

Prywatny Gombrowicz w publicznej domenie

• MICHAŁ LACHMAN •

1.

Kiedy z początkiem 2012 roku wszystkie dzieła Jamesa Joyce'a znalazły się w domenie publicznej, nie tylko wśród badaczy jego twórczości, ale i aktorów, artystów oraz miłośników pisarstwa autora *Uliksesa* zapanowała niepohamowana radość. Przez lata wnuk wielkiego pisarza, Stephen Joyce, maltretował świat akademicki, teatralny i artystyczny sądowymi pozwami, zastraszając procesem i karami finansowymi wszystkich, którzy pragnęli zacytować chociażby niewielkie fragmenty z dzieł słynnego Irlandczyka. Tuż przed dwunastą 31 grudnia 2011 roku, a więc na kilka minut przed ustawowym końcem obowiązywania praw autorskich do twórczości Joyce'a, na jednym z portali poświęconych sztuce awangardowej (UbuWeb) ukazał się wpis „Fuck you Stephen Joyce” oraz informacja, że od tego momentu każdy może dowolnie dysponować zawartością dzieł tego klasika światowej literatury¹.

Z Witoldem Gombrowiczem sprawa przedstawia się z pewnością inaczej, chociaż i w jego przypadku publikacja niektórych materiałów podlegała ści-

Autor jest adiunktem w Zakładzie Dramatu i Dawnej Literatury Angielskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się historią i teorią współczesnego teatru i dramatu brytyjskiego. Opublikował *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków 2007). A także przekłady: William Hogarth *Analiza piękna* (Gdańsk 2008) i Eli Rozik *Korzenie teatru* (Warszawa 2011) oraz dramaty: Billy Roche'a, Christiny Reid (Kraków 2009) i Franka McGuinnessa (Warszawa 2012).

słej kontroli. Warto jednak w kontekście opublikowanego w maju 2013 roku *Kronosu*², intymnego dziennika autora *Ferdydurke* i prawdopodobnie ostatniej

¹ Por. Mark O'Connell *Has James Joyce Been Set Free?*, „The New Yorker” z dnia 1 listopada 2012.

² Witold Gombrowicz *Kronos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

obszernej publikacji tego autora, mówić o sprawie Joyce'a – ze względu na recepcję dorobku obu pisarzy. Wypada bowiem zastanowić się, czym dla zwykłych czytelników, dla rynku wydawniczego, dla świata akademickiego, a wreszcie i teatralnego jest fakt, że niedostępne do tej pory materiały, często prywatne i kontrowersyjne, mogą od pewnego momentu stanowić pożywkę dla plotek, naukowych analiz, teatralnych spektakli. Czy publiczna dostępność pomaga, czy szkodzi? Zarówno artyście, jak i jego odbiorcom. Może zasadne jest postawienie przewrotnego pytania, czy tego rodzaju materiały warto udostępniać, czy też tak, jak w przypadku twórczości Joyce'a – pomijając skrajną arogancję Stephena Joyce'a – należy walczyć o ochronę tego, co sam pisarz uznawał za sferę własnej prywatności zawartą na kartach listów, telegramów, pocztówek.

2.

Odsuwając na bok problemy z klasyfikacją tekstu *Kronosu* – prób określenia jego gatunku jako „dziennika intymnego”, „kroniki życia” czy „kalendarium” było już wiele – należy podkreślić, że zasadnicza trudność tkwiąca w interpretacji tych rozpoczętych najprawdopodobniej w 1953 roku zapisków polega na ich niejednoznacznym prywatno-publicznym charakterze. W zasadzie większość wyliczanych przez Gombrowicza faktów, o czym wspomina w wywiadach Jerzy Jarzębski³, to zdarzenia publiczne: spotkania, rozmowy, ludzie, podróże. Wpisy w rodzaju: „Kupiłem kurtkę, spodnie, koszulę, pulower, lampę, pudełko”⁴ odsyłają

prosto do tkanki świata materialnego i widzialnego, a zatem przynajmniej potencjalnie stanowią część rzeczywistości dostępnej osobom trzecim. Ich intymność staje się zatem domniemana, chociażby dlatego, że w większości przypadków żyją (bądź do niedawna żyli) świadkowie opisywanych wydarzeń. W komentarzach po ukazaniu się *Kronosu* nie raz padały stwierdzenia, że zapiski te nie zawierają nic, o czym specjalisci od Gombrowicza oraz jego wierni czytelnicy nie wiedzieliby już wcześniej na podstawie lektur innych utworów.

Pomimo to ta upubliczniona kronika wypadków własnego życia konstruuje specyficznie pojętą intymność doświadczenia oraz buduje poczucie szczerości i obcowania z pisarzem w zasadzie bez pośredników – narracyjnych, estetycznych, stylistycznych czy wreszcie ideologicznych. Wskazują na to również okoliczności powstania zapisków, pozostają one w czasowej i treściowej relacji do *Dzienników*, o czym wspomina Rita Gombrowicz. Zaznacza ona we wstępie do dzieła swojego męża, że oba utwory „były pisane jednocześnie na dwóch różnych płaszczyznach”⁵, sugerując, że jeśli *Dziennik* przeznaczony był do publikacji, to *Kronos* stanowił właśnie rejestr zdarzeń prywatnych. Na podobny charakter treści zawartych na kartach *Kronosu* wskazuje w *Posłowie* Jarzębski, zwracając uwagę, iż ich skrótowny, pośpieszny zapis świadczy o tym, że notatki te przeznaczone były „tylko do własnego użytku”⁶. Jarzębski twierdzi jednak także, iż takie „bezpośrednie odwzorowanie dynamiki życia” oraz formuła „obiektywnego jakby kalendarium” umożliwiały

³ Nie byle jaka buchalteria, z Jerzym Jarzębskim o *Kronosie* Witolda Gombrowicza rozmawiał Adam Puchajda, „Kultura Liberalna” nr 21/2013.

⁴ Gombrowicz, *Kronos*, op.cit., s. 373.

⁵ Rita Gombrowicz *Na wypadek pożaru*, w: Gombrowicz, *Kronos*, op.cit., s. 8.

⁶ Jerzy Jarzębski *Posłowie*, tamże s. 419; kolejny cytat – s. 422.

pisarzowi – a zatem i jego czytelnikom – dokonywanie czegoś na kształt „lektury własnego losu”, dając sposobność zdystansowanego oglądu i rozumienia.

Odsłanianie się autora za pośrednictwem prezentacji intymnych zapisów z życia ustawia go w nowej pozycji względem współczesnych odbiorców. Tam, gdzie Gombrowicz jak każdy inny autor miał szansę budować własny wizerunek środkami literackimi, a zatem za pomocą swoistej mistyfikacji artystycznej projektować odbiorcze strategie, tam był również w stanie w pewnym stopniu sterować swoją publiczną obecnością. Oddany do dyspozycji czytelnika „dziennik intymny” czy też, jak chcieliby inni, „buchalteryjny zapis losu”⁷ zmienia ten układ sił i plasuje autora w pozycji zdecydowanie mniej korzystnej. Podobną prawidłowość podkreślano w związku z ukazaniem się na polskim rynku wydawniczym dzienników Bronisława Malinowskiego.⁸ Jak wiadomo, jego notatki z „wypraw terenowych” ujawniły oblicze badacza o mocno rozbuchanym libido i naukowca z nieskrywaną wyższością traktującego tubylców będących przedmiotem jego antropologicznych studiów. Przy okazji tej publikacji Joanna Tokarska-Bakir zwracała uwagę na charakterystyczny gest obnażenia, który nie był częścią zaplanowanej strategii pisarskiej, a który daje współczesnemu czytelnikowi wyjątkową swobodę interpretowania całości dorobku intelektualnego autora:

O Bronisławie Malinowskim wiemy zapewne więcej, niż ich [dzienników] autor wiedział o sobie, i z całą pewnością więcej, niż życzył sobie, byśmy kiedykolwiek o nim wiedzieli. Mamy nad nim przewagę, ale sta-

wia nas ona w delikatnej sytuacji, jest bowiem przewagą voyerystów, ludzi „później urodzonych” [...]”⁹.

Hasłowość dziennikowego zapisu upraszcza złożone kwestie, zatem po lekturze podróżniczych notatek Malinowskiego jego osobowość można streścić na przykład tak, jak czyni to Tokarska-Bakir: „Bronisław Malinowski, rewelator i hipokryta w jednej osobie; profesor London School of Economics, a zarazem świntuch; obrońca tubylczych wartości, a także rasista”. Przedostające się do domeny publicznej treści nabierają siłą rzeczy cech tego medium. Stają się skrajne i skrótowe, dosadne i histeryczne, często obraźliwe i wyrwane z historycznego kontekstu. Zaczynają zatem funkcjonować poza macierzystym kontekstem, którego brak powoduje, że ich sens nie zawsze oddaje prawdę o autorze i jego życiu.

Podobnie jest z *Kronosem* Gombrowicza. Obdarzony certyfikatem szczerości i bezpośredniej prawdy, *Kronos* urasta do rangi ostatecznego weryfikatora dla innych opublikowanych utworów. Staje się niejako ostateczną inskrypcją, w której portret autora odcisnął się jakoby najwierniej, niczym w całunie. Lekturze jego kart towarzyszyło zatem niejednokrotnie rozczarowanie, pogłębione dodatkowo oczekiwaniami nadmiernie wyśrubowanymi w toku kampanii promocyjnej¹⁰. Charakterystyczne dla większości wypowiedzi recenzentko-krytycznych było eksponowanie prywatności własnej lektury. To zresztą

⁷ Jacek Wakar *Więcej niż podglądactwo*, „Kultura Liberalna” nr 21/2013.

⁸ Bronisław Malinowski *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

⁹ Joanna Tokarska-Bakir *Malinowski, czyli paradoks kłamcy*, „Res Publica Nowa” nr 11/2002, s. 60; kolejny cytat – s. 61.

¹⁰ Michał Głowiński w rozmowie z Anną Gromnicką dla tygodnika „Wprost” mówi o „skandalu”, którym jego zdaniem było zorganizowanie ogromnej kampanii promocyjnej wokół publikacji *Kronosu*; <http://www.wprost.pl/ar/405649/Glowinski-Kronos-Gombrowicza-nie-nadaje-sie-do-czytania/>, data dostępu: 24 grudnia 2013.

cecha, która zaczyna dominować we wszystkich niemal dyskusjach krytycznoliterackich: język teoretycznej debaty imituje styl wypowiedzi typowy dla blogów; artykuły recenzentów bardziej przypominają internetowe posty niż rozbudowaną analizę krytyczną¹¹. Podszewka prywatności nadaje zatem kształt i formę teoretycznej egzegezie: punktem odniesienia jest już nie kultura w ogóle, ale recenzenckie ja jako emanacja kultury. Stąd Jerzy Franczak, komentujący nową publikację Gombrowicza w „Tygodniku Powszechnym”, zaznacza: „osobiście pozostając niewrażliwy na tego rodzaju sensacje. Patrząc w «mroczne oblicze» Gombrowicza i wzruszając ramionami”¹². W podobnym, prywatnym tonie utrzymane są inne wypowiedzi krytyków. Łukasz Tischner ocenia zatem, że w przypadku *Kronosu* „mamy do czynienia z serią niewiele mówiących, najczęściej zionących nudą zapisków, które skrupulatnie odnotowują sprawy erotyki, finansów, chorób czy własnej sławy”¹³. Ustawiając się w pozycji zwykłego czytelnika, Jacek Wakar konstatuje zaś: „Nie wiem, czy brak tej pozycji na księgarskich półkach zubożyłby nas znacząco”¹⁴. Bardziej zdecydowanie wybrzmiewają opinie Michała Pawła Markowskiego, który w „Tygodniku Powszechnym” pozwala sobie na stwierdzenie: „wydawca

jest zdumiony, że Gombrowicz pieprzył się aż tyle razy”¹⁵. Ironia stylu łączy się właśnie z prywatnością odbioru: „Moim zdaniem nie ma w tym kalendarium ani jednej «drastycznej» zapiski, może poza jedną: że «lektura Heideggera uspokaja»”. W dalszej części swoich wywodów badacz zarzuca Ricie Gombrowicz „absurdalne rozumowanie”, które ma prowadzić jej interpretację *Kronosu* na manowce. „Kompletne nieporozumienie” – zakrzykuje autor *Czarnego nurtu*, komentując inne jeszcze pomysły żony Gombrowicza.

Głosy te, wplecione w skądiną dość ciekawe wypowiedzi recenzenckie, ukazują ustawienie perspektywy krytycznoliterackiej. Wyrażna jest tu prywatyzacja doświadczenia lekturowego czy, inaczej mówiąc, udomowienie refleksji teoretycznej. Rzuca się ona szczególnie w oczy w przypadku analiz dzieł pisarzy ważnych, należących do kanonu i mających siłę nie tyle opisywać rzeczywistość, ile ją stwarzać. To oni bowiem wyrastają ponad swoją epokę, tworząc dzieła, w których odnaleźć można potencjalne głosy wszystkich czytelników. Harold Bloom właśnie tak definiuje dzieło należące do kanonu literatury: jako utwór, w którym czytelnik, pokonując jego obcość, odnajduje siebie i czuje się w nim zdomowiony¹⁶. Gombrowiczowski *Kronos* mógłby stać się takim kanonicznym dziełem, ale krytyczne głosy na jego temat wskazują na mechanizm odwrotny od kanonizującego: recenzenci, zamiast odnajdować siebie w dziele pisarza, poszukując w nim zdomowienia, wypatrują gombrowiczowskich tematów we własnym życiu, a kiedy ich tam nie znajdują,

¹¹ Por. chociażby skrajnie antagonizującą wypowiedź Andrzeja Horubały dla tygodnika „Do Rzeczy”, której tu, z tego właśnie względu, nie omawiam (*Gombrowicz wielki, Gombrowicz żałosny*, „Do Rzeczy” nr 17/2013, s. 46-48). Ciekawa jest również wypowiedź Ingi Iwasów, która w „Tygodniku Powszechnym” opisuje kontakt z *Kronosem* anatomicznie: przez przyrządy własnych „jajników” i „badania moczu” („Tygodnik Powszechny” nr 26/2013, Książki w Tygodniku, s. 22).

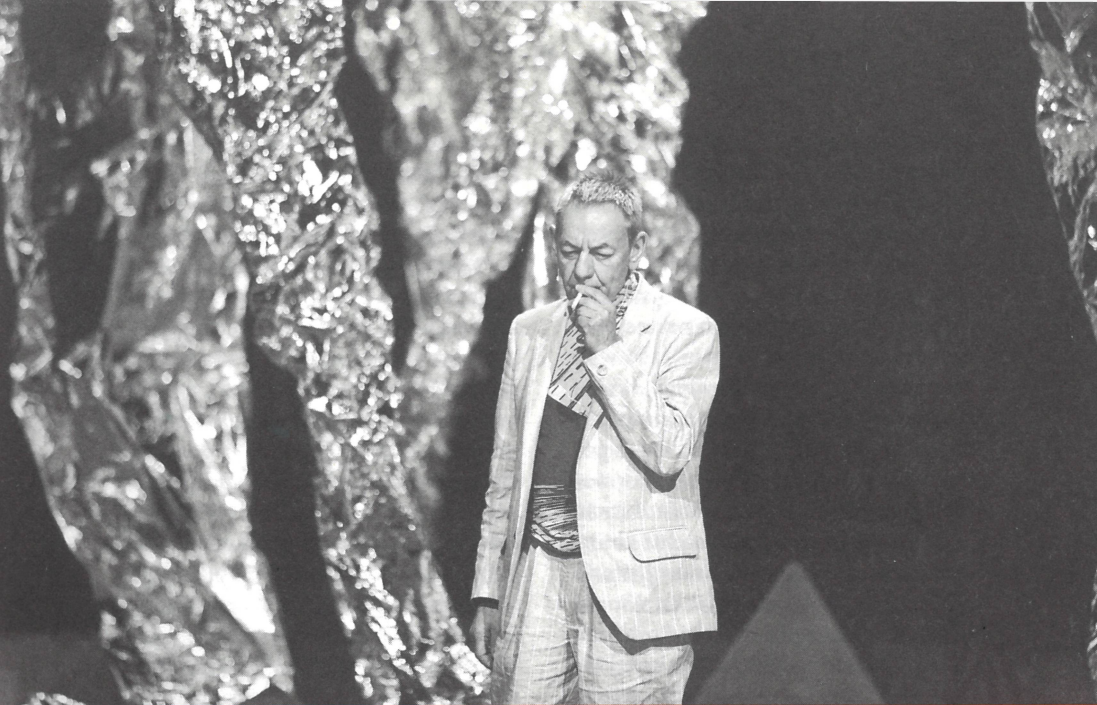
¹² Jerzy Franczak *Operacja Kronos*, „Tygodnik Powszechny” nr 20/2013, s. 28-29.

¹³ Łukasz Tischner *Mistyka i ruina życia*, „Kultura Liberalna” nr 21/2013.

¹⁴ Jacek Wakar *Wielej niż podglądactwo*, „Kultura Liberalna” nr 21/2013.

¹⁵ Michał Paweł Markowski *Mieszczanństwo kontratakuje*, „Tygodnik Powszechny” nr 24/2013, s.36; kolejne cytaty – tamże.

¹⁶ Por. Harold Bloom *The Western Canon*, Riverhead Books, New York 1994, s. 3.



WITOLD GOMBROWICZ *KRONOS*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2013,
REŻ. KRZYSZTOF GARBACZEWSKI. FOT. NATALIA KABANOW

stwierdzają, że jest on niewiarygodny bądź po prostu nudny.

3.

„Kompletne nieporozumienie” – zawołanie Michała Pawła Markowskiego skierowane do Rity Gombrowicz – traktuję jako znaczący gest i syndrom czasów. Chodzi tu nie do końca o to, jaką interpretację konkretny krytyk ma do zaoferowania, ale o zaborczość zawłaszczającego gestu. To przykład udomowienia i sprywatyzowania klasyka przykrawanego do własnych o nim wyobrażeń. Potrzeba takiej lektury widoczna była w reakcjach krytycznych na publikację *Kronosu*, a daje o sobie bardzo wyraźnie znać również w przedstawieniu¹⁷ przygotowanym na

podstawie dzieła Gombrowicza przez Krzysztofa Garbaczewskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu. To pierwsza teatralna próba zmierzenia się z ostatnim z opublikowanych dzieł pisarza. Czy ustawi ona tryb czytania tego utworu? Trudno orzec, ale z pewnością Garbaczewski ma swoją charakterystyczną metodę lektury i wpisane w nią założenia światopoglądowe idące po linii zarysowanych w krytyce poglądów. W ten sposób reżyser reprezentuje ogólniejszy model czytania klasyki.

Jak się zdaje, mottem całego przedstawienia jest zdanie, które mechanicznie wypisuje na dużej kartce papieru niewielki robot ustawiony z prawej strony sceny. Do ruchomego ramienia przytwierdzono mu kamerę i czarny flamaster. Przez dwie godziny maszyna kaligrafuje tylko jedno zdanie: „I like to remember things my own way” (czyli w przybliżeniu: „Pamiętam tylko to, co chcę”). Duża część akcji dzieje się na

¹⁷ Witold Gombrowicz *Kronos*, adaptacja sceniczna i reżyseria Krzysztof Garbaczewski, Teatr Polski we Wrocławiu, Scena im. Jerzego Grzegorzewskiego, prapremiera: 15 grudnia 2013.

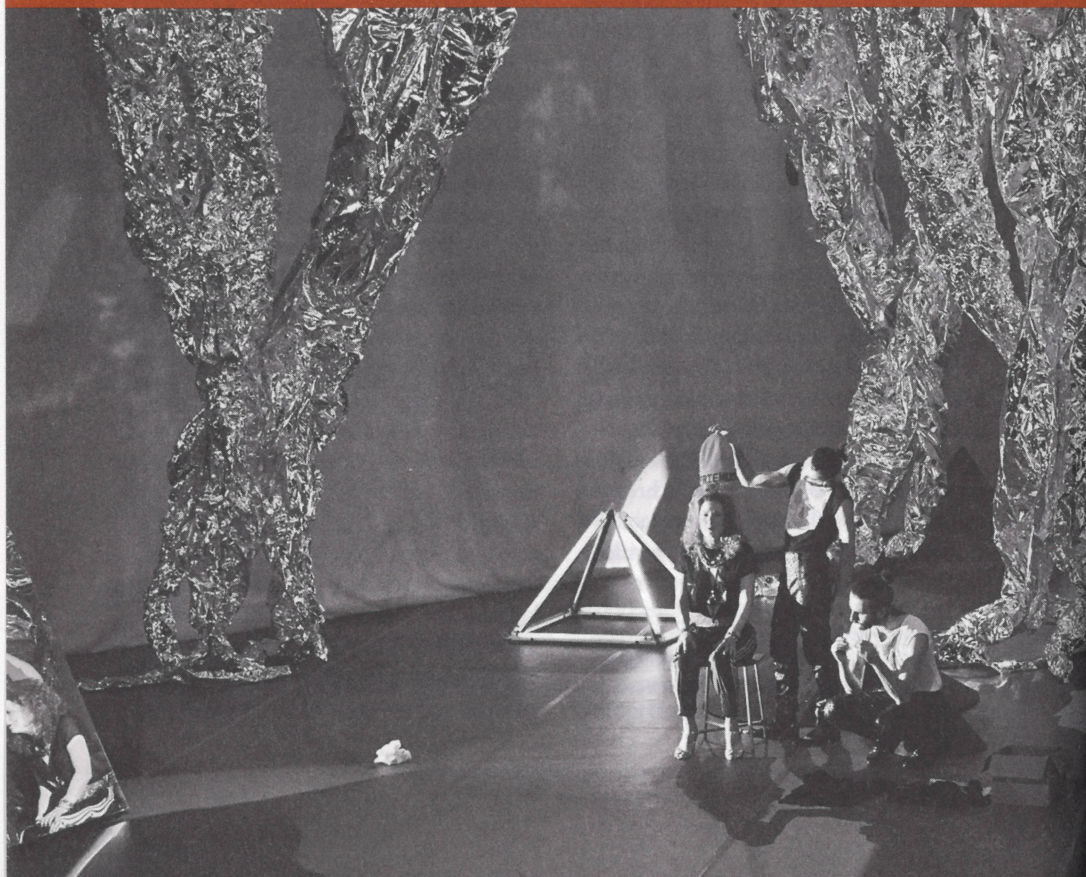
proscenium, a tył sceny jest całkowicie zakryty stalową kurtyną przeciwpożarową. Za nią rozgrywają się sceny pojawiające się w sekwencjach wspomnień i filmowane kamerą, z której obraz wyświetlany jest właśnie na tej kurtynie.

Zasadniczym pomysłem na inscenizację *Kronosu* było prawie całkowite usunięcie go z przedstawienia. Tekst zapisków Gombrowicza to margines: wyświetlany jest tuż nad sceną w postaci przypominającej pasek informacyjny w telewizyjnych wiadomościach. Cała reszta to nie wspomnienia Gombrowicza, ale zainscenizowane historie z przeszłości aktorów. Zatem *Kronos* Garbaczewskiego to nie dzieło pisane dużą literą i kursywą, które redaktorzy odcyfrowali z pożółkłych stronice pozostawionych przez Gombrowicza,

tylko prywatne, osobiste kronosy aktora x i aktorki y. W myśl zasady „każdemu jego własny kronos”, przez scenę przewijają się postaci opowiadające o swoich problemach z dojrzałością, życiem erotycznym, mężczyznami, małżeństwem i pracą, o latach spędzonych w szkole aktorskiej i o prześladowaniach przez komunistyczny system bezpieczeństwa. Kobieta, która w tekturowym pudełku przynosi przedmioty związane ze swoim dzieciństwem, słyszy, że są one nic nie warte. Mężczyzna deklaruje, że „przeszłość to fakt dokonany i nic tego nie zmieni”, i opowiada o tym, jak kasuje w telefonie kontakty w geście zerwania z tym, co było.

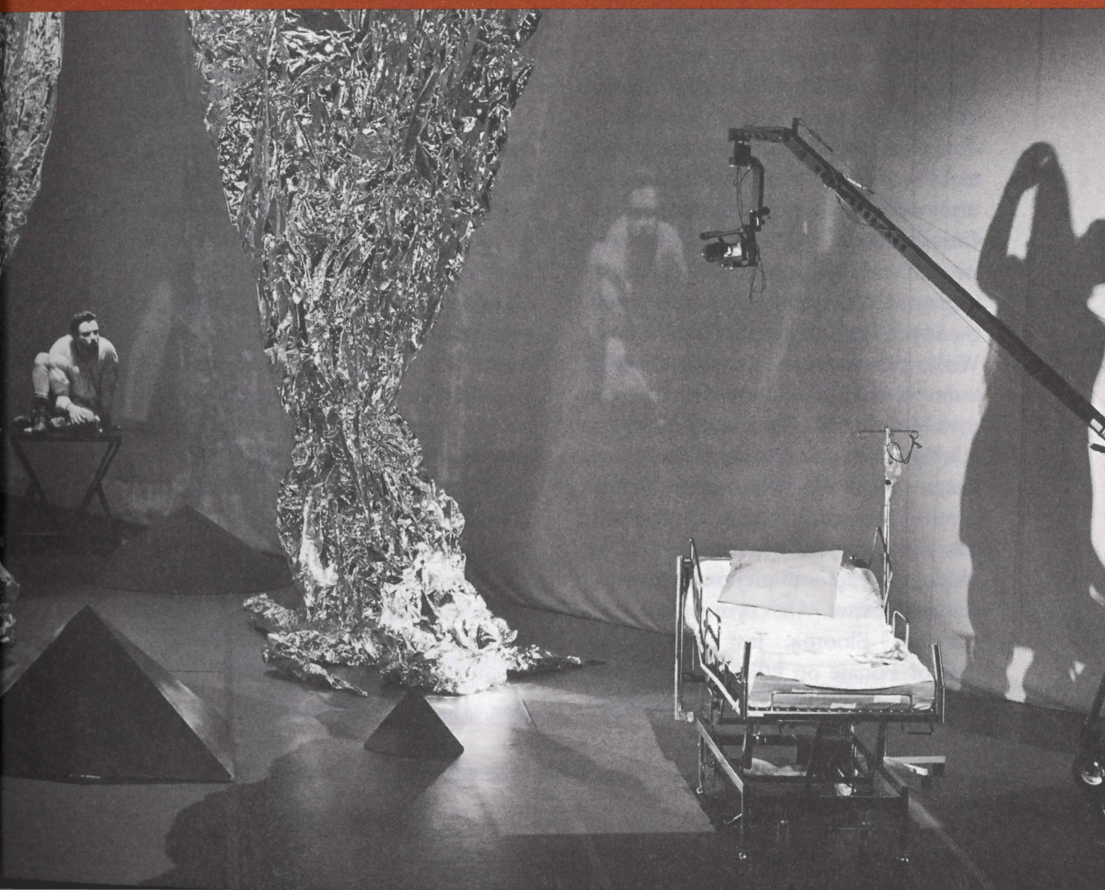
Przedstawienie Garbaczewskiego nie należy do udanych: historie ciągną się w nieskończoność, niejasny jest

WITOLD GOMBROWICZ *KRONOS*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2013,
REŻ. KRZYSZTOF GARBACZEWSKI. FOT. NATALIA KABANOW



związek między nimi, a nad całością góruje może spektakularna, ale chyba nazbyt dosłowna i nachalnie ilustracyjna scenografia – z jednej strony wielkie, błyszczące rulony srebrnego celofanu imitujące zwoje pamięci (postaci nazywają je... „flupami” – ?), z drugiej szpitalne łóżko, a na nim zmieniający się pacjenci, którym za pomocą wiertarki, dłuta i młotka grzebie się w zakrwawionym wnętrzu głowy. Istotniejsze od tych szczegółów jest przesłanie, które można by sformułować następująco: „Zebraliśmy się, żeby opowiadać własną historię, poszukiwać naszego kronosu”. Odpowiedzią na *Kronosa* Gombrowicza jest nie jego lektura w formie teatralnej realizacji, tylko proces spisania prywatnej opowieści uczestników tego projektu.

Stąd atmosfera przedstawienia zdominowana została przez poczucie zamkniętej plemiennosci. Trudno zorientować się, o co chodzi, kiedy na przykład w jednej ze wspomnianych sekwencji pojawia się stwierdzenie, że drugi rok szkoły aktorskiej był trudny. Irytują śmiechy części widzów, którzy ten wewnętrzny żart są w stanie rozszyfrować, ponieważ – prawdopodobnie – wywodzą się z tej samej grupy studenckiej, co aktorzy na scenie. Ta wybiórcza inkluzywność treści, która wyrzuca zwykłego widza na margines doświadczenia teatralnego, jest rezultatem zwycięstwa, jakie w spektaklu Garbaczewskiego odniosła prywatność nad uniwersalnością. To znamienny mechanizm. Faktycznie coś mogło się zdarzyć na próbach,



o czym enigmatycznie wspominał Krzysztof Mieszkowski po spektaklu, podkreślając, że aktorzy jeszcze długo będą się z tym czymś mierzyć. Jednak widz dostrzeża w spektaklu jedynie pochód osobistych, często niejasnych idiosynkrazji. Taka wsobna hodowla prywatności, zrytualizowana i zmitologizowana w procesie prób, zmienia zespół aktorski w zakon, do którego wstęp jest ograniczony. Referencją tekstu stają się nie, jak w *Kronosie* Gombrowicza, elementy ogólnie dostępnej kultury, ale prywatne biografie twórców wyniesione do rangi prawd spisanych na kamiennych tablicach.

4.

Wypada zatem spytać, jakie znaczenie ma dla Gombrowicza i jego recepcji w ramach kanonu polskiej i światowej literatury to, że Jerzy Franczak po lekturze *Kronosu* „wzrusza ramionami”, Łukasz Tischner widzi w tym dziele nudę, Michał Paweł Markowski wspomina o „kompletnym nieporozumieniu”, a Garbaczewski woli „remember things his own way”. Tego rodzaju strategie świadczą o przeskalowaniu matrycy odbioru, o tym, że nie czytamy Gombrowicza, tylko pragniemy sami się nim stać, i to nasze myśli, refleksje, wspomnienia wyznaczają układ współrzędnych na interpretacyjnej mapie. Warto przypomnieć, że już jakiś czas temu w mocno minorowym i elegijnym tonie Harold Bloom ocierał łzy po odejściu kanonu zachodniej literatury. Przystwojenie tego zestawu najważniejszych dzieł, który badacz prezentuje jako długą listę na końcu swojej książki i który po części w niej omawia, staje się niemożliwe. Ale czym w zasadzie, zdaniem Blooma, jest kanoniczne dzieło? Podaje on kilka wersji swojej definicji, ale ta, która najlepiej oddaje

założony przez Blooma sens, brzmi następująco:

Jedną z cech definiujących oryginalność, która może sprawić, iż dzieło literackie urośnie do rangi utworu kanonicznego, jest jego obcość. Obcości tej albo nigdy nie udaje się czytelnikowi zasymilować do własnego świata, albo asymilacja jest tak pełna i przemożna, że zupełnie przestaje on postrzegać ją jako coś odmiennego i obcego.¹⁸

Bolesne odkrywanie obcości jest warunkiem dostępu do kanonu. O ile zatem coś na kształt zerwania ciągłości własnego doświadczenia na rzecz kontaktu z drastycznie obecną odmiennością stanowi mechanizm przestrajania się na odbiór dzieła kanonicznego, o tyle typowa recepcja *Kronosu* Gombrowicza przebiega po linii dominacji prywatnych odczuć i wrażeń, którym nie zagraża żadne rozerwanie. Ostatecznie ten model odbioru stanowi bodaj najistotniejszą przyczynę, dla której Bloomowski kanon nie wywołuje już silnie rezonującego oddziaływania. Nikt nie ma już ochoty patrzeć na świat oczami klasyków. Wolimy prowizorkę naszych prywatnych kamerek przytwierdzonych taśmą samoprzylepną do obudowy monitora. Zresztą, jak również pisze Bloom, głęboka lektura klasyki niszczy charakter współczesnego człowieka; wychowuje nie współczesnego obywatela, a jedynie wyalienowaną jednostkę. Jakież korzyści wyniesie czytelnik z lektury *W poszukiwaniu straconego czasu* czy *Czarodziejskiej góry* w dobie partycypacji społecznej?

Na ciekawy aspekt relacji do kanonicznych dzieł literackich zwraca również uwagę Hans Robert Jauss. Zauważa on, że każdy pisarz wysyła bardziej lub mniej ukryte sygnały i wskazówki, jak może wyglądać nowe dzieło. W ten

¹⁸ Bloom, op.cit., s. 4.

sposób „przygotowuje publiczność do ściśle określonego sposobu percepcji”¹⁹. Wszystkie wcześniejsze utwory danego autora kreślą swoisty „horyzont oczekiwań”, który może ulegać korektom i modyfikacjom w związku z pojawianiem się nowych dzieł. Zatem czytelnik wspomagany przez autora odbywa drogę od obcości do jej przyswojenia, czyli do etapu, w którym dzieło wkra-cza w fazę klasycyzacji. Wydaje się, że *Kronos* Gombrowicza doskonale nadaje się do pokazania, jak działa tego rodzaju asymilacyjny mechanizm w dziele kanonicznym. Można go bowiem potraktować jako esencję i zwięźczenie pisarskiego dorobku, swoisty abstrakt i wyciąg sporządzony na podstawie większej całości, do którego ta całość stanowi zaplecze. *Kronos* jest czymś na kształt mapy terenowej z zaznaczonymi obiektami, które warto odwiedzić, z punktami widokowymi i trasami edukacyjnymi. Kryje się za nimi całe uniwersum pisarskie, a zejście na to terytorium i spacer po nim możliwe są właśnie dlatego, że istnieje już pewien „horyzont” rzeczywistości Gombrowiczowskiej, który właśnie – na przekór teom Baudrillarda – mapę tę jednak poprzedza.

Tekst *Kronosu* ma zatem strukturę wielowarstwową czy wręcz hipertekstową. Czym innym, jak nie sugestią możliwych hipertekstów, są liczne przypisy dodane do oryginalnych zapisów? Widać jasno, że pod każdym nakreślonym przez Gombrowicza słowem kryją się dziesiątki zdarzeń literackich, czyli w pierwszym szeregu decyzje kompozycyjne samego pisarza, a w drugim rzucie okoliczności powstania dzieła. W sumie tylko integrując na własny użytek te poziomy, zaglądając

dodatkowo do innych utworów i materiałów, otrzymuje się przybliżoną pełnię obrazu i przemierza się drogę od obcości do przyswojenia.

Tekst ukryty pod tekstem to kwintesencja *Kronosu*. Im krótszy zapis powierzchniowy, im bardziej przypomina on wpis na Twitterze, tym więcej słów mrowiących się w tle. Współżycie z taką formą literacką wymusza aktywność, narzuca proces własnego przepisywania tekstu i poszerzania go o istotne fragmenty. Píše o tym Rita Gombrowicz w słowie wstępnym do *Kronosu*:

Przez całe lata uzupełniałam notatki moimi własnymi odkryciami. Nanosiłam sukcesywnie poprawki i przepisywałam od nowa na mojej małej przenośnej maszynie Olivetti²⁰.

Stąd istotne są w tym kontekście nowe metody archiwizowania i udostępniania twórczości kanonicznych pisarzy. Jednym z ciekawszych projektów tego rodzaju jest z pewnością Samuel Beckett Digital Manuscript Project. Inicjatywa ta łącząca wiele instytucji uczelnianych i bibliotek, stawia sobie za cel scalenie pism Becketta w formie cyfrowej²¹. Innymi słowy, chodzi o poskładanie pisarskiego uniwersum z fragmentów rozrzuconych po całym świecie, a istniejących pod postacią rękopisów przetrzymywanych w różnych bibliotekach. Manuskrypty dostępne w formie zdigitalizowanej dają możliwość śledzenia najdrobniejszych zmian wprowadzanych przez autora na różnych etapach pisania, oferują wgląd w tłumaczenia tekstów Becketta przekładanych przez niego samego, a za pomocą szybkiej wyszukiwarki

¹⁹ Hans Robert Jauss *Historia literatury jako prowokacja*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999, s. 145; kolejne cytaty – s. 146.

²⁰ Rita Gombrowicz, op.cit., s. 7.

²¹ <http://www.beckettarchive.org/introduction.jsp>, data dostępu: 23 grudnia 2013.

pomagają niejako horyzontalnie prze-głądać wiele tekstów naraz, a także śledzić częstotliwość i występowanie słów i pojęć w całym dorobku autora *Czekając na Godota*. Współczesne obcowanie z kanonem literackim można więc uznać za łatwiejsze, mniej obciążające niż kiedyś, jednakże wciąż wiąże się ono z porzuceniem własnej prywatności i wkroczeniem w świat danego autora.

Gombrowicz na punkcie szczerości był wyjątkowo czuły. Pisarz, który wprowadził pojęcie „gęby” do powszechnego obiegu, jednocześnie upominał się o „bycie sobą na wszystkich piętrach pisania”²². I powtarzał: „chcę być balonem, ale na uwięzi, anteną, ale uziemioną, chcę być zdolny do przełożenia siebie na język zwyczajny”. To się właśnie w *Kronosie* urzeczywistnia. Jak wobec tego ma się pojęcie „prywatności” do funkcjonowania kanonu literackiego? Czy jednoznacznie potępimy wybryki Stephena Joyce’a, który próbował zablokować wystawę manuskryptów swojego dziadka w Bibliotece Narodowej w Dublinie i z premedytacją zniszczył listy córki Joyce’a do siebie, a także kartki pocztowe i telegramy wysłane do niej przez Samuela Becketta, a dotyczące ich prywatnych relacji? W liście wysłanym do „New York Timesa” wnuk autora *Ulyssessa* wyjaśniał, że wszystkie te dokumenty sytuują się w sferze rodzinnej prywatności, a ich publikacja i upowszechnienie byłyby

„najbardziej horrendalną inwazją na bardzo intymną stronę naszego rodzinnego życia”²³. Stephen Joyce ma wiele nieuregulowanych porachunków z przedstawicielami świata naukowego i nie kryje negatywnego stosunku do niektórych praktyk badawczych. Szczególnie dziś, kiedy tradycyjny rynek wydawniczy zastąpiła „domena publiczna”, a zatem sfera cyfrowej i zdigitalizowanej obecności dzieł artystycznych, ich oderwane od kontekstu, fragmentaryczne, a niejednokrotnie i nieweryfikowalne interpretacje są codziennością. Wielu badaczy – zdaniem Joyce’a Juniora – dopuszcza się rażących nadużyć w odczytywaniu i wykorzystywaniu dorobku jego dziadka, naruszając nie tylko prywatność rodziny, ale sens i znaczenie dzieła. Z tak pojętą prywatną „prywatnością” miała również kłopoty Rita Gombrowicz, decydując się na publikację *Kronosu*: „Czy pomijać fragmenty zbyt prywatne, sygnalizując ich opuszczenie?”²⁴. Chwała za to, że zapiśki Gombrowicza ostatecznie ukazały się w wersji całościowej, odsłaniającej pisarza „na wszystkich piętrach” jego twórczości. Jednakże niektóre wizje artystyczne oraz recenzje i głosy na jego temat świadczą o tym, że pewna forma ochrony twórczości kanonicznych pisarzy nie jest li tylko nadużyciem władzy. Z badaczami i artystami walczyć nie wolno, z niektórymi interpretacjami należy.

²² Witold Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 56; kolejny cytat – s. 57.

²³ Stephen Joyce *The Private Lives of Writers*, „The New York Times” z dnia 31 grudnia 1989.

²⁴ Rita Gombrowicz, op.cit., s. 15.