

Synchronizacja egzystencji

AUTOR: DOMINIK SULEJ

■ Ta biografia jest dziełem z wielu względów imponującym i wartościowym. Autorka korzysta w nim z materiałów do tej pory niedostępnych w druku – eksploruje archiwa na kilku kontynentach, wprowadzając do obrazu życia Gombrowicza nowe, istotne elementy. Cytuje z bogatego zapewne zbioru dokumentów, które stanowią archiwum Rity Gombrowicz. Dzięki podróżom do miejsc związanych z głównym bohaterem, nasycza obraz przeszłości konkretem. Fascynująca jest na przykład rekonstrukcja historii i litewskiej przestrzeni rodu Gombrowiczów, rozpoczynająca pierwszy tom. Buenos Aires, dzięki doświadczeniom autorki, też zarysowuje się dużo wyraźniej, niż to się dzieje w pismach Gombrowicza – przestrzeń miasta staje się w książce trójwymiarowa, panująca w nim atmosfera kulturalna pełniejsza. Podobnie jest z przedwojenną Warszawą, w której Gombrowicz mieszka od 1911 do 1939 roku. Suchanow pokazała – w co osobiście wątpiłem – że wiele spraw z życia Gombrowicza można jeszcze wydobyć z zapomnienia. Ta książka zachęca do wyobrażenia sobie autorki jako kogoś, kto rozkłada na części pierwsze teksty, dokumenty, opracowania już istniejące, dorzuca do tego porcję własnych znalezisk i składa wszystko od nowa tak, by nasycić kolejne odcinki abstrakcyjnej osi czasu możliwie dużą ilością faktów. Wydaje się, że powstawaniu tego dzieła patronowało jedno z tych zdań, które dobitnie wyrażają namiętny stosunek autora *Ferdydurke* do własnej biografii:

Zobaczcie, a raczej nie zobaczcie: za 200 lub 1000 lat powstanie nowa wiedza, ustalająca zależności w czasie poszczególnych ludzi i wtedy będzie wiadomo, że to, co jednemu się przydarza, nie jest bez związku z tym, co równocześnie

innemu się wydarzyło... I ta synchronizacja egzystencji otworzy nam perspektywy... ale dość...¹

Już w rozdziale *Narodziny Witolda* Suchanow konstruuje paralele między właśnie rodzącym się Marianem Witoldem a historią przez duże „H” (narodziny carewicza Aleksego), cytuje „profetyczny” fragment notki Teodora Jeske-Choińskiego („Kurier Warszawski”, 4.08.1904), która, choć dotyczy Henryka Ibsena, mogłaby również stanowić komentarz do dzieła „przyszłego” Gombrowicza:

Są nazwiska literackie, które nie schodzą z ust inteligencji, a których treść niewielu rozumie. [...] Ta obojętność przeciętnych pochłaniaczy zadrukowanej bibuły wobec zdolności pierwszorzędnych jest zjawiskiem bardzo naturalnym. Bo zdolności pierwszorzędne nie tworzą dla umysłów przeciętnych i nie są uprzejme. Prawdziwi znawcy natury ludzkiej mówią zwykle rzeczy przykre, gorzkie, bolesne, zdzierają z człowieka płaszcz życia, zszyty z obłudy, kłamstw, konwenansów, odsłaniają jego samolubstwo, zmysłowość, przewrotność, człowiek zaś nie lubi patrzeć na swój konterfekt. Pochlebstwo będzie jadł z przyjemnością łyżką wazową, obliczając się po nim z rozkoszą, ale od krytyki ucieka jak od trucizny.

Ta charakterystyka Ibsena/Gombrowicza przemawia do mnie szczególnie silnie, gdyż sam czytam *Dziennik*, *Trans-Atlantyk*, *Pornoграфиę* czy nawet *Kosmos* z brzęczącymi w tyle głowy wersami:

Obywatelem był złym i dla państwa
Było to drzewo zgoła bezowocne.
Lecz w swojej głuszy, gdzie pracował znojnje,
Tam był on wielki, tam był właśnie s o b a ².

Ten chwyt, polegający na eksponowaniu momentów, w których na ścieżce Gombrowicza pojawiają się, znikają i, już dziwnie prze-

kształcone, po latach, znowu stają się widoczne tropy innych ludzi pióra, przydaje opowieści literackiego sznytu. Suchanow fantazjuje (co można uzasadnić tylko licencją poetycką) o spotkaniu małego Itka z Tomaszem Mannem w Wenecji 1911 roku; napomyka o tym, że Le Boulou (w Pirenejach) zapisało się również w biografiach Salvadora Dalego i Vladimira Nabokova; przygląda się mapie Buenos Aires, wskazując miejsca, w których przecinają się trasy Gombrowicza i Borgesa. Widać wyraźnie, że próbuje – z powodzeniem, muszę przyznać – odszukać w nagromadzeniu faktów jakąś przekraczającą jednostkowość i chaotyczność ludzkiej egzystencji wskazówkę, figurę, konstelację. Wydaje mi się, że autorka przejęła się tym wątkiem późnych pism Gombrowicza, który można określić jako próbę odkrycia w porządku egzystencji ładu, który już zarysował się w sztuce. Emblematycznym przykładem może być tutaj historia jednej z napaści Gombrowicza na Borgesa. W odcinku *Dziennika*, ostatnim, który Gombrowicz pisze jeszcze w Argentynie, naśmiewa się z transatlantyckiej podróży autora *Fikcji* do Europy (z powodu, który za chwilę wyjaśnię, cytuję za pierwodrukiem w paryskiej „Kulturze”):

11. II.

Borges dosiadł aeroplanu i wraz z matką, donią Leonor, wyruszył do Europy po złote runo, które zwie się Nobel. Nie inna przyczyna skłoniła tego człowieka już po sześćdziesiątce, prawie zupełnie ślepego, i tę staruszkę, liczącą sobie, ni mniej, ni więcej, osiemdziesiąt siedem wiosen, do poszybowania samolotem raketowym³.

Ten fragment jest nam znany przede wszystkim z wersji książkowej *Dziennika*, w której rozpoczyna się inaczej:

Jerzy czytał wszystko. W empikach spędzaliśmy po kilkanaście godzin; czytał, szukał... Na szczęście nie wszystko kupował, bo nie byłoby gdzie książek pomieścić.

Danuta Maksymowicz-Jarocka

LITAK I to jest bardzo dużo. Można powiedzieć, że to jest wystarczające.

BURZYŃSKA Henryk wie, gdzie popełnił błąd. Dochodzi do bardzo ważnego momentu rozpoznania siebie, uświadomienia, kim jest. Nawet jeśli jest to takie rozpoznawanie, które, jak w finale *Grzebania*, kończy się samobójstwem, ta pozorna klęska jest zwycięstwem. Zresztą to jest bardzo w duchu Wyspiańskiego...

LITAK Właśnie o Wyspiańskiego chciałam zapytać. Zawsze zastanawiano się, dlaczego tego obszaru Jarocki tylko dotknął.

BURZYŃSKA Jarocki wystawił fragmenty *Wesela* w Szkole Teatralnej w Warszawie, myślał o *Wyzwoleniu*, zawsze jednak ktoś go uprzedzał. Z grona wieszczów upodobał sobie Słowackiego i go wystawiał: *Sen srebrny Salomei*, później *Samuela Zborowskiego*. Myślę, że wybrał Słowackiego, bo on chyba najgłębiej, najbardziej wielostronnie patrzył na moment spotkania jednostki i sił, które poruszają historię.

LITAK Historię, która jest dla nas jakby przeklęta, bo jej nie przeżyliśmy, nie tworzymy, tylko zakładamy z góry, że jest dla nas fatalna i niczego nie da się w niej zmienić. Dobrze to widać w sztukach Mrożka.

BURZYŃSKA W jednym z wywiadów, których pan Jerzy udzielił Beacie Guzalskiej, opowiedział o swoim doświadczeniu wojennym, o tym, jak otarł się o bohaterstwo. W 1945 roku w jego szkole zakwaterowani zostali partyzanci, więc pomyślał, że to szansa na wejście w główny nurt historii i wykazanie się odwagą. Oficerowie faktycznie mieli dla Jarockiego misję, ale była to misja zdobycia dla nich pasty do zębów, ponieważ tego brakowało im najbardziej. To jest poziom ironii bardzo mrożkowski, różewiczowski, a również w jakimś sensie romantyczny, bo chociażby bohaterowie Słowackiego często przeżywają wzlot, po którym czeka ich nagły, bolesny upadek. Po takim dotkliwym, żenującym upadku muszą jak najszybciej podnieść się, przy czym on wcale nie oznacza katastrofy, tylko zmusza do szukania innej drogi i czegoś nowego uczy. Na przykład tego, że można lepiej przysłużyć się wojsku polskiemu, szukając pasty do zębów, niż ginąć niepotrzebnie w źle zaplanowanej akcji. Jarocki przeżył drugą wojnę światową świadomie, bo był już wtedy dużym dzieckiem, ale równocześnie (na swoje szczęście) z dala od jej głównego frontu (nie musiał na przykład brać udziału w powstaniu warszawskim). To też wpłynęło na jego spojrzenie na historię, które zawsze było troszkę z ukosa.

Jarocki także i później doświadczał nieoczekiwanych zderzeń z historią, jak na przykład wtedy, gdy praca nad *Hamletem* w Belgradzie została przerwana przez wojnę na Bałkanach. I poprzez rozmaite interwencje cenzury, o których mówił z mieszaniną żalu (ponieważ uniemożliwiały mu zrealizowanie wielu fantastycznych planów) i rozbawienia, bo spotkania z cenzorami najniższego szczebla, którzy tak naprawdę nic

z jego teatru nie rozumieli i dawało się ich łatwo wprowadzić w błąd, były po gogolowsku komiczne. Opowieścią o przewrotności losu jest też historia moskiewskich studiów reżyserskich Jarockiego i Grotowskiego, które miały ich odpowiednio „sformatować”, a tymczasem pozwoliły im odkryć wiedzę zakazaną (na przykład awangardowy teatr Meyerholda) i pomogły ukształtować wyjątkowe, skrajnie oryginalne języki teatralne. Obaj obrócili więc potencjalnie negatywne, ograniczające doświadczenie na własną korzyść.

LITAK Przed rozmową wspominała Pani o nowej metodzie badania procesu twórczego, czyli krytyce genetycznej. Popatrzmy przez jej pryzmat na twórczość Jerzego Jarockiego.

BURZYŃSKA We Francji badacze korzystają z niej od dawna, w Polsce wciąż uchodzi za rewolucyjną, bo większość badaczy twierdzi, że ważne jest tylko dzieło, jego ostateczna wersja – i dlatego zajmowanie się biografią autora albo tym, co wpłynęło na kształt tego dzieła, jest czymś, czego robić nie wypada. Tymczasem okazuje się, że w bardzo wielu przypadkach to, co najciekawsze, co najwięcej tłumaczy i odsłania, zostało wykreślone z jakichś powodów, na przykład potrzeby autocenzury. Autor wiedział, że jakiś fragment tekstu nie przejdzie przez sito cenzury, że może go spotkać zakaz publikacji, więc sam wykreślał, zasłaniał, przemalowował kilkakrotnie swoje dzieło, usuwając pierwotnie ważne wątki tak, że później zostawały po nich tylko jakieś mało widoczne ślady. Uważam, że pan Jerzy od dawna w ten sposób myślał o autorach swoich lektur i uprawiał konsekwentnie krytykę genetyczną. Przyglądał się kolejnym wariantom ich tekstu, wątkom wykreślonym, wyrzuconym na margines. Zestawiał ze sobą listy, dokumenty biograficzne, dzięki czemu odszukiwał osoby z życia prywatnego artysty w postaciach literackich. Jak w *Grzebaniu*, gdzie te same aktorki grają żonę i kochankę Witkacego i równocześnie te figury kobiet w jego twórczości jakoś są ich odbiciem. Czy jak w przypadku Gombrowicza, gdzie w *Błądzeniu* jego biografia będzie się nieustająco spotykać z twórczością. Czy też w niezrealizowanym pomysle na Różewicza, by przeczytać jego teksty dramatyczne razem z wierszami i prozą, wymieszać je ze sobą i pocierać jednym o drugie tak długo, aż polecą iskry... To jest fascynujące. I bardzo nowoczesne. Gdy Jarocki stosował te metody, większości krytyków wydawało się to błędem. Dlatego po wystawieniu *Grzebania* dominowały recenzje negatywne. A dzisiaj, kiedy z moimi studentami rozmawiam o teatrze Jarockiego, są zachwyceni właśnie *Grzebaniem*, bo jest to dla nich coś bardzo świeżego, intrygującego, odpowiadającego współczesnej wrażliwości doby Internetu i hiperłączy. ■

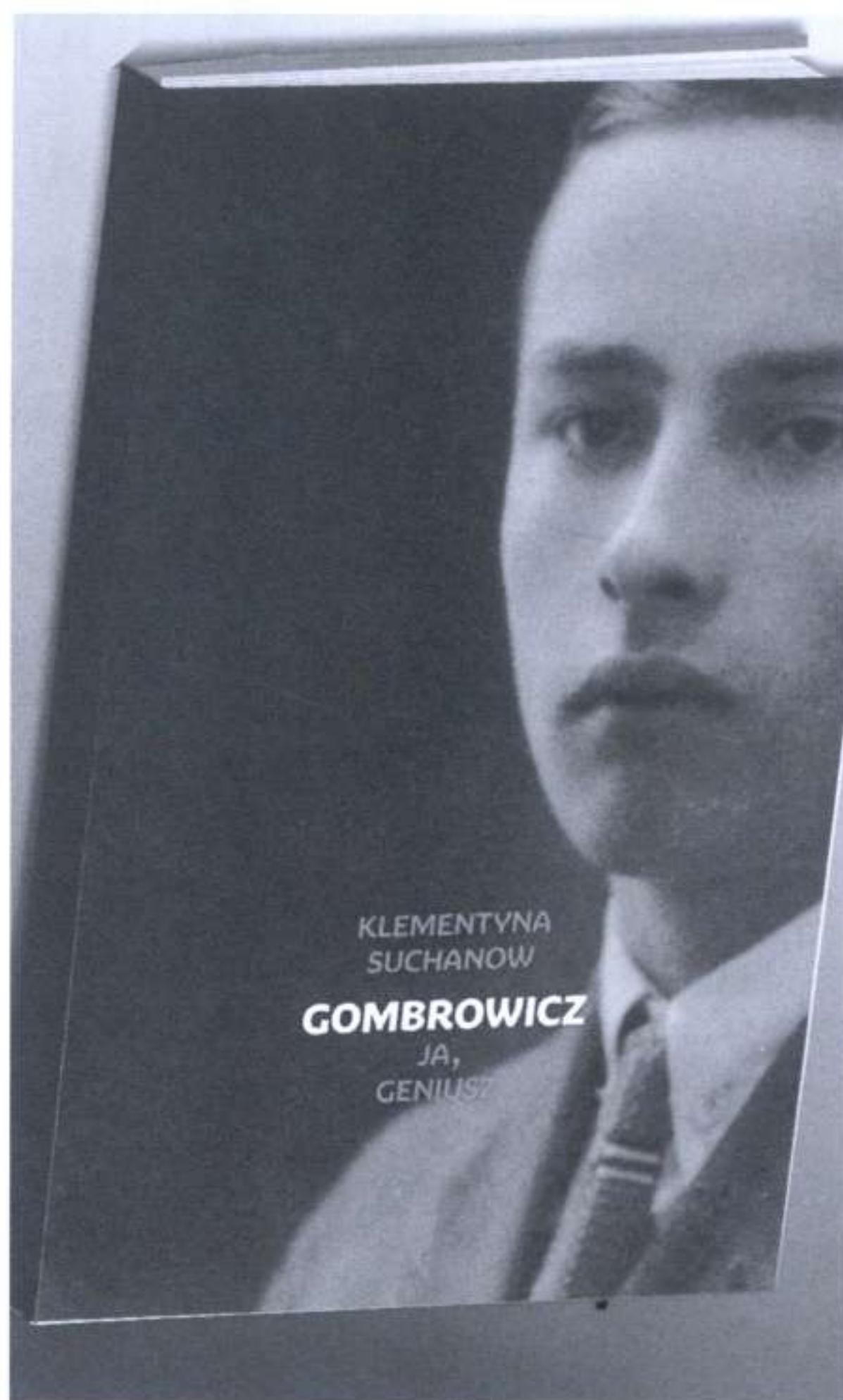
Fragment rozmowy *Od tekstu do spektaklu, od spektaklu do tekstu*, przeprowadzonej 26 listopada 2017 roku, inaugurującej otwarcie wystawy Jerzego Jarockiego „Mobilne archiwum: biblioteka reżysera”, przygotowanej przez Muzeum Interaktywne Centrum Edukacji Teatralnej w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Wystawa będzie otwarta do 30 czerwca 2018.

Borges nie brał udziału w zjeździe penklubowym, ale nasz los tragiczny nie oszczędził mu innych śmieszności⁴.

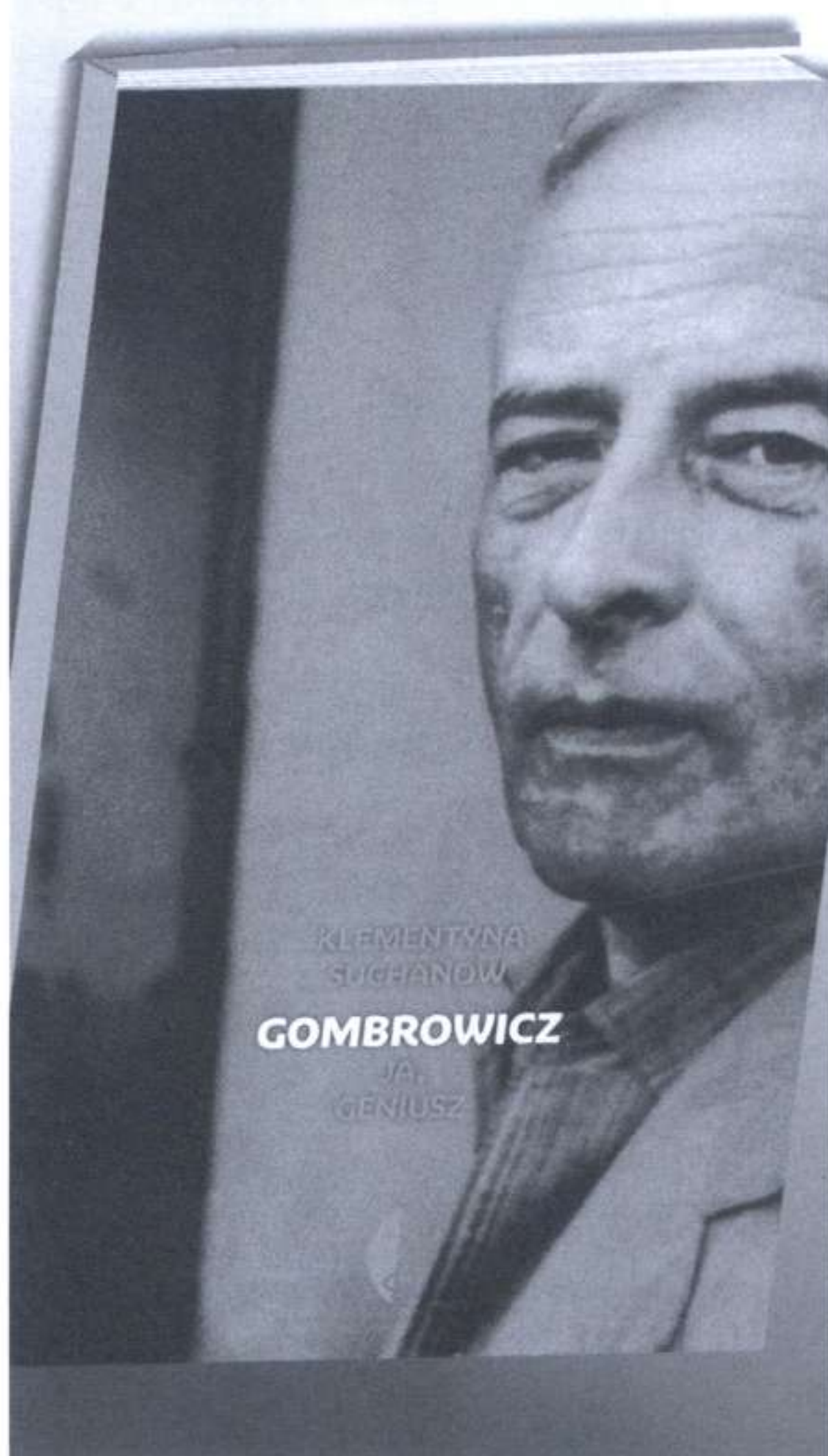
Dodatek łagodzi szyderczy ton – Gombrowicz, redagując własny tekst, już widzi, że pochopnie ironizuje na temat, który i jego za chwilę będzie bezpośrednio dotyczył. Następny odcinek *Dziennika* zaczyna się przecież datą i słowami: „18.V.63, Berlin / Piszę te słowa w Berlinie. / Jak się stało?”⁵. Formułą „nasz los tragiczny” nie tylko odwraca ostrze ironii, które niepostrzeżenie zwróciło się ku niemu, ale sygnalizuje również, że los do niego przemówił, jakby sprowokowany. Gombrowicz czyta tu sam siebie i dostrzega, że zawirowania nieprzewidywalnego życia mogą zyskać kształt w poprawce redakcyjnej. Klementyna Suchanow rzadko zapuszcza się w rejony szczegółowej analizy utworów literackich Gombrowicza, więc podałem ten przykład jako analogiczny względem ogólnej struktury wywodu w jej książce.

Nie jestem jednak nieuprzedzonym czytelnikiem. Po pierwsze, nie jestem nim w tym sensie, że wiele wątków książki, to sprawy znane mi dość dobrze od dawna – z zainteresowaniem i uważnie czytałem swego czasu wszystko, co dotyczyło Gombrowicza, również te świetne teksty Suchanow, które książkę *Gombrowicz. Ja, geniusz* poprzedzały (szczególnie *Argentyńskie przygody Gombrowicza* i komentarze do *Kronosu*, których jest współautorką). Jeżeli zna się opracowania biograficzne, do których rękę przyłożyła Rita Gombrowicz (*Gombrowicz w Argentynie*, *Gombrowicz w Europie*, oba tomy *Walki o sławę*), kilka zbiorów korespondencji Gombrowicza i to, co z epistolografii publikowano w czasopiśmie, wspomnienia Tadeusza Kępińskiego, *Jaśniepanicza* Joanny Siedleckiej i wiele innych (nie ma sensu wydłużać tej listy), to książkę Suchanow przyjmuje się jako dzieło w pewnej mierze już przeczytane. Stawiam ją w szeregu pozycji, który w mojej melioryzowanej bezskutecznie biblioteczce oscyluje koło długości jednego metra. Mam jednocześnie świadomość, że ta biografia odsuwa pozostałe pozycje głębiej w cień.

Po drugie, mój stosunek do pisarstwa Gombrowicza jest chyba niemożliwy do uzgodnienia z faktem publikacji *Kronosu* i, tym samym, z wieloma partiami książki Suchanow, której istotnym składnikiem *Kronos* pozostaje. Gombrowicz prywatny, intymny, somatyczny, seksualny wydaje mi się rozczarowujący, nudny i nieporęczny – jest on dla mnie przede wszyst-



AUTOR / KLEMENTYNA SUCHANOW
TYTUŁ / GOMBROWICZ. JA, GENIUSZ,
T. 1-2
WYDAWCA / WYDAWNICTWO CZARNE
MIEJSCE I ROK / WOŁOWIEC 2017



kim pisarzem, który udostępnił się w swoim prowokującym i wyrafinowanym dziele. Najczęściej Gombrowicza używam, wyjaśniając studentom zawiłości jego prozy, idiomy stylistyczne, intertekstualne smaczki itd. Gdybym na ćwiczeniach z poetyki pokazał zdjęcie Antonia Ruiza Solera (którego wiąże Suchanow z imieniem „Antonio” w jednym z zapisków *Kronosowych*) – przyjmującego „pozę” na ocebrowaniu jakiejś fontanny – pewnie wywołałbym salwę śmiechu. Oczywiście, nie powinienem przypisywać biografii funkcji, której ona nie ma (nie jest pracą poetologiczną, analizy dzieł Gombrowicza są w niej szczątkowe) i na tej podstawie formułować zarzutów – staram się jednak wyjaśnić swój stosunek do tych dwóch tomów. *Kronos* czy *Gombrowicz. Ja, geniusz* są dla mnie szczególnie interesujące, gdy dowiaduję się z nich czegoś nowego o lekturach ich bohatera (nazwiska autorów, tytuły dzieł literackich) – są to informacje warte rozwinięcia właśnie ze względu na pełnię obrazu życia Gombrowicza. Kiedy biorę do ręki kolejne tomy Tomasza Manna, pojawiające się na kartach *Kronosu*, to nie tylko wykonuję standardową pracę filologiczną, ale również odtwarzam w sobie to tak obce mi życie. Spróbujmy:

- 1957 XII – „Wysyłam tłumaczenie francuskie *Ferd.* Czytam Manna: *Confesiones F. Krull*”.
- 1958 III – „Listy i wycinki. Wzrost sławy. Mann: *El Elegido*”.
- 1960 VIII – „Mann, *Dr Faustus*”.
- 1962 I – „Śniadanie – pisanie *Kosmosu* – obiad z Gomą [...]. Lektura *Buddenbroków*”.
- 1962 II – „Znów zabieram się ostro do *Kosmosu*. [...] Czytam *Montaña magica*”.
- 1962 IV – „Wciąż czytam Manna *Carlota* w *Weimarze*. *Kosmos* przepisuję dla Giedroycia”⁶.

Popadam tu pewnie w egzaltację typową dla zakompleksionego literaturoznawcy, ale nie mogę się oprzeć wrażeniu, że ważniejsze dla zrozumienia Gombrowicza jest nie to, kto kryje się pod inicjałami kochanków i kochanek, ale na przykład to, że Goethe z *Lotty* w *Weimarze* planował napisanie ostatniego wielkiego dzieła pod tytułem *Kosmos* i że wśród wyrazów, których używa, znajdziemy słowo „retiro”, że Grigors z *Wybrańca* odbywa podróże morskie, które przypominają podróże Gombrowicza („swój do swego po swoje”), że Feliks Krull w *Wyznaniach hochsztaplera Feliksa Krulla* planuje podróż do Buenos Aires i podmiejskiej posiadłości pewnego *estanciero* – „El Retiro”.

Widać wyraźnie, że Suchanow próbuje – z powodzeniem, muszę przyznać – odszukać w nagromadzeniu faktów jakąś przekraczającą jednostkowość i chaotyczność ludzkiej egzystencji wskazówkę, figurę, konstelację.

Jestem zwyczajnie ślepy na niektóre rejony egzystencji ludzkiej, wolę ostro widzieć to, co inni widzą – a w tym przypadku sprawa jest dość prosta, bo chodzi o teksty.

Po trzecie, narracja Suchanow lawiruje między różnymi stylami, modusami (nie mam tu dobrego słowa) egzystencji głównego bohatera, co niekiedy daje efekty groteskowe. Dobrym przykładem są choćby te trzy zdania z tomu drugiego (s. 367):

Wedle Rity ten człowiek postrzegany jako perwersyjny jest w sprawach seksualnych „prosty i nieskomplikowany” i uważa, żeby nie było cięży. Zgodnie ze swoją filozofią („Zawsze zdumiewało mnie, że mogą istnieć życia, oparte na innej zasadzie niż moje”) Gombrowicza interesuje, co może – jako inny byt – czuć psychicznie i fizycznie kobieta. Zadaje Ricie pytania, do tego stara się zdobytą wiedzę zastosować tak, by jego partnerka również doznawała przyjemności.

Początkowe i trzecie zdanie opatrzone są przypisami do rozmowy z Ritą Gombrowicz z maja 2016 roku, zdanie drugie zawiera cytat z pierwszego tomu *Dziennika*, z fragmentu, w którym Gombrowicz konfrontuje się z Simone Weil. Ten kolaż stylów, który proponuje Suchanow (nie spodziewałem się, że będę czytał frazy – „by jego partnerka również doznawała przyjemności” – zaczerpnięte wprost z „Cosmopolitan”), sprawia, że czasem przecierałem oczy, a bywało również, że czułem się cokolwiek *unheimlich*. Tak jest relacjonowane jedno z załamań nerwowych, którego świadkiem była Rita Gombrowicz kilka miesięcy przed śmiercią męża:

Jadą powoli w dół i Witold jak zawsze wszystkiemu uważnie się przygląda. Przed skrzyżowaniem route de Saint-Paul z obecną avenue Emile Hugues „nagle poprosił, żebym zwolniła. Zwolniłam. »Czy możesz się zatrzymać?«. Wyciągnął

chusteczkę i zapłakał. Lubię mężczyzn, którzy potrafią płakać. Ale to nie trwało długo. Powiedział: »Niedługo umrę. Wiem, że umrę«”.

„Lubię mężczyzn, którzy potrafią płakać”? Czytałem to zdanie kilka razy – na zmianę rechocząc i wpadając w stupor. Doprowadzałem się do ładu cytatem z Masłowskiej: „Jakie to ma znaczenie w obliczu immanentnego charakteru śmierci”.

Mówię tej książce frenetyczne „t a k”, w momentach dopełniających i szczegółowo przedstawiających relacje Gombrowicza z pisarkami i pisarzami – ciekawa jest na przykład rekonstrukcja korespondencyjnego „romansu” z Alicją de Barcza, niezwykle interesujące są informacje o roli Rogera Caillois w Gombrowicza walkach o sławę na gruncie amerykańskim i europejskim (notabene jego teoria powieści kryminalnej wspaniale koresponduje z jedną z pozycji na liście lektur zadanych Ricie Gombrowicz – chodzi mi o *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, w którym nieporadny dr Shepard wzdycha: „– W Argentynie – powtórzyłem z zazdrością. / Zawsze pragnąłem pojechać do Ameryki Południowej”⁷). Również wtedy doceniam tę książkę, kiedy poszukiwania autorki nie przynoszą rezultatów, jak w przypadku prób odszukania w archiwach dokumentów, które sporządzał Gombrowicz w czasie, gdy pracował w sądach. Kiedy Suchanow wydobywa z archiwum Rity Gombrowicz nieznane mi dotąd wspomnienie Alejandra Russowicza o tym, że *Niezwykłe przygody Julia Jurenity i jego uczniów* Ilii Erenburga miały wpływ na Gombrowicza w okresie poprzedzającym pisanie *Ferdydurke*, nadstawiam ucha i zabieram się do lektury tej rozwydrzonej powieści. Takich momentów odnalazłem w *Gombrowiczu*... wiele i stanowią one zaczątek nowej, pogłębionej refleksji nad dziełem, które wydaje się już mocno wyeksploatowane w badaniach literaturoznawczych.

Wtedy, gdy Gombrowicz przedstawiony przez Suchanow zmienia swoje oblicze – i przestaje być takim, jakiego zobaczyła kiedyś Zofia Chądzyńska – rodzi się we mnie niesmak:

Kiedy po jakiejś chwili odwróciłam głowę, zobaczyłam, że podobnie do mnie wychyla się z okna sąsiedniego pokoju. Nie widział mnie; przykuła mnie jego mina, jedyna, której jeszcze nie znałam: jego twarz, przywykła do nieustających masek, nagle bez maski, rozebrana niejako do naga, bezbronna, przerażająca, jednocześnie dramatyczna w swoim napięciu i zastygła w jakimś bezruchu, tragiczna. Odczuł moje spojrzenie, bo nagle powiedział przed siebie:

– Nie podglądaj mnie.

Powiedział to głucho, niechętnie, z wrogością. Wtedy właśnie doprowadził mnie do łez. Jakby je przeczuł, odwrócił się:

– Za niedyskreję matka biła mnie po łapach – doniósł mi z wyrazem twarzy wychowawcy, który złapał swego pupila na niedozwolonych praktykach.

Kiedy dziś o nim myślę, odnajduję tę właśnie twarz: tę, której nie miałam prawa oglądać⁸.

Gombrowicz, który nie może dać po łapach, mnie przygnębia – artysta, który wyzywał się w bezpardonowych polemikach, ryzykując czasem karierę literacką, jest w tej książce również pospolitowany. I to nie tyle przez okoliczności opisywane przez autorkę, co przez styl. Kiedy Suchanow – w serii cytatów z rozmów i *Pornografii*, formułując domysły i stawiając pytania retoryczne – relacjonuje romans Rity Gombrowicz z Alastairem Hamiltonem, czuć zwietrzały bovaryzm:

„Może o tym się nie rozmawiało, ale się wiedziało” – przyznaje Rita. Czy romans tłumacza *Pornografii* z Ritą odmładza Gombrowicza jak Fryderyka? Czy „szukał grzechu, który by go z nimi spoufalił”? Oboje, Rita i Alastair, twierdzą, że Gombrowicz wiedział o ich romansie. Rita dodaje, że nawet rozmawiała z nim o tym trochę, „bez szczegółów, akceptował sytuację, miał bardzo ciepły

Kronos czy *Gombrowicz. Ja, geniusz* są dla mnie szczególnie interesujące, gdy dowiaduję się z nich czegoś nowego o lekturach ich bohatera (nazwiska autorów, tytuły dzieł literackich) – są to informacje warte rozwinięcia właśnie ze względu na pełnię obrazu życia Gombrowicza.

stosunek do Alastaira”. Oboje zgodnie uważają też, że nie czuł się zraniony. „*Pas du tout*” [wcale] – mówi Rita. „Bardzo wątpię. Sądzę, że było mu to obojętne” – odpowiada Alastair. Zapiski w *Kronosie*, z zasady suche, odnotowują wizyty Alastaira oraz jego wakacje z Ritą, ale beznamietnie – jeśli się nie wie, co się za nimi kryje, trudno się domyślić. Obojgu nie było też głupio, raczej było im to „obojętne”, jak mówi Hamilton. Czy zatem związek z Witoldem był dla Rity pułapką? (t. 2, s. 424)

Ten fragment jest przykładem tego, co Nabokov określał mianem *poszłusti* – jej ingredencjami są tu: utożsamienie autora z jego bohaterem (Gombrowicz to Fryderyk); naciągana analogia wątku powieściowego i epizodu z życia (dreszczyk literackiego rozpoznania); sugestia romansowego lęku kochanków przed „mężem”, natychmiast rozwianego relacją ze szczerej (szczypta Simone de Beauvoir) z nim rozmowy (widmo Sartre’a w bamboszach, ciepłych jak uczucia do Alastaira, z aprobatą kiwa głową – wolność!); dalej dwuosobowa ława przysięgłych zgodnie orzeka – „nie czuł się zraniony” – choć jednak pozostaje cień wątpliwości:

„bardzo wątpię”, „sądzę” (konwencjonalny sygnał prawdopodobieństwa psychologii uczestników tej psychodramy); ten cień jest znowu szybko rozwiewany (zerkamy do *Kronosu* – ulga), a przy okazji powraca pierwszy chwyt: utożsamienie cech stylu („suchy”, „beznamietnie”) z emocjami autora (znowu dreszczyk filologicznej ekscytacji); wreszcie wszyscy okazują się dorośli – to nie było „głupie”, a „obojętne” (czytelnik ma wyczuć tę subtelą grę na opozycjach: „głupie – mądre” i „obojętne – nie-obojętne”); i kiedy myślimy, że to już koniec... wybrzmiewa dramatyczne pytanie: „Czy zatem związek z Witoldem był dla Rity pułapką?” (skąd?, czemu?), które służy wprowadzeniu odpowiedzi Hamiltona (stąd, temu), będącej stekiem komunałów niewartym przytoczenia („Pytanie tylko, dlaczego nie wybrała Francuza”). Cały fragment jest konwencjonalnym przykładem opisu naruszenia konwensu, niemogącym jednak ukryć, że „cudzołóstwo nie jest niczym innym, jak tylko najbardziej konwencjonalnym sposobem przewyciężenia

konwensu”⁹, natomiast Gombrowicz wypada tu jak rogiacz z dramatów Zapolskiej, a jego ostra myśl traci na jakości w tej watolinie.

Chcę na koniec jakoś zgrabnie wysłowić mój dwojaki stosunek do *Gombrowicza*... Suchanow: wolę te momenty książki, w których autorka jest Herkulesem Poirot, niż te, w których staje się Agathą Christie. ■

1 ■ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, t. 2, Kraków 1997, s. 101.

2 ■ H. Ibsen, *Peer Gynt. Poemat dramatyczny*, tłum. Z. Krawczykowski, wstęp i objaśnienia O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1967, s. 240.

3 ■ W. Gombrowicz, *Fragment z dziennika*, „Kultura” nr 4/1963, s. 19.

4 ■ W. Gombrowicz, *Dziennik 1961–1969*, Kraków 1997, s. 81–83. Pierwsze wydanie osobne: Paryż 1966.

5 ■ Tamże, s. 87.

6 ■ W. Gombrowicz, *Kronos*, wstęp R. Gombrowicz, posłowie J. Jarzębski, przypisy R. Gombrowicz, J. Jarzębski, K. Suchanow, Kraków 2013. Cytaty pochodzą ze stron: 213, 218, 246, 261–263.

7 ■ A. Christie, *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, tłum. J. Zakrzewski, Warszawa 2001, s. 24.

8 ■ Wspomnienie Z. Chądzyńskiej w: *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, oprac. R. Gombrowicz, Londyn 1987, s. 184.

9 ■ V. Nabokov, *Wykłady o literaturze*, tłum. Z. Batko, Warszawa 2005, s. 193.