję z poziomu narracji; pytanie „kto mówi?”, towarzyszy czytelnikowi już od pierwszego zdania. Obydwa te przypadki – autoportret malarski i dzieło Vallèsa – zakwalifikował jednak Lejeune jako przykłady autobiograficzne, mimo znacznego naruszenia modelu klasycznej tożsamości.

W tym samym kontekście warto zasygnalizować jeszcze inny problem, który, jak dotąd, wydaje się umykać badaczom intymistyki, a komplikuje rozstrzygnięcia Lejeune'a. Chodzi mianowicie o element czy też pierwiastek autobiograficzny w powieści oraz w innych dziełach zaliczanych do gatunków fikcjonalnych. Klasyczna powieść autobiograficzna łączy element fikcji i referencji, o której wspomina Lejeune. Aby dokonać identyfikacji bohatera i modelu, operujemy z konieczności zasadą podobieństwa: dopa-

<sup>12</sup> Używam tego terminu za M. Głowińskim, *Style odbioru*, Kraków 1977.

<sup>13</sup> J. Vallès, *Jakub Vingtras, I. Dzieciństwo*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1951.

trujemy się cech zbliżonych modelu i bohatera, na podstawie podobieństwa wnioskujemy o autobiograficznym charakterze tego czy innego elementu. To najprostszy przykład współdziałania autobiografizmu i fikcji – na poziomie świata przedstawionego. Oczywiście można też mówić – i jest to przypadek znacznie bardziej interesujący – o interferowaniu tych dwóch elementów na poziomie narracji: sama sytuacja narracyjna może nieść w sobie element autobiograficzny, podobnie jak niesie ze sobą ładunek fikcyjny. Podobieństwo w obu wypadkach jest warunkiem tożsamości. Tych dwóch pojęć czy też procedur nie sposób od siebie oddzielić.

Można oczywiście bronić stanowiska Lejeune'a, twierdząc, że jego koncepcja odnosi się do gatunków *stricte* autobiograficznych, nie zaś do tekstów, które noszą pewne znamiona postawy autobiograficznej, ani też tych, które stylizują się na pisma intymne, np. powieści w formie dziennika lub listów. Obrona ta, z pozoru słuszna i zasadna, pociąga jednak za sobą pewne trudności. Po pierwsze, ryzykowne wydaje się utożsamienie obydwu typów powieści: między powieścią w formie dziennika, względnie epistolarną, a powieścią autobiograficzną zachodzi ogromna różnica. Pierwsza naśladuje tylko gatunki intymne, jest nad nimi niejako nadbudowana, ale osadza się przy tym w nowym szeregu genologicznym, dokonuje genologicznego przemieszczenia, w drugiej pierwiastek autobiograficzny jest elementem podstawowym i równorzędnym wobec fikcji literackiej. Fikcja i autobiografia łączą się na zasadzie współrzędności. O ile powieści w formie listów, dziennika intymnego bądź pamiętnika istotnie mogą zostać zaliczone do klasycznych gatunków fikcyjnych i zdefiniowane jako formalne przeciwieństwo pism intymnych<sup>14</sup>, o tyle powieść z elementami autobiografii trudno tak jednoznacznie zakwalifikować. Można twierdzić, że jest to przypadek graniczny, niejednoznaczny, trudny do zdefiniowania i zadowolić się zbagatelizowaniem owej kwestii, niewykluczone jednak, że powieść z komponentem autobiograficznym mogłaby rzucić światło na koncepcję paktu autobiograficznego i związanej z nim tożsamości. W tym właśnie miejscu przechodzimy do punktu drugiego: pierwiastek autobiograficzny w powieści, rozpoznawany dzięki podobieństwu, jest zasadniczo pokrewny pierwiastkowi autobiograficznemu w klasycznych gatunkach intymnych, nie ma między nimi żadnej istotnej różnicy formalnej, ich rozdzielenie kłóciłoby się z intuicyjnym i dość powszechnym przeświadczeniem, że mamy do czynienia z tym samym zjawiskiem. Kategoryczna separacja podobieństwa i tożsamości, której dokonuje Lejeune, staje więc pod znakiem zapytania, podobnie zresztą jak przeciwstawność fikcji i paktu autobiograficznego. Tożsamość i podobieństwo splatają się ze sobą, fikcja nie wyklucza autobiografizmu, a literackość okazuje się elementem nośnym i pierwotnym.

Pakt autobiograficzny daje się obronić, jeśli traktujemy go jako wyznacznik pewnego typu lektury (referencjalnej), przyznajemy mu więc znacznie silniejszy ładunek pragma-

<sup>14</sup> Por. M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 1997.



tyczny, niż to przewidział Lejeune. Jest to, dodajmy, lektura uwarunkowana historycznie, nie zaś genologicznie, prawdziwościowy sposób odbioru pism intymnych, który, jak się zdaje, ulega jednak ciągłym przemianom. Lektura referencjalna powoli ustępuje pola innym formom recepcji pism intymnych<sup>15</sup>. Jeśli tożsamość i podobieństwo nie dają się od siebie kategorycznie oddzielić, a niekiedy podobieństwo jest wręcz warunkiem tożsamości, autobiografizm nie kłóci się z literackością. W przypadku powieści z elementami autobiograficznymi literackość – czy raczej fikcjonalność – jest wehikułem autobiografizmu, który okazuje się strategią tekstu, rodzajem efektu literackiego. Oczywiście model ten również można traktować jako pewien typ lektury „literackiej”, która podchodzi do klasycznych pism intymnych z podobnym instrumentarium jak w przypadku literatury sensu *stricte*, a więc przede wszystkim narratologicznym. Z pewnością jest to również lektura ograniczona w czasie, historycznie zmienna, pozwalająca jednak na dokładniejszą analizę sposobów kształtowania się tożsamości tekstowych „ja”, na bardziej szczegółowy opis relacji między „ja opowiadającym” a „ja opowiadany”.

Lektura „literacka”, w przeciwieństwie do „referencjalnej”, bierze pod uwagę stopniowość autobiografizmu, jego rozmaite formy, wykładniki i przede wszystkim jego tekstowy charakter. Autobiografizm może się przejawiać rozmaicie: w konstrukcji narratora jako postaci, którą czytelnikowi łatwo utożsamić z rzeczywistym autorem ze względu na informacje o nim (np. imię, fakty z życia, zawód, topografia); w poetyce narracji – najczęściej pierwszoosobowej, budowanej jako opowiadanie własnych przeżyć, osobistego losu; wreszcie w samym układzie fabuły: dzieciństwo i młodość bohatera, rozpoczęcie od rodowodu, opis środowiska rodzinnego, rekonstrukcja realnego kontekstu historycznego oraz aluzje do biografii czy też postaci znanych empirycznemu, pozatekstowemu autorowi. Znakiem autobiografizmu może być także refleksja nad językiem i warsztatem pisarskim, stosowanie autoaluzji, kryptocytatów i wykorzystywanie motywów powtarzających się w pozostałej twórczości pisarza. Lektura „prawdziwościowa” poprzestaje na stwierdzeniu niestopniowalnej tożsamości i zamyka drogę wszelkim analizom tekstowych wykładników i sposobów kształtowania owej tożsamości oraz skomplikowanym relacjom „ja”. Lektura „literacka”, odniesiona również do gatunków *stricte* intymnych, a więc dziennika, pamiętnika itp., przeciwstawna Lejeunowskiemu typowi „referencjalnemu” odwołuje się także do kategorii autoprezentacji, czyli przedstawiania „ja opowiadanego” przez „ja opowiadające”, analizuje relacje między obydwoma tymi kategoriami, rozpatruje strategie dyskursywne, których stawką jest tożsamość podmiotu w tekście.

<sup>15</sup> Symptodem tej zmiany zdaje się właśnie *Dziennik Gombrowicza* oraz charakterystyczny odbiór tego dzieła.

## 2. Dziennik Gombrowicza w perspektywie genologii

Z perspektywy geneologicznej *Dziennik* Gombrowicza jest tworem nader złożonym.<sup>16</sup> Można w nim znaleźć wiele gatunków literackich i wiele gatunków mowy. Michał Głowiński wymienia: diatrybę, esej, parergon, paralipomenon, rozprawę mówioną, przemówienie, kazanie.<sup>17</sup> Listę tę łatwo zresztą rozszerzyć, w *Dzienniku* występują manifesty, solilokwia, listy, polemiki itd. *Dziennik* operuje przy tym rozmaitymi odmianami i konwencjami intymistycznymi, pojawiają się tu: kronika dnia i błahych wydarzeń codzienności, dziennik-wyznanie oraz itinerariusz. Charakterystyczne, że wszystkie te odmiany zostają potraktowane parodystycznie, są wzięte w cudzysłów. Ważnym, a może nawet podstawowym gatunkiem, jest też oczywiście dziennik intelektualisty. Wszystkie pojawiające się gatunki ulegają daleko idącym przekształceniom, są osadzone w nowym kontekście genologicznym. Ów nowy kontekst zyskuje nową charakterystykę.

### 2.1. Fikcjonalność na poziomie aktu mowy

*Dziennik* Gombrowicza wyraźnie narusza założenia paktu autobiograficznego Lejeune'a. Nie przystaje do definicji autobiografizmu, zarówno jeśli chodzi o fikcję, którą Lejeune w założeniu wykluczał w gatunkach autobiograficznych, jak i pod względem tożsamości autora, narratora i bohatera. Ten drugi punkt jest znacznie bardziej skomplikowany, toteż omówię go osobno. W tym miejscu chciałabym się skupić na fikcjonalności *Dziennika* oraz fikcji w *Dzienniku*. Ów komponent sytuuje się bowiem nie tylko na poziomie świata przedstawionego. Fikcjonalność w *Dzienniku* polega na tym, że fikcyjny jest właśnie akt wypowiedzenia, nie tylko jego treść.

Przede wszystkim fikcyjny lub raczej fikcjonalny<sup>18</sup> jest sam bohater *Dziennika*, który bardziej przypomina postać literacką z powieści Gombrowicza niż tradycyjnego bohatera dziennika intymnego – osobowość, którą narrator pragnie przedstawić w całym jej bogactwie. Dostrzegł to już Jan Błoński: „Bohater *Dziennika* jest w równej mierze postacią literacką co narrator *Trans-Atlantyku* czy *Kosmosu*”<sup>19</sup>. Biografia bohatera, jego życie i osobowość nie są przedstawiane ani relacjonowane, są raczej pożywką dla dyskursywnych przedsięwzięć narratora w pierwszej lub trzeciej osobie. Banalnym poczyn-

<sup>16</sup> Na fakt ten zwrócił uwagę w swoim znakomitym studium J. Jarzębski: „*Dziennik* nie był, rzecz jasna, klasycznym *journal intime*, lecz formą z pogranicza wielu gatunków, opracowaną literacko, o wielorakich funkcjach”. J. Jarzębski, *Literatura jako forma istnienia (O Dzienniku Gombrowicza)*, w: tegoż, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000, s. 171.

<sup>17</sup> M. Głowiński, *Gombrowiczowska diatryba*, w: tegoż, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.

<sup>18</sup> „Fikcyjny” oznacza czasem „nieprawdziwy”, ponieważ jednak interesuje nas tu nie tyle opozycja prawda/fałsz, ile analiza skomplikowanego fenomenu fikcji literackiej, lepiej mówić o bohaterze fikcjonalnym niż fikcyjnym.

<sup>19</sup> J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 2003, s. 155.

niom bohaterów towarzyszy podniosły styl, rozdęta opowieść, patos nieliczący z przedstawianą rzeczywistością. Literatura pożarła fakty, język przytłoczył bohatera.

*Dziennik* konstruuje swojego bohatera głównego, a zwłaszcza bohaterów pomniejszych jako marionetki. Trudno nie dostrzegać ich niesamodzielności wobec narracji. *Dziennik* łamie konwencję przedstawiania obrazu czyjegoś życia, gdzie życie (bios) to pretekst dla opowieści (grafia). Bohater staje się polem działań narracji. O jego szczególnym statusie świadczy mocno podkreślone rozszczepienie instancji narratora i bohatera, o wiele wyrazistsze niż jest to możliwe w klasycznym dzienniku, gdzie, jak zauważa Lejeune, panowała jedność obu instancji. Bohater jest w niewielkiej mierze nadawcą tekstu, ale w większym stopniu jego konstruktorem, tworem w pełni dyskursywnym. Można go traktować jako efekt strategii autobiograficznej, która, paradoksalnie, ucieka się do fikcji: „W *Dzienniku* Gombrowicz odwrócił metodę z *Ferdydurke*, tam w świat fikcji wkraczała autobiografia, tu w ramach autobiografii mamy fikcję [...]. Życie trzeba wyjaśnić zmyśleniem”<sup>20</sup>. „Forma quasi-dziennika pozwoliła połączyć pisarzowi sprzeczne zamiary: autobiografizm i fikcję.”<sup>21</sup>

Zdaniem Łapińskiego zmyślenie byłoby uzupełnieniem i objaśnieniem pierwiastka autobiograficznego. Wydaje się, że stwierdzenie to, jakkolwiek słuszne, nie wyczerpuje tej relacji. Rola fikcji nie polega bowiem tylko na komentowaniu czy też uzupełnianiu biografii w myśl zasady: nie zdarzyło się, ale mogło się zdarzyć i ta niewykorzystana możliwość w znaczny sposób opisuje moje ja, moje życie. W *Dzienniku* nie chodzi o tworzenie biografii alternatywnych albo przedstawianie światów możliwych, które – choć nie zaistniały – określają egzystencję bohatera. Nie chodzi również o to, że zachowanie bohatera przeczy zasadom prawdopodobieństwa (psychologicznego, życiowego itp.). Bohater znajduje się poza tymi zasadami, wywodzi się z zupełnie innego porządku estetycznego – z porządku literackiej kreacji. Wykracza poza charakterystyczną dla dziennika intymnego *mimesis*. Realizm gatunków intymnych żąda zachowania pozorów niefikcjonalności i jak słusznie zauważył Lejeune, narzuca porządek prawda-falsz. Bohater *Dziennika* włącza się w porządek fikcjonalny, choć fikcja sytuuje się nie na poziomie przedstawionych nieprawdziwych przygód czy wydarzeń, ale na poziomie jego prezentacji jako osoby skorelowanej z fikcjonalnym aktem opowiadania, dyskursem powstałym pod znakiem fikcji.

Fikcja, o której mowa, nie pokrywa się z fałszem lub zbiorem zdarzeń zmyślonych, choć dla porządku warto zaznaczyć, że one również występują w *Dzienniku*<sup>22</sup>. Bohater

<sup>20</sup> Z. Łapiński, *Ja, Ferdydurke*, Kraków 1997, s. 130.

<sup>21</sup> Z. Łapiński, *Błazenada podszyta tragizmem*, Plus-Minus, „Rzeczpospolita” 16-17 września 2000 r. Por. także tegoż, hasło: *Dziennik*, [w:] *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. M. Witkowiec, Warszawa 1989.

<sup>22</sup> Np. podróż, której Gombrowicz w gruncie rzeczy nie odbył.

jest fikcyjny nie dlatego, a w każdym razie nie tylko dlatego, że przedstawione wydarzenia nigdy nie miały miejsca albo że narrator koloryzuje i ubarwia jego banalne w gruncie rzeczy przeżycia<sup>23</sup>. Jest fikcjonalny, ponieważ narrator podkreśla jego fikcjonalność, ponieważ został skonstruowany jako literacka fikcja. Samą narrację również trzeba rozumieć jako fikcjonalny akt mowy, jego warunki – kontekst, adresat i konwencja – zmieniają się plastycznie w toku wypowiedzi, narrator robi wykład, prawi kazanie przed zgromadzonym audytorium, zwierza się w zaufaniu, monologuje i wszystkie te sytuacje, wyraziście zaznaczone, zmieniają się jak w kalejdoskopie. Niekiedy narracja zostaje zawieszona w próżni, nie ma żadnego określonego „tu i teraz”, które moglibyśmy przypisać danemu aktowi mowy (por. napisy absurdałne „piesek mokry lub tylko wilgotny, do wyboru”). W *Dzienniku* poważne podejście do wyznania nie występuje w postaci czystej, narusza się więc zasadę tak charakterystyczną dla dziennika intymnego. Poszczególne akty mowy nakładają się na siebie, nawzajem się znoszą, można nawet mówić o ich zatartej mocy illokucyjnej.<sup>24</sup> Narracja *Dziennika* to spiętrzone cytaty struktur, przytoczenia gatunków i podgatunków intymnych w duchu „parodii konstruktywnej”, cechującej, jak słusznie zauważa Głowiński, powieści Gombrowicza<sup>25</sup>. Ten sposób wykorzystania typów wypowiedzi intymnej nakłada na intymistyczną „nagość” wyznania szczególny kostium literacki, przesuwając tekst do szeregu literackiego. Narrator jest postacią skonstruowaną w tym samym stopniu, co bohater, choć oczywiście w całkiem odmienny sposób: jest nadobecny, rozgadany, narzucający się swoimi monologami i kazaniem, swoim dyskursem, wybiera sobie rozmaite role, jest strategiem zamieniającym czytelników w adresatów wypowiedzi. Kreacja narratora jako postaci fikcyjnej współbrzmi z konstrukcją bohatera. Narracja jako monolog fikcyjny nadaje fikcjonalny charakter całemu *Dziennikowi*, czyni zeń dzieło literackie.

<sup>23</sup> Zofia Chądzyńska, wspominając Gombrowicza, mówi o tej skłonności, która widoczna jest w całym jego pisarstwie: „wszystko u Gombrowicza jest połączeniem prawdy i blefu. Przypuszczam, że w rzeczywistości [jego wędrówki – K. Ch.] wyglądały trochę inaczej – biedniej, mniej światowo. Podejrzewam, że wiele postaci (naturalnie nie wszystkie) zmyślił”. Zofia Chądzyńska, *Witoldo Gombrowicz w Argentynie*, [w:] Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Kraków 1999, s. 325. Por także: „tu [Gombrowicz wymienia] potok nazwisk, ludzi, których nie zna, których nie pozna nigdy. Dziś – bo nie jest nikim więcej niż nieznanym polskim emigrantem, później – bo sam zdobywszy sławę, wszedłszy w inne gwiazdozbiory, nie będzie już ich ciekawy”. Tamże, s. 318.

<sup>24</sup> Co, jak wiadomo, jest wyznacznikiem fikcji literackiej wedle Ohmana. Zawieszenie mocy illokucyjnej, a więc pewna modyfikacja aktu mowy przez zmianę intencji nadawcy, ale także postawy odbiorcy i całej ramy modalnej aktu komunikacji. R. Ohman, *Literatura jako akt*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2.

<sup>25</sup> M. Głowiński, *Parodia konstruktywna*, w: *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Warszawa 1984.

Z perspektywy fikcji i literackości trzeba bliżej przyjrzeć się słynnemu, wspomnianym już absurdalnym *passusom* *Dziennika*. Przede wszystkim musimy odróżnić absurd od bełkotu, o którym mówi Michał Paweł Markowski<sup>26</sup>. Bełkot, zgodnie z koncepcjami Lacana, do którego odwołuje się Markowski, jest śladem niedoukonstytuowanego podmiotu, asensem, który do niczego, z wyjątkiem traumy, nie odsyła i jest niejako wypowiedzią poniżej sensu, całkowicie różną od komunikacji nastawionej na przekazywanie treści racjonalnego podmiotu. Bełkot jest więc wypowiedzią bezsensowną. Absurd to wypowiedź zdekontekstualizowana, odsyłająca do jakiegoś sensu oryginalnego albo do formuły, która często występuje w normalnej komunikacji. Może też być zlepkiem takich formuł, najczęściej pochodzących z różnych gatunków mowy. Absurd zatem to wypowiedź przemieszczona i hybrydyczna, zmieniona ze względu na nowe, nieoczekiwane zastosowanie. Odsyła do zwyczajnych praktyk mowy, które znalazły się w nienaturalnym dla nich otoczeniu. Absurd nadbudowuje się więc nad sensem, nie wyrzeka się swoich pierwotnych odniesień i relacji. O ile bełkot wiąże się z podmiotem nieukształtowanym, o tyle absurd jest operacją drugiego rzędu i odsyła raczej do znaczeń, technik i podmiotu w pełni ukonstytuowanego.

W *Dzienniku* rzeczywiście występuje bełkot, ale większość przypadków, które Markowski uznaje za bełkotliwe, należałoby raczej określić mianem absurdu. Rozpatrzmy napisy o psach, np.: „Psy przygryzają sobie wupał” (*Dz* II 149); „Pies żółty, nadgryziony, zresztą nowy” (*Dz* II 150). Fragmenty te pojawiają się w bliskim sąsiedztwie, niekiedy występują na początku lub końcu zapisów dziennych, niekiedy same stanowią cały zapis, a więc niejako występują zamiast narracji. Są wyraźnie wydzielone z tekstu. Nie mieszają się z główną narracją, nie interferują z nią, są ciałem obcym w wywodzie i, co ciekawsze, narrator zdaje się ich nie zauważać. Zostały umieszczone w nieoczekiwanym dla nich kontekście jako fragmenty nieprzyswajalne. Narrator nie poprzedził ich żadną frazą, nie wprowadził, nie skomentował, pozostają w nieuzgodnionym stosunku do tekstu. Wzięte z osobna wydają się hybrydami rozmaitych formuł i sytuacji komunikacyjnych. Pomieszano frazy drobnych ogłoszeń prasowych: „zamienie”, „do wyboru”, „nowy” (mowa jest też o psach starych, czarnych, białych itd., zupełnie jak w anonsach o zwierzętach do przygarnięcia) z frazami kulinarnymi: „smaczny”, „tłusty” i dotyczącymi psów: „nadgryziony”, „przygryzać”, „gryzący”, przy czym większość z nich ze względu na dekontekstualizację jest wieloznaczna. Gryzący może być i pies, i ironia. Połączenie tych różnych, wciąż jeszcze rozpoznawalnych elementów, odbywa się na zasadzie wariacji możliwości i przypadku, zarazem jednak wszystkie one kręcą się wokół tego samego motywu psa. Wytracony z równowagi czytelnik musi zadać sobie pytanie o znaczenie tak dziwacznych fraz, a także ich rolę w dzienniku.

<sup>26</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Kraków 2004.

Naturalna wydaje się tu interpretacja psychoanalityczna, wedle której podmiot niedokonstytuowany albo nieświadomość zaburza zwykły tok wypowiedzi Ja i daje o sobie znać we frazach nienormalnych, przejęzyczeniach i wykolejeniach, wypowiedziach zniekształconych. Stąd rzekomo płyną anomalie tekstu, które miałyby być źródłem wszelkich przeinaczeń. Czy rzeczywiście jednak można mówić tu o przejęzyczeniu? Pomyłce? Czy można traktować przytoczone fragmenty *Dziennika* jako znaki podmiotu przed konstytucją albo podmiotu zdefektowanego? Trudno je zakwalifikować jako wypowiedź, która się świadomości Ja wymyka, która zaprzecza jej intencjonalności. Konceptę tę wykluczają same frazy – nie sposób ich uznać za bełkot, ponieważ wyraźnie widać, z jakich elementów zostały zbudowane i do czego odsyłają. Widać ich hybrydyczną konstrukcję oraz to, że zostały osadzone w nowym dla siebie kontekście. Ich budowa oraz odniesienie wydają się zupełnie jasne, to wypowiedzi zrozumiałe. Trudno też dopatrzeć się w nich „mowy pragnienia”, jeżeli już to raczej żartu z psychoanalizy. Interpretacja w duchu lacanowskim uniemożliwia postawienie pytania o ich rolę w dzienniku intymnym: skoro są wylewem nieświadomego na powierzchnię tekstu, to nie ma sensu zastanawiać się nad ich funkcją w dzienniku, nieświadomość bowiem daje o sobie znać wszędzie i kontekst nie ma tu żadnego znaczenia. Interpretacja absurdalnych fraz Gombrowicza jako przejęzyczeń jest nie do przyjęcia, ponieważ absurd jest praktyką celową.

Szczególnie zastanawiający jest fakt, że absurdalne wypowiedzi pojawiają się właśnie w dzienniku intymnym. Fraz takich można by się spodziewać w powieści eksperymentalnej, awangardowym dramacie albo poezji lingwistycznej, ale w dzienniku z jego konwencją autentyczności, wyznania i szczerości zdecydowanie zaskakują. Ich znaczenie formalne można objaśnić przez odwołanie do starego konceptu formalistów rosyjskich, mianowicie dezautomatyzacji odbioru. Jednym z istotnych wyznaczników gatunkowych dziennika osobistego jest, jak już wielokrotnie wspominałam, forma wyznania czy spowiedzi, a także konwencja realistyczna. Gwałtowne, niczym nieprzygotowane wprowadzenie *passusów* absurdalnych narusza tę konwencję czy też gatunkowe oczekiwania czytelnika. Zagadkowy stosunek narratora do wydzielonych partii tekstu, jego milczenie w tej sprawie, kłóci się z wylewnością i pełną identyfikacją z tekstem, a także z nadobecnością narratora. Nie wiemy, do jakiego narratora, adresata i okoliczności odnieść mamy przytoczone sformułowania. Kto je wypowiada? Do kogo? Z pewnością fraz tych nie można przypisać narratorowi głównego wywodu, bo on zdaje się o nich nic nie wiedzieć. W ten sposób jeszcze bardziej podkreśla się, że niniejsze *passusy* to pierwiastek obcy, dysonansowy, komplikujący narrację. Absurdalne fragmenty są wyraźnym znakiem kreacji i literackości. Narrator, milcząc, ukazuje granice swojej obecności, panowania nad tekstem, konwencjonalizuje szczerość i autentyczność, w końcu przesuwając opowieść w kierunku fikcyjnego aktu mowy, przez co narracja upodabnia się do fikcji.

Nie zawsze obcość i odmienność są tak wyraźne. Niekiedy partie absurdalne stanowią zamkniętą całość fabularną, ale nie burzą tożsamości narratora. Oto przykład takiej minifabuły: „Paplała i paplała bez miłosierdzia, aż koleżanki wołały: – Utnij sobie język! No i nagle to ją zabolalo! Złapała za nożyczki, ciach, ciach, patrzcie niedobre koleżanki: język już na ziemi, a w ustach krew” (*Dz* II 193). Słowa te poprzedza zdanie: „Znow jestem na pełnym morzu!” Zaraz po nich następuje: „W barze narożnym. Rozmawia siedemnastoletni robotnik przez telefon z narzeczoną”. Przejście od narracji pierwszoosobowej do trzecioosobowej jest ostre, narrator nie przygotowuje czytelnika do groteskowej historyjki, nie wyjaśnia, na jakich prawach pojawia się ona w tekście. Zdania wcześniejsze i późniejsze nie łączą się z opisaną fabułą. Mamy tu do czynienia z narracyjnym skokiem. Sama historia też pasuje bardziej do *Ferdydurke* i Filidora z Filibertem niż do dziennika. Łamie jego gatunkowy realizm, inkrustuje dziennik absurdem. Opowiadka bierze się z udosłownienia, potocznej metafory i wieje od niej absurdalną grozą. Niesamowitość wiąże się w *Dzienniku* z absurdem. Warto w tym miejscu przywołać pojęcie *das Unheimliche* Freuda<sup>27</sup>, które oznacza przeciwieństwo zadomowienia, zwykłości, normalności (*das Heimliche*). Niesamowitość u Freuda to niezwykłość, obcość, stan wyjątkowy. To również groza, skrywająca się za tym, co zwyczajne, normalne, codzienne. Drugie dno codzienności, niezwykłość, która czai się za plecami zwykłości<sup>28</sup>. Absurd w przeciwieństwie do bełkotu oznacza właśnie odkrycie nienormalności w zwykłych formułach języka. W *Dzienniku* efekt niesamowitości osiąga się przez dekontekstualizację utartych formuł, przez ich pomieszanie. Bełkot natomiast odsyła wyłącznie do traumy nieracjonalnego podmiotu.

Pojawiające się w *Dzienniku* fikcje są bezpośrednim znakiem literackości, ale nie tylko. Wykorzystuje się je także do czegoś, co można nazwać rodzajem hiperbolizacji czy też alegoryzacji. Służą zatem literackości wtórnie. Oto przykład: „namawiam sztukę do kopnięcia – łup! – ale nie po to aby profesor poczuł się kopnięty; [...] Wczoraj, w barze, z pewnym socjologiem, czy psychologiem. [...] Wytoczyłem przeciw niemu moje racje, własnego chowu, ale cóż może racja pojedyncza, przeciw jego racji, którą wymógowało trzysta tysięcy umysłów w ciągu tysięcy lat, która jest górą powstałą z głów podporządkowanych i funkcjonalnych? [...] Ale kiedy kopnąłem go w kostkę u nogi, krzyknął! O krzyk uczonego – jak to wyzwała! /*Sobota*/ W ryja go!” (*Dz* II 272-273). Najpierw pojawia się dyskursywna teza dotycząca wzajemnych relacji sztuki i nauki – temat

<sup>27</sup> S. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997. Na temat niesamowitości u Gombrowicza por. M. Janion, *Forma gotycka Gombrowicza*, w: teje, *Pisma wybrane*, t. 4, Kraków 2001.

<sup>28</sup> Jest to oczywiście estetyka groteski, z jej charakterystyczną monstrialnością, rozparcelowaniem ciała, absurdem, potwornością, niesamowitością, stanami nienormalnymi ukrytymi pod płaszczykiem codzienności. Rozpoznał ją i opisał w ten sposób W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4.

stary jak sam prymat nauki w świecie, a może nawet starszy. Wypowiedziana została w stylistyce dosadnej i potocznej, choć wciąż jeszcze z zachowaniem języka teoretycznego. Retoryka potoczności się nasila i przechodzi w całą scenkę, która jest czymś w rodzaju żywiłowej ilustracji wcześniejszych rozważań, polega na udosłownieniu, uosobieniu i ukonkretnieniu tego, co z gruntu teoretyczne i pojęciowe. Fikcyjna scenka podporządkowana jest formalnie pierwiastkowi dyskursywnemu, choć oczywiście to raczej potoczność i dosadność ma ten pierwiastek okiełznać i zrelatywizować. Fikcja jest tu więc z jednej strony poręcznym narzędziem dyskursu, z drugiej uniwersalizuje i alegoryzuje ów dyskurs, nadaje mu charakter obrazowy i literacki.

Podsumujmy: *Dziennik* nie tylko posługuje się fikcją, *Dziennik* jest fikcyjny jako akt mowy o zatartej mocy illokucyjnej, zmiennych warunkach wypowiedzenia, fikcyjnym bohaterze i narratorze. Fikcyjne są również dialogi – zrywają z zasadą mimetyzmu, są groteskowe, nierealistyczne, redukują swoich uczestników do roli marionetek, łączą się płynnie z esejem, przemówieniem, kazaniem. *Dziennik* dąży do genologicznego uniezwyklenia, jego forma przestaje być przezroczysta, staje się problemem estetycznym.

## 2.2. Autoprezentacja

Lejeune definiuje dziennik intymny jako tekst, w którym najważniejsza jest tożsamość narratora, bohatera i autora oraz niefikcjonalność. *Dziennik* Gombrowicza narusza obydwa te warunki. Wielu znawców twórczości Gombrowicza – na przykład Zdzisław Łapiński czy Jerzy Jarzębski – podkreśla rozszczepienie między narratorem a bohaterem *Dziennika*. Aby rozważyć, jak ma się „ja mówiące” do „ja opowiedzianego”, nie przesadzając z góry, czy łączy je tożsamość, czy też nie i na czym owa tożsamość ewentualnie polega, proponuję odwołać się do kategorii autoprezentacji, a więc poddać analizie sposób, w jaki „ja mówiące” przedstawia „ja opowiedziane”. Ważne są tu zarówno odniesienia formalne, jak i tematyczne, przedmiotem moich rozważań będą więc: alternacja form osobowych (narracja trzecio- i pierwszoosobowa), relacje między „ja opowiadającym” a czasem oraz specyficzne schematy autobiograficzne pojawiające się w *Dzienniku* i ich rola.

### 2.2.1 Autobiograficzne skrypty<sup>29</sup>

Wszystkie gatunki autobiograficzne wykorzystują charakterystyczne fabuły, pojęcia i style<sup>30</sup>, za pomocą których zwykło się opisywać własne życie. Układają się one w metafabułę autobiograficzną, organizującą całą wypowiedź. Klasyczne toposy owej fabuły nadrzędnej to: proweniencja społeczna, rodzina, ewentualnie lata szkolne i studenckie, życie uczuciowe, osiągnięcia, przyjaciele i postaci warte upamiętnienia, a wreszcie

<sup>29</sup> Terminu skrypt, rozumianego jako scenariusz życiowy, a więc uporządkowany układ fabularny, używam za E. Bernem.

<sup>30</sup> Por. J. Starobinsky, *Styl autobiografii*, op. cit.



śmierć. Tak wygląda gramatyka wypowiedzi autobiograficznych. W przypadku artystów dochodzi oczywiście również wątek twórczości. W klasycznych autobiografiach, podobnie zresztą jak w biografiach, schemat ten odpowiada na ogół układowi całego materiału i rządzi opowieścią – z rozmaitymi odchyleniami lub wariantami, bo też morał opowieści i sensy nadawane życiu mogą być bardzo różne. W dziennikach intymnych te węzłowe punkty nie organizują całej wypowiedzi. Nie pojawiają się w układzie chronologicznym i nie występują w całości, lecz tylko fragmentarycznie. Są jednak czymś więcej niż luźno utkany tematami, ponieważ porządkują i nadają sens doświadczeniu egzystencjalnemu, materii życia, są więc fabularyzacjami w sensie, jaki temu terminowi nadał Hayden White<sup>31</sup>. Naznaczają opowieść obecnością „ja” a zarazem owo „ja” problematyzują.

*Wspomnienia polskie*<sup>32</sup> Gombrowicza w przeciwieństwie do *Dziennika* odpowiadają właśnie klasycznemu układowi chronologicznemu: zaczynają się od opisu pochodzenia, mamy klasyczne portrety rodzinne, omówienie lat dziecięcych, pierwszych istotnych doświadczeń, które ukształtowały charakter lub raczej postawę egzystencjalną bohatera, dowcipny obraz lat nauki – w szkole, na uniwersytecie oraz w Paryżu, mowa jest wreszcie o debiucie literackim, publikacjach, wreszcie o ówczesnym środowisku literackim<sup>33</sup>. Logiczną kontynuacją *Wspomnień polskich* są *Wędrówki po Argentynie*, choć tutaj chronologię zachowano tylko w ogólnym zarysie. Tekst jest raczej impresją na temat Argentyny niż realnym itinerariuszem, a pod koniec pojawiają się rozbudowane rozważania na temat egzystencjalizmu, wspomnienia przechodzą w esej, co zdaje się jednak nie naruszać zasadniczo autobiograficznego charakteru tekstu.

W *Dzienniku* występują najważniejsze elementy autobiograficznego skryptu, ale nie wszystkie i w bardzo szczególnej roli. Zamieszczono zatem: wspomnienia z czasów debiutu i publikacji następnych książek, opis polskiego środowiska literackiego z międzywojnia, komentarze do własnej twórczości – „ja jako pisarz”, „moja metoda twórcza” – pojawia się też temat śmierci. Wprawdzie nie ma tu motywów dzieciństwa i rodziny, ale sprawa pochodzenia powraca kilkakrotnie, zresztą w bardzo charakterystycznym kontekście (występy bohatera przed tak zwaną postępową publicznością). Informacje o małżeństwie wkradają się do tekstu niemal niepostrzeżenie, mimochodem. Gombrowicz mówi o nim między wierszami. Opis życia codziennego, podróży i spotkań pojawia się tu na szczególnych prawach cytatu struktury. To, co nazwać możemy życiem osobistym, uczuciowym czy erotycznym przedstawione jest tylko szcątkowo. Przechodzi w metaforę i niedopowiedzenia (np. epizod homoseksualny w Retiro), kształtuje perspektywę percepcyjną i narracyjną, często zaś zamienia się w ogólne rozważania o cie-

<sup>31</sup> H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. E. Domańska, Kraków 2000.

<sup>32</sup> W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, op. cit.

<sup>33</sup> Ten sam układ zachowuje też klasyczna biografia. Por. S. Żak, *Witold Gombrowicz. Autobiografia-autokreacja-legenda*, Kielce 2000.

lesności. Erotykę można ewentualnie traktować jako klucz interpretacyjny,<sup>34</sup> nie została jednak przedstawiona w sensie ścisłym, nie stała się przedmiotem reprezentacji ani opowieści, tak jak – dla porównania – w dziennikach Nałkowskiej czy Dąbrowskiej. Partie te dają oczywiście asumpt do ciekawych interpretacji psychoanalitycznych, zwłaszcza tych spod znaku *queer* czy *gender*, jak choćby rozważaniom o subwersywności,<sup>35</sup> ale zaniechanie to jest również znaczące jako wybór sposobu kształtowania opowieści autobiograficznej.

*Dziennik* jest oczywiście autobiografią literacką, czy raczej autobiografią literata albo intelektualisty. Przeważają w nim rozważania o przeczytanych książkach, o ludziach kultury – współczesnych i dawnych – o nowszych prądach filozofii – marksizmie, egzystencjalizmie itp. Nie należy jednak doszukiwać się tu pokrewieństwa z dziennikami intymnymi w typie Konińskiego czy Elzenberga,<sup>36</sup> hołdującymi zasadzie czystego intelektu i rozważaniom metafizycznym. Dzienniki tego typu wyrzekają się z góry wszelkich toposów autobiograficznych, poszukują ontologicznej zasady świata oraz podstawy ładu moralnego. *Dziennik* jest równie odległy od tych diariuszy, które polegają na odnalezieniu „głębokiego ja”, na opisie i celebrowaniu nieodniesionego do innych świata intymnego.

Nie wystarczy wymienić pojawiające się w *Dzienniku* skrypty autobiograficzne. Trzeba się przede wszystkim zastanowić, na jakiej zasadzie pojawiają się one w tekście i jaka jest ich rola. Zacznijmy od pochodzenia. To klasyczny wątek, umieszczenie podmiotu w ciągu genealogicznym. Tworzy się w ten sposób pole sensów, narracja genealogiczna zakłada bowiem, że tożsamość człowieka określają tradycje domu rodzinnego, kultura klasy społecznej, kapitał kulturowy, zdobyty w procesie socjalizacji. Z pochodzeniem łączyć się mogą rozmaite postawy: przeświadczenie o jego determinującej roli w życiu jednostki, przypisywanie mu roli ograniczonej, zupełne lekceważenie tego komponentu lub bunt przeciw rodzinnemu środowisku. Mamy więc pole znaczeń z jednej strony określone przez kategorie tradycji, dziedziczenia, hierarchii i pozycji, z drugiej przez pojęcia przesądu klasowego, społeczeństwa stanowego itp. Tak w największym skrócie ująć można zwyczajowy sens tego toposu.

Prześledźmy wątki pochodzenia występujące w *Dzienniku*. Narrator rzadko wspomina o konkretnych przodkach i członkach najbliższej rodziny. Mówi głównie o przynależności klasowej i kulturowej, a zwłaszcza o pozycji. Osobista genealogia pojawia się na prawach cytatu z herbarza lub gawędy szlacheckiej: „Moja matka z domu Kotkowska.

<sup>34</sup> Tak jak to uczynił M. Bielecki w książce *Interpretacja i płeć. Szkice o twórczości Witolda Gombrowicza*, Wałbrzych 2005. Por. zwłaszcza szkic *Dziennik jako dyskurs homoerotyczny*.

<sup>35</sup> Por. K. Szczuka, *Gombrowicz subwersywny*, „Teksty drugie” 1999, z. 5.

<sup>36</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem: aforyzmy z porządku czasu*, Kraków 1994; L. K. Koniński, *Nox Atra, Ex Labiryntho*, Warszawa 1961 oraz tegoż, *Uwagi 1940-42*, Poznań 1987.

Nie jest pewne, owszem, raczej niepewne, pochodzenie Kotkowskich od mitycznego Ścibora. Ale, jakby nie było, gniazdo ich rodzinne (gdzie część dzieciństwa spędziłem) za czasów dziadka mego, Ignacego Kotkowskiego, trzysta włók liczyło przedniej ziemi sandomierskiej... Dwór czcigodny, przez Małachowskich stawiany, w parku stuletnim, po którym duch kanclerza Małachowskiego przechadzał się w noce drżące księżycową pełnią. Babka moja, Onufrowa Gombrowiczowa, była Dąbrowska (z lepszych), urodzona z Beniśławskiej (dobrze), która rodziła się z Sołtanówny, córki marszałka nadwornego Sołtana i Radziwiłówny (doskonale)". Wtrącenia w nawiasie pochodzą już z innego porządku narracyjnego, zakłócają niezmacone genealogiczne ciągi, są ironicznymi znakami narratora. Opowieść wieńczy jakże charakterystyczna pointa: „Jestem niesmacznym snobem”, powiada narrator, po raz setny wprowadzając czytelnika w koleiny paradoksu kłamcy (*Dz* III 214-215). Dialektyczny i polemiczny żywioł daje o sobie znać niemal wszędzie, gdzie pojawia się temat pochodzenia. Przypomnijmy znaną klasyczną scenę z Irazą z Mają i Lusią (a więc, jak to określiłam wcześniej, „popisów przed postępową publicznością”): „– Ależ Witoldzie, ależ prosimy cię bardzo, ależ nie będziesz nam wmawiał, że człowiek jak ty, ktoś na twoim poziomie hołduje takim głupstwom! [...] Wówczas... Wówczas... Wówczas... [...] powiedziałem szczerze i na bosaka. – Wolę być uważany za hrabiego *tout court* niż za hrabiego sztuk pięknych, markiza intelektu i księcia literatury. I zawołały chórem: – Jak Ty się zgrywasz!” (*Dz* I 73-4).

Wątek pochodzenia pojawia się w interakcji, jest elementem niesamoistnym. Ujawnia się w rozmowie i ma charakter taktyczny – „podpuszczenie” rozmówców, zagnanie ich w rejony, od których się odzegnują. Jest to więc element konfundujący, zakłócający tożsamość „ty” i dość zagadkowy dla tożsamości „ja”. Z pewnością nie chodzi w nim o bezpośrednie potwierdzenie własnej tożsamości – kim jestem? Ano synem ziemian-skim. Warto podkreślić, że protagoniści nie są konkretnymi rozmówcami – to raczej persony. Obie sceny noszą znamiona fikcji. Nie są to osoby realne ani poszczególne, ponieważ celem narratora nie jest przejrzenie się w oczach konkretnych ludzi, ale zwycięstwo dyskursywne i rozkwit dialektyki. Mówiąc słowami współczesnego teoretyka, „zwycięstwo moje jest czysto słowne”. Skoro przesady klasowe zostały zanegowane i wyparte, trzeba, by powróciły w absurdalnej formie, ujawniły swoją dialektyczną moc. Narrator podkreśla, że były to sytuacje groteskowe, nadbudowane nad postawą negacji i odrzucenia, które protagoniści traktowali jako najważniejszy element swojej tożsamości: my jesteśmy wolni od przesądów. Dialektyczne uwikłanie toposu pochodzenia, jego absurdalny charakter rzucają zarazem światło na rolę owego motywu w autobiografii Gombrowicza. Wątek szlacheckiego rodowodu niemal zawsze pojawia się w kontekście ironicznym, często autoironicznym: „Jestem arystokratą. Objawiłem się jako arystokrata. Jestem arystokratą w Tandilu... Który tym samym stał się uosobieniem gminnej prowincjonalności” (*Dz* II 79). Ironiczny wydźwięk niszczy postawę, którą

moglibyśmy serio określić jako „przywiązanie do tradycji”, „krzewienie tradycji” albo „kult przodków i przeszłości”. Topos pochodzenia, tradycji i klasy stał się przedmiotem swego rodzaju strategii, wyraźnej relacji ja-ty, nie zaś determinantą, która rzeczywiście kształtuje świadomość czy też tożsamość narratora lub bohatera. Pochodzenie nie jest żadną określoną albo nieokreśloną przeszłością, wspólnym doświadczeniem, kulturowym ładunkiem, który można opisać jako relację ja-oni (przodkowie, przeszłe pokolenia itp.)<sup>37</sup>. Jest znakiem hierarchizującym daną interakcję, uruchamiającym fabułę<sup>38</sup>. W myśl obiegowych interpretacji, niepozabawionych zresztą podstaw, Gombrowicz był do swego szlacheckiego pochodzenia niezwykle przywiązany, lubił się nim chełpić i popisywać. Analiza *Dziennika* wskazuje jednak, że sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana. Motyw pochodzenia nie wyznacza tożsamości podmiotu, ponieważ pochodzenie samo w sobie, tak jak je opisano w *Dzienniku*, jest puste, nie ma żadnej treści i nie rządzi podmiotem. Jest raczej odwrotnie: podmiot czyni z niego użyteczną broń.

Cechami charakterystycznymi autobiografii literata są przede wszystkim skrypty artystyczne: opowieść o debiucie, jego okolicznościach, środowisku literackim, późniejszych dziełach, dowodach uznania, nagrodach, recenzjach itd. Dołączają się do tego jeszcze refleksje na temat siebie jako pisarza, opis genezy dzieł, rekonstrukcje procesu twórczego oraz komentarze do własnej twórczości. *Dziennik* zawiera wiele tego typu elementów. Gombrowicza nazywa się często pierwszym gombrowiczoologiem i najlepszym komentatorem własnej twórczości. Rozpatrzmy motyw sławy poetyckiej. Walka o uznanie jest jednym z głównych wątków całej twórczości Gombrowicza. Motyw sławy pojawia się jednak w *Dzienniku* także w innym kontekście niż „walka pisarza o własną wybitność”. Przy okazji podróży do Tandilu w 1958 roku Gombrowicz, nikomu nieznany podówczas emigrant, pisze o miejscowej elicie towarzyskiej z komiczną powagą: „O mnie nigdy nie słyszeli. Ano cóż – prowincja” (*Dz* II 77). I jeszcze: „W Tandilu jestem najznakomitszy! Nikt nie może równać się ze mną! Ich siedemdziesiąt tysięcy – siedemdziesiąt tysięcy podlejszych... Obnoszę głowę moją jak lampę” (*Dz* II 86). Autoironia podminowuje zadęcie. Skrypt pozyskania sławy i obnoszenia się z nią zostaje rozbrojony, a przynajmniej nadwątlony, nic nie jest tu jednoznaczne, ponieważ narrator znów wrzuca nas w paradoks kłamcy – zabiega o sławę i nie zabiega o nią zarazem.

<sup>37</sup> Pomijam tu skomplikowany problem tego jak topos pochodzenia gra w innych dziełach Gombrowicza, np. w *Bakakaju*.

<sup>38</sup> Por. G. Deleuze, *Po czym rozpoznać strukturalizm?*, tłum. S. Cichowicz, w: *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. J. Siemek, Warszawa 1978. Pochodzenie byłoby odpowiednikiem „pustej przegródki” Deleuze’a, a więc elementu, który, sam w sobie pozbawiony znaczenia, przebiega całą serię i porządkuje ją, wyznaczając rolę wszystkim elementom. Rodowód to właśnie puste *signifiant*, które samo w sobie nie niesie określonej treści, ale porządkuje relacje między uczestnikami opisanych interakcji.

Równie istotnym elementem autobiografii wydaje się opis relacji ja-inni, określenie własnej roli w grupie, w środowisku literackim, znalezienie, czy też raczej wyznaczenie, miejsca dla siebie. *Dziennik* podejmuje i ten wątek, czyniąc to w sposób szalenie charakterystyczny. Umieszcza bohatera przede wszystkim w polskim środowisku przedwojennym, później dopiero pojawiają się postaci Geneta czy Sartre'a, ale nie są to ludzie, z którymi Gombrowicz poznał się osobiście, a więc nie jest to w żadnym razie „środowisko”. Ważni są też przedstawiciele polskiej emigracji, jak choćby Konstanty Jeleński, Miłosz czy Giedroyc, z którymi Gombrowicz aż do czasu powrotu do Europy utrzymywał kontakt korespondencyjny (dla paryskiej „Kultury” pisał zresztą swój *Dziennik*). Polska emigracja stanowi więc również środowisko Gombrowicza, w luźniejszym jednak sensie niż pisarze przedwojenni w Warszawie.

O warszawskich literatach pisał Gombrowicz z oddalenia, wrócił do nich myślą po trzydziestu latach w Argentynie. Czasowy i geograficzny dystans mają ważne konsekwencje, choć nie tłumaczą oczywiście strategii Gombrowicza. Prześledźmy stosunek „ja mówiącego” do warszawskiego środowiska. Niemal zawsze jest to postawa negacji – odrzucenia wpływu, odżegnywanie się od związku lub choćby przynależności do grupy, której obraz przekazała tradycja literacka. Warszawski światek literacki niemal nigdy nie jest przedstawiony w tonie łagodnej, wspominkowej anegdoty, narrator zawsze rozlicza i prostuje obiegowe sądy. Wystarczy przypomnieć partie poświęcone w *Dzienniku* literaturze kobiecej, gdzie mowa o „rozlanej babskości”. Dobrym przykładem jest też fragment poświęcony Lechoniowi: „[...] kilka słów o Lechoni. Był to poeta nietwórczy i nieoryginalny, którego w samych jego początkach niezmiernie wywyższano – który całe życie pozostał ową «zapowiedzią»” (*Dz* II 182). Zważywszy, że jest to odpowiedź na opublikowany właśnie w „Kulturze” fragment dziennika Lechonia, w którym Gombrowicz został nazwany wariatem, chęć porachowania się z adwersarzem jest aż nadto widoczna. Na plan pierwszy wszystkich niemal wspomnień, porównań i opowieści o pisarzach dwudziestolecia wysuwa się potrzeba oddzielenia, zburzenia ich obrazu. W przypadku Lechonia chodzi o zanegowanie jego pozycji wybitnego poety, który może oceniać Gombrowicza, o zniszczenie wizerunku, w który „ja” bohatera byłoby z góry wpisane i który mógłby zawłaszczyć również postać narratora.

Podobnie narrator odnosi się do dwóch autorów skądinąd mu bliskich: Sartre'a i Geneta. Zawsze podkreśla ich absolutną obcość. Przytoczmy jego wypowiedź: „Genet! Genet! Wyobraźcie sobie, co za wstyd, przyplątał się do mnie ten pederasta, ciągle za mną chodził, ja idę ze znajomymi, a tu on gdzieś na rogu, pod latarnią, i jakby kiwał... daje mi znaki! Zupełnie jakbyśmy byli z tej samej branży! Kompromitacja! A także – możliwość szantażu! Przed wyjściem z hotelu wyglądałem przez okno... nie ma go... wychodzę! Jest! Jego plecy skulone zerkają na mnie! / Z Genetem zapoznałem się dopiero w Paryżu. W Argentynie pojęcia nie miałem o Genecie, stwierdzam to z nacis-

kiem, jest dla mnie ważne, by wiedziano, że moja *Pornografia*, jaka by nie była, jest samorodna, nie poczęła się z żadnego mojego romansu z Genetem” (*Dz* III 133).

Prześledźmy ten fragment od początku. Podobieństwo i pokrewieństwo duchowe zostało zbeletryzowane i sfikcjonalizowane. Przeobraziło się w opowieść o wyczekującym na rogu zbrojeńcu, który kompromituje nobliwego starszego pana samą swoją obecnością i pretensjami do zażyłości. Fikcja jest tu strategią ironiczną, narrator tyleż przyznaje się do podobieństwa, ile ukazuje siebie jako nagabywanego, szantażowanego przez ów duchowy związek. Postanawia rozegrać tę relację nie przez cierpliwe wyjaśnianie różnic ani tropienie zależności, ale przez ucieczkę w literackość, naddyskursywność. Zgryźliwa literatura pozwala oswoić podobieństwo przez fikcjonalizację, oddalić je dzięki ironicznemu naddatkowi. W *Dzienniku* Inni ulegają daleko idącej dyskursywizacji. Obraz, który czytelnik mógłby stworzyć sobie na podstawie zewnętrznych informacji, zostaje rozbity. Funkcja przedstawiania, czy też reprezentacji, podobnie jak we wcześniej analizowanych skryptach autobiograficznych, ustępuje pierwszeństwa strategii negocjowania zależności, przemieszczenia obrazu, naniesienia na niego znaków podmiotu.

Podobne przesunięcie widać w klasycznym toposie autobiograficznym artysty – stosunku pisarza do własnego dzieła. W *Dzienniku*, tak jak w całej twórczości Gombrowicza, stale spotykamy z jednej strony ślady ekspresywnej koncepcji podmiotu, a więc pragnienie czegoś, co można by określić mianem autentycznej ekspresji, z drugiej ciągle niedopasowanie do własnych wytworów, ich obcość, niedorastanie do nich i wystawanie poza nie zarazem: „Historia mego stawania się to dzieje ciągłego przystosowywania się mego do mych dzieł literackich – które zawsze zaskakiwały mnie rodząc się w sposób nieprzewidziany, jakby nie ze mnie... Do pewnego stopnia moje książki wynikają z mojego życia – ale w większej mierze urobiło mi się z nich i z nimi” (*Dz* II 18). Zapewnienie, że pisarz nie panuje nad swym dziełem, że narodziło się ono z boskiego szał lub głębokich pokładów nieświadomości, jest oczywiście stare jak świat, tu jednak dochodzi do głosu rzecz nieco inna – nieodpowiedniość dzieła. Twórczość przestaje być śladem podmiotu lub jego emanacją. Nie pozwala obiektywnie zrekonstruować „ja” w całej jego pełni. Relacja między podmiotem a dziełem przestaje być jedno-jednoznaczna. Twórczość staje się porządkiem, który tylko zderza się z ciągiem życia, a zwłaszcza z porządkiem autobiograficznej opowieści. Ma z nimi pewne punkty wspólne, ale się z nimi nie pokrywa.

Tematem, który wyraźnie różni się od pozostałych motywów autobiograficznych, jest skrypt śmierci. Pojawia się on już pod koniec *Dziennika* wraz z powrotem Gombrowicza do Europy, a konkretnie podróżą do Berlina: „Podróżuję wygodnie, mam osobną kajutę, kuchnia, jak ongiś na „Chrobrym”, doskonała, żyć nie umierać... Umierać? Czymże jest ta jazda, jeśli nie jazdą w śmierć... Ludzie w pewnym wieku nie powinni w ogóle się ruszać, przestrzeń zanadto związana jest z czasem, pobudzenie przestrzeni staje się

provokacją czasu, cały ten ocean jest bardziej z czasu zrobiony niż z bezmiernych dalekości, jest to przestrzeń nieskończona, która nazywa się: śmierć. Wszystko jedno” (Dz III 95). Temat śmierci zdaje się tu występować na zupełnie innych prawach niż wszystkie pozostałe wątki. Podczas gdy pozostałe elementy tyleż sygnalizują autobiografizm, co są jego radykalnym przekształceniem, cytatem struktur, zdekontekstualizowanym i strategicznym, o tyle temat śmierci zdaje się respektować reguły tradycyjnej biografii: na pierwszy rzut oka temat ten zawładnął podmiotem i go opanował. „Ja” nie może go okiełznać i zaprząć go do swojej strategii.

Prześledźmy, jak pojawia się ów szczególny temat, w jakich wyraża się obrazach. Przede wszystkim śmierć jest otchłanna, bezdenna, oceaniczna, melancholijna, absurdalna, opisana jako podróż do początków życia, specyficzny ruch wsteczny: „Osiągnięcie śmierci ruchem wstecznym?” (Dz III 105). „Berlin był morzem... a ja płynąłem i płynąłem po wodach rozfalowanych, rozślonecznionych... czarnych” (Dz III 181). Śmierć to wejście w obcość, niezrozumiałość, ale także złuda, miraże, majaki. To również poczucie całkowitej utraty świata, katastrofy: „Europa jest jak piramida, jak Sfinks i obca planeta, jak fatamorgana, już nie moja, już jej nie poznaję, nie odnajduję w czasie i przestrzeni. I nie daje się posiąść mnie, osłabionemu. Czuję się zgubiony, gdy wypływałem z Buenos Aires. Jestem zgubiony. Wracać do Argentyny? Gdybym wrócił, wróciłbym już tylko do przeszłości” (Dz III 182).

Utrata panowania nad sobą i czasem, utrata sił witalnych i obraz kamienienia łączą się z zamknięciem, z zakończeniem twórczości, z przeświadczeniem, że człowiek zamienia się we własne muzeum:<sup>39</sup> „Czy wchodzę już w końcowy okres, kiedy to żyje się wprawdzie, ale żyje tym, co umarło? Utwory napisane, rzeczy dokonane, czynią mnie wciąż żywym dla odwiedzających – gdy w teraźniejszości ślaniem się, umieram. To, co jest, jest martwe, martwe, martwe, jakby skamieniałe” (Dz III 192). W śmierci dopiero daje o sobie znać *das Unheimliche*, niesamowitość; śmierć staje się wampirem: „Myśl o Anomalii, ta nocna z wędrówek po korytarzu, przemieniła mi się powoli w ideę Wampira Wysysającego... Wampirem była konwersacja »ożywiona« i coraz »żywsza« w miarę umierania ich nosów, oczu i ust.” (Dz III 193). Mówienie o śmierci przybiera niekiedy formy barokowe, narrator operuje sprzecznościami, antytezami, prostą zrytmizowaną frazą, wpada w ton lamentu: „Ja przekorny, ja upiorny, ja rozbawiony, ja umęczony, ja żyjący, ja umierający” (Dz III 193). Wyraźnie więc używa estetycznych kodów i kostiumów – barokowa stylistyka z lekka nawiązująca do twórczości księdza Baki, a także postać wampira to formy, które już dawno kultura skodyfikowała jako *ars moriendi*.

<sup>39</sup> To zresztą klasyczny topos starości, o stanie tym R. Przybylski mówi: „Starość to zboże po młócce. Ziarno, owoc życia, zostało już wydobyte. Na klepisku wszechświata leży sucha, pogniecioną słoma. Zaraz przemielą ją w sieczkę dla bydła [...] Starość jest ryżą jałowizną, którą należy zaorać.” R. Przybylski, *Baśń zimowa. Opowieść o starości*. Warszawa 1998, s. 94.

Topos śmierci podminowuje świadomość, narzuca się jej i zmusza ją bądź do rozważań lub troski, bądź do rejterady, gorączkowego zajmowania się czymś innym. Klasyczne obrazy śmierci wracają tu zdawałoby się w tradycyjnej formie. Motyw śmierci zdaje się determinować świadomość – ma nad nią nieodpartą władzę. Wynikałoby z tego, że śmierć w *Dzienniku* różni się znacznie od pozostałych skryptów autobiograficznych.<sup>40</sup> Skąd bierze się ta różnica?

Niełatwo na to pytanie odpowiedzieć, nie popadając w banał o nieuchronności śmierci i jej ostatecznej powadze, która tłumi wszelką lekkość i swobodę w podejściu do życia. Stosunkowi podmiotu do śmierci w tekście Gombrowicza trzeba jednak przyjrzeć się bliżej. Na plan pierwszy wysuwa się lęk przed tym, co trudno odeprzeć i co jest największym zagrożeniem dla „ja”<sup>41</sup>; lęk przed zniknięciem, roztopieniem „ja”, przed czymś, co można określić mianem „kontaminacji”, wchłonięcia, milczenia, stłumienia głosu. Śmierć grozi zniszczeniem podmiotu nie tylko jako wydarzenie ostateczne, koniec życia, ale przede wszystkim jako horyzont życia. To wpływ, któremu nie można się oprzeć, dyskurs, który pochłania, a zarazem totalna cisza. Ów paradoksalny byt słowno-milczący niszczy *Lust zum fabulieren*, przyjemność tekstu. Argentyna oddala się, a wraz z nią ulatniają się rozkosze podmiotu, radości płynące z budowania autobiografii jako fikcji. Czy tak jest jednak rzeczywiście? Czy śmierć jest raną zadaną podmiotowi, wobec której ten po prostu cofa się i milknie? Jej dwoisty status dyskursu i niedyskursu zarazem stawia podmiot w szczególnej sytuacji. Każe mu się bronić, co Bloom opisał jako walkę z Mistrzem, z głosem, który mnie poprzedza w ten oto sposób, że wzywa mnie do odpowiedzi i narzuca mi się. Muszę z nim walczyć, aby zachować integralność, a raczej stworzyć siebie jako podmiot. W *Dzienniku* możemy zaobserwować zjawisko podobne. Narrator wezwany do odpowiedzi broni się w barokowym stylu. Nie jest to więc zwykła klisza, stary topos, który powraca bez żadnej zmiany, ale przyjęta forma. Dzięki niej narrator zdobywa estetyczny dystans wobec tego, co ma zawładnąć świadomością, odpowiada na grożące mu niebezpieczeństwo zamilknięcia. A zatem mówi, przemienia śmierć w przedmiot, oddala ją od siebie. Jego odpowiedź nie jest ani hysteryczna, ani traumatyczna, to odpowiedź estetyczna – stąd wynika użycie form, o których wcześniej wspomniałam. Zwycięstwo nad autobiograficznym skrytem śmierci jest znacznie trudniejsze niż w przypadku pozostałych toposów autobiograficznych, okupione jest większym wysiłkiem, ale potwierdza, czy raczej odsłania, generalną zasadę auto-

<sup>40</sup> O roli tego toposu w całej twórczości Gombrowicza por. studium D. Danek, *Oblicze Gombrowicz i śmierć*, [w:] *Gombrowicz i krytycy*, red. Z. Łapiński, Kraków 1984. „Chichot oddolny, który rozlegał się natrętnie w twórczości życia Gombrowicza, okazał się w końcu karnawałowym śmiechem wywracającej wszystko na opak śmierci”. Tamże, s. 707.

<sup>41</sup> Kategorie bliskie koncepcjom H. Blooma, *Lęk przed wpływem*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.



biografizmu *Dziennika*. Jest nią konstytucja posttradycyjnej tożsamości autobiograficznej, autobiografii budowanej nie jako strategia opowiadania o sobie, ale obrony wobec uprzedniego dyskursu autobiograficznego zdefiniowanego przez kategorie tradycji, ciągłości, realizmu, szczerości i autentyzmu.

### 2.2.2. Ja-czas

Relacje czasowe w tradycyjnym dzienniku rozgrywają się zasadniczo na dwóch płaszczyznach: sprawozdawczej terażniejszości i retrospektywnej przeszłości. Między tymi perspektywami dochodzi do interakcji: terażniejszość rzutuje na przeszłość, zmienia jej znaczenie, przeszłość zaś jako poprzednik terażniejszości kształtuje podmiot, który teraz oto się wypowiada. Subiektywna przeszłość ujęta w perspektywie terażniejszości jest więc genealogią podmiotu i stanowi o jego tożsamości<sup>42</sup>. W klasycznych dziennikach terażniejszość porządkuje ponadto zapisy (datyienne), decyduje niejako o formie wypowiedzi. Układ dnia – poranków, popołudni, wieczorów, posiłków, pracy, spotkań – silnie kształtuje diariusze. Terażniejszość staje się sceną wydarzeń i nadaje rytm opowieści.

*Dziennik* Gombrowicza po wielokroć przeczy tym zasadom. Rozpatrzmy najpierw kwestię przeszłości. Temat Proustowski narzuca się tu z nieodpartą mocą. Cóż się dzieje z podmiotem w czasie? Gdzie się podziewa dawne „ja”? Jak odzyskać czas utracony?<sup>43</sup> Narrator *Dziennika* również czuje się przez Prousta „zagadnięty”, wciągnięty do gry: „Ten wiatr pseudo-jesienny porywa mnie, i gna wraz ze mną – a zawsze w przeszłość – ma on przywilej wywoływania we mnie przeszłości i nieraz godzinami poddaję się mu, siedząc gdzieś na ławce. Tam, przewiany, usiłuję dokonać rzeczy nad siły, a tak upragnionej – nawiązać z Witoldem Gombrowiczem do epok niepowrotnych. Rekonstrukcji mojej przeszłości poświęciłem wiele czasu, ustalałem pracowicie chronologię, wyteżalałem 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... Ale wiatr południowy, powodując jakieś zaburzenia w organizmie, wytwarza we mnie stan nieomal miłosnego pożądania, w którym, błędząc rozpaczliwie, usiłuję ze skrzywionymi ustami choć przez chwilę obudzić w sobie dawne moje istnienie” (*Dz* I 119-121).

Nawiązanie łączności z samym sobą okazało się zadaniem niewykonalnym. Nie powiodło się ustanowienie tożsamości. Odcięta całkowicie przeszłość nie pozwala odnaleźć dawnego „ja”. Zamiast upragnionej obecności podmiotu pojawia się tylko coraz intensywniejsze pragnienie „ja” i poczucie jego utraty. Wydawałoby się, że to klasyczny topos, mieszczący się doskonale w modelu Prousta. Wystarczyłoby poczekać na iluminację

<sup>42</sup> Na związek czasu i podmiotu w dzienniku zwrócił uwagę Lejeune, mówiąc, że dziennik jest „serią datowanych śladów”. Por. tegoż, *Koronka, op. cit.*, s. 21.

<sup>43</sup> Por. tekst J. Domagalskiego, «Nieszczera szczerość». *Proust w Dzienniku Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, 1985.

pamięci, mały cud uobecnienia, przypadkowe uruchomienie mechanizmu, magdalenkę, która łaskawie przywróci przeszłość, dawne „ja” i nawiąże zerwaną ciągłość. Pamięć uobecniająca nie działa przecież na zawołanie.

Jeśli jednak wszystko zgadza się z zasadą Prousta, skąd biorą się te złorzeczenia? Skąd łatwo wyczuwalna wrogość? Przypomnijmy, że skrypty autobiograficzne pojawiają się w *Dzienniku* na zasadzie cytatu struktury, przytoczenia, które służy strategii podmiotu, a nie ilustracji jego genealogii. Przeszłość, choć stała się przedmiotem pragnienia, nie jest niewinną siłą, która podmiot wytworzyła i właściwie jest z nim tożsama, ale władzą, która próbuje go zawłaszczyć.

Relację tę doskonale ukazuje fragment z tomu pierwszego: „Poświęcam dziś trochę czasu powracaniu do tamtych lat – niepodległości. Aby je zniszczyć. Moja obecna katastrofalna sytuacja tego wymaga. Jeśli zgodzę się wewnętrznie na to, że oni byli jak trzeba, kwitujące zdrowe rośliny na żyznym gruncie – podczas gdy ja jestem czymś konającym na pustyni, wyrzuconym na obcy brzeg kaleką [...] cóż mi pozostanie, prócz rezygnacji z całego znaczenia mojego?” (*Dz* I 250). Przeszłość nie może pozostać obiektem bezstronnej rekonstrukcji ani przedmiotem wiary. Nawet subiektywna przeszłość. Pamięci nie wolno traktować jako bezpośredniej lub też pośredniej formy ekspresji podmiotu w myśl założenia, że nawet jeśli „ja” zniekształca wydarzenia przeszłe, zniekształcenie to zachowuje charakter indywidualny, jest osobistym śladem, wyrazem pragnień, kompleksów, marzeń i lęków podmiotu. Koncepcje ekspresywne traktują subiektywną przeszłość jako znak podmiotu, który go utrwala i wzmacnia zarazem. Przytoczony fragment przeczy tej wizji. Przeszłość ostro przeciwstawia się podmiotowi: albo ja, albo ona – alternatywa rozłączna, wybór konieczny. Tam, gdzie króluje przeszłość, podmiot traci znaczenie, tam, gdzie podmiot się broni – unieważniona zostaje przeszłość. Narrator wprost mówi o jej zniszczeniu, wdaje się z nią w walkę. Warto podkreślić, że w *Dzienniku* przeszłość nie jest domeną ciągłości czasu ani ciągłości podmiotu. Nie buduje jego prostej tożsamości na zasadzie jestem tym samym, co Witold Gombrowicz w przeszłości; czas mógł mnie wprawdzie zmienić, ale wciąż zachowuję swoją tożsamość i jedność; czas jako taki mnie wytworzył, jestem swoją przeszłością. Przeszłość pojęta jako genealogia – depozyt prawdy o podmiocie – wchodzi w konflikt z jego strategią. Staje się wówczas przeciwnym biegunem podmiotu. W ten sposób *Dziennik* kwestionuje jedną z podstawowych funkcji przeszłości w klasycznym dzienniku intymnym.

Nie inaczej jest z teraźniejszością. Przypomnijmy cytowane już fragmenty, w których narrator opisuje dzień powszedni: „Po czym poszedłem do Cecylii Bénédict i poszliśmy razem na kolację. Ja zjadłem: zupa, befsztyk z kartofelkami i sałatką, kompot. [...] Powyższe ogłaszam, abyście wiedzieli jaki jestem w mojej codzienności” (*Dz* I 128). Rytm, który codzienność narzuca intymiście, nie wyznacza porządku opowieści w *Dzienniku*. Rytm poranków, spotkań i obiadów może pojawić się tylko na prawach cytatu,

ponieważ w tej postaci zostaje rozbrojony i uprzedmiotowiony. Nie jest monotonna gramatyką opowieści autobiograficznej. Codziennosc w *Dzienniku* to przemoc wobec podmiotu, która go tłamsi i rozdrabnia, odziera z samego siebie, utrudnia samorozpoznanie: „Przystąpiłem do pisania tego mojego dziennika po prostu aby się ratować, ze strachu przed degradacją i ostatecznym pogrążeniem się w falach życia trywialnego, które już mi sięga do ust” (*Dz* I 59).

Gdyby narrator zgodził się na dyktat terażniejszości, uległby kontaminacji, zagarńnięciu, byłby słowem odmienianym przez wszystkie przypadki i pory dnia. Z terażniejszością trzeba walczyć, trzeba ją zbanalizować do granic możliwości bądź też podminować niesamowitością (przypomnijmy epizod z ręką kelnera lub też z ludzkim okiem na pokładzie).

Lęk przed groźnym wpływem czasu terażniejszego przejawia się też w nonszalancji, z jaką narrator traktuje konwencję zapisywania dat dziennych. W przeważającej części *Dziennika* przed zapisem stoi wyłącznie nazwa dnia: piątek, środa, poniedziałek. Informacje o czasie opowiadania są niemal szczątkowe. W tomie trzecim znalazł się taki oto nagłówek: „6. 10. 62. (tydzień ma siedem dni; te dni mnie znudziły)” (*Dz* III 61). Od tego czasu w ramach wariacji, czy też odmiany, pojawiają się adnotacje, które normalnie poprzedzają zapisy dziennikowe: „18. V. 63, Berlin” (*Dz* III 87); „3. VII. 66” (*Dz* III 225). Od czasu podróży do Berlina określenia czasu właściwie znikają, dziennik coraz bardziej upodabnia się do eseju. Trywializacja terażniejszości, lekceważenie, które narrator jej okazuje, to oczywiście część jego strategii: „Czy zdołałem już na tyle wprowadzić was w siebie, żeby wszystko, co mnie dotyczy, nie było wam obojętne?” (*Dz* I 203) – pyta mefistofelicznie narrator, podkreślając, że czas terażniejszy sam w sobie jest całkowicie pusty, jeśli nie wypełni go upragnione, uwielbione „ja”. Ani terażniejszość, ani przeszłość nie mogą niczego narzucić podmiotowi, określić jego świadomości. Zapanowanie nad czasem, odrzucenie ciągłości jest stawką w walce, którą podmiot toczy o nadzór nad produkcją wiedzy o sobie.

### 2.2.3. Ja-On

Analiza pierwiastka autobiograficznego wymaga prześledzenia relacji między „ja pisany” a „ja piszącym”, a więc analizy narratologicznej. Relację przedstawiania samego siebie, warunki epistemiczne i estetyczne owej wypowiedzi określił już Rousseau w swoich *Wyznaniach*<sup>44</sup>. Rousseau znalazł legion naśladowców, otworzył nową epokę

<sup>44</sup> „Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu i nie będzie miało naśladowcy. Chcę pokazać moim bliźnim człowieka w całej prawdzie jego natury; a tym człowiekiem będę ja. Ja sam. [...] Wyznałem dobre i złe równie szczerze. Nie przemilczałem niczego złego, nie dodałem nic dobrego. [...] Czuję moje serce i znam ludzi. Nie jestem podobny do żadnego z tych, których widziałem; śmiem wierzyć, iż nie jestem podobny do żadnego z istniejących. Jeśli nie lepszy, w każdym razie jestem inny. Czy natura uczyniła źle czy dobrze niszcząc formę, w której mnie odnalazła, o tym wolno będzie sądzić dopiero po przeczytaniu tych

zwierzeń, wyznań i produkcji prawdy o sobie. Sformułował kanon estetyczny i wydobyl założenia poznawcze opowieści autobiograficznej. Eksperyment Rousseau zakładał, że „ja” jest dla siebie „z natury” przejrzyste, dostęp doń zniekształcić może tylko spojrzenie innych<sup>45</sup>. Pozostawione samemu sobie „ja” widzi swój obraz bez zniekształceń, wytwarza prawdę o sobie i może ją przekazać innym. Rzecz w tym, aby trybunał „Innych” tę prawdę uznał, aby usprawiedliwił i uniewinnił podsądnego. „Ja” rozumie (czy też raczej czuje) samo siebie bez przeszkód i pośredników. Rozpoznanie to dokonuje się tyleż dzięki bezpośredniemu wglądowi serca, ile dzięki opowieści, w której „ja opowiadające” uobecnia „ja opowiedziane”, potwierdza jego tożsamość i nawiązuje ciągłość.

Relacja bezpośredniej tożsamości, realizująca się dzięki doskonałemu wejrzeniu w siebie, wydaje się jednak nader problematyczna dla dziennika jako takiego, dla *Dziennika* Gombrowicza w szczególności, a nawet dla *Wyznań* Rousseau. Gombrowicz wyraził tę niepewność dobitnie: „Poza tym – czy ja siebie rozumiem? Określając siebie grzeszą nie tylko przeciw własnej filozofii, ale przede wszystkim przeciw memu żywiołowi lirycznemu. [...] A jednak muszę siebie tłumaczyć o tyle, o ile mogę i jak dalece mogę. Pokutuje we mnie przeświadczenie, że pisarz, który nie potrafi pisać o sobie, jest niekompletny” (DzI 61). Znalezienie odpowiedniego komentarza i zrozumienie samego siebie staje się celem, nie zaś założeniem. To zadanie, którego spełnienie, a nawet warunki spełnienia, wydają się dość wątpliwe. Między „ja opowiadającym” a „ja opowiadany” widoczny jest rozziw, odstęp, który w pewnym sensie umożliwia snucie opowieści autobiograficznej, ale na innych zasadach niż proste nawiązanie tożsamości.

Rozszczepienie to nie polega na powieleniu jakże charakterystycznego toposu „ja dzisiejszego”, które szuka „ja wczorajszego”. Zerwanie ma charakter strukturalny, a nie tylko czasowy. Zresztą ciągłość i tożsamość nie zawsze są mile widziane: „Wczoraj (czwartek) kretyń znów zaczął mi doskwierać i dolegał intensywnie cały dzień. Może lepiej byłoby nie pisać o tym... ale nie chcę prowadzić podwójnej gry w tym dzienniku. [...] Nie wiem doprawdy czy mam ciągnąć dalej te zwierzenia, ale obowiązek publicysty nakazuje mi podać do wiadomości publicznej, że dzieją się rzeczy doprawdy już zbyt kretyńskie... zbyt kretyńskie aby mogły być ujawnione i, jak sądzę, na tym polega cała spekulacja – że nadmiar kretyństwa nie pozwoli na ich ujawnienie, że to już zbyt głupie, by dało się wypowiedzieć” (DzI 174-5).

Zapieranie się siebie, obiektywizacja i uprzedmiotowienie „ja opowiedzianego” oraz złośliwy komentarz wiążą się oczywiście ze strategią podmiotu – nikt nie może mnie

---

kartek.” J. J. Rousseau, *Wyznania*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa 1956, t. 1, s. 65.

<sup>45</sup> Por. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, tłum. J. Wojcieszek, Warszawa 2004. Dla omawianej tu kwestii szczególnie interesujący jest rozdział *Problemy autobiografii*, s. 217-239.

ubiec z oceną i analizą, nikt nie będzie produkował prawdy o „ja opowiedzianym” oprócz narratora, który wejdzie w rolę „obowiązkowego publicysty”, komentatora i wyłącznego depozytariusza opowieści autobiograficznej. Ironia powyższego *passusu* odnosi się jednak tyle do „opowiedzianego ja”, ile do „ja opowiadającego”, na które nałożono obowiązek wiernego sprawozdawania, przekazywania informacji o „ja opowiadającym”. Dostało się też „opinii publicznej”, a więc czytelnikom profesjonalnym i laikom, którzy z wypiekami na twarzy oczekują i poszukują „prawdy o Gombrowiczu”<sup>46</sup>.

Rozszczępienie między „ja opowiadającym” a „ja opowiedzianym” pojawia się w *Dzienniku* również pod postacią alternacji form narracyjnych: trzeciej i pierwszej osoby. Mamy więc oboczność narracyjną ja-on. Partie narracji trzecioosobowej zostały wplecione w narrację pierwszoosobową, ale nie zostały przez opowieść w pierwszej osobie pochłonięte. Wyróżniono je kursywą i cudzysłowem, wydzielono. „Dlaczego przyjechałem do Santiago? / Czy żeby uniknąć wilgotnej zimy w Buenos Aires ze względu na kiepski stan moich oskrzeli? Być może jednak.../«*Witold Gombrowicz udał się do Santiago del Estero żeby uniknąć wilgotnej zimy w Buenos Aires. Ujawniło się jednak niebawem, że zdrowie było właściwie pretekstem, a prawdziwy utajony cel podróży był inny. Gombrowicz, zaszachowany nadciągającą starością, szukał gwałtownie ratunku – i wiedział, że jeśli w ciągu najbliższych kilku lat nie zdoła nawiązać z młodością, nic nie będzie w stanie go uratować.*” (Dz II 125).

W tym cytacie jak w soczewce skupiają się wszystkie najważniejsze elementy opozycja ja-on. Przejście od pierwszej do trzeciej osoby dokonuje się w momencie rekonstrukcji intencji podmiotu. Coś, co powinno być oczywiste dla tego, kto podjął decyzję (jeśli zakładamy, że podmiot jest dla siebie przezroczysty), przesuwa się w domenę rozważań trzecioosobowych. Rodzi się zatem pytanie: czy podmiot nie może zrozumieć i poznać samego siebie? Czy musi oddać głos komuś innemu? Czy tylko oko zewnętrzne może odkryć prawdziwe motywy? Ale cóż to za oko zewnętrzne, skoro patrzącym jest narrator, a więc „ja mówiące”? Skądinąd narrator świetnie się w roli patrzącego odnajduje – ocenia, podsuwa motywy, interpretuje. Mamy zatem z punktu autobiografii sytuację niecodzienną: zamiast wynurzeń – psychoanaliza. Pacjent nie ma już ochoty grzecznie leżeć na kozetce i czekać aż psychoanalityk (czytelnik) podda go „obróbce”, wydobędzie zeń prawdę, która przed nim samym była ukryta, lecz pozostaje przecież czymś zasadniczym dla jego poczynań, nerwic, całego złożonego kodu indywidualnego. Alternacja między pierwszą a trzecią osobą oznacza nie tylko przesunięcie perspektywy narracyjnej, ale przejście do władzy nadawania znaczeń, inkubowania opowieści.

Przejście od narracji w pierwszej osobie do narracji trzecioosobowej oznacza również dyskursywizację „ja”, które staje się zarazem tematem wypowiedzi, jej formą i kategorią. Owa rola interpretatora-psychoanalityka wydaje się szczególnie znacząca dla stra-

<sup>46</sup> Wiąże się to oczywiście z przyjęciem roli własnego psychoanalityka.

tegiej podmiotu. Dzięki podsunięciu trzecioosobowej analizy na miejsce pierwszoosobowego opowiadania można uzyskać efekt wyprzedzenia – „zdystansować” dystans, który charakteryzuje nastawienie czytelnika, a więc uprzedzić jego poczynania w przedbiegu. Zamiar ten realizuje się nie tylko w alternacji form narracyjnych, lecz także w sposobie prezentowania codzienności. Starannie wystudiowaną banalność opisu dnia wieńczą zdania w rodzaju „powyższe ogłaszam, abyście wiedzieli, jaki jestem w mojej codzienności” (DzI 129). Narrator jednym gestem zdobywa przewagę nad całkowicie urzeczowionym, nieciekawym „ja opowiedzianym” i wyprzedza czytelnika w ruchu zobiektywizowania przedstawionego świata.

Alternacja form pierwszej i trzeciej osoby nie zawsze jest równie wyrazista. Niekiedy trzecia osoba jest wtrętem w zasadniczo pierwszoosobowej narracji, nawiasem, wtrąceniem, które nie jest jednak drugorzędne, ale ów główny nurt spowiedzi podminowuje, czyni niejednoznacznym, pokazuje jego podszewkę: „Santiago jest jak Tandil. [...] Jakbym był w Tandilu, który nie jest Tandilem, tylko czymś zjadliwie pogmatwanym, pułapką... O Tandilu z twoim chłodnym oceanicznym wiatrem, z twoim kamiennym amfiteatrem! .../ (*„Tandil dla autora »Pornografii« staje się obsesją – i ucieczką przed natarczywymi i kuszącymi grozami Santiago”*)/ Moi nieletni przyjaciele z Tandilu!” (Dz II 128). Komentarz jest przechwyconym przez narratora słowem cudzym, słowem psychoanalitka, które, zasadniczo uprzedmiotowiające, dzięki narratorskiemu gestowi przejęcia przywrócone zostaje podmiotowi. Znowu jest na jego służbie. Cudzysłów, który tę opowieść w trzeciej osobie otacza, jest właśnie znakiem przywróconej podmiotowi władzy.

Tematyzacja gry w trzecią osobę wydaje się jednym z najważniejszych elementów strategii podmiotu. Na fakt ten zwraca uwagę sam narrator: „*Póki co zrezygnował w »Dzienniku« [...] z wynaleźnia nowego, własnego genre'u wielkości. [...] Jedyne na co się zdobył, to wprowadzenie w »Dziennik« »drugiego głosu« – komentatora i biografa – co pozwalało mu mówić o sobie »Gombrowicz« jakby cudzymi ustami. Był to, w jego pojęciu, ważny wynalazek, wzmagający niezmiernie chłodną sztuczność tych zwierzeń, a zatem pozwalający na większą szczerłość i namiętność*” (Dz II 157). Walka o własny genre, indywidualny kod i styl wiąże się zatem ściśle z przechwyceniem uprzedmiotowienia, co można by określić mianem uprzedmiotowienia uprzedmiotowienia. Fragment ten wskazuje również na coś więcej, a mianowicie na przedzierzgnięcie performatywu w konstatację: zamiast czynić rzeczy przy pomocy słów, opowiadamy o tej czynności. Zamiast zbliżyć się do głosu bohatera, przekazać tok jego myśli i słów, opowiadać o tym zbliżeniu. Opis techniki uprzedmiotowienia „ja opowiedzianego” sprawia, że trzecia osoba obiektywizującego opisu znów zostaje podporządkowana osobie pierwszej – podmiotowi, który mówi o sobie „ja”. Gramatyczna trzecia osoba pozostaje w służbie pierwszej.

Charakterystyczne dla *Dziennika* wydaje się także to, że „Ja mówiące” nie przyznaje się do dzieła, które przypisuje się „ja mówionemu”. Odżegnuje się od niego, zawiesza swoje autorstwo, nie pozwala traktować go jako swojej ekspresji, nie pozwala się z nim utożsamiać. Wybiera więc strategię: to nie ja, nie możecie mnie pociągnąć do odpowiedzialności: „och, ja przecież tu w dzienniku piszę tak na dziesięć procent, nie więcej. *Sapientī sat*. I zresztą, kto to pisze? ...Kto? / Hallo, hallo! Kto mówi? / Nie wiem” (*Dz* III 246-7). To wymawianie się, unik są strategią obrony przed władzą dyskursu, przekreślają możliwość pochwylenia podmiotu w prawdzie, którą z jego dzieł mógłby spreprować historyk.

Relacja między „ja opowiadającym” a „ja opowiadany” wydaje się u Gombrowicza nader znacząca. Wbrew gatunkowym wyznacznikom – ogłoszonym przez Rousseau i skodyfikowanym przez Lejeune’a – w *Dzienniku* zamiast oczekiwanej tożsamości i ciągłości na plan pierwszy wysuwa się rozziw między obydwoma tymi instancjami. Ciągłość i tożsamość okazują się problematyczne, a raczej niepożądane, bowiem dzięki rozdzielaniu „ja opowiadającego” i „ja opowiedzianego” możliwa jest nowa strategia autobiograficzna – dyskursywizacja „ja”.

### 3. Tożsamość posttradycyjna, granice literackości

Klasyczny dziennik intymny można określić mianem laboratorium, w którym podmiot eksperymentuje, bada i wynajduje swój kod. Opracowuje formułę własnej indywidualności. Tworzy odchylenie w strumieniu nieosobistej mowy. Dziennik jest zapisem jednorazowego stylu, utrwała indywidualność, jest jego śladem<sup>47</sup> i pozostałością, ekspresją, ale też obiektywizacją, pomnikiem, który podmiot wystawia samemu sobie. W tym sensie dziennik intymny jest nie tylko laboratorium, ale też muzeum, dzięki któremu „ja” podziwia swoje minione formy, porównuje je, przechowuje i upamiętnia. Dawne obrazy „ja”, jego indywidualnego szyfru, mają nadać mu znaczenie, sens, ciągłość, ale są też zobowiązaniem podjętym w obecności innych, w oczach czytelnika: jestem taki, a nie inny, myślę tak, a nie inaczej, takie są moje poglądy i moja historia. Jest to zobowiązanie, które odpowiada na oczekiwania innych, odrzuca je, potwierdza, zмага się z nimi. Dziennik pociąga do odpowiedzialności, krępuje i ciąży.<sup>48</sup> *Dziennik* Gombrowicza przejmuje tę ambiwalencję i doprowadza ją do ostateczności, rozgrywa się pod znakiem demaskacji („nieszczera szczerłość”) w polu pomiędzy ekspresją a władzą. Dziennik

<sup>47</sup> Por. definicję Lejeune’a: dziennik to „seria datowanych śladów”. Ph. Lejeune, *Koronka...*, s. 21.

<sup>48</sup> Symptomatyczny i wart przypomnienia wydaje się tu stosunek Amiela do jego dziennika – balastu, który uniemożliwia podróż, unieruchamia, odbiera wolność. Nie jest to przypadek odosobniony. Bycie więźniem dziennika i skonstruowanych w nim obrazów „ja” jest powtarzającym się toposem intymistyki.

tradycyjny, według klasycznej formuły Lejeune'a, zakłada tożsamość autora, bohatera i narratora<sup>49</sup>. W *Dzienniku Gombrowicza* króluje nietożsamość, hiatus, uporczywie podkreślana różnica między wymienionymi instancjami. Tożsamość staje się problemem, zadaniem do rozwiązania, dialektycznym procesem i kwestią analizy, a nie tylko prostej identyfikacji, która wstrzymuje wszelki ruch podmiotu. Okazuje się więc punktem wyjścia dla strategii podmiotu, której stawką jest zachowanie wolności i przechrztenie dyskursu. Jeśli jednak *Dziennik Gombrowicza* narusza podstawową zdawałoby się zasadę intymistyki, czy przez to przestaje być dziennikiem intymnym, czy zmienia tylko formułę intymności? Aby udzielić odpowiedzi na to pytanie, musimy na chwilę powrócić do zagadnienia podmiotu w dzienniku intymnym i w *Dzienniku Gombrowicza*.

Trzeba przypomnieć, że dziennik klasycznego typu, a więc ten, który ukształtował się w czasach nowożytnych, powstał w określonych okolicznościach, w ramach nowoczesnej *episteme*<sup>50</sup>, w świecie nowożytnego *ego cogito*, ale również w pewnej kulturze lektury. Na początku tego rozdziału nazwałam ją lekturą tradycyjną i referencjalną, czyli odwołującą się do kategorii szczerości, autentyzmu i właśnie referencjalnej prawdy. Ta forma lektury pism autobiograficznych potrzebuje modelu, żywej osoby jako korelatu świata przedstawionego. Wyznanie intymne nie ogranicza się tylko do procesu wytwarzania „ja intymnego” i kształtowania jego obrazu. Pamiętać trzeba również, że wyznanie to przede wszystkim materiał, który posłuży czytelnikowi do produkcji wiedzy o podmiocie. Intymizm jest więc dla podmiotu swoistą pułapką. Próbując znaleźć przestrzeń własną i autentyczną, w poszukiwaniu siebie, „ja intymne” wpada w sieć cudzych spojrzeń<sup>51</sup> i gęstego dyskursu. Wsypa go maszyna obcości, dyskurs przerabia go na swoje podobieństwo. Dlatego „ja intymne” wciąż się broni, usprawiedliwia, staje przed trybunałem, podlega sądowi (widać to zwłaszcza w *Wyznaniach* Rousseau). Strategia Gombrowicza jest bardziej radykalna, narrator nie poprzestaje na dyskusji i szukaniu usprawiedliwień. Aby powstrzymać uprzedmiotowienie, Gombrowicz postanawia zaszpunktować i przekształcić aparat wytwarzania wiedzy, a właściwie przejąć produkcję prawdy, dokonać rewolucji w imię podmiotu i odzyskać (upodmiotowić) środki tej produkcji, pokazać w krzywym zwierciadle proces obróbki. Do tego potrzebuje nowej koncepcji „ja” i nowego wykładnika formalnego dla nowej podmiotowości.

<sup>49</sup> Choć wobec tej koncepcji zgłosić można wiele zastrzeżeń, (por. pkt. 1.2. niniejszego szkicu), wciąż jest to najczęstsza i najszerzej akceptowana formuła autobiografizmu. W późniejszych tekstach Lejeune podkreśla jeszcze, że dziennik jest projektem nastawionym na ciągłość między dziś a wczoraj, na ciągłość całego życia. Ph. Lejeune, *Koronka*, op. cit., s. 26.

<sup>50</sup> Adaptuję tu termin M. Foucaulta, por. tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum T. Komendant, Gdańsk 2005.

<sup>51</sup> Najtrafniej opozycję tę wyraził właśnie Rousseau.



Tożsamość w *Dzienniku* staje się problematyczna nie tylko dlatego, że zakwestionowano równanie Lejeune'a. Na tym zaprzeczeniu rzecz się nie kończy. Przede wszystkim podmiot u Gombrowicza przestaje być esencjalny<sup>52</sup>, składa się z odniesień, jest zrobiony z cytatów, odsyła zawsze poza siebie, czemu na planie formy odpowiadają cytaty struktur, skryptów autobiograficznych i gatunków połączone ze sobą na zasadzie łagodnego pastiszu albo zjadliwej parodii. Pozbawienie „ja” esencji oznacza uwolnienie go od wyobrażenia, które zakłada istnienie podstawowego rdzenia i zmiennych treści, a więc istoty i akcydensów, względnie osobowości i zmieniających się okoliczności (stąd rady narratora, aby nie przywiązywać się do osobowości, ale posługiwać się nimi z umiarem). Zmienia się zatem sposób postrzegania „ja”. Nie może już być mowy o głębokim „ja intymnym”, do którego „ja codzienne” musi dotrzeć. Niesencjalny podmiot uwalnia się od ciągłości, nie można go rozliczać, pociągać do odpowiedzialności. Ani czas, ani wymogi opowieści o sobie nie mogą niczego świadomości narzucić. Nie oznacza to oczywiście rozmycia, rozbicia, zniszczenia czy też zakwestionowania „ja”, należałoby raczej mówić o przywróceniu podmiotowi mocy. Podmiot nie jest więc „eks-centryczny”, jak to ujmował Ryszard Nycz, nie uległ wcale rozproszeniu.

Podmiotu nie określa tradycja, przeciwnie: to on determinuje tradycję, odwraca stosunki władzy, nie musi się przed nią usprawiedliwiać, a nawet przed nią umykać, ponieważ wykorzystuje ją, zniekształca, przechwytywa jej elementy, uplata tożsamość jak patchwork z rozmaitych strzępków, pól i dyskursów. Tradycja jako maszyna do produkcji ciągłości i tożsamości zostaje unieszkodliwiona i powstrzymana<sup>53</sup>, zaś relacja ja-tradycja przenicowana. Ową tożsamość stworzoną i skomponowaną przez podmiot, nie zaś wytworzoną przez tradycję, możemy określić mianem tożsamości posttradycyjnej. Tożsamość posttradycyjna nie powstaje w pustce, gra kartami kultury, umyka jednak przed jednoznacznością interpelacją ze strony tradycji<sup>54</sup>, przed jej całościowymi zaku-

<sup>52</sup> Podobny sąd o niesubstancjalności podmiotu znaleźć można w pracy K. Uniłowskiego: „Tekstualne, sobowtórowe „ja” przesyłają podmiot/piłkę sobie nawzajem. Podmiot funkcjonuje w *Dzienniku* jako różNICa swoich tekstualnych przypadków, jako «miejsce puste» w strukturze, jako piszący, który umożliwia pojawienie się swoich wizerunków i różnienie się ich między sobą, sam nie pojawiając się nigdy i nigdzie. K. Uniłowski, *Dziennik Witolda Gombrowicza. Rozproszenie „Ja”*, w: tegoż, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*, Katowice 1999, s. 44. Redukowanie problematyki podmiotu do postmodernistycznej gry symulaków wydaje się jednak przesadą, pomija bowiem strategiczny charakter tej instancji, pomija wolę pozostania sobą, opór wobec dyskursywnych praktyk.

<sup>53</sup> Takie potraktowanie tradycji ma ważne konsekwencje dla interpretacji dzieła Gombrowicza, wyklucza bowiem metody hermeneutyczne, zakładające właśnie sensotwórczą rolę tradycji, ciągłość i uniwersalność podmiotu.

<sup>54</sup> Termin „interpelacja” zaczerpnęłam z psychoanalizy lacanowskiej, pierwotnie w znaczeniu tym używał go L. Athuser.

sami, przed władzą uprzednią w stosunku do świadomości, władzą, która miałaby od zewnątrz determinować świadomość. Tożsamość posttradycyjna kształtuje się dialektycznie, przez sprzeczności i negacje. Wiąże się z fikcją, szczególnym znamieniem *Dziennika*, ponieważ „ja posttradycyjne” zawdzięcza swoją swobodę fikcyjnemu aktowi mowy. Dzięki niemu może nieustannie zmieniać i wybierać tożsamości, zawieszać moc illokucyjną, wycofywać się, a przede wszystkim przemawiać jako wytwórca prawdy.

Strategia *Dziennika* wiąże się zatem ściśle z jego genologią. Powróćmy zatem do zasadniczego pytania, postawionego na początku rozdziału: jak sklasyfikować gatunkowo dzieło Gombrowicza? Czy naruszenie zasady tożsamości i niefikcyjności, a więc podstawowych zdawałoby się wyróżników autobiografizmu, nie zmienia jego zaszeregowania? Czy *Dziennik* pozostaje dziennikiem? Czy też z dziennikiem łączy go tylko „rodzinne podobieństwo”, jego nazwa wprowadza zaś w błąd? Czy przyznać rację badaczom, którzy podkreślają jego antydziennikowość, wskazują na dekonstrukcję samej idei intymności? Czy też uznać, że *Dziennik* nadbudowuje się nad dziennikiem klasycznym i jest meta-dziennikiem, „czymś na temat dziennika”?

Termin „antydziennik” zakłada, że dzieło to powstało jako gest sprzeciwu wobec praktyk intymistycznych lub też jako kontestacja pewnej kultury intymnej i jest to rozpoznanie trafne, choć może nieco powierzchowne. Formuła metagatunkowości sugeruje z kolei, że *Dziennik* absorbuje dotychczasowe reguły intymistyki i przekształca je, czyni z nich tylko materiał dzieła sztuki. Stwierdzenie to również pozostaje w mocy, lecz domaga się uzupełnienia. *Dziennik* nadbudowuje się bowiem nad dziennikiem klasycznym w sposób antagonistyczny, demaskatorski i krytyczny. Jest punktem krytycznym w historii gatunku, specyficznym przesileniem, ponieważ ujawnia jego ukryte założenia, możliwości i mechanizmy. To oczywiste, że *Dziennik* wykracza poza formę klasycznej autobiografistyki, ale sposób, w jaki tego dokonuje, nie jest obojętny.

Autobiografistyka jako taka, a dziennik intymny w szczególności, odgrywają wspólnie podobną rolę, jak powieść w XIX i jeszcze w XX wieku. Gatunki osobiste przeżywają zatem swoistą nobilitację, z obrzeży piśmiennictwa awansują do ścisłego centrum. Dzieje się tak nie tylko z powodu masowego wytwarzania i konsumpcji tego typu pism, ich niebywalej popularności, a także referencjalnej lektury, która sprawia, że pamiętniki są „bohaterem naszych czasów”, ale przede wszystkim ze względu na mimetyczną funkcję, którą przyznano dziennikowi. Jego rolę w produkcji prawdy o nas samych. Jeśli strawestować stare powiedzenie Stendhala, to dziennik jest lustrem, które przechadza się po gościńcach – tyle że gościńce te biegną teraz wewnątrz ludzkiej duszy. *Dziennik* Gombrowicza okazuje się momentem szczególnym w rozwoju gatunku, ujawnia bowiem kryzys dziennika intymnego jako projektu podmiotu. Zastrzec wypada od razu, że pojęcie kryzysu trzeba tu rozumieć filozoficznie, nie zaś potocznie. Nie chodzi więc o upadek gatunku, jego załamanie, wyczerpanie czy też zanik popularności.

Dziennik intymny wciąż prosperuje znakomicie i nic nie wróży jego rychłej klęski. Kryzys w ujęciu filozoficznym oznacza przesilenie obnażające istotę danego pojęcia (czy też procesu), moment refleksji, poznania i sproblematyzowania oczywistych dotąd kategorii. *Dziennik* Gombrowicza jest przesileniem w historii gatunku, ponieważ prowadzi do poznania i sproblematyzowania jego założeń, mechanizmów produkcji podmiotu i prawdy o nim oraz jego ukrytych związków z literaturą. Literackości, fikcjonalności i performatywności (*Dziennik* jako całościowa wypowiedź nie jest konstatacją, ale działaniem, interakcją między „ja” a „ty”, tworzącą „ja”) nie można traktować jako czegoś osobliwego. Mają o wiele poważniejsze zadanie, ukazują ukryte dotąd przesłanki całego gatunku, a ponadto przemieszczają dziennik intymny w stronę klasycznej literatury. Pokazują, że przeciwstawienie to nie jest ścisłe, a opozycji Lejeune’a nie da się utrzymać. Dziennik staje się jednym z gatunków *stricte* literackich, co oznacza, że granice literackości ulegają przesunięciu. Wedle klasycznej już koncepcji faktu literackiego Jurija Tynianowa, literackość danego dzieła zależy nie tyle, a w każdym razie nie tylko, od struktury artystycznej samego fenomenu, ile od społecznych norm artystyczności. Oznacza to, że granice literackości są względne, zmienne oraz zależą od historycznego i poznawczego kontekstu: „To co dziś jest faktem literackim, jutro stanie się zwykłym faktem życia codziennego, zniknie z literatury i odwrotnie”<sup>55</sup>. Szereg literacki i pozaliteracki nie są absolutne, uzupełniają się i łączą niekiedy w sposób nieodróżnialny. Widać to zwłaszcza na przykładzie dziennika intymnego, który, nieoczekiwanie, na powrót połączył oba ciągi. *Dziennik* Gombrowicza jest szczególnym miejscem, w którym się ten proces ujawnia i na tym polega jego wyjątkowa pozycja w obrębie gatunku. Gombrowicz sprawił, że dziennik stał się wyraźnie tym, czym był w swej istocie: literaturą.

### Beyond the limits of genre. Witold Gombrowicz's *Diary*

The paper describes the crucial significance of Witold Gombrowicz's *Diary* in history of the intimate diary genre. The *Diary* violates the fundamental elements of the genre, introduces literary fiction, and forms complex identity of the speaking subject, which may be called the post-traditional identity. Therefore, the Gombrowicz's work breaks the autobiographical pact, identified by Philippe Lejeune – author of classical works on autobiographical writing, as an essence of the genre.

**Key words:** Witold Gombrowicz's *Diary*; intimate diary, autobiographical pact,

<sup>55</sup> J. Tynianow, *Fakt literacki*, tłum. M. Płachecki, Warszawa 1978, s. 41.

