

SCENY BIOGRAFII, SCENY OPOWIADANIA

Niniejsze szkice są, jak w piosence z tekstem Agnieszki Osieckiej, na zakręcie. Bo na ryzykownym przejściu od tego, co „badawcze” ku temu, co literackie. Mówią o osobach, nie o tendencjach, trendach, nurtach lub słownikach finalnych, więc ich pomysły dają się tylko **opowiedzieć**, rozwinąć w osobistym kontakcie z czymś pisaniem, a nie ująć w fikcji „przedstawienia” jakichś „rezultatów”, i jeszcze „postępowania analitycznego”. O trudnych kwestiach autobiograficznych tak uczenie i obiektywnie po prostu się nie da. Książka mogłaby więc mieć podtytuł „opowiadania historycznoliterackie”, co może byłoby pretensjonalne, ale faktycznie jest tak, że opowiadanie w tych szkicach to „metoda” dochodzenia do czegoś, co nie istnieje przed, ani obok opowieści, ale dopiero w niej odsłania się i powolutku ujawnia. Przy okazji opowiadając samego opowiadacza, bo on się nie może (i zresztą nie chce) chować za jakieś kategoryzacje, które dają alibi obiektywności. Obiektywne jest fikcją. W autobiografii wszystko jest osobiste.

1. Dlaczego sceny?

Dlatego, że zebrane artykuły układają się, myślę, w monografię, choć na pewno nie jest to monografia „zagadnienia”. A czego, w takim razie? Otóż, może aspektu, akcentu, albo znaku autobiograficznego w pisarstwie niekoniecznie autobiograficznym, gdy zresztą samo rozróżnienie staje się coraz bardziej względne, i raczej pochodne od procedur badawczych aplikowanych utworom, niż od rzeczywistych podziałów na pisanie auto i nie auto. To pierwsze rozkrzewia się bowiem tym szybciej, im bardziej konieczność opowiedzenia o sobie-piszącym staje się częścią każdej innogatunkowej wypowiedzi, powieści, reportażu czy eseju, też wyróżnianych o tyle, o ile te gatunki nie zdążyły się jeszcze dokładnie przemieszać. A w nich autobiografizm bywa wyrazem ontologii niepokojów, czym jest własne pisanie, albo pytaniem o jego artystyczny status wśród innych „gatunkowo” wypowiedzi, albo stwarza odpowiednik programowych objaśnień zawilości warsztatu. Jest nieodzw-

nie obecny, i te niepokoje, pytania czy objaśnienia są w XX wieku (i w XXI) często **tematem głębokim** utworu, jego autobiograficznością wmyślaną w tekst, ale nie na pierwszy rzut oka widoczną, i w dodatku nieodłączną od autorskiej świadomości bycia pisarzem, robotnikiem słowa. Przybierającą postać obrazka, refleksji, komentarza czy epizodu, w których ujawni się (a częściej tylko zamigocze) intuicja sensu bycia pisarzem, albo pytanie, dla kogo się pisze, w jaki sposób należy, a jak się nie powinno, i właśnie te intuicje, napomknienia, pomyslenia formatują się chętnie w **sceny biografii** człowieka piszącego. W widzenie własnej biografii (pisarskiej), tak jak ona układa się w zderzeniu z historią. W zderzeniu, którego rezultatem jest temat życia, albo zrozumienie jakiejś utraty, albo zupełnie nowe spojrzenie na coś, albo... albo... Niniejsze szkice to opowieści (interpretacyjne) o pisarzach i pisaniu, ale krążące wciąż wokół tych scen, tych migotów, tych tematów głębokich.

Krążące, ponieważ one nie są łatwe do wyjęcia z utworów, dają się obejrzyć, jakby rzekł Miłosz, *tylko z ukosa, poprzez wszystko, co jest (ich) przedłużeniem i cią-głą maskaradą*¹, a nie wprost, i także dlatego, że o wielu wyróżnikach pisarstwa autobiograficznego są już biblioteki opracowań, te wyróżniki zostały dokładnie opisane, sam przyglądałem się uważnie „Obecności autora” (2001) i „Paktom i fikcjom” (2011), więc dobrze widocznym wskaźnikom autobiograficzności. Natomiast niniejsze szkice są wokół czegoś trudniejszego do nazwania, co tworzy imponderabilia – autobiograficzne intencje przenikające utwory, ale wprost nie eksplikowane. Częściej wyrażane w innotematycznych komentarzach, albo w samym wiązaniu literackości wokół scen życia, gdy te sceny służą za stelaż, pozwalający rozwiesić na nim to, co inaczej niewyraźne, bo głęboko uwewnętrznione, a często „niżej wiedzy”, w intelektualnych formułach – nikiące. Te komentarze, sytuacje, epizody, trudno ogarnąć jakąś zbiorczą nazwą, stąd ogólne **sceny biografii**; chodzi o ja pisarskie, tak jak się ono widzi i rozpamiętuje w utworach, jak w nich gospodaruje, układa sobie priorytety, organizuje autoprezentacje. Natomiast pamięć autobiograficzna² nie wymaga komentarza, ważne, że jest „ujawniana”, i że elementy

¹ Czesław Miłosz, *Rodzinną Europą*, Instytut Literacki, Paryż 1959, s. 9.

² Tomasz Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Spośród wielu cennych uwag nt. pamięci autobiograficznej wypiszmy dwie: „Proces poszukiwania i nadawania sensu pamiętanym zdarzeniom jest jednym z najpoważniejszych źródeł zniekształceń pamięci autobiograficznej, choć z drugiej strony mechanizm ten umożliwia ekonomiczne przechowywanie dużych partii danych” (s. 26). I druga uwaga: w aktualizowaniu czy rekonstruowaniu pamięci autobiograficznej „pojawiają się zniekształcenia związane z tym, że w rekonstruowaniu ludzie opierają się na pewnym systemie poglądów, który możemy określić mianem potocznej teorii świata. Teoria ta zawiera nie zawsze uświadomione przekonania na temat charakteru związków między zdarzeniami. Na przykład mogą to być przekonania, że nad wszystkim czuwa istota wyższa (...) albo że świat jest chaotyczny i nie można niczego przewidzieć” (s. 27). Ważna w tych uwagach jest świadomość badawcza, że pamięć autobiograficzna istnieje w procesach nieustannych „zniekształceń” umożliwiających jednak maksymalizowanie efektywności pamięci. Oraz to, że ta efektywność zależy często od bardzo wysokich i złożonych kontekstów opowieści, takich jak „potoczna teoria świata” w jej jakże wielu możliwych odmianach.

epizodyczne dominują w niej nad semantycznymi, czyli chętniej stwarza opowieść, niż niezależne od kontekstu formuły. Ale wszystko to są kwestie zarazem ważne i trudne do okonturowania.

Ważne, ponieważ wskazane imponderabilia o tyle wymykają się badawczym kategoryzacjiom, o ile samo pojęcie autobiograficzności eksploruje współcześnie (nowocześnie, ponowocześnie, późnonowocześnie – niepotrzebne skreślić) coraz dalej poza **gatunek** (także poza hybrydy gatunkowe), i także poza **pakt**, gdy uwagę już dawno przeniesiono ze wszystkich trójjedności autora, narratora i protagonisty na znacznie ważniejszą umowę między autorskim bohaterem tekstu, a jego pisarskim wytwórcą. I także poza **miejsce** autobiograficzne, gdy historie o małych ojczyznach albo nostalgiiach związanych z okolicą urodzenia są już po trochu rozdziałem z podręcznika historii literatury. I nawet poza **tekst** autobiograficzny (termin Serge’a Dubrovskiego), gdy biografia odnajdowana w fakto-fikcji jest już „zwyczajną” praktyką powieści, eseju czy reportażu. Co nie znaczy przecież, że wymienione markery autobiografizmu przestały być badawczo atrakcyjne, ale chyba znaczy, że wyznaczników autobiograficzności szukamy już nie tylko w gatunku, pakcie, miejscu i tekście. A gdzie? To właśnie jest trudne do okonturowania. Może najprościej byłoby powiedzieć, że w **scenie**, tzn. w ekspozycji pamiętanego autobiograficznie epizodu, wiążącego życie ze sztuką pisania. *Rzeczywistość mglila się i rozpyływała* – zwierza się Miłosz ze swoich ostatnich lat w Wilnie przed wojną – *przeciwwstawilem jej poezję, karany codziennym niesmakiem. I ten niesmak później wiele mnie nauczył. Trzeba dodać, że odnajmowałem pokój w domu o dwumetrowych chyba murach, przy wąskiej uliczce wybrukowanej nierównymi kamieniami, sławnej przez swoje antykwarnie. Nazwa jej jest dla mnie dzisiaj miła, ale i groźnie symboliczna: Zaulek Literacki*³. Nie jest to przecież uwaga o miejscu autobiograficznym (choć może trochę) ani o fakto-fikcyjnym statusie wspomnień, ani o jakiejś gatunkowej hybrydzie (wiadomo, że „Rodzinna Europa” to opowieść-esej), ani nawet o szczególnie osobliwym pakcie. O co innego w niej chodzi. O sztukę życia i pisania – schwyte w ich nierozdzielności. O to, że mieszkanie w domu o ścianach jakby romańskiej kolegiaty, i jeszcze w *Zaulku Literackim* nie skłaniało do dyskusji o Awangardzie. Zwłaszcza przed samą wojną. Zatem idzie o takie spojrzenie na siebie przez soczewkę epizodu, by dać coś w rodzaju uprawomocnienia tworzonej literatury. Coś na kształt autoryzacji pisania odpowiadającego życiu, i autoryzacji życia idącego tuż za pisaniem, *a chwilami będącego tym samym*, jak powiada Białoszewski w „Tajnym dzienniku”. Taka **scena** to skrót symboliczny biografii artysty; odnalezienie tajnego związku między porządkami *bios* i *stilus*, a może osmotycznego przenikania się tych porządków. Chodzi o formatowane lub antycypowane całości w znaczącym szczególe. O pisarską wrażliwość na ten szczegół, pojmowany jako dewiza czy znak rozpoznawczy. Jest taka figura w heraldyce: herb jako część herbu. Na dużej tarczy, powiedzmy, w lewym dolnym rogu, mała tarcza powtarzająca główny motyw.

³ Czesław Miłosz, *tamże*, s. 162.

I scena pełni podobną rolę – zmniejszonego emblematu tego, co najważniejsze. Jest węzłem życia wrysowanym w tekst. Tekstem wrysowanym w życie. Metaforą autentyku. Spotkaniem w chwili prawdy. Jak u Tadeusza Nowaka: *Nocą siedzę przed sobą ja w cylindrze ja boso a tam w nocy z wesela z nożem w plecach mnie niosą*⁴. Zapisem, który „życiowo” opowiada jakiś niepowtarzalny akt samopoznania. Może odarcia ze złudzeń, może przyznania się przed sobą do „zdrady” albo innego zdobycia wiedzy dotąd niedostępnej. Wyszarpnięcia się z jakichś przymusów, obrachunku z epoką, z kompleksami, z przeszłością, skutkującego jednak decyzją, że to, a nie inne pisanie będzie odtąd uprawiane. Uchwycenie momentu pisarskiego przesilenia na tle obrazu-epizodu własnego życia. To właśnie **scena biografii**. *Widzę siebie* – pisze Artur Sandauer – *jak je (przedwojenne wiersze – AZ) przerzucam w swoim paryskim hoteliku, przerzucam nieufnie i krytycznie – z tym samym krytycyzmem, z jakim Mieczysław Rozenzweig przygląda się w lustrze swoim rysom. W tych szychach i błyskotkach, w tętniących rymach tych sonetów nie znajdowałem nic, co by mnie poraziło prawdą, nic – co by oddawało sprawiedliwość zaginionemu światu mej młodości. I tak – przerzucając coraz szybciej i niecierpliwiej te kartki i rezygnując w miarę kartkowania z myśli, aby je wykorzystać – przysięgałem sobie, że na przyszłość w tym, co będę pisał, pozostanę wierny sobie i miejscu, skąd się wywodzę: nie Rykowi ani Blichowi, lecz Targowicy*⁵. To znaczy, miejscu „pomiędzy” – czyli doświadczeniu polskości i żydostwa jednocześnie, wraz z odpowiadającym tej jednoczesności stylem, notującym rozdarcie osobowości. A znów Nowak dostrzegając w awansie społecznym socrealisty „zdradę”, rozpozna ją przede wszystkim jako odejście w poezji od języka wsi (ten cylinder) i przysięga nigdy już tego nie robić.

Wokół takich właśnie kwestii, autokomentarzy ja pisarskiego rozpuszczonych w utworach, zgęszczanych w sceny lub przenikających całe pisanie, tworzących wielkie figury, lub niby marginalne uwagi, „opowiadają się” zebrane szkice. Opowiadając pisarza lub utwór tak, by uwidocznić w nim aspekt autobiograficzny, ów, rzekło się, **temat głęboki**. Inaczej mówiąc: stawkę autobiograficznego *écriture*.

2. Znalezione, wystawione i nazwane

O przykłady takiego pisania łatwo, ale ono się „ująć badawczo” nie daje, bo sceny, szkice, czy metafory autobiograficzne przybierają kształt najróżniejszy, są niby flagi na maszcie okrętu sztuki pisarskiej (mówiąc za wstępem do „Trans-Atlantyku” Gombrowicza). Inteligentne i efektowne, czasem dla samego autora tajemnicze, czasem lapidarne, albo rozwinięte na wiele stron, albo persewerujące w utworze niby sploty estetyzmu i zmysłowości w „Oktostychach” Iwaszkiewicza

⁴ Tadeusz Nowak, *Psalm o nożu w plecach*, [w:] *I co na niebie, i co jest na ziemi. Wiersze z lat 1949–1991*, wybór, układ i posłowie Stanisław Balbus, Oficyna Literacka, Kraków 1995.

⁵ Artur Sandauer, *Proza*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 143–144.

(łowca, co w lwie sieci ułowi motyle), niby Ważyka „sprozaizowane” zdania wtrącane do wiersza (*Ty znasz niepokój, ja wiem wszystko*), dają się chętnie rozpoznać, ale nie „usystematyzować”. Zobaczyć, ale nie schwytać. Można jednak spróbować spojrzeć na te hieroglify czy emblematy samowiedzy pisarskiej nie od strony ich zawartości, ale od strony funkcji w biografii artysty, jaka im jest przypisywana. A więc oglądać utwór nie ze względu na to, jakie sekrety biografii czy pisania można w nim zobaczyć, ale ze względu na to **jak** się ujawniają. A jak? Ano, na sposób przypominający trochę futurystyczne koncepcje *object trouvé*. Ponieważ w tych komentarzach autorskich, w tych epizodach i metaforach, biografia-sztuka jest zwykle odkryta-znaleziona. Nie jawi się w toku fabularnym, a przeciwnie, w nieciągłości, ani w uporządkowanym wywodzie, bo raczej w nagłych rozjaśnieniach, i nie w artystycznych obrachunkach, lecz w gestach, jakby w ruchu scenicznym. *Historio, historio* – notuje Agnieszka Osiecka – *cóżes ty za matnia. Pchamy się na scenę a to jeszcze szatnia*. Figura samowiedzy – trochę jak scena pierwotna, albo scena pouczenia. W każdym razie scena. Jednocześnie miejsce życiowej akcji, i galeria, na której artefakt biograficzno-artystyczny zostaje wystawiony. Oraz wydany na łup interpretacjom. Z obiektem znalezionym jest bowiem tak, że (wedle komentarza Zygmunta Baumana⁶) najpierw go artysta **znalazł**, czyli jakieś nie-wiadomo-co wydobył z głębin rzeczywistości, następnie to coś usytuował na kontrastowym tle, czyli **wystawił** w galerii, gdyż poza galerią obiekt nie stanowi artefaktu, tak jak puszka zupy Cambell dopiero wyeksponowana zmienia się w *puszkę zupy Cambell* Andy Warhola, za którą miłośnicy *art nouveau* skłonni są dać spore pieniądze, a wreszcie artysta ten obiekt **nazywa**, czyli tytułuje, czyli może chodzić nawet o manifest albo o program. O coś, w każdym razie, co nauczy patrzenia na wzmiankowaną zupę jako na dzieło sztuki.

Zdumiewająco podobnie jest ze sceną biografii, która też musi być – znaleziona, wystawiona i nazwana. Znaleziona, w nagłym rozczytaniu hieroglify jej sensu. *Na skrzyżowaniu dwóch wrogich epok stoję...*, rozpoznaje (znajduje) czas swego życia i sztuki Bruno Jasiński⁷. Potem musi zostać umieszczona w jakiejś galerii (stylów artystycznych). *Ja w cylindrze ja boso*, mówi, krzywiąc się na socrealizm, Nowak, albo *nie dopiłeś przeszłości czekając ostygła*, mówi awangardowo Ważyk⁸. Wreszcie potrzebuje manifestu, jakby przełożenia jej znaku na pisarstwo. Wypiszmy z Miłosza: *Ktoś leży pod ogniem karabinów maszynowych na ulicy miasta, w którym toczą się zacięte walki Przygląda się brukowi i obserwuje zabawne zjawisko: kostki bruku zjeżdżają się jak kolce jeża – taki moment osądza w świadomości człowieka*

⁶ Ob. Zygmunt Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod redakcją Ryszarda Nycza, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 289.

⁷ Bruno Jasiński, *...znieczył mnie język*, [w:] *Poezje zebrane*, Wyd. Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2008, s. 65.

⁸ Adam Ważyk, *Na marginesie programu*, [w:] *Wiersze wybrane*, Wyd. „Czytelnik”, Warszawa 1947, s. 18.

poetów i filozofów⁹. Osądza surowo, a nawet – manifestuje – przez jakie okulary do bliży patrzeć powinno pisanie autora na jego życie, rzucone w los.

Zatem te komentarze autorskie na **scenie biografii**, bardzo przecież różne i badawczo nie do usystematyzowania, można jednak pooglądać w eseistycznym przybliżeniu, domyślając się w jakim lesie zostały znalezione, do jakiej zaprowadzone galerii, i jakim są w niej manifestem artystycznym.

3. Las, kładka i warsztat

W kwestii lasu, czyli miejsca gdzie najczęściej **znajdowane** bywają emblematyczne zanoty życia-pisania, to zazwyczaj jest to ciemny las, w którym pisarz błądzi po Nietzscheańskiej śmierci Boga. Zaraz to wyjaśnię, bo przecież różne figury życia-pisania można w tym lesie znaleźć, ale gdy umierają bogowie to albo rodzi się lęk przed pustką, co Hugo Friedrich nazywa pustą transcendencją, albo trzeba ich na nowo odnaleźć, albo zastąpić jakąś wymyśloną magią czy ideą (*czystej formy* np.), albo rozpoznać własne fantazmaty w tym, jak odwzorowują one *kark chłopca w kościele*, mówi Gombrowicz, czyli to, co po religii zostało, mianowicie: pragnienie. A wszystkie podobne uwagi dotyczą utraconej/odbudowywanej „potocznej teorii”, a może „potocznej ontologii” świata jakoś usytuowanego między bogami a chaosem.

Zaryzykuję sugestię, że **znajdowane** w scenie biografii jest zwykle coś przeciwstawnego fantazmatowi ziemi Ulro, według Miłosza. Zwłaszcza, gdy mówi on, że poeta, po odejściu bogów osierocony w ciasnym racjonalizmie, zamieszkuje przestrzeń wyobraźni wyzutej z opiekuńczej wizji człowieka w dłoni stwórcy, albowiem prawdą naszej obecności w świecie jest szczegół, przez który jednak prześwieca blask absolutu, albo moment wieczny. I gdy to mówi, to się w oczywisty sposób zapatruje w imago własnej wyobraźni. Wyobraźni wertykalnej, ciągłej i sakro-centrycznej (przeciw demonom historii). Co ma jednak robić poeta niereligijny (a są tacy) albo w ogóle człowiek, który nie tęskni do absolutu, żywi się wyobraźnią horyzontalną, nieciągłą i zorientowaną na fakturę materii, a nie na to, co przez nią prześwieca. Ktoś, kto powie jak Iwaszkiewicz, że *miast wielkiej tajemnicy poznaje sekreta* i nie wierzy, że poecie (prozaikowi, eseście) dana jest wiedza powzięta *od sił jemu nieznanym* (za Miłoszem), których jest (dyskretnie, oczywiście) iluminowanym objawicielem, na przykład owianym przez poddmuchy mesjańskie narodowego losu, albo w co innego wtajemniczonym. Taki ktoś, gdy nie przemawia w cudzym imieniu (*kłamałem, kiedyś mówił, że Bóg na mnie woła*, powiada Słonimski w wierszu „Krzyż południowy”) musi, chcąc nie chcąc, mówić we własnym, i odszukanie źródeł pewności siebie niezbędnej, by coś opowiadać, zaczyna być odczuwane jako problem legitymizacji pisania. Legitymizacji, wywodzonej z jakiegoś pragnie-

⁹ Czesław Miłosz, *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 62.

nia, z jakiejś kompulsji czy namiętności, z czegoś, co pisarza jednocześnie życiowo nakreca, i jest w stylu odwzorowane – i najpiękniej właśnie wtedy, gdy błyska sceną biografii. Jakby zastępującą błysk absolutu. *Dosyć już tych bogów, człowieka mi dajcie*, mówi Gombrowicz w „Ślubie”. Z pewną przesadą można powiedzieć, że **znaleziona** scena biografii to ruch wyobraźni ku konkretowi; pisany niepokojem ruch ku transcendencji, ale... gdy ona pustoszeje lub słabnie. Gdy autor rozumie, prawie jak Dante albo jak Gombrowicz, bo to są też pierwsze słowa *Ferdydurke*, że: – *w życia wędrownie, na połowie czasu, w środku ciemnego znalazłem się lasu*.

W kwestii **galerii** zaś – ten autorski komentarz o sobie piszącym, ten herb jako część herbu, ten temat głęboki jedności życia i pisania, musi zostać „obejrany na kontrastowym tle”, byśmy zauważyli, czym jest. Inaczej mówiąc, to my musimy zaprowadzić artefakt na stosowną wystawę. Zobaczmy na przykładzie. W wierszu *Krokusy* Jerzy Liebert pisze o tym, co zauważył podczas wiosennego spaceru nad Prutem. *Kładkę trzeba umocnić, bo woda poniesie. Haki trzeba powbijać i założyć drut. Komu by się to chciało, mało świerków w lesie? Prut się pieni. Pęka na rzece lód*. O czym to? Sporo racji ma Paul de Man, gdy uważa, że to, co uznajemy za autobiografię, jest w gruncie rzeczy sposobem lektury. Na pewno od sposobu lektury zależy, czy w rozmyślaniach o wbijaniu haków, by ocalić kładkę, dostrzeżemy scenę biografii, czy tylko daremność ciesiołki na huculsczyznienie, ale ważne, że jeśli pojmimy ją biograficznie, to coś zobaczymy w przepięknie zmysłowej figurze doświadczenia. Figurze „na kontrastowym tle” domyślnych innych sposobów wyrazu, nie tak dramatycznie prostych, nie tak uchwytnych w wyobrażeniu kojarzącym pisanie z twardym konkretem, jednak skierowanym (może autodestrukcyjnie) przeciw potędze przedwiośnia. W scenie, która – gdy ją rozpoznamy jako autokomentarz pisarski – otworzy nam oczy na to, jak się sprawy mają. W życiu Lieberta, czy na brzegu strumyka w ogóle. Bo przecież to jest obraz z **galerii** mitów stabilizujących, którym już nie ufamy, a wszak jakieś trzeba mieć.

Więc może jest tak, że od tego nad jakim strumykiem stawiamy kładkę, albo w jakiej **galerii** artystycznej umieszczamy artefakt naszego autokomentarza, zależy w znacznej mierze jego treść.

Treść **nazywana (manifestowana)**. Trzecią odmianą sceny biografii jest chyba różnopostaciowa opowieść o tym, jak się pisanie stwarza, ale życiem, a nie na planie jakiejś myśli analitycznej, zwykle przeciwstawiającej lodowatą pustynię *ratio* – ciepłu tego, co uczuciowe, magiczne, intuicyjne lub podświadome. Rzecz jednak w tym, że myśl taka, w jakie by jej nie ubierać formuły, dzieli pisarską *psyché* na dwa; na domenę spekulatywności przeciwstawionej temu, co emocjonalne. Natomiast scena biografii zwykle sugeruje, podsuwa, **manifestuje** inny podział – na trzy. Taki, gdzie między analitycznym intelektem a magiczno-mitycznym ciepłem fantazmatu rozpościera się jeszcze jedno terytorium. Fukuyama mówi: godnościowe¹⁰.

¹⁰ Ob. Francis Fukuyama, *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie*, przełożył Jan Pyka, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2019, s. 31–43.

Siedlisko tego, co jest obowiązkiem, z którego czerpiemy dumę, a gdy go nie wykonamy, dopada nas wstyd, i to właśnie jest materia pisarskiego samostwarzania się. *Trzymaj kurs*, rozkazuje Conrad. *Haki trzeba powbijać*, troszczy się Liebert. *Dalem słowo*, przypomina Herbert. Rzecz w tym, że to **manifest**, lecz nie wyrozumowany, ale mieszkający głębiej, i też nie tam, gdzie pragnienia i magie, tylko tam, gdzie się rodzą postanowienia i działanie. Stwarzanie samego siebie w pracy pisarskiej.

Źródła moje biją w ogrodzie, u wrót którego stoi anioł z mieczem ognistym. Nie mogę tam wejść. Nigdy się nie przedostanę. Skazany jestem na wieczyste krążenie wokół miejsca, gdzie święci się moje najprawdziwsze oczarowanie.

*Nie wolno mi, bo... te źródła wstydem tryskają jak fontanny! Ale ten nakaz wewnętrzny. Zbliź się jak najbardziej do źródeł wstydu twojego! Muszę powołać do działania wszystek rozum, świadomość, dyscyplinę, wszystkie elementy formy i stylu, całą technikę do jakiej jestem zdolny, aby zdobyć przybliżenie do tajemniczej bramy tego ogrodu, za którą kwitnie mój wstyd. Czymże, w takim razie jest moja dojrzałość, jeśli nie jest środkiem pomocniczym, sprawą wtórną? Wiecznie to samo! Ubierać się we wspaniałą płaszcz aby móc zająć do portowej knajpy?*¹¹

Jeśli zobaczyć w tym scenę biografii, to jest trudna bardzo, bo gdy Sandauer może sobie przysięgać, że już nigdy więcej o Rynku ani o Blichu, tylko zawsze o Targowicy, to Gombrowicz swojej Targowicy nie widzi. Ma o niej tylko wyobrażenia – tym bardziej obsesyjnie intensywne, im bardziej myślowo niewyraźne. Jego oczarowanie święci się... no, właśnie, wokół czegoś niewidocznego. *Nie mogę tam wejść*. I na nic psychoanaliza, że może o jakowyś kompleks chodzi, albo o homoseksualizm, maskowany układem młodszość–starszość, albo o co insze, jakby rzekł Witkacy. Bo to „insze” jest Gombrowiczowi w intelektualizacji niedostępne. Nazwane – znika. Można się do niego zbliżyć, co jednak arcytrudne; trzeba mobilizować *wszystek rozum, świadomość, dyscyplinę, wszystkie elementy formy i stylu, całą technikę do jakiej jestem zdolny*. Tam nic samo nie wychynie z głębin podświadomości ani z *écriture automatique*, ani ze wspomnień dziecka. Zaangażowane są literackie centra decyzyjne, a nie zachcenia czy magiczności, po to, by wypracować autokreację owiniętą wokół... nie wiadomo czego. Gombrowicz mówi, jak Ważyk o wyśnionym zdaniu poetyckim: *i nie jest to nie jest wiem czym to nie jest a nie wiem czym jest*. Akcent pada na pracę docierania do niewiadomego, nie po to, by je odkryć, ale by się w tym docieraniu stwarzać. W ogólniejszej skłonności kogoś nadzwyczajnie wysubtelnionego, ażeby grzebać się właśnie w tym, co niskie, dwuznaczne, podkulturowe, jednak grzebać się nie po prostu, ale wykwinąć i z całą finezją osobistego wyrafinowania. *Ubierać się we wspaniałą płaszcz aby móc zająć do portowej knajpy*. Bo przecież nie o knajpę tu chodzi. Ani o jakiegoś młodego marynarza. Prędej o pytanie-manifest, jakie pisanie można stworzyć z tego skaliografowania wykwinu z dwuznacznością – jaka z tego się urodzi *śluga jełka chustkowa*, jaki *szczur bezbarwny*, jaka *biesiada u hrabiny Kotlubaj*.

¹¹ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1957–61*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 110.