

MARTA WYKA

UNIwersytet Jagielloński

KRONOS – MOŻLIWE LEKTURY

Kronos, ostatni (chronologicznie) argument pisarza w sprawie własnego dzieła, długo oczekiwany i poprzedzony słynnym zdaniem, które podobno nigdy nie padło, od razu poruszył czytelników i badaczy. Wyglądaliśmy niecierpliwie *Kronosa* – pisze dziś Ryszard Koziółek, omawiając dwutomową biografię Gombrowicza¹. Oczekiwaliśmy go, przypomnę, w roku 2013, kiedy to, nareszcie objawiony, zajął pierwsze miejsce w rankingu książkowym, dzieląc je, *nota bene*, z innym tytułem: była to *Towarzyszka paniienka* Moniki Jaruzelskiej.

Zdanie, o którym mowa, podaje we wstępie do *Kronosa* Rita Gombrowicz i brzmi ono następująco: „Jeśli wybuchnie pożar, bierz *Kronos* i umowy i uciekaj najszybciej jak możesz”². Zdanie to wymyślone, symboliczne, ozdobne? Traktując je jako jeden z etapów recepcji pisarstwa Gombrowicza (a była to recepcja kompetentnej towarzyski życia, mającej dostęp do wszystkiego), nie należy jednak czynić z niego nici przewodniej porządkującej skomplikowane relacje pomiędzy pisarzem i dziełem.

¹ R. Koziółek, *Witoldzie, prowadź!*, „Tygodnik Powszechny” 2017, 5 IX.

² R. Gombrowicz, *Na wypadek pożaru* [w:] W. Gombrowicz, *Kronos*, wstęp R. Gombrowicz, postłowie J. Jarzębski, przypisy R. Gombrowicz, J. Jarzębski, K. Suchanow, Kraków 2013, s. 5.

Krytycy francuscy po ukazaniu się przekładu *Kronosa* nie mieli wątpliwości, iż jest to książka ważna i na wskroś „gombrowiczowska”. W tym mianowicie sensie, że ukazuje konsekwentne przyrastanie dzieła wraz z biografią pisarza (tak sądzi Mathieu Lindon w „Libération”³), i dlatego każde nieomal zdanie *Kronosa*, nie będąc literaturą, w stronę literatury prowadzi. *Kronos* nie był więc przypadkowy, był niezbędny, i być może tak właśnie sądził pisarz, oznajmiając w jednym z ostatnich wywiadów: „pozostało mi jeszcze coś w zapasie”⁴. Słowem, *Kronos* wypełnia puste dotąd miejsce w planie pisarza, zawsze skupionego na walce o samego siebie. Gombrowicz zaczął gromadzić ten zapas w latach pięćdziesiątych, bacząc jednak na to, że w tej spiżarni znalazła się jego przeszłość reanimowana, odtwarzana po latach, zatraciła więc już ona wyraziste kontury i jemu samemu stawiała opór. Być może podobny opór stawał mu *Dziennik*, ale ukazanie się drukiem w pewnym sensie ten przypuszczalny opór niweluje. Nie zamierzam zresztą wchodzić tutaj w jakiegokolwiek domniemania na ten temat.

Jerzy Jarzębski umieszcza *Kronos* pomiędzy kroniką a autorskim zapisem czasu sporządzonym przez pisarza⁵. Za pomysłem o strukturze czasowej – czyli zegarowej – przemawia zapis graficzny *Kronosa*. Ale zegar Gombrowicza jest projektem nowatorskim i eksperymentalnym – nie tak przecież wyglądają graficznie obowiązujące nas i zapisujące nasze życie zegary. Pozostaje jeszcze kalendarzyk, agenda, gdzie narzucony z góry podział danego roku jest akceptowany przez autora takich czy innych notatek. Ale jeśli nawet sugerować, że *Kronos* to – po prostu – porządkujący kalendarzyk, pytanie o jego ukrytą, być może, literackość dalej pozostaje w mocy.

Adrien le Bihan, krytyk „La Nouvelle Revue Française”, porównuje estetyczny ład *Dziennika* z chaotycznym zapisem *Kronosa* i dochodzi do konkluzji, że komplementarność tych dwóch tytułów świadczy z nadwyżką o geniuszu Gombrowicza⁶. Komentując tę wypowiedź, krytyk hiszpański Enrique Vila-Matas stawia kropkę nad „i”: kto nie docenia wyższości

³ M. Lindon, *Kronos de Gombrowicz, une vie de tout et d'airain*, „Libération” 2016, 16 IX, http://next.liberation.fr/livres/2016/09/16/kronos-de-gombrowicz-une-vie-de-tout-et-d-airain_1499540 [dostęp: 10.09.2017]. Wypowiedzi z francuskiej prasy literackiej dotyczące *Kronosa* zaprezentowały „Zeszyty Literackie” 2017, nr 138.

⁴ W. Gombrowicz, *Słowo wstępne* [do:] *idem, Dziennik 1953–1969*, Kraków 2011, s. 5.

⁵ J. Jarzębski, *Posłowie* [w:] W. Gombrowicz, *Kronos, op.cit.*, s. 418.

⁶ A. le Bihan, *Chronique d'un genie: Witold Gombrowicz*, „La Nouvelle Revue Française” 2015, nr 615, s. 113–120.

Gombrowicza jako artysty zmagającego się nieustannie z formą, a zatem nie rozumie *Kronosa* będącego częścią tego procesu, obniża pozycję pisarza w literaturze światowej⁷. Jest to zaś pozycja centralna, nasze czasy stoją Gombrowiczem i tworzenie frontu krytycznej lektury wobec *Kronosa* to zabieg w gruncie rzeczy upokarzający inicjatorów owej rewizji, a także kwestionujący ich inteligencję.

O nieznanym dziełach pisarzy znanych i uznanych zawsze mamy wysokie mniemanie, choć jeszcze nie widzieliśmy ani jednego ich skrawka. Ale oczekujemy ich. Dzieło w końcu objawione korzysta bez wątpienia na tym napięciu i zapewne Gombrowicz miał świadomość, że może ono tak właśnie zaistnieć. Cała ta interpretacyjna krzątanina, która towarzyszy *Kronosowi*, wzmacnia znaczenie tekstu, choć jest on, wraz z przypisami, dziełem nie do końca w takim właśnie kształcie zaplanowanym. Jego pierwsi czytelnicy nie znali przypisów, tekst pierwotny obrastał stopniowo w znaczenia – pozaliterackie, lecz dla samego tekstu istotne, bo tworzące szczególne tło. Są więc dwa *Kronosy* teksty i jeden zegar – zegar Witolda Gombrowicza.

Zdaje się powtarzać sytuacja lektury *Opętanych*. Pomiedzy powieścią w odcinkach drukowaną w prasie a definicją Marii Janion o formie gotyckiej rysuje się przestrzeń, którą autor wstępu do powieści, Jerzy Franczak, nazwał słusznie „mezaliansem”⁸. Michał Głowiński pisał niegdyś o Gombrowiczu i „nadliteraturze”⁹. Być może *Kronos* jest jej kolejnym wariantem, czytany w nowoczesności.

Czym zatem jest, czym mógłby być *Kronos* argumentujący własną literackość? Moja lektura jest również uzależniona: skłonna jestem czytać *Kronosa* w dwojakim co najmniej trybie. Najpierw jako świadectwo epoki (czy też epok), w której notatki powstawały i narastały, co nie wydaje się zbyt oryginalne. Dalej: jako skrócony projekt Gombrowiczowskiej duchowości, a także etyki. Zarówno jedna, jak i druga lektura dają się jednak sprawdzić przy pomocy innych książek Gombrowicza. Na czym więc miałyby polegać oryginalność *Kronosa* jako dzieła odnalezionego, ale nie przypadkowego, i tekstu artystycznego?

Gombrowicz odszedł w roku 1969. W tym samym roku mogliśmy przeczytać następujące nekrologi: Izabeli Czajki-Stachowicz (z którą spotkał się w Argentynie), Kazimierza Wierzyńskiego (umarł w Londynie), Jerzego

⁷ E. Vila-Matas, *Gombrowicz permanece*, „El País” 2016, 3 X; https://elpais.com/cultura/2016/10/03/actualidad/1475510046_288906.html [dostęp: 10.09.2017].

⁸ J. Franczak, *Mezalianans* [posłowie do:] W. Gombrowicz, *Opętani*, Kraków 2011.

⁹ M. Głowiński, *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002.

Zawieyskiego (w Warszawie), Jerzego Stempowskiego (w Bernie), Marka Hłaski (w Monachium). Ten spis (podobnie jak *Kronos*) pokazuje działanie czasu i jego efekt finalny, na który nikt już nie ma wpływu. To, co ubyło, nie będzie już przyrastać. Bodaj żaden z wymienionych pisarzy nie posiadał, jak Gombrowicz, w zapasie dzieła przedłużającego życie (nie mówię tutaj o znaleziskach archiwalnych, tylko o tym, co zostało zadeklarowane, przewidziane, opublikowane). Gombrowicz po raz kolejny okazał się wcieleniem literackości, zapewniającej, jak sądzą krytycy, życie wieczne jego dziełu – do czego wróć na końcu.

Graficznie płaski zapis *Kronosa* ma jednak momenty wznoszące i nadające mu dynamikę. I te momenty spróbuję wskazać. Gombrowicz odrodził się w Polsce lat pięćdziesiątych (jego książki były już przecież wcześniej znane), ale warto przypomnieć, że w roku 1954 umarła Zofia Nałkowska, jego, można rzec, promotorka. To jej styl opisał przed wojną, łącząc go ze sposobem na życie. Sam odgrywał w życiu Nałkowskiej rolę młodego. Teraz on poszukiwał młodości jako czynnika wspierającego. Jest to oczywiście granica umowna, podobnie jak inne fakty związane z *Kronosem*, które wymienię.

Zapisy *Kronosa* podsumowują lata pięćdziesiąte jako dobre, a nawet najlepsze w przestrzeni całego zapisu. Są latami wyjścia z cienia, szczególnie w Polsce (przede wszystkim nowe wydania *Ferdydurke* i *Bakakaj*), wtedy też dokonuje się nowe otwarcie, co Gombrowicz odnotował również w *Dzienniku*, rozwijając lakoniczne notatki *Kronosa*.

Pisał: „[...] przestali być ludźmi z roku 1938 – są modelami 1956. Jeżeli utraciwszy tamtą rzeczywistość [...] nie przyswoili sobie ostatecznie nowej [...], to czymże są? Niczym”¹⁰. Polakowi dość trudno było zostać w pełni człowiekiem 1956 (w europejskiej perspektywie). Gombrowicz zaś stawał się w pełni Gombrowiczem, choć pewne symboliczne dziś motywy tamtej świadomości, wyraziste w *Kronosie*, istniały w nim wcześniej. Nudził się w Zakopanem, strach nie był mu obcy w Warszawie, potem to się cyklicznie powtarzało. Grał w szachy, płynąc statkiem do Europy, oswajał śmierć w Argentynie, zbliżał się do niej w Europie. Zatem Gombrowicz jako temat własnego dzieła ustalił się wcześniej i *Kronosa* uważać należy nie tyle za odkrycie, ile za potwierdzenie takiego statusu.

„Motywy przewodnie” pisarstwa Gombrowicza powtarzają się więc w *Kronosie* i, jak się wydaje, mają we współczesnej lekturze istotny wpływ na spójność tekstu. To one konstruują bowiem atmosferę emocjonalną,

¹⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, op.cit., s. 325.

niezależną jak gdyby od życiowych faktów *Kronosa*. Nuda, strach i lęk przed śmiercią budują *stimmung* *Kronosa*, spajający w osobliwą całość realistyczne przypadki życiowe i równie realistyczne wspomnienia z przeszłości z nastrojem, który Gombrowicz skrupulatnie i każdorazowo odnotowywał. Jest to również *stimmung* jego epoki – choć zaczyna się nie w Europie, lecz w Argentynie.

Cofając się do lat trzydziestych (a wtedy zaczyna się proces odtwarzania pamięci), Gombrowicz za najsilniejsze swoje przeżycie, już historyczne, uznał mowę Józefa Becka. Dokładnie to samo przeżycie przypisała bohaterowi *Przygód człowieka myślącego* Maria Dąbrowska. Inna generacja, analogiczny moment dziejowy. Mowa ministra Becka została wygłoszona 5 maja 1939 roku i stała się, w świadomości czynnych wówczas pokoleń, synonimem końca epoki – choć była przecież pomyślana jako zapis jej heroizmu i rychłego zwycięstwa.

Szachowe gry Gombrowicza, aczkolwiek zaświadczone i opisywane przez niego wcześniej, każą myśleć z kolei o jednym z najważniejszych dzieł sztuki roku 1957. Jest nim film *Siódma pieczęć* Ingmara Bergmana, prototyp kulturowych gier w szachy – ze śmiercią. Wiadomo, że śmierć mówi rycerzowi „mat”. Nie chodzi oczywiście o to, czy Gombrowicz mógł się filmem inspirować. Ale w nim właśnie Bergman nakreślił pewien krąg, w którym będą się odbywać tak silnie przez egzystencjalizm punktowane gry ze śmiercią.

Monotonia, nuda, nic – dekadencje trio jako wyraz usposobienia artystycznego jest osłabiane przez te okresy w życiu pisarza, gdy następuje „wzrost prestiżu”. Jego specyficzną ozdobą i dekoracją są bankiety (szczytowe momenty – pisze o nich Gombrowicz), zaś ten ostatni zapisany w *Kronosie* w roku 1969 przewyższa ustąpienie generała de Gaulle’a, przypomniane tylko mimochodem¹¹.

De Gaulle i pasztety. Jak widać hierarchia rzeczywistości przegrywa z osobistą hierarchią Witolda Gombrowicza.

„Wiadomość, że Camus pisze o mnie?”¹² – to jeden z licznych sygnałów, że Gombrowicz nie lekcewał jednak pewnych standardów europejskiej lektury i obowiązujących w niej wartościowań. Komentatorzy *Kronosa* dość zgodnie wskazują, że *Dziennik* André Gide’a szczególnie pociągał Gombrowicza.

¹¹ W. Gombrowicz, *Kronos*, *op.cit.*, s. 394.

¹² *Ibidem*, s. 223.

Wśród wymienionych w *Kronosie* lektur można jednak dość dowolnie przebierać i układać je w jakieś ciągi. Czytał więc Gide'a, ale czy znał *Korydona*? Czytał oczywiście Camusa, jak wszyscy, chciałoby się powiedzieć. Interesował go Arthur Koestler, śledził dokładnie twórczość Czesława Miłosza ich wspólnych czasów, o czym ogólnie wiadomo. Jego lektury wydają się dość oczywiste i w zasadzie zgodne z lekturowymi prądami epoki. *Kronos* pod tym względem bardzo mocno tkwi we współczesności i jeżeli pisarz szuka gdzieś azylu i osobności, to przede wszystkim w muzyce, nie w tekstach pisanych.

Wyjąwszy jeden tytuł i nazwisko: Mazo de la Roche. W roku 1960 ukazał się ostatni tom wielkiej sagi o Jalnie. Popularność *Rodziny Whiteoaków*, trwająca od lat trzydziestych, pewnie interesowała Gombrowicza jako pewien fenomen literacki, wypełniający miejsce pomiędzy literaturą popularną i wysoką. Ale być może interesowała go też osoba pisarki, żyjącej w związku z kobietą, wówczas nieakceptowanym? Można by tę lekturę zestawiać z *Opętanymi*, nie popełniając interpretacyjnego nadużycia. Co prawda losy bohaterów i mieszkańców Jalny zawsze utrzymane są w korbach psychologicznej powagi, z Gombrowiczem zaś sprawa nie jest tak prosta. Gdzie kończy się w *Opętanych* „ziemiańska” narracja, a gdzie zaczyna jej pastisz? Tutaj granice są przez pisarza świadomie zacierane.

Wyławiając z tekstu *Kronosa* fakty i książki mniej wyraziście postrzegane, ale w większości znane badaczom Gombrowicza, wracam do pytania zasygnalizowanego na początku.

Brzmiało ono mniej więcej tak: jaka forma literackości przyciąga nas do *Kronosa*? Badania nad jej modelami trwają od dawna i powołując się na nie, wiemy na pewno, że jeden model nie istnieje. Przypadek *Kronosa* dlatego wydaje się pobudzający, że jest na swój sposób oczywisty. Dostarcza materiału nie tylko biografowi, ale również historykowi idei literackich, informuje o polskości jako takiej i o polskości Witolda Gombrowicza, o tym, co czytał i co jadł, zaś konfiguracja tych składników podstawowych (bo jest ich więcej) ma tak silne działanie, że czytelnik, nawet daleki od tych faktów osobowych i konkretów polskiego życia literackiego, nieznający ich zbyt dokładnie, będzie w gry *Kronosa* wciągnięty. Świadczą o tym przytoczone tutaj francuskie głosy o *Kronosie*, nie jedyne przecież i nie tylko one.

Model taki czy też podobny został przez badacza nazwany modelem uniwersalnym, mieści się zaś w pojęciu „sprzecznościowej” koncepcji literackości. Powołując się tutaj na Edwarda Balcerzana (bo są to jego terminy), czyli strukturalistę, akceptuję w znacznej mierze taką koncepcję literackości

działa¹³. Co mnie w tej koncepcji przekonuje i prowadzi w stronę Gombrowicza i *Kronosa*?

Przede wszystkim to, że *Kronos* spełnia jeden z istotnych warunków literackości: zawiera pewne, pozornie ukryte poza tekstem czy pod tekstem, efekty artystyczne, które zawsze przyciągały czytelników i badaczy dzieła Gombrowicza już znanego. Są to: powtarzalność motywów emocjonalnych (takich jak nuda, strach, osvajanie śmierci), osobliwości osobowe i fizjologiczne (choroby własne, prawie nigdy cudze), fizjologia odkryta, czyli pokaz miejsc wstydlivych (wrzody żołądka, jelita, zęby, słowem – choroby w kontekście twórczości, albo twórczość w kontekście chorób), erotyka (której Gombrowicz nigdy bodaj nie nazywa seksem). Ten zespół faktów nie jest tylko porządkującym zapisem. Pobudza w konsekwencji do pytania: jak to jest zrobione i po co właśnie tak jest zrobione? Czyli pytania odnoszące się bezpośrednio do sfery literackości. Gombrowicz wiedział więc, co mówi, gdy stwierdził: „mam jeszcze coś w zapasie”.

Ale czy tak samo jak my rozumiał ów zapas? Literackie mechanizmy *Kronosa* znajdują się *in statu nascendi*, ukazują, być może, przyszłe książki „w toku”. A co wnoszą do dzieł już napisanych? Czy wolno badaczom podążać tym tropem w poszukiwaniu nowych efektów i tropów interpretacyjnych?

Wobec takich pytań lektura *Kronosa* stawia dość silny opór. Zatem jest, w zamyśle, przyszłym dziełem, dotąd (czyli do roku 2013) nieznanym nie tylko fizycznie i pozostającym w ukryciu, ale niebędącym, jak czasem się przypuszcza, tylko inną formą znanego przecież dziennika.

Porecznie byłoby tutaj powiedzieć (wycofując się z ambitniejszych rozwiązań) o poszukiwaniu utraconego czasu. Gombrowicz przywołuje swój czas, cofając się do lat trzydziestych XX stulecia, kiedy to Proust ostatecznie skończył swój cykl. Ale Gombrowicz odtworzył siebie o wiele później. Zatem ta sugestia może pełnić wyłącznie funkcję domysłu.

Na czym więc polegałaby literacka uniwersalność *Kronosa*? Na tym, jak sądzę, że ten zegar czasu działa, ponieważ jego twórcą kieruje nieustępliwy przymus pisania. Gombrowicz nie był tutaj jedyny w XX stuleciu. Czernienie papieru, wola pisania wbrew okolicznościom (w tym okolicznościom własnego ciała) widoczna jest chociażby u Tomasza Manna – co nie znaczy, że próbuję tutaj prostego porównania obu tych pisarzy.

Jeśli widzimy w *Kronosie* literaturę, akceptujemy te wyróżniki tekstu, które uczyniły Gombrowicza wybitnym twórcą swojej epoki. Nie będę ich tutaj wyliczać. Własny dynamizm twórczy postrzegał zapewne Gombrowicz

¹³ E. Balcerzan, *Literackość: modele, gradacje, eksperymenty*, Toruń 2013.

poza ową hiobową warstwę tekstu (choroby, ich leczenie, wygasanie cielesnych namiętności) czy też pomimo niej.

Zapas literacki *Kronosa* oznaczałby zatem trwanie form i tematów, które wciąż można przetwarzać, bo nikt ich, jak dotąd, pisarzowi nie odebrał ani nie ukradł. Co oznacza trwanie literatury, skoro o życiu wiemy już wszystko. Dlatego, wraz z *Kronosem*, Gombrowicz, jak chcą Francuzi, wciąż jest w centrum. A jakie jest dziś, w nowoczesności, owo centrum? Czy ono w ogóle istnieje? To pytanie pozostawiam bez odpowiedzi, choć być może w tym miejscu należałoby zacząć właściwy wywód o *Kronosie*.