

Autobiografia jako wyzwanie (O „Dzienniku” Gombrowicza)

Małgorzata Czermińska

Małgorzata Czerwińska

Autobiografia jako wyzwanie (O „Dzienniku” Gombrowicza)

Nawet wśród pisarzy świadomych swej sztuki i chętnie komentujących własne dokonania Gombrowicz odznacza się wyjątkowo przenikliwą samoświadomością i dbałością o precyzję komentarza. Najtrafniej byłoby więc interpretować Gombrowicza Gombrowiczem. Nie pójdę jednak tą drogą, bo Gombrowicz mnie często drażni. Muszę jednak myśleć o nim, bo ten pisarz nie daje mi spokoju od czasu, kiedy w latach studenckich przeczytałam pospiesznie pierwszy tom jego *Dziennika* w wydaniu paryskiej „Kultury”, pożyczony mi przez kolegę, który później został jezuitą. Była to jedna z tych nieobowiązkowych, a raczej nawet zakazanych lektur, które rozświetlają monotonię powszedniości krótkim a niepokojącym błyskiem, wypalającym swój ślad na trwałe. Gombro wbił we mnie swój pazur i już wiedziałam, że sobie z nim nie poradzę w otwartym pojedynku. Taktyka uników w walce z silniejszym przeciwnikiem wymaga jednak czasem stanięcia na moment twarzą w twarz. Trzeba to zrobić na tyle szybko, by nie dać się uchwycić w zwarcie. Mój cytat z *Dziennika* będzie więc krótki:

Pisanie nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność. Lecz jeśli nie jestem zdolny urzeczywistnić tej myśli tu, w dzienniku — cóż ona warta? A jednak nie mogę, i coś mi przeszkadza; gdy pomiędzy mną a ludźmi nie ma formy

artystycznej zbyt żenująca staje się styczeńność. Powiniennem potraktować ten dziennik jako narzędzie mego stawania się wobec was — dążyć do tego abyście w pewien sposób mnie ujęli — w sposób, który by umożliwił mi (niech się pojawi słowo niebezpieczne) talent. Ten dziennik niech będzie bardziej nowoczesny i bardziej świadomy i niechaj będzie przepojony ideą, iż talent mój może powstać tylko w związku z wami, to jest iż wy jedynie możecie podniecić mnie do talentu — więcej — stworzyć go we mnie.¹

Zanim Gombrowicz zaczął pracować nad dziennikiem jako narzędziem stawania się wobec nas, czytelników — istniały w polskim piśmarstwie autobiograficznym przynajmniej dwa sposoby mówienia o sobie. Jeden to składanie świadectwa, drugi — spojrzenie w głąb własnej duszy. Ponieważ opisywałam już obie te postawy gdzie indziej, tu przypomnę tylko pokrótce ich główne rysy. Nie chodzi tu o formy gatunkowe, lecz o postawę „ja” mówiącego.

Świadectwo pojawia się przede wszystkim w pamiętniku i we wspomnieniach poświęconych ludziom lub wypadkom dziejowym. Ważne jest też w pewnych typach dziennika, jak dążąca do obiektywności kronika wydarzeń lub nastawiona na opis relacja z podróży. Postawa narratora-świadka jest w swej istocie epicka, jego uwaga zwraca się przede wszystkim ku otaczającemu światu, choć nie rezygnuje on zwykle z zaprezentowania przy okazji siebie, a także pamięta o czytelniku, dla którego podjął trud utrwalania swojej wizji rzeczywistości. Tradycja pamiętnikarstwa, od czasów staropolskich aż po lata drugiej wojny światowej i po niej, dostarcza tu niezliczonej ilości przykładów.

Introspekcja jest domeną dziennika intymnego, skupionego na życiu codziennym jednostki. Podobnie jest w anglosaskiej autobiografii duchowej, opowiadającej dzieje upadku duszy i nawrócenia. Należy tu także wspomnieć o dzienniku filozoficznym, który przedstawia przygody umysłu, lub o autobiografii artysty, skupionej na opowieści o powołaniu. Głos mówiącego o sobie w taki sposób brzmi niekiedy podobnie do „ja” lirycznego. Czasami dostarcza pretekstu do określeń takich jak egotyzm lub narcyzm. Pisanie bywa przyrównywane do wiwisekcji, jest trudną i niekiedy zaskakującą pracą samopoznania. Może przerodzić się w auto-terapię i autokreację. Czasami z przyglądania się sobie jak w lustrze zmienia się w pozowanie jak przed lustrem — i tu już nieuchronnie pojawia się myśl o czytelniku, na użytek którego przybiera się te pozy.

¹ W. Gombrowicz *Dziennik 1953–1956, Dziela*, t. VII, Kraków 1986, s. 57. Dalsze cytaty wg tego wydania; numery stron podaje w nawiasie.

Tak więc świadectwo i introspekcja pod pewnymi względami są sobie przeciwstawne jako postawa ekstrawertyczna i introwertyczna.

W sytuacji, którą zastał Gombrowicz przystępując do pisania dziennika, obie te postawy były już w znacznym stopniu wyeksploatowane. Pierwsza miała w polskiej literaturze autobiograficznej nieporównanie dłuższą tradycję i była silnie zakorzeniona w świadomości czytelniczej. Druga wprawdzie wydawała się mieć mniej realizacji i pojawiła się późno, dopiero w romantyzmie, ale Gombrowicz znał sporo jej wersji naiwnych, ponadto wyrazistość postawy introspekcyjnej w diarystyce francuskiej, z którą był dobrze obznajomiony, czyniła wejście na tę drogę czymś dla niego nieznośnym. Gombrowicz mówi o tym między innymi w pierwszym roku pisania *Dziennika*, w którym odrzuca postawę „nieszczerej szczerości” intymisty.

Dla kogo piszę? Jeśli dla siebie, dlaczego idzie to do druku? A jeśli dla czytelnika, dlaczego udaję, że rozmawiam ze sobą? Mówisz do siebie tak, żeby cię inni słyszeli? [s. 56]

Odrzuca także zasadę dziennika jako sytuacji mówienia bez formy. Bezpośredniość spowodowana brakiem formy prowadzi bowiem do „zbyt żenującej styczeńności” z czytelnikiem. Szuka więc dla siebie zupełnie nowej formuły dziennika. Miał jednak poprzedników, miał sobie współczesnych, więc w walce z nimi szukał swojej niepowtarzalności. Jak wygląda ten kontekst, na tle którego powinniśmy oglądać *Dziennik Gombrowicza*?

Najłatwiej wymienić poprzedników stanowczo odrzucanych przez pisarza. To przede wszystkim cała tradycja francuskiego *journal intime*, kulminująca w świadomie literackim dzienniku Andre Gide'a. Z polskiej diarystyki w latach pięćdziesiątych funkcjonowały tylko trzy teksty: *Dziennik Żeromskiego*, którego publikacja właściwie zaczyna publiczny żywot tego gatunku w polskiej literaturze, następnie *Dziennik Lechonia* i *Szkice piórkiem* Bobkowskiego. Żeromski bawił Gombrowicza swoją młodzieńczą egzaltacją. Autor *Ferdydurke* zresztą rozczytywał się w autobiografiach naiwnych, czego ślady są w *Dzienniku* i o czym wspomina Rússovich. Lechonia Gombrowicz parę razy łaskawie skomplementował za bystrość obserwacji i cięty dowcip („dziennik, znakomity literacko i lśniący naturalną inteligencją” — rok 1959, s. 183), od samej jego koncepcji dystansował się jednak zdecydowanie. Lechoń był dla niego jednym z tych diarystów, którzy nie potrafili znaleźć wyjścia z dylematu fałszu i żenady. Bobkowskiego dziennik

z lat wojny we Francji zdecydowania bardziej Gombrowicza zacięka-
wił, jednak poza jakimkolwiek odniesieniem do własnej koncepcji. Był
stanowczo zbyt obiektywny i zwrócony ku zewnętrznym wydarzeniom.
Z poprzednikami, których osiągnięcia Gombrowicz przekraczał i od-
rzucał, sam sobie radził doskonale w bezpośredniej polemice. Dzisiejszy
jego czytelnik widzi jednak także inny kontekst: tych poprzedników
i współczesnych, których diariuszy autor *Ślubu* znać nie mógł, ponieważ
nie były jeszcze publikowane w czasach, gdy on sam pisał. Istniały już
wówczas ogromne, wieloletnie dzienniki Nałkowskiej, Irzykowskiego
i Dąbrowskiej, dziś wchodzące do głównego kanonu polskiej diarystyki,
a wówczas nieobecne jeszcze na literackiej scenie. Miały zresztą jeszcze
długo spoczywać w głębi szuflad. Z tymi akurat Gombrowicz polemizo-
wałby prawdopodobnie tak samo, jak z modelem praktykowanym przez
Gide'a czy Lechonia.

Są jednak inni autorzy, których nie udało by mu się chyba zbyć tak
łatwo. Myślę tu o trzech diariuszach, które do tej pory nie są bardzo
popularne i zapewne nigdy takie nie będą. To *Pamiętnik Brzozowskiego*,
Elzenberga *Kłopot z istnieniem* i trzy tomy notatek Konińskiego *Nox
atra, Ex labyrintho* oraz *Uwagi*.

Na początku lat pięćdziesiątych tylko dziennik Brzozowskiego (nazwany
Pamiętnikiem) istniał jako tekst publikowany, ale rzecz ta, wydana
jeszcze przed pierwszą wojną światową, była już raczej zapomniana.
Rękopiśmienne zapiski Konińskiego spoczywały w jego pośmiertnych
papierach. Elzenberg kontynuował pisanie swoich „aforyzmów w po-
rządku czasu”, jak je potem nazwał, wyraźnie oddzielając je od tekstów
przeznaczanych do druku.

Gombrowicz odnotowuje w *Dzienniku*, że nic Brzozowskiego nie czytał,
zetknął się z nim tylko pośrednio, przez książkę Miłosza *Człowiek wśród
skorpionów*.² Przywołana przez Gombrowicza sytuacja odnosi się nie-
wątpliwie do wspomnianych w dzienniku Brzozowskiego lat młodości-
czych i jego buntu przeciw bezmyślności zapyziałej rodzinnej tradycji.
Gombrowicz jednak, choć pod wieloma względami mógłby rozpoznać
w nim bratnią duszę, tym razem zachowuje się zgodnie ze swoją dewizą,
że wśród hreczkosiejów jest artystą, a na tle bohemy szlachcicem. Opo-
wiada się przeciwko synowskiemu buntowi autor *Płomieni* po stronie
ojca i jego zaściankowości, na przekór Brzozowskiemu i Miłoszowi —

² *Dziennik 1961–1966*, s. 56–60.

i poniekąd naprzekór samemu sobie. Wygląda na to, iż wywnioskował z wywodu Miłosza, że mógłby się wydać w czymś do Brzozowskiego podobny, a więc robi unik i wciąga czytelnika w długi wywód przekonujący, że jest zupełnie odwrotnie.

Przeciw istnieniu punktów styecznych z postawą Konińskiego i Elzenberga mógł już zaprotestować. Wprawdzie ich nie czytał, ale pojawienie się tych zbieżności możliwe jest dzięki istnieniu czegoś takiego, jak obecność w tym samym polu możliwości myślowych, w zasięgu oddziaływania tej samej intelektualnej siły grawitacyjnej. Sprawiała ona, że każdy z tych pisarzy zupełnie niezależnie od siebie prowadził przez lata dziennik filozoficzny. Na kartach ich dzienników powracały podobne pytania o niezrozumiały fenomen bólu, o niezawinione cierpienie każdej żyjącej istoty, bez względu na to, czy była człowiekiem czy muchą. Pojawiała się także myśl o nieistnieniu Boga, o jego istnieniu wątpliwym, o grozie egzystencji.

Ci nieznanymi Gombrowiczowi diaryści poruszali się (zresztą niezależnie od siebie) w polu problemowym, które miało stać się później jego domeną, i w granicach którego czuł się władcą niepodzielnym. To, co ich jednak od Gombrowicza różniło, to postawa konsekwentnie introspekcyjna, refleksyjna, w której myśl o czytelniku nie odgrywa żadnej roli. Postawa świadka epoki czy kronikarza z pewnością w przypadku Gombrowicza nie wchodziła w rachubę z powodów zasadniczych: tematem pisarstwa było dla niego zawsze jego własne „ja”. Cóż mu jednak pozostawało, skoro nie chciał mówić w sposób właściwy introspekcyjnemu dziennikowi intymnemu?

Poszukiwanie formy „bardziej nowoczesnej i bardziej świadomej”, formy opartej o wcześniejsze własne doświadczenia powieściopisarskie, doprowadziło Gombrowicza do przekroczenia alternatywy świadectwa i introspekcji. Znalazł trzecią drogę, przez niektórych autobiografów przezaną zaledwie, ale przez żadnego nie podniesioną do godności ujawnionej zasady. W przytoczonym na początku cytacie Gombrowicz nazywa dziennik narzędziem stawania się wobec nas, czytelników. Zamiast introspekcji, którą uznał za niemożliwą dla siebie, bo była na przemian fałszywa i żenująca, wymyślił autokreację dokonywaną wobec czytelników. Samotną (a w konsekwencji samobójczą) kontemplację Narcyza zastąpił reżyserowanym przez siebie spektaklem. Przy czym nie było to coś na kształt monodramu, recytowanego przed milczącą widownią. Gombrowicz rozpoczął grę, wciągającą odbiorców

do udziału, prowokującą listy czytelników i włączającą polemikę z nimi w tok dziennika.³

Ta trzecia droga, na którą Gombrowicz pchnął polskie pisarstwo autobiograficzne czterdzieści lat temu, to przyjęcie postawy, którą nazywam postawą wyzwania rzuconego czytelnikowi. Wyzwanie różni się od świadectwa i introspekcji przede wszystkim tym, że zamiast relacji „ja” — świat albo „ja” — „ja” stawia na pierwszym planie relację „ja” — „ty”. Oczywiście jakaś myśl o adresacie była zawsze w pisarstwie osobistym obecna. Forma wyznania, konfesji, leżąca u podstaw europejskiej autobiografii, zakładała milczącą obecność słuchacza, któremu się to wyznanie czyni. Pojawiało się nawet „ty” zwrócone do adresata. Dlatego opisując Gombrowiczowską formułę autobiografii jako wyzwania nie mówię o w p r o w a d z e n i u czytelnika, a jedynie o wysunięciu go na widoczny plan. Gombrowicz przecież wcale nie był pierwszym diarystą, który myślał o swym adresacie i zwracał się do niego. Był jednak pierwszym (przynajmniej w polskiej literaturze), który jawnie uczynił odbiorcę z a s a d n i c z y m układem odniesienia, wobec którego dziennik istnieje. Jego dziennik jest tyleż pisaniem o s o b i e, co pisaniem dla kogoś. Mimo używania tytułu *Dziennik* Gombrowicz napisał w istocie ciągnący się przez kilkanaście lat l i s t do współczesnych i potomnych.

Przekształcenie wyznania w wyzwanie, spowiedzi w prowokację było oczywiście możliwe dzięki filozofii „międzyludzkiego”. Narzuca się tu natychmiast skojarzenie z Martinem Buberem, jednak Gombrowiczowska filozofia interakcji układa się wprawdzie równolegle, ale niezależnie od myśli Bubera. Chociaż, jak wiadomo, Gombrowicz czytywał jego pisma i nawet okazjonalnie korespondował z nim, to jednak w odróżnieniu od słynnego filozofa rozumiał kontakt z Innym przede wszystkim jako walkę, a nie jako dialog. Określenie Gombrowiczowskiej formuły pisarstwa autobiograficznego jako wyzwania sytuuje się też dobrze w polu jego ulubionego słownictwa związanego z walką, a zwłaszcza z pojedynkiem, który pojawia się w tylu wersjach poczynając od *Fer-*

³ Taki pomysł Gombrowicza na nową formę dziennika wiąże się oczywiście z dramatyczną i teatralną ideą osobowości w myśli Gombrowicza, o której wiele pisano — m. in. Janusz Goćkowski, a w kontekście *Dziennika* Zdzisław Łapiński. Nie miejsce tu, by ten wątek szerzej rozwijać, choć niewątpliwie jest to problem pokrewny, podobnie jak kategoria gry, uprzywilejowana przez Jerzego Jarzębskiego.

dydurke, poprzez *Trans-Atlantyk* i dramaty, aż po *Wspomnienia polskie*. Rytuał pojedynku — od rzucenia wyzwania, poprzez wybór sekundantów i ich pertraktacje na temat miejsca, czasu i reguł walki, aż po samo postawienie przeciwników twarzą w twarz przeciwko sobie, wydaje się szczególnie intrygującą wyobraźnię Gombrowicza.

Komuż więc zostaje rzucone wyzwanie w *Dzienniku*?

Najpierw czytelnikom „Kultury”, których listy i polemiki dostarczyły wielu punktów zaczepienia w kolejnych zapisach diariusza. Bezpośrednio reagujący czytelnicy miesięcznika odgrywają jednak tylko rolę harcowników, potykających się przed rozpoczęciem bitwy. Właściwą batalię dziennik stacza z nami, czytelnikami książkowego wydania, którzy już swoim listem nie mogą nań wpłynąć, których pytania i polemiki nie doczekają się odzewu w żadnym następnym odcinku. O to jednak idzie w *Dzienniku*, by to nie do nas należało ostatnie słowo, by ciąg prowokacji, zaskoczeń, zmian punktów widzenia nadawał jego tekstowi strukturę sieci, w którą zostaniemy w końcu złapani, choćbyśmy próbowali szamotać się i wymykać.

Pierwsze oczko tej sieci, która nas chwyta, to niewinne z pozoru gramatyczne formy. Oprócz typowego dziennikowego „ja” diarysta wprowadza drugą osobę. Zwraca się do nas per „ty” i „wy”, używając tych form w różnych tonacjach: od ironiczno-żartobliwej niby felietonowej zaczepki, poprzez różne sposoby perswazji, pouczenia, karcenia aż po gniewne serio apelu i pytania. Najostrzej określił Gombrowicz adresata swej twórczości w *Dzienniku* w 1958 roku: „Pisałem dla wrogów” (*Dziennik 1957–1961*, s. 42). Posługuje się także formą osoby trzeciej, mówiąc o sobie „on” we wstawkach udających komentarz dopisany *ex post* przez biografę lub wydawcę, objaśniającego czytelnikowi niedopowiedzenia i kwestie sporne.

W ten sposób wymieszane zostają sposoby mówienia charakterystyczne zarówno dla dziennika, listu, jak i komentarza w wydaniu krytycznym, a każdy z tych stylów bywa jeszcze poddawany ciśnieniu parodii. Jedyne, czego czytelnik może być pewny, to to, że za każdym odwróceniem strony, za każdym akapitem może go czekać niespodzianka. Coś, co w pierwszej chwili gotów był wziąć za koszmar, okazuje się żartem. Gdzie indziej głupia historyjka o spotkanej krowie przeradza się w poważny wywód filozoficzny o obcości natury. Strategia nieustannych zmian napięcia powoduje, że czytelnik czuje się wciąż przymuszany do czujności, wciąż na nowo wzywany i wyzywany, nawet tam, gdzie znika

forma bezpośrednich zwrotów per „ty” i „wy”. Jeżeli całe swoje pisanie Gombrowicz nazwał „długim listem” (w *Dzienniku 1957–1961*, s. 42), to *Dziennik*, będący jednocześnie pisanem o sobie i do kogoś, ma najjawniej epistolarną naturę.

Gramatyczna forma drugiej osoby pojawiała się w dziennikach także przed Gombrowiczem, ale miało to wówczas inny charakter. Brzozowski adresował niektóre zdania do siebie, było to formą autoperswazji, zwrotem do samego siebie z zachętą i pociechą. U Żeromskiego jest kilka zdań będących zwrotami do ukochanej kobiety, której dawał do czytania swój dziennik. U Nałkowskiej, we wczesnych latach pisania, trafiają się retoryczne zwroty do nieznanego, przyszłego czytelnika. Są to jednak sporadyczne przypadki, nikomu wówczas do głowy nie przychodziło podnosić ich do roli metody.

Narracyjne taktyki angażowania czytelnika to tylko wstępne sposoby nawiązania kontaktu i rozbudzenia uwagi, coś jak przygrywka. Kiedy już jednak zostaliśmy schwyceni za palec, żarty się kończą, trzeba zapłacić urwaną ręką albo i całym sobą. Gombrowicz wciąga czytelnika w świat fantastycznych mikrofabul, w świat pełnych napięcia sytuacji, eksplodujących kpina i grozą. Rozgrywają się one tylko w myślach pobudzonych nagle jakimś błahym szczegółem. Rzadko kiedy jest to lektura książki, czasem notatka w gazecie, często po prostu widok jakiegoś przedmiotu lub sytuacja tak banalna, jak nalewanie wody do szklanki. Nic się właściwie nie stało, a zostaje rozdarta zasłona rzeczywistości i ziejże z tej szczeliny groza istnienia. Jedyne, czego się nie da ominąć, to lęk przed bólem.

Powaga i ostrość pytań, które wyprowadza Gombrowicz–filozof z tych przygód myślowych, zamykają czytelnika jak w potrzasku. Napięcie między błahością impulsu do rozważań a wagą poruszanej kwestii urasta do rozmiarów nieznośnych, bo droga wyjścia w serio zamknięta jest śmiesznością, a na gest lekceważenia nie pozwala perspektywa zasadniczych pytań egzystencjalnych, które zostają logicznie wyprowadzone z początkowej błazenady. Diarysta przyprowadza czytelnika tam, gdzie sobie zamierzył i porzuca go oszołomionego niespodziewaną pointą lub urwaniem wątku bez zakończenia.

Oprócz tych przygód, stanowiących osobliwą odmianę mikropowiadki filozoficznej, *Dziennik* zawiera też inne eksperymenty z czytelnikiem, mianowicie różne mistyfikacje na poziomie anegdoty. Czasami mistyfikacja sygnalizowana jest tylko parodystycznym stylem, a czasami

dekonspirowana późniejszym komentarzem. Bywa odwrotnie — za prostą wersją zdarzenia rzeczywiście stoi fakt, a kwestionujący go komentarz jest dopiero wyprowadzeniem w pole.

Cała ta skomplikowana strategia prowokacji pozostałaby tylko jedno-razowym wynalazkiem, a nie początkiem nowej postawy w pisarstwie autobiograficznym, gdyby nie została podjęta i przekształcona przez innych autorów. Nośność i siłę inspiracyjną Gombrowiczowskiej koncepcji widać o wiele wyraźniej z dzisiejszej perspektywy w kontekście następców niż tylko w kontekście poprzedników.

Spośród diarystów, którzy zaczęli pisać po Gombrowiczu, wymienić trzeba przede wszystkim Konwickiego. Na takie uwikłanie *Kalendarza i klepsydry* krytycy od razu zwrócili uwagę. Niewątpliwie gombrowiczowski jest rodowód tego „łże-dziennika”, w którym autor wodzi czytelnika na manowce, zaprzecza na następnej stronie temu, co powiedział na poprzedniej, czasami przedstawia jako zmyślenie lub marzenie coś, co później okazuje się sprawdzalnym faktem, kokietuje i kpi na przemian, wciąż zwracając się wprost do czytelników. Dalszymi wariantami tego samego pomysłu są kolejne autobiograficzne książki Konwickiego, jak *Nowy Świat i okolice* czy *Wschody i zachody księżycy*. Także Herling-Grudziński, tak zdecydowanie opozycyjny wobec Gombrowicza w swej koncepcji dziennika jako kroniki lub fresku z życia epoki, przynajmniej raz zagrał po gombrowiczowski z czytelnikiem, opisując wycieczkę do Pragi, która w rzeczywistości wcale się nie odbyła. Dopiero w następnym odcinku *Dziennika pisanego nocą* zdementował mistyfikację, na którą tymczasem, w ciągu miesiąca upływającego pomiędzy ukazywaniem się kolejnych numerów „Kultury”, parę osób dało się nabrać. To jednak posunięcie wyjątkowe: jeśli Herling wykracza poza rzeczowy ton świadka, raczej ironizuje lub szydzi, niż gra z czytelnikiem. Wyzwaniem wobec czytelnika jest natomiast *Dziennik intymny mego N. N.* Zbigniewa Żakiewicza. Pisarz kreuje tam postać swego anonimowego sobowtóra i do własnego dziennika wplata relacje z przemyśleniami i przeżyciami owego tajemniczego N. N., który ma bardzo wiele wspólnych rysów z Żakiewiczem: pisarzem, rusycystą, Polakiem spod Wilna mieszkającym w Gdańsku. Granice tożsamości diarysty i jego fikcyjnego sobowtóra są płynne. Czytelnik niejednokrotnie musi zadawać sobie pytanie, z którym z nich tak naprawdę ma do czynienia i kiedy dostaje się w objęcia tego drugiego.

Wszyscy ci autorzy, bez względu na szczegółowe różnice między nimi,

znajdują się także we wspólnej im a nieznaney dawniejszym diarystom sytuacji. Otóż pisanie dziennika od razu przeznaczonogo do druku, a nawet publikowanego na bieżąco, jest dla nich czymś już możliwym, znanym, oczywistym. Przed Gombrowiczem pisarze polscy nie publikowali swoich dzienników za życia, choć przykład Gide'a był im znany. Tylko druk fragmentów dziennika Lechonia w „Wiadomościach” londyńskich przypada w okresie współczesnym Gombrowiczowi. Dopiero po nim pojawia się Herling, Konwicky, Żakiewicz, wybory książkowe ze swego diariusza publikuje Zawieyski, Andrzejewski zamieszcza odcinki *Z dnia na dzień* w tygodniku, Kamińska publikuje dwa tomy *Notatnika*, a Brandys przez dziesięć lat ogłasza kolejne tomy *Miesiący*. Czterdzieści lat temu, gdy rodził się *Dziennik* Gombrowicza, coś takiego było w polskiej literaturze nie do pomyślenia.