

KONRAD NICIŃSKI
(Uniwersytet Warszawski)

DWIE WERSJE „DZIENNIKA 1954” LEOPOLDA TYRMANDA
WOKÓŁ PROBLEMU TOŻSAMOŚCI TEKSTU*

Dziennik 1954 Leopolda Tyrmanda jest jedynym w swoim rodzaju przykładem wyjątkowo silnego utożsamienia dziennika z jego funkcją referencjalną. W przypadku innych utworów norma przyjęta w literaturoznawstwie, tj. traktowanie dziennika jako tekstu literackiego, a więc podlegającego kreacji autorskiej, została już w jakimś stopniu zaakceptowana przez „zwykłego” czytelnika. Trudno znaleźć takiego, który wymagałby prawdy dokumentalnej od *Dzienników* Gombrowicza. Nawet jeśli chodzi o tworzące wrażenie silnej referencjalności wobec rzeczywistości *Dzienniki* Dąbrowskiej, zdaje się istnieć przyzwolenie odbiorców na subiektywne odkształcania rzeczywistości przez autora. *Dziennik 1954*, dzieło nie mniejszej przecież rangi artystycznej i noszące wyjątkowo wyraźne, jak na diarystykę, cechy powieściowe, jakimś cudem w powszechnej opinii podlega innemu traktowaniu. Jego sugestywność jako świadectwa oporu przeciw komunizmowi i znaczące występowanie wątku etycznego, który jest w zasadzie motywem przewodnim całego utworu, najprawdopodobniej sprawiły, że złudzenie referencjalności okazało się tak silne, a to, co Tyrmand przedstawił w dzienniku, zostało przez przynajmniej część czytelników zrozumiane jako rodzaj świadectwa obiektywnego. Stąd też gdy w roku 1995¹ stało się wiadome, że znana wszystkim i do tej pory traktowana jako „autentyczny” dziennik pisarza londyńska wersja *Dziennika 1954* naprawdę stanowi kreację autorską stworzoną na kanwie pierwotnego brulionu, wielu czytelników poczuło się oszukanych, a wiarygodność dziennika jako świadectwa czy wręcz Tyrmanda jako autorytetu dla czytelników została poważnie zakwestionowana².

* Chciałbym złożyć podziękowania za wsparcie i opiekę nad tym artykułem prof. drowi hab. Andrzejowi S. Kowalczykowi.

¹ Chodzi, oczywiście, o pierwszą edycję tzw. wersji oryginalnej dziennika opublikowaną przez oficynę „Tenten” (Warszawa 1995; z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty). Zob. H. Dąbrowski, *Tyrmand – wersja oryginalna*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr z 15–17 IV. Pierwszym świadectwem istnienia dwóch odrębnych wersji jest tekst H. Dąbrowskiego, *Tyrmand, Ameryka, „Dziennik”* („Res Publica” 1990, nr 5), informację tę potwierdziło wkrótce dziennikarskie śledztwo K. Sernickiej i M. Gałęckiego.

² Zob. M. Piasecki, *Dwa oryginały. Spór o „Dziennik 1954” Leopolda Tyrmanda*. „Gazeta Wyborcza” 1995, nr z 8 VI. – P. Bratkowski, *Dziennik 1954–1980–1995*. Jw. 1998, nr z 1–2 VII.

Tymczasem wydaje się, że z powodu owej tak silnej więzi utworu z rzeczywistością cała sprawa została podjęta w niewłaściwy sposób. Pomijając już fakt, że dziennik sam w sobie jest dziełem literackim, nawet jeśli odbieranym na szczególnych prawach, i przez to, oczywiście, podlega kreacji autorskiej jak każde inne dzieło literackie, nie dość głośno zostało zadane pytanie, czy zmiany przeprowadzone przez Tyrmanda jaskrawo przekształcają pierwotne świadectwo dziennika. Jakby zapomniano, że sama zmiana sposobu wypowiedzi nie musi naruszać litery dzieła i jego zasadnicza substancja mogła pozostać identyczna. A przecież możliwość sprawdzenia, na ile przekształcenia tekstu wpływają na przedstawione przez Tyrmanda świadectwo epoki poprzez możliwość porównania obu wersji dziennika, niemal zostaje nam podana na tacy. Warto więc z niej skorzystać.

Nie to jednak wydaje się w całym przedsięwzięciu porównania substancji obu tekstów i w prześledzeniu wprowadzonych zmian najbardziej kuszące. Mamy tu bowiem jedyną w swoim rodzaju – bo też niepowtarzalną to sytuacja, gdy są dostępne w nienaruszonej postaci obok siebie wersje dziennika brulionowa i przetworzona przez autora – szansę odpowiedzi na pytanie, czy obcujemy z tym samym dziełem w dwóch wersjach, czy też z dwoma różnymi dziełami, o mniej więcej pokrywającej się zawartości fabularnej, lecz różnej tożsamości. Pojawia się też inna unikatowa okazja spojrzenia na cały proces formowania się tekstu: w jaki sposób z prowadzonego dla siebie (choć z założeniem potencjalnego czytelnika w dalekiej, nieokreślonej przyszłości) dziennika intymnego powstaje dziennik będący kreacją autorską, stworzoną częściowo z myślą o konkretnej grupie odbiorców, w warstwie tożsamościowej dzieła zaś dużo bliższy hybrydycznej strukturze usytuowanej między dziennikiem a powieścią³. Zasadniczym celem niniejszego tekstu jest urzeczywistnienie tych dwóch możliwości.

Aby jednak przejść do analizy, najpierw zajmijmy się danymi, czyli prześledźmy, co naprawdę Tyrmand zmienił i na czym dokładnie polegają różnice substancji w obu wersjach.

Analiza substancji w obu wersjach.

Wątki fabularne i odmiany funkcji tekstów występujące w dzienniku

Żeby móc pisać o różnicach, trzeba najpierw określić podobieństwa. Podstawowym jest zachowanie w późniejszej wersji wierności wobec pierwotnego układu tekstu. Poza drobnym wyjątkiem, tj. przesunięciem połowy zapisu z 15 marca na dzień poprzedni, w to miejsce zaś wstawieniem akapitu o wizycie Herberta (były to głównie ingerencje redakcyjne, w pierwszym wypadku szło zapewne o równowagę kompozycyjną, załatanie dziury w notatce z dnia, w którym nie było o czym pisać, w drugim – o przerzucenie epizodu na dzień, w którym się wydarzył), zostaje zachowana pierwotna kolejność (wyjawszy, oczywiście, fragmenty w ogóle we wcześniejszej wersji nie występujące). Podobnie nie zmieniona pozostaje merytoryczna zawartość fragmentów sprzed lat. Oczywiście, niezmiennosc to pozorna,

³ Od strony metodologii analizy tekstu praca niniejsza zawdzięcza najwięcej trzem rozprawom – są to: J. Jarzębskiego *Powieść jako autokreacja* (Kraków 1984) oraz R. Nycza *Sylwy współczesne* (Kraków 1996) i *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia* (w: *Język modernizmu*. Wrocław 1997), zwłaszcza tekstowi Jarzębskiego.

dodanie bowiem też jest zmianą, a dygresje, których nie było w pierwotnej wersji dziennika, stanowią około 10 % wydania londyńskiego. Niemniej jednak najczęstszym przekształceniem substancji jest dodanie – jeśli idzie o zdarzenia, to wszystkie zawarte w wersji pierwotnej znalazły się w wersji londyńskiej. Zmianie uległ wielokrotnie sposób oświetlenia faktów, co może być traktowane jako dopuszczalna ingerencja literacka lub jako zniekształcanie dokumentu, zależnie od punktu widzenia, o dosłownym przekłamaniu, czyli o przeinaczaniu faktów, nie ma tu mowy. Następnym z dowodów wierności Tyrmanda wobec pierwotnej wersji jest zachowanie mniej więcej tych samych wątków fabularnych i funkcji tekstu.

Fragmenty dodane i skreślenia

W londyńskiej wersji *Dziennika 1954* znajduje się około 50 dodanych fragmentów. (Nieostre określenie „około” wynika z uznaniowego niekiedy rozgraniczenia między osobnym dodatkiem a uzupełnieniem.) Z tego 9 to duże, autonomiczne całości, „teksty w tekście”, wszystkie zaś dodatki stanowią co najmniej pokaźne akapity i w znaczący sposób zmieniają całość. Układają się one w 8 wyraźnych grup. Poza nimi pozostaje ledwie kilka wpisów trudnych do zaklasyfikowania bądź należących do grup często reprezentowanych w tekście, lecz identycznych w obu wersjach. Łatwość dokonania podziału wskazuje na istnienie przemyślanej strategii wprowadzania zmian, a więc na przemyślaną politykę przekształcania charakteru tekstu. Możemy wyodrębnić następujące grupy:

1. Autorefleksje, głównie na temat „ja» wobec komunizmu” bądź „komunizm i »ja»” (zapiski z 4, 6, 11, 12, 22 I; 1 i 7 II; 2 fragmenty z 3 III), a także bardziej osobiste: o losie czy o mijającym czasie (5 i 24 I, 3 II). Do tej grupy można też zaliczyć „list otwarty” do zachodnich sympatyków komunizmu, którego w wersji pierwotnej brak nawet w zarysie (22 III).

2. Zbliżone do grupy pierwszej autorefleksje o literaturze i własnej twórczości. To fragmenty o... autentyczności dziennika (!) (25 I), o dotychczasowej karierze pisarskiej (30 I), o potrzebie uznania (2 III) oraz o prowadzeniu i funkcji dziennika (15 III).

3. Eseje mające charakter świadectwa, poświęcone niedawnej (z perspektywy 1954 roku) przeszłości, a więc faktów bezpośrednio poprzedzających dziennik i wskazujących wpływ na zdarzenia z okresu tych trzech miesięcy. Są to urywki dotyczące kariery dziennikarskiej Tyrmanda: dodana do omówienia „Dookoła świata” apologia pierwszego okresu działalności „Przekroju” (8 II) oraz stanowiące przedostatni wpis wersji londyńskiej, a ostatni z fragmentów fabularnych osobne opowiadanie o wyrzuceniu z „Expressu Wieczornego” i związanym z tą sytuacją niespełnionym romansie. W pewnym stopniu do tej kategorii należy też wymienione w poprzednim punkcie podsumowanie dotychczasowej kariery pisarskiej.

4. Trzy wtrącone opowieści, w każdym przypadku bardzo obszerne i stanowiące autonomiczną całość, dotyczące młodości Tyrmanda. Dwie z nich to historie wojenne: obozowa opowieść o elitarności (31 I) i opowieść o „wojnie biologicznej” z niemieckimi żołnierzami, czyli o podsyłaniu im w Wiedniu prostytutek zarażonych syfilisem i innymi chorobami wenerycznymi (22 I). Trzecia traktuje o willi na Frascati, wymarzonego domu młodziutkiego Tyrmanda, pozornie poświęcona architekturze Warszawy i ideałom architektonicznym autora, w istocie

jest nostalgicznym portretem jego marzeń i wyobrażeń sprzed wojny o własnej dorosłości (8 III).

5. Fragmenty o Bognie. Spośród urywków należących do chyba najliczniej reprezentowanego w wersji londyńskiej wątku fabularnego cztery są dodane „od zera”. To charakterystyka Bogny (15 I), erotyk o palcach Bogny (20 I), jej obszerny portret (7 II) i króciutki fragment o konieczności odejścia od niej (26 III). Z tym wątkiem związane są – ze względu na motyw ciała i erotyzmu – dwa fragmenty introspekcyjne, stanowiące do niego komentarz: rozważania o istocie erotyzmu (27 II) i o moralności ciała (26 III).

6. Portrety i biografie postaci pojawiających się w dzienniku oraz dodane anegdoty. Wśród portretów, poza portretem Bogny, mamy do czynienia z pięcioma uzupełnieniami. Są to: portret Gawlika, dodany do fragmentu o spotkaniu z nim (1 II), życiorys Wojtka Brzozowskiego, dodany do fragmentu o nim (4 II), burzliwe dzieje Kazimierza Boguckiego *alias* Felka Szuflady, dodane do jego portretu (5 III), wspomnienie o ojcu (15 III) i portret Szklarzyka, dodany do anegdoty o spotkaniu z nim (także 15 III; w wersji pierwotnej owo spotkanie ma miejsce dzień później). Anegdoty dołączono trzy, wszystkie pod sam koniec dziennika: dwie dodane do opisu pobytu w Krakowie (23 III): anegdota o sąsiedzie z pokoju i ni to anegdota, ni to apostrofa w stylu nawiązującym do *Złego* o portierach, a także anegdota o sposobach walki z komunistycznymi agitatorami (1 IV).

7. Fragmenty o „Warszawce”, będące w komplecie ostrym atakiem na serwilizm i dość żywo przypominające *Życie towarzyskie i uczuciowe*: dwa o „śmietance” proreżimowej, której *exemplum* ma być Kazimierz Rudzki (stanowiący poszerzenie wzmianki istniejącej w wersji pierwotnej fragment z 6 II oraz zupełnie nowy mini-esej z 19 III), nie występujące w wersji pierwotnej szydercze portrety Aleksandra Forda (4 III) i, bardzo obszerny, Olgierda Budrewicza (1 IV), a także rozważanie o serwilizmie, dodane do ataku na Tadeusza Drewnowskiego (11 II), w wersji pierwotnej potraktowanego jako „ideowiec”.

8. Krótkie wstawki bliskie klasycznemu esejowi: o Jordanie i Raviku jako bohaterach pokoleniowych (25 I), na temat architektury – o mieście jako kumulacji (14 II), o Sternie (30 III). Wymienić tu można wymykający się klasyfikacji opis pokoju, w którym Tyrmand mieszkał w YMCA (19 I), dodany od podstaw w wersji londyńskiej – jest to w gruncie rzeczy element autocharakterystyki należący do fabularnych wątków autobiograficznych, ale jako osobna całość stanowi typowy zapis sylwiczny.

Do tego dochodzą jeszcze trzy zupełnie nowe fragmenty fabularne: wizyta u Herberta (21 I), dwa dni późniejsza rozmowa z Kałużyńskim (pamiętny dialog o „sraniu na aureole”) i scena z „Jarym”, znajomym z półświatka (2 III), oraz niejako nie dająca się sklasyfikować wstawka o cenach w 1954 roku (30 III), zresztą szalenie zastanawiająca ze względu na brak nawet cienia takiego elementu w wersji pierwotnej. Spisał gdzieś i dodał? Pamiętał? Wymyślił?

Niezmiernie interesujące są także trzy pozostałe uzupełnienia. Sens dołączenia fragmentu o Herbercie jest dosyć jasny. Nawet jeśli spotkanie nie odbyło się tamtego dnia, to z pewnością stanowi wierny obraz innych spotkań z Herbertem, a także życia poety w tym okresie. Jest to więc przejaw świadomego zbliżania się do formy powieściowej: wprowadzenie brakującego elementu portretu jednego z bohaterów tekstu. O pozostałych wstawkach trudno coś powiedzieć. W przypadku

Kałużyńskiego żadną miarą nie da się stwierdzić, czy podobne zdarzenie miało miejsce mniej więcej w tym czasie, a Tyrmand je zapamiętał i potem wykorzystał, czy opisał sytuację, która zdarzyła się parę lat później, czy też wszystko sam wymyślił, choć cała scena jest prawdopodobna i niewątpliwie pasuje do wizerunku Kałużyńskiego. W przypadku „Jarego”, poza soczystością anegdoty, nie widać w ogóle powodu, dla którego Tyrmand tą scenę włączył.

O ile Tyrmandowi dość łatwo przychodzi przeredagowywanie opisów wrażeń, odczytywanie ich na nowo i prezentacja z punktu widzenia nie 30-latką, lecz przedstawiającego jego losy 50-latką, to z samymi faktami obchodzi się on bardzo ostrożnie, traktując je najwyraźniej jako bezcenne świadectwo. W porównaniu z dodatkami grupa skreśleń jest bowiem niewielka. Obejmuje raptem 17 fragmentów, z czego najdłuższe mają wymiary rozbudowanego akapitu.

Aż 7 z nich stanowi spójną grupę komentarzy politycznych („konferencja czterech” w Berlinie – 26 i 30 I, zjazd partii – 14, 17 i 18 III, oraz zmiany w jej kierownictwie – 4 II, 20 III), wykreślonych z powodu utraty aktualności. Najwidoczniej autor uznał – słusznie – że tym samym przestały być atrakcyjne dla czytelnika, i pozostawił tylko te, które okazały się uniwersalne jako obraz epoki czy działań komunistów. Podobne były powody usunięcia trzech innych komentarzy na temat komunizmu: dłuższej analizy przyczyn zatrucia Wisły fenolem, porównania działania Kościoła przed wojną i partii (oba zapisy – 6 III) oraz obszernego eseju o niszczeniu zdrowia społecznego przez komunizm (29 III). 20 lat później pierwszy i trzeci nie niosły ze sobą już nic ciekawego, także pod względem literackim, drugi zaś fragment w oczach o 20 lat starszego Tyrmanda, coraz silniej ciężącego ku konserwatyzmowi i publikującego dla czytelników konserwatywnych bądź potrzebujących jednoznacznych wyjaśnień, musiał być po prostu nie do przyjęcia. Pozostałe skreślenia dotyczą ustępów eseistycznych i fabularnych. Usunięciu uległy trzy fragmenty spośród bliskich esejowi: dwa na temat architektury – fragment mini-eseju o odbudowie Warszawy dotyczący cech socrealizmu w architekturze (14 II) i porównanie sytuacji literatury i filmu w komunizmie (4 III) – oraz recenzja filmu *Przygoda na Mariensztacie* (4 II). Ta ostatnia podzieliła zapewne los komentarzy politycznych, jako poświęcona filmowi dla nowego czytelnika kompletnie nieistotnemu i nic nie wnosząca do obrazu socrealizmu. Pozostałe skreślenia mają wyraźny charakter redakcyjny – ich treść częściowo pokrywa się z innymi fragmentami, uwzględnionymi w wydaniu londyńskim. Z kolei skreślenia fabularne trudno pogrupować w jakąś spójną całość. Usunięto mianowicie jeden ze szkiców portretowych, biografię – znanej nam tylko z inicjałów – RC i jej męża (17 I), zasłyszaną przez Tyrmanda anegdotę o łomżyńskim odpowiedniku Gogolowskiego rewizora, z której została tylko przenośnia o „Chlestakowach z Łomży” (3 III), i wcześniej występującą w scenie wizyty u pana Dyszkiewicza postać synka sąsiadów, jego „przyszywanego wnuczka” (9 I). Dwie pierwsze zmiany są nietypowe i w związku z tym mało czytelne. Anegdota łomżyńska nie sprawia wrażenia ani mniej ciekawej, ani mniej mówiącej o rzeczywistości niż pozostałe, a wycięcie biografii RC przebiega dokładnie w odwrotnym kierunku niż ogólna tendencja wersji londyńskiej, polegająca właśnie na uzupełnianiu wizerunków osób. Chyba ma to służyć przesunięciu RC do innego wątku: z postaci serio, stanowiącej jeden ze zgromadzonych przez Tyrmanda „portretów polskich”, staje się postacią rodzajową, podobnie jak cały poświęcony jej wątek, sprowadzony do ironicznej obserwacji

obyczajowej. Jedynym i najprostszym uzasadnieniem wycięcia pozostałych fragmentów jest to, że przestały się one autorowi podobać. Dziwi to trochę w wypadku sceny u pana Dyszkiewicza, gdzie Tyrmand, być może, obawiał się banału czy sentymentalizmu i w efekcie wyciął jeden z bardziej wzruszających fragmentów wersji pierwotnej. Podobną zmianą, niezbyt zrozumiałą i chybioną ze względu na wartość artystyczną usuniętego fragmentu, jest króciutki a wielkiej urody urywek o modleniu się w łazience (4 II), jedyny skreślony *passus* autorefleksyjny.

Zmiany formalne w wersji londyńskiej

W wersji londyńskiej dochodzi do dwóch zmian formalnych, które całkowicie przeobrażają kształt i odbiór dzieła. Pierwsza to zmiana stylu, druga – kompozycji dużej części scen. Pierwsza jest wręcz szokująca. Rzadko się zdarza, żeby autor w ciągu 20 lat niemal całkowicie zmienił swój język, zwłaszcza jeśli jego styl uchodzi za bardzo charakterystyczny, a to się właśnie przytrafiło Tyrmandowi. Co jednak równie uderzające, cechy, jakimi można jego język określić, właściwie są takie same. Ekonomiczność, dosadność, ekspresyjność, styl dziennikarski – wszystko to pozostaje aktualne. Sposób realizacji jest jednak zupełnie inny. W efekcie obie wersje *Dziennika 1954* stanowią niejako kompletny obraz ewolucji języka ich autora, jako że pierwotna wersja jest ledwie drugim (po ocalałym jako „biały kruki” *Hotelu Ansgar*⁴) ukończonym dziełem Tyrmanda, wersja londyńska zaś jest jego, nie licząc publicystyki, utworem ostatnim.

Jeśli przyjąć, że Tyrmand przez całą swoją karierę trzyma się dziennikarskiego stylu pisania, to przekształcenie stylu dziennika obrazuje, w jak wielkim stopniu dziennikarstwo ewoluowało na przestrzeni tych 20 lat. To nie Tyrmand się zmienił, lecz świat. Styl dziennikarski ma to do siebie, że przy zawsze tych samych priorytetach wciąż podąża za duchem czasu i aktualną modą językową. W ten sposób język ekonomiczny wprowadzie i służący nade wszystko celności wypowiedzi, ale jednak składający się z klasycznie zbudowanych, wielokrotnie złożonych zdań i cechujący się słownikowym doбором wyrazów ustępuje miejsca całej masie równoważników zdań, kolokwializmów i wulgaryzmów.

W sumie to właśnie styl wersji londyńskiej zdradza najbardziej, że nie jest ona autentykiem. W latach pięćdziesiątych bowiem w Polsce nie pisał tak po prostu nikt, i dotyczy to zarówno prasy, jak i diarystyki (o nowelistyce nie ma co wspominać). Nawet w odniesieniu do konwencji dziennika intymnego nie sposób znaleźć autora wykraczającego w swoich zapiskach poza klasyczną, literacką polszczyznę. Podobnie jest z Tyrmandem. Pierwotny zapis dziennika nie odbiega daleko od innych ówczesnych tekstów tego typu. Przy całym nacisku na ekonomiczność języka widać dbałość o elegancję stylistyczną, właściwie nie odbiegającą od językowej normy polszczyzny przedwojennej; w wersji londyńskiej na odwrót, im wypowiedź odleglejsza od norm języka literackiego, tym lepiej.

Pokazuje to przede wszystkim, jak wielka przemiana, jeśli idzie o to, o czym i jakimi słowami wolno wypowiadać się w tekście literackim, zaszła przez 20 lat dzielących obie wersje. Przed rokiem 1954 pisanie tak brutalne, przekraczające

⁴ Historię zniszczenia większości nakładu książki przytacza sam Tyrmand w obu wersjach *Dziennika 1954* (zapis z 30 I) i nie jest ona przez badaczy kwestionowana.

granicę literackiej i społecznej „pryzwoitości”, pojawia się ledwie u kilku autorów, zwłaszcza u Henry’ego Millera – twórców wyłącznie spoza kręgu kulturowego Europy Środkowej i zupełnie nie znanych w Polsce. Nawet jeśli Tyrmand chciałby tak pisać, a wersja pierwotna na tle tekstów tej epoki pokazuje, że chciał pisać odważnie, krępuje go narzucona sobie norma *p i s a r z a*. Pamiętajmy, że pierwotna wersja dziennika, niezależnie od jej cech dziennika intymnego, jest także wentylem bezpieczeństwa dla 33-letniego dziennikarza o ambicjach literackich, który nie chce stworzyć i opublikować takiej powieści, jaką wtedy mógłby, nie może zaś – takiej, jaką chciałby. Jego dziennik zastępuje więc powieść, co owocuje traktowaniem go nie tyle jako powieści, choć od początku tkwią w nim cechy hybrydyczne, co jako *d z i e ł a p i s a r z a*. Dlatego autor posługuje się, a przynajmniej na to się sili, językiem, który charakteryzuje książkę przeznaczoną do wydania i mającą poważne ambicje artystyczne, nie zaś takim, jakim się pisze dla siebie, choć przecież dziennik początkowo nie był przeznaczony nawet do lektury osób trzecich, nie mówiąc o publikacji. Można wręcz odnieść wrażenie, że język *Dziennika* Marii Dąbrowskiej – piszącej bardzo tradycyjnym stylem, lecz przecież w konwencji dziennika intymnego – jest czasem bardziej chropawy od „dziennikarskiego”, ale starającego się o przesadną niekiedy urodę i elegancję języka pierwotnej wersji dziennika Tyrmanda. Wersja londyńska jest w gruncie rzeczy równie wykreowanym stylistycznie dziełem *p i s a r z a*. Tyle że sytuacja zmieniła się o 180 stopni; w czasie pracy nad nową wersją warsztat pisarza wyraża się nie w elegancji, lecz w znalezieniu natychmiast rozpoznawalnej własnej manieri, niekoniecznie „ładnej” czy poprawnej językowo. Brutalność i wulgaryzmy zaś są w owym czasie po prostu modne. Ponadto Tyrmand tworzy nową wersję dziennika już w kręgu kultury amerykańskiej, w którym tradycja brutalnego pisarstwa jest dłuższa, a moda silniejsza niż gdziekolwiek indziej. Zarodki tak ostrego obchodzenia się z bliźnimi tkwią już w wersji pierwotnej i niewątpliwie ostry język nie jest jakąś nową twarzą Tyrmanda, lecz po prostu świadczy o wykorzystaniu przez niego faktu, że wreszcie można otwarcie pisać w ten sposób, nie narażając się na usunięcie z szeregów „sztuki wysokiej”. To, że Tyrmand odkrył przyłbicę, wynika jednak głównie z przyzwolenia, jakie dostał od kultury, w której tworzył, i mody, która go otaczała.

Podstawową cechą „nowego” stylu Tyrmanda jest daleko posunięta stylizacja na język mówiony, co więcej, jak najbardziej potoczny. W budowie zdań widać tendencje do skrajnego uproszczenia – wyeliminowana została większość przymków, ograniczona ilość zdań podrzędnych, wiele zdań zostało przerobionych na równoważniki. Do tego dochodzi cały szereg zabiegów w rodzaju dodawania partykuł, łamania stylistyki zdania dopuszczalnego w języku mówionym („że my jakoby koledzy”, rozpoczynanie zdań od „bo” i „ale”), liczne kolokwializmy i neologizmy („zagrała kolegę”, „Bogna jest arcytworem przyrody”). Tej samej tendencji służą też środki bodaj najbardziej zauważalne – zwiększające ekspresję emocjonalną (przede wszystkim bardzo kwieciste przesadnie i epitety, jak „demon bezmyślności i egoizmu”), obfitość kolokwializmów i wulgaryzmów. Jakkolwiek byśmy się na takie zabiegi zapatrywali, nie da się ukryć, że nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie *Dziennika 1954* bez nich – wśród scen uważanych przez komentatorów za najważniejsze przodują takie, które bez owej zmiany nie miałyby racji bytu, jak sceny ze stołówki literatów czy z zebrania ZLP. Dopiero w wer-

sji londyńskiej bowiem pierwotne suche sprawozdania przekształcają się w pamiętne festiwale kwiecistości, np. opis posiłku dziennikarzy „Trybuny Ludu” czy fragmenty w rodzaju:

Kierczyńska, szara eminencja czerwonej literatury, na oko koszmarny zlepek wyschłych kości i brodawek, która w życiu wypełnionym walką o socjalizm i przy swej urodzie kutasa widziała chyba tylko w atlasie anatomicznym, pouczyła nas, że zdrada małżeńska jest przeżytkiem kapitalizmu i zniknie w nowej erze [...]. [21 I]

Sugestywność wersji londyńskiej zostaje także wzmocniona przez pierwotnie rzadko stosowany efekt gry językowej. Można odnieść wrażenie, że dla Tyrmanda w latach siedemdziesiątych stylizacja językowa staje się samoistnym środkiem wyrazu, zarazem równoprawną ścieżką komunikacyjną i spektakularnym znamięm własnego „charakteru pisma”. Dopiero wtedy Tyrmand odkrywa, jaki potencjał tkwi w nowomowie i jak bardzo sama w sobie jest ona trafną wizytówką stalinizmu. Rezultatem tego są tak pamiętne fragmenty dziennika, jak wspomniane już dotyczące zebrania w ZLP i obiadu w stołówce związku, a także przesłuchania w pałacu Mostowskich (17 II), zebrania komitetu blokowego i następującego po nim „czynu społecznego”, w którym to passusie zwłaszcza końcowa część, pierwotnie sucho sprawozdawcza, zamienia się w istną perełkę dowcipu słownego (13 II). Mniej znaczącym, ale równie charakterystycznym zabiegiem jest ciągłe szukanie efektownych i łatwo zapamiętywalnych bonmotów. Jest to wręcz stała cecha stylistyczna wersji londyńskiej; stała do tego stopnia, że w natłoku efektownych zdań większość z nich przestaje się wyróżniać. Jednak nawet w tej pogoni za konceptem udało się stworzyć kilka zdań ponadczasowych, np.: „Jak sobie wyobrażam, jak ona tam przy nim chodzi, robi mi się tęskno za lekką grypką w Łodzi” (19 I) czy „Leżę w łóżku, przyjaźnię się z sufitem [...]” (3 II). Mimo tych przeblysków wyrafinowanej elegancji jedną z najbardziej zapamiętywalnych cech wersji londyńskiej jest przewaga kolokwializmów i wulgaryzmów. Dominują one choćby we wspomnianym natłoku bonmotów, gdzie o wiele częściej niż językowe perełki zdarzają się złote myśli w rodzaju „koalicja talmudystów i pastuchów” (6 II) czy „Życie jest jak gówno na kole, raz na górze, raz na dole” (24 I). Zamiłowanie do językowego „brudu” najprawdopodobniej płynie z wystylizowania języka na mający stworzyć wrażenie naturalności i bezkompromisowej szczerości, celowo nie krępujący się normą literacką.

Tym „brudem” doszczętnie przesiąkła cała wersja londyńska, co jest zresztą sprzęgnięte – trudno powiedzieć: jako skutek czy przyczyna – z wyostreniem sądów i rysów postaci. Radykalizacja formy idzie więc w parze z radykalizacją treści. Inna sprawa, że rezultatem jest pewien paradoksalny rozziw: radykalizacja sądów bierze się z wręcz obsesyjnego odnoszenia przez Tyrmanda wszystkiego do radykalnie stawianych kwestii moralnych, w ten sposób buduje jego wizerunek jako bezkompromisowego opozycjonisty, nonszalancja językowa zaś wywołuje, denerwując miejscami, wrażenie nonszalancji życiowej, traktowania wszystkiego „z góry”, stosownego raczej dla „warszawskiego kozaka” niż dla radykalnego moralisty. Co jeszcze bardziej paradoksalne, ten rozziw, odbierający niekiedy Tyrmandowi powagę i wywołujący wrażenie dziecinnej wręcz megalomanii, równocześnie dodaje jego wizerunkowi nieodpartego uroku i stanowi chyba dość trafną transpozycję rzeczywistej dwoistości charakteru autora.

Jeśli chodzi o nowe rozwiązania narracyjne, najistotniejszy wydaje się sposób rozpisania scen fabularnych. W wersji pierwotnej znakomita ich większość istnieje jako typowy dla dziennika intymnego trzecioosobowy, stosunkowo mało szczegółowy zapis zdarzenia. W wersji londyńskiej Tyrmand wprowadza nader bogatą instrumentację, nadającą tym partiom tekstu czysto powieściowy charakter. W miejscach skrótoowego trzecioosobowego opisu pojawia się rozbudowana anegdota z dokładnym określeniem okoliczności i charakterystyką postaci, a także obszerne dialogi, nierzadko podzielone na kilka głosów. Zdarzają się też instrumentacje mniej rozbudowane, w których zachodzi tylko jeden ze wspomnianych procesów, np. bardziej drobiazgowo przedstawienie anegdoty czy rozpisanie pierwotnej refleksji autora na kilka głosów. Do scen całkowicie ujętych na nowo i w rezultacie przypominających do złudzenia epizody powieści należą m.in. rozmowa z „komunistycznymi *merchant adventurers*” (15 I), zebranie komitetu blokowego (13 II), spotkanie z Felkiem Szufladą uzupełnione o jego rozbudowaną charakterystykę i o stylizowany na gwarę praską dialog (5 III), wyjątkowo kunsztownie, na zasadzie szkatułkowej opowieści, skonstruowana scena w warsztacie Bitkowskiego (15 III, pierwotnie 16 III), która jest konglomeratem dwóch scen wcześniej od siebie niezależnych, oraz opowieść o greckim partyzancie (18 III). Co najmniej dwie z nich (fragmenty z 13 II i 18 III), w oryginale pozbawione dialogów i szczegółowego rozwoju akcji, należą do najbardziej efektownych scen wersji londyńskiej. Całość tych zabiegów jako świadome zaprzeczenie typowego zapisu dziennika, zazwyczaj szkicowego czy wręcz informacyjnego, wyraźnie świadczy o poszukiwaniu przez Tyrmand jak największego podobieństwa do formy powieściowej, a więc o konsekwentnym czynieniu przezeń z wersji londyńskiej – formy hybrydycznej usytuowanej między dziennikiem a powieścią.

Zmiany interpretacyjne w wersji londyńskiej

To, iż Tyrmand przerabiając swój dziennik okazał pietyzm wobec faktów, nie przeszkadza temu, że wizerunek autora i otaczającego go świata kształtuje się w każdej z wersji trochę inaczej. Największa odpowiedzialność za to spada nie na fragmenty dodane i skreślenia, lecz na inne oświetlenie zdarzeń raz już opisanych. Ingerencja ta – ani jej wielkość, ani jej znaczenie dla odbioru – nie jest tak radykalna, jak widzą to niektórzy krytycy, zarzucający twórcom fałszowanie rzeczywistości, faktem jest jednak, że wizerunek Tyrmand i jego epoki został w kilku punktach zasadniczo przerobiony.

Najczęściej zauważane są zmiany w prezentacji związków z kobietami, przy czym z reguły sprowadza się to do spostrzeżenia, które najzgrabniej sformułował Roman Zimand⁵: kobiety nie oddawały się Tyrmandowi tak często i chętnie, jak to przedstawia w dzienniku. Co bardziej dociekliwi komentatorzy, tu istotnie palma pierwszeństwa należy się Zimandowi, dostrzegli też odmienną kreację postaci Krystyny-Bogny, daleko idący wpływ *Lolity* Nabokowa na jej kształt w wersji londyńskiej. Niezależnie od wagi tych przeobrażeń trzeba stwierdzić, że jest to obserwacja niezwykle powierzchowna, zmiany znaczeniowe w wątkach kobiecych

⁵ R. Zimand, *Tyrmand 54*. W: *Wojna i spokój*. Londyn 1984.

mają bowiem kilka innych aspektów i sięgają dużo głębiej. Najbardziej rzuca się w oczy rzeczywiście inne potraktowanie postaci Bogny. W wersji pierwotnej jej wizerunek stanowi wypadkową przyływów miłości i niechęci, regulowany jest bardziej przez życie niż przez autora. Oprócz cech składających się na wizerunek rozkapryszonej egoistki znany z wersji londyńskiej widać też wdzięk, czułość, oddanie, których Tyrmand później Bognie poskąpił. W wersji londyńskiej doszło nie do manipulacji, lecz do zmiany kreacji postaci, co należy rozpatrywać chyba głównie w aspektach formalnych. Proces kreacji widać dość wyraźnie: autor przyjrzał się uważnie bohaterce, która spontanicznie – jak to w dzienniku – „stworzyła się” w wersji pierwotnej, i wyabstrahował z niej spójną postać literacką. Stąd wyostrenie cech negatywnych, co zresztą niekiedy dziwnie się gryzie z sytuacją uczuciową Tyrmanda i trudno pojąć, z jakich przyczyn ten związek wciąż trwa. Stąd też wyostrenie postaci Bogny, ukazanie jej przede wszystkim jako zepsutej nastolatki; coś na kształt gry literackiej z *Lolita*. Tyrmand po prostu uczynił ze swej dawnej kochanki postać literacką ze wszystkimi tego konsekwencjami, tj. stworzył z niej precyzyjnie skonstruowaną bohaterkę o wyrazistych cechach, tym samym podlegającą rozpatrywaniu raczej jako postać literacka (pod względem formy czy współgrania z innymi kreacjami literackimi, pokrewnymi Lolicie) niż rzeczywista, a w każdym razie stanowiącą wierne odbicie realnej osoby, czemu dużo bliższy jest nieskoordynowany przez autora zapis pierwotny.

Niektóre z przekształceń w wątku Bogny stanowią pochodną szerszego zabiegu, jakim jest zmiana stosunku Tyrmanda do kobiet. Po lekturze wersji pierwotnej jawi się obraz, jakiego wcześniej nawet nie podejrzewano: Tyrmand utrzymujący z kobietami stosunki przede wszystkim przyjacielskie, cierpliwy powiernik ich problemów (wreszcie potwierdzenie znalazła zachowana w wersji londyńskiej opinia Tyrmanda o sobie jako o „przenośnym konfesjonale dla znajomych pań”), aż zaskakująco wyrozumiały. W wersji londyńskiej przeszło to, jak wiadomo, w drugą skrajność: ostentacyjny macyzm, którego najlepszym przykładem jest komentarz autora do zachowania męża RC, iż na jego miejscu, zamiast tyle wybaczać, zrzuciły ją ze schodów (17 I). Rzecz jasna, komentarz ten nie występuje w wersji pierwotnej, w której zachował się z kolei szereg świadectw czulej przyjaźni i sztuki cierpliwego słuchania przez diarystę tej właśnie niewiernej żony, która według Tyrmanda starszego o 20 lat winna być ciężko poturbowana. Ta ostentacja jest efektem typowej dla wersji londyńskiej pogoni za *image*’em twardego faceta, objawiającej się i w brutalizacji języka, i w podkreślaniu „męskości” własnych zachowań. Stąd niekiedy rażący kontrast między postawą „przenośnego konfesjonału” a demonstracyjnie obcesowym komentarzem, czyli między Tyrmandem takim, jaki był, a takim, jakim według niego samego z późniejszego okresu być powinien.

Największą jednak zmianą jest bardzo daleko idące pomniejszenie wagi drugiego obok Bogny wątku kobiecego wersji pierwotnej. Idzie tu o postać T., która w wersji londyńskiej zostaje pokazana jako Marta, dawna i raczej chwilowa kochanka autora, traktowana przezeń z najwyższą pogardą i stawiana niemalże na równi z zawodową prostytutką. Te porównania, jak i wszystkie kaznodziejskie sądy moralne na jej temat pojawiają się dopiero tam, znika natomiast lub ulega retuszowi kilka ważnych faktów. Przede wszystkim z aluzji i pojedynczych wypowiedzi w pierwotnym zapisie wynika, że związek z T. nie był ani tak dawny, ani tak chwilowy, jak to twórca po latach usiłuje przedstawić. Co więcej, wygląda na to, że

związek ten był dla obojga czymś bardzo poważnym. Świadczy o tym zarówno o wiele bardziej emocjonalne odczytywanie zachowań T., jak i inne jej traktowanie. T. kilkakrotnie budzi gniew autora, ale nigdy nie posuwa się on do zrównania jej z dziwką, nigdy też, zastanawiając się nad jej postępowaniem, nie rezygnuje z próby wczucia się w jej punkt widzenia, podczas gdy w wersji późniejszej nie ma mowy o jakimkolwiek rozważaniu takich niuansów. Wszystkie motywacje, cała psychologia Marty zostają sprowadzone do „jajników i instynktu samozachowawczego”. Tak samo jej udział w fabule ogranicza się do krótkich scen opatrzonych jednoznacznie jadowitym komentarzem, pozbawionych szczegółów wersji pierwotnej dotyczących motywacji i zachowań obydwójga oraz głębszych refleksji autora. Nie wiadomo, i nie miejsce tu, by to rozstrzygać, czym Marta/T. zasłużyła na tak wielką nienawiść Tyrmanda, który w ostatecznej wersji dziennika usiłował wymazać uczucie do niej, czy wręcz jej osobę, ze swej biografii, równocześnie próbując jej zapewnić jak najgorszą opinię. Obok czynników osobistych występuje tu motyw charakterystyczny dla czytania siebie po latach przez Tyrmanda, mianowicie zbudowanie nowego fragmentu na lekturze i ocenie fragmentu pierwotnego. Tyrmand przedstawił postać i zachowanie Marty tak, jak je oceniał po 20 latach, przerabiając w ten sposób własne zachowania i reakcje; w rezultacie starszy o 20 lat diarysta traktuje w dzienniku T. tak, jak jego zdaniem traktować ją wtedy powinien. Sąd autora jest więc anachroniczny w kontekście dokumentalnym dziennika, niemniej jednak autentyczny.

Dotknęliśmy w ten sposób nadrzędnego problemu związanego nie tylko z przekształceniami wątku kobiecego, lecz ogólnie z dużą częścią zmian interpretacyjnych: ulepszenia własnego wizerunku. Ściślej: kreacji wizerunku „takiego, jaki powinien być”. Proces ten polega na paradoksalnej rozbieżności: dwoma głównymi kierunkami zmian są męska wyrazistość, objawiająca się zarówno w innym sposobie bycia, jak i w dosłownych, ostentacyjnie szczerych komentarzach, i ukrywanie mniej chwalebnych zdarzeń. Paradoksalnie – to wersja pierwotna, unikająca przecież kolokwializmów i zbędnego naturalizmu opisów, jest w przedstawianiu związków autora dosłowniejsza, co wynika z prostego i rzeczowego ukazywania faktów, także tak drastycznych, jak impotencja (zapis z 21 III o romansie z Bronką). W wersji londyńskiej ten sam fragment jest tak niejasny, że nie bardzo wiadomo, o co chodzi. Podobnie w wątku Bogny twórca opisuje lub sugeruje kilka zbliżeń, których nie było (przede wszystkim chodzi o całkowicie dodany zapis z 29 I). Wydaje się jednak, że uznanie tego zabiegu za rodzaj zwykłych męskich przechwałek to tylko połowa odpowiedzi. Drugą jest dążenie Tyrmanda do stworzenia z siebie bohatera powieściowego. Kluczem może być tutaj nie występujący w wersji pierwotnej fragment o Robercie Jordanie jako optymalnym bohaterze literackim epoki (25 I). Jeżeli po 20 latach, kiedy *Komu bije dzwon* zostało już odłożone, wprowadzie na zaszczytne miejsce, do literackiego muzeum, pisarz uważa za stosowne oddać dziełu Hemingwaya taki hołd, to wyraźnie przypomina to autorskie *credo*, dotyczące tego, jaki powinien być bohater tamtej epoki. Jasne jest więc, że jeśli Tyrmand (jako postać) ma się zbliżyć do owego wzorca, to w miejsce wyrozumiałości i liberalizmu musi pojawić się męska twardość, tej nie ma zaś bez licznych męskich triumfów. Podobny, choć pozbawiony tak humorystycznego rysu, jakim jest przybieranie pozycji donżuana, proces przerabiania siebie na optymalnego „bohatera epoki” jest widoczny w pozostałych zmianach.

Wynikiem tego procesu są przede wszystkim ingerencje w wątek polityczny. Idzie tu o rzecz zasadniczej wagi, dużo bardziej brzemienną w skutki niż manewrowanie wizerunkiem mężczyzny i kochanka: o wiarygodność dziennika Tyrmanda jako dokumentu oporu przeciw komunizmowi. Podstawą odbioru wersji londyńskiej była jej sugestywność jako świadectwa – jeśli nie jest ono w pełni prawdziwe, to zakwestionowana zostaje jego wiarygodność, a więc, przynajmniej jeśli chodzi o potoczny odbiór, część wartości dziennika. Problem w tym, że autor właśnie w tej sferze dopuścił się retuszu własnych poglądów sprzed lat. Otwiera się więc pytanie: czy po zmianie, na którą pozwolił sobie Tyrmand, dziennik jest w dalszym ciągu wiarygodnym dokumentem oporu, który według twórcy zasadzał się głównie na sztywnym kręgosłupie moralnym?

Podstawowy kierunek przeobrażeń wydaje się dość niewinny, mianowicie polega na uczynieniu Tyrmanda mądrzejszym, niż był w rzeczywistości. Wykreślone zostają wszystkie chybrane diagnozy polityczne. Przede wszystkim – i to już ingerencja znaczna – Tyrmand ukrywa swoje oczekiwanie na wybuch trzeciej wojny światowej. W wersji londyńskiej takie nadzieje zostają pokazane jako dość powszechne nastawienie u części warszawiaków, niemniej jednak Tyrmand nieco sobie z niego podrwiwa, jako z czegoś całkowicie naiwnego. Okazało się, że w wersji pierwotnej do owego legionu naiwnych zaliczał się również on sam. Świadczą o tym zapisy z 14 I, 27 II i 19 III, w których Tyrmand bardzo poważnie rozpatruje taką ewentualność, czekając na nią z nieukrywaną radością jako na jedyne wyjście z sytuacji. W wersji londyńskiej wyśmiewa te złudzenia, kpiąc jednocześnie z własnej naiwności – tyle że nie informuje o tym czytelnika.

Zmianą, która przy stronniczej interpretacji najłatwiej może podważyć wiarygodność Tyrmanda, jest jego stosunek do marksizmu. W wersji londyńskiej nie ma mowy o najmniejszym odruchu sympatii – komunizm jest z gruntu zły i jakkolwiek relatywizm w traktowaniu go prowadzi do złego, jest może gorszy nawet od jasnej deklaracji ideowej. W ten sposób właśnie przepadły odruchy sympatii, które pierwotnie prezentował... sam autor, np. „w ogóle Marks był mądrym facetem, ale ja czuję się nieskończenie od Marksa mądrzejszy, z tym że obecnie nie jest to żadną sztuką [...]” (16 I), czy kilkudzaniowy fragment zaczynający się od słów „Postać Lenina budziła we mnie zawsze sympatię, w przeciwieństwie do osoby Stalina [...]” (21 I). Czy mamy tu jednak do czynienia z fałszowaniem poglądów? Pozornie tak. Zwróćmy jednak uwagę na to, że istota postawy Tyrmanda, tzn. dość rzadki w tamtym czasie całkowity opór wobec komunizmu (niepodejmowanie współpracy z partią ani kontrolowanymi przez nią mediami), pozostaje taka sama, a była to przecież postawa wymagająca wielkiej twardości charakteru i odwagi cywilnej. Na cóż więc Tyrmandowi było uwiarygodniać to, czego w istocie upiększać nie trzeba? Po pierwsze, zmienił się czas i odbiorcy. Gdy dziennik powstawał, normą była jakaś próba osławiania komunizmu czy pewien szacunek dla wzniosłości idei, żywiony nawet mimo pogardy dla praktyki. Wersja londyńska powstaje faktycznie 20 lat później, kiedy już prawie nikt wśród intelektualistów z Europy środkowej nie ma złudzeń co do istoty systemu; przyznanie się do takich złudzeń jest więc nie tylko przyznaniem się do swojej naiwności. Może też być odebrane jako wyraz niejednoznacznych uczuć wobec komunizmu, nie należących do przeszłości, lecz stanowiących ogólny rys autora, zwłaszcza że w momencie publikacji wersji londyńskiej jest już niewiele ambiwalencji wobec systemu, ci

zaś, którzy deklarowali w roku 1954 dużo większą sympatię do komunizmu niż Tyrmand, często od dawna deklarują co innego i wolą o swoich wypowiedziach sprzed nawrócenia nie pamiętać. Zauważmy też, że głównym odbiorcą wersji londyńskiej jest jednak publiczność emigracyjna, dla której w dużej części, w wypadku tzw. starej emigracji, sytuacja PRL lat pięćdziesiątych, a więc i takie wahania, jakie w mniejszym lub większym stopniu stały się udziałem całego pokolenia Tyrmanda, były w zasadzie kompletnie obce. Do tej publiczności należało mówić w sposób jednoznaczny, tak jak brzmiały jej deklaracje (zwłaszcza idzie tu o środowisko londyńskie, w którego kręgu Tyrmand rozpoczął wydawanie dziennika); w przeciwnym razie groziło odrzucenie czy wręcz niekiedy oskarżenie o zdradę. Dlatego wydaje się, że Tyrmand wolął naruszyć wierność świadectwa niż narazić się na niezrozumienie przez odbiorców. Poza tym nie zapominajmy, iż wersja londyńska od początku ma przypisany charakter świadectwa oporu wobec komunizmu, pojmowany w pewnym sensie edukacyjnie; jasne więc, że pełnieniu funkcji przykładu bardziej sprzyja obraz nieco okrojony, pozbawiony półcieni i wątpliwości. Oczywiście, wzniosły ten zabieg łączy się z mniej wzniosłym upiększaniem swego wizerunku przez autora. Pamiętajmy jednak, że to strategia w czasach, kiedy wychowywał się Tyrmand, najzupełniej dopuszczalna, pod warunkiem że towarzyszy temu jakiś wyższy cel, którym jest tutaj tworzenie świadectwa *ad usum delphini*. Na wiarygodność tego zabiegu możemy się dziś zżymać, ale jeszcze przed wojną jest to rozumiana i akceptowana metoda, także w wypadku tekstów *stricto* historycznych, chociażby twórczości Szymona Askenazego, która do tej pory zachowuje wartość świadectwa historycznego, choć jest ono już u zarania przepuszczone przez cenzurę stosowności⁶. U Tyrmanda w jakiś przedziwny sposób łączy się mająca swoje uzasadnienie i wielką tradycję strategia przedstawienia rzeczywistości lepszej, niż była – z przyziemną i niekiedy śmieszną miłością własną, chęcią uczynienia siebie „bohaterem naszych czasów”. Może to czytelnika śmieszyć, nawet oburzać, ale jest to w pełni uprawniona strategia pisania i choć zdarza się, że narusza ona dokładność świadectwa historycznego, nie narusza jednak jego rdzenia (czyli zasadniczej postawy autora), nie odbiera mu więc wiarygodności.

Jeśli chodzi o pozostałe przekształcenia interpretacyjne, to te odnoszące się bezpośrednio do Tyrmanda mają stały wspólny mianownik: autokreację autora, która najwyraźniej stanowiła główny motor większości zmian tego typu. Widać tu trzy zasadnicze kierunki. Jeden już znamy; to obraz człowieka o ukształtowanych w pełni i trwałych poglądach politycznych. Drugim jest pielęgnowanie swojego wizerunku warszawskiego „kozaka”, donżuana i dandysa, równie dobrze widzianego na salonach, wśród młodych i w półświatku. Zawiera się w tym częściowo wątek kobiecy, ale też takie zmiany, jak nowe rozpisanie narracji w scenach prywatki u Bogny (23 I) i wizyty w warsztacie krawieckim Bitkowskiego (15 (16) III). W pierwszym wypadku cała scena, pierwotnie będąca prostym opisem zdarzeń, zostaje skonstruowana wokół udziału Tyrmanda w imprezie, co nadaje jej rytm pojedynku między pisarzem a młodzieżą, początkowo wrogą, później pokonaną i zdobytą, widzącą go jako niedościgły wzór tego, czym sami chcieliby być. W drugim – Tyrmand łączy dwie różne sceny, przez co gromadzi w jednym miejscu i czasie występujące w obu arcybarwne męty, które dzięki temu zdają się krą-

⁶ Zob. J. Stempowski, *Esej dla Kassandry*. W: *Eseje dla Kassandry*. Kraków 1982.

żyć wokół niego niczym wokół słońca. Podobna prezentacja siebie, poprzez fikcyjny cytat z cudzego świadectwa, jako idola i wręcz protektora warszawskiego półświatka została dodana do relacji ze spotkania z Hillerem i Deskurem (24 I). Trzecim kierunkiem, związanym z poprzednimi, jest retusz własnego charakteru, uczynienie siebie twardszym i szlachetniejszym niż w rzeczywistości. Nie dochodzi przez to do jakichś drastycznych przeinaczeń, jeśli już, to odwrotnych, niż zamierzono: w wątku kobiecym Tyrmand-„twardziel” jawi się jako ktoś dużo mniej bezinteresowny i dżentelmeński niż w pierwotnym zapisie. Warto tu jednak zauważyć kilka z całego szeregu pozornie drobnych manewrów, które składają się na znaczące uszlachetnienie autoportretu. Są to, oczywiście, retusze poglądów politycznych, nadające pisarzowi dalekowzroczność, której nie miał, ale też np. powiększanie przez niego swej roli w ważnych wystąpieniach przeciw władzy, jak działalność „Tygodnika Powszechnego” (przedostatni akapit zapisu z 13 I), czy zwłaszcza zacieranie śladów uczuć zarazem wstydlivych i arcyludzkich, jak przywiązanie do pieniędzy lub strach. W ten sposób znika z kart dziennika fragment o panicznym lęku przed tłumem (23 II), a wybaczenie intryg Jerzemu Zarzyckiemu (18 III) staje się wręcz popisem stoicyzmu, podczas gdy pierwotnie ten „stoicyzm” wynikał po prostu z tego, że w owej sytuacji Tyrmandowi nie zależało na honorze, lecz wyłącznie na pieniądzach (które otrzymał). Dzięki temu Tyrmand staje się osobą ułomną może w sprawach uczuć, ale w kwestiach moralności i honoru nie znającą wahań ni słabości, krótko mówiąc: postacią powieściową, i to typową dla kanonu heroiczno-przygodowego, na którym najpewniej się wychował.

Wszystkie kierunki zmian są podporządkowane jednemu: stworzeniu własnego wizerunku lepszego niż w rzeczywistości. Trąci to megalomanią, a równocześnie nie jest pozbawione głębszego sensu. Jeśli weźmie się pod uwagę, że wersja londyńska została pomyślana jako świadectwo życia w komunizmie dla czytelników emigracyjnych, znających je często z powierzchownych opinii, oraz dla liberalnego i lewackiego Zachodu lat siedemdziesiątych, to zabieg nadania bohaterowi – przewodnikowi po życiu w komunistycznym kraju – cech wzorca opozycji wobec systemu (w sytuacji kiedy mamy do czynienia z rodzajem modelowego świadectwa) jest całkiem na miejscu (zwłaszcza że, może poza „dalekowzrocznością poglądów”, nie doszło do drastycznego fałszowania faktów). Niewątpliwie, przenosi to portret Tyrmanda w stronę kreacji bohatera powieściowego, podobnie jak cały tekst staje się raczej bliższą powieści esencjonalną reprezentacją rzeczywistości niż jej świadectwem.

W poszukiwaniu strategii autorskich. Trzy tożsamości wersji londyńskiej

Zanim ostatecznie spróbujemy określić kierunki strategii autorskich, podejmiemy wysiłek zdefiniowania tożsamości wersji londyńskiej jako dzieła literackiego. Zaczniemy od tego, że odbiega ona od dziennika w ścisłym sensie tego słowa. W przeciwieństwie do niego jest to utwór przygotowany z myślą o czytelnikach, wręcz starający się zaprogramować sposób odbioru, podczas gdy dziennik w ścisłym rozumieniu jest jednak tekstem tworzoną przede wszystkim na własny użytek, co najwyżej z założeniem możliwości upublicznienia. Także rygor dni, w odróżnieniu od tradycyjnego dziennika, przestaje tu być głównym czynnikiem

decydującym o formie i treści. Dużo bliższa tradycyjnemu wariantowi jest wersja pierwotna, którą autor pisał głównie dla siebie, pozbawiona dbałości o fabularną ciągłość wątków oraz tych dygresji, które nie wynikają wprost z wypadków życiowych. Jeśli odmówić wersji londyńskiej statusu tradycyjnej formy dziennika – jak zatem ją nazwać? Sądzę, iż jej tożsamość jako dzieła literackiego najlepiej wyrażają terminy: „dziennik dygresyjny” i „dziennik jako »autobiografia w pigułce«”. Są to dwa aspekty tego samego bytu literackiego, który określiłbym jako formę hybrydyczną usytuowaną między dziennikiem a powieścią autobiograficzną. I takie proponowałbym ustalenie tożsamości gatunkowej londyńskiej wersji dziennika.

Wobec tego „dziennik dygresyjny” i „dziennik jako autobiografia w pigułce” byłyby dwoma różnymi rodzajami takiego właśnie hybrydycznego dziennika czy raczej jego dwoma różnymi aspektami, które mogą bez przeszkód – jak tutaj – istnieć w tym samym dziele. Rozróżnienie tych dwóch bytów wewnętrznych jest jednak konieczne, gdyż każda z nazw stanowi próbę ujęcia innego problemu, „dziennik dygresyjny” – stosunku *Dziennika 1954* do formy, a „dziennik jako autobiografia w pigułce” – stosunku do prozy autobiograficznej.

Pojęcie „dziennik dygresyjny” wydaje się najlepiej ujmować niezwykle formę tekstu Tyrmanda, zwłaszcza wersji londyńskiej. Z jednej strony, niewątpliwie mamy do czynienia z formą dziennika i sytuacją wyjściową dziennika intymnego. Niezależnie od tego, jakiej hybrydyczności doszukamy się w utworze Tyrmanda, zawsze pozostanie on przede wszystkim dziennikiem ze względu na formę oraz absolutnie fundamentalną dla konstrukcji narratora sytuację pisania tekstu potajemnie, dla siebie samego i jako „listu w butelce” dla potomnych. Jest to, oczywiście, sytuacja wersji pierwotnej, lecz w wersji londyńskiej zostaje ona zachowana jako podstawowa informacja dla czytelnika, bez której żaden kontekst nie jest zrozumiały. Z drugiej strony, tekst ten cechuje się formą nie spotykaną wśród dzienników intymnych. Wymieszanie elementów tradycyjnego dziennika i prozy autobiograficznej ma na to wielki wpływ, ale hybrydyczny charakter dzieła ujawnia się już na bardziej ogólnym poziomie prowadzenia narracji. Tyrmand w swoim utworze żongluje swobodnie najróżniejszymi konwencjami literackimi – przeplata zapisy introspekcyjne i refleksyjne z anegdotami powieściowymi, umieszcza obok siebie reportaż i esej, teksty autobiograficzne i publicystykę, wszystkie te elementy traktując jako zamknięte małe formy literackie, wplecione w nadrzędną ramę dziennika. Tekst jest więc zarazem „otwartym” notatnikiem literata i „zamkniętym” ścisłym zapisem kilkunastu tygodni z jego życia. Określenie „dziennik dygresyjny” oddaje charakter utworu tak w sensie dosłownym, jak w metaforycznym. Dosłownym, gdyż w formę dziennika wbudowano tu najrozmaitsze „obce ciała” właśnie na prawach dygresji. Metaforycznym, bo pojęcie „dziennik dygresyjny” implikuje, moim zdaniem, podobną postawę u diarysty, jak u autora poematu dygresyjnego, czyli skrajnie otwartą, nazywającą świat nie poprzez podporządkowanie opisu jednemu kluczowi, lecz właśnie poprzez stałe żonglowanie tematem i formą. Innymi słowy, istota tekstu leżałaby w połączeniu stałości perspektywy autora jako dojrzałej i silnej osobowości z wielością perspektyw narzucaną przez najróżniejsze podejmowane tematy i formy. Podstawą dziennika byłaby więc nie trwałość jego formy nadrzędnej (zapisu diarystycznego), ale właśnie wielość form i ich nieustanna zmienność; ciężar gatunkowy narracji polegałby zatem na stałym kluczu formalnym – na ciągłych dygresjach.

Takie traktowanie tekstu zaczyna się już w wersji pierwotnej, trochę z konieczności, gdyż dziennik ze względu na okoliczności staje się dla autora miejscem na realizację ambicji pisarskich i workiem na najróżniejsze pomysły. To, co tam działo się spontanicznie, w wersji londyńskiej nabiera cech w pełni przemyślanego zabiegu artystycznego, przede wszystkim dzięki znaczącemu zwiększeniu ilości tekstów czysto dygresyjnych, pozbawionych niemal związku z codziennymi sprawami, oraz dopracowaniu zapisów już istniejących i zamknięciu ich jako osobnych krótkich form. W ten sposób pierwotny dziennik osobisty o cechach dygresyjnych staje się w wersji londyńskiej już w pełni dopracowaną, świadomą swojego charakteru formą dziennika dygresyjnego.

„Dziennik jako autobiografia w pigułce” jest z kolei aspektem stanowiącym o charakterze tekstu, określającym proporcje między diarystyką a prozą autobiograficzną, czyli między spoglądaniem autora „wokół siebie” a jego spojrzeniem „za siebie”. Udział jednego i drugiego okazuje się w utworze Tyrmanda ogromnie silny. Rygor zapisu dziennego jest tu bardzo starannie przestrzegany, a wynikająca z niego możliwość notowania nagłych wrażeń i myśli „tu i teraz” – wielokrotnie wykorzystywana, choćby jako furtka do ciągłych dygresji. W dodatku tekst ma niezmiernie wąski zakres czasowy – tylko trzy pierwsze miesiące 1954 roku mogą być traktowane jako pełny i wiarygodny zapis życia autora – i nie próbuje swej wycinkowości nawet ukrywać. Z drugiej strony, Tyrmand nasycił mocno dziennik cechami powieści autobiograficznej, co szczególnie widać w wersji londyńskiej. Występują tu wyraźnie skonstruowane wątki fabularne, różniące się od powieści autobiograficznej głównie prowadzeniem narracji w teraźniejszej, a nie wspomnieniowej perspektywie czasowej i wąskim zakresem czasu akcji; jest też szereg dygresji wspomnieniowych, co już nie odbiega w niczym od „linearnego” modelu prozy autobiograficznej. Znowu mamy tu do czynienia, w jeszcze większej skali, z tym samym problemem co w przypadku formy dygresyjnej: tendencja do powieściowego konstruowania fabuły, spontanicznie pojawiająca się w wersji pierwotnej, zostaje tutaj dopracowana i wzbogacona o dużo więcej elementów wspomnieniowych. Przy tak jawnej hybrydzie, która równocześnie bardzo wyraźnie jest dziennikiem i zarazem zawiera elementy narracji powieściowej o charakterze autobiograficznym, musi zostać określony sposób, w jaki te cechy wiążą się w spójną całość. Stąd roboczy termin „dziennik jako autobiografia w pigułce”, który przy całym swoim metaforycznym i kolokwialnym obciążeniu ma tę zaletę, że jasno ujmuje sposób połączenia obu form. Dygresyjna forma *Dziennika 1954* jest bowiem wyzyskana do sporządzenia możliwie wielostronnego portretu autora, w którym w zamkniętą i ciągłą czasowo narrację zostają wciągnięte retrospektywne epizody, dość dokładnie rekonstruujące jego dotychczasową biografię oraz skrupulatnie prezentujące jego styl bycia, gust i poglądy. Zatem dwa główne, jak się zdaje, cele prozy autobiograficznej, atrakcyjne i zwarte fabularnie przedstawienie (przynajmniej części) losów pisarza oraz stworzenie wszechstronnego autoportretu, są tu w pełni zrealizowane. *Dziennik 1954*, w swojej wersji londyńskiej wzbogaconej o część retrospektywną, pełni więc skutecznie funkcję autobiograficznej syntezy, zamkniętej w formie nie mającej bynajmniej nic wspólnego z powieścią autobiograficzną.

Obok tych dwóch tożsamości jest jeszcze trzecia, podrzędna wobec nich, lecz istniejąca równolegle w tekście. *Dziennik 1954* może być bowiem traktowany jako wizerunek miasta, jako powieść warszawska w nie mniejszym stopniu niż *Zły*.

Tożsamość ta w zasadzie wymagałaby osobnego studium i lektury o innym punkcie odniesienia niż dotychczasowa. Dotąd czytaliśmy tekst podstawowym duktem zaproponowanym przez autora, z nim jako stałym punktem odniesienia. A gdyby tak uznać ów tekst wyłącznie za pryzmat, przez który odbieramy świat przedstawiony, za głównego bohatera zaś przyjąć właśnie ów świat? Świat Tyrmanda to przede wszystkim Warszawa; jeśli pojawiają się tam znakomite wizerunki Zakopanego czy Polski B, to nieodmiennie z warszawskiej perspektywy, to jej rzeczywistość jest tu zasadniczym tematem, punktem odniesienia i kamieniem probierczym; słowa komentatorów o dzienniku Tyrmanda jako zwierciadle Polski są niewątpliwie przesadą. Warszawa byłaby tu bohaterką na kilka sposobów. Po pierwsze, w całej literaturze polskiej XX wieku próżno szukać tak wielostronnego portretu środowisk warszawskich. Wygląda to tak, jakby Tyrmand starał się celowo pomieścić w dzienniku chociaż w drobnej części wszelkie sfery miasta, od trwale kojarzonego z nim półświatka, poprzez najszerzej pokazaną towarzysko-artystyczną „warszawkę”, robotników, uczniów, kler, aż po ideowych komunistów. Autor idzie tu nawet dalej niż w *Złym*, gdzie ze względu na *genre* bohaterów powieści, dla których warszawskie salony były nieosiągalne, i na cenzurę, nie pozwalającą na sportretowanie co bardziej upolitycznionych środowisk, stworzenie tak szerokiej panoramy nie było możliwe. Po drugie, Warszawa jest tu bohaterką nie tylko jako sceneria dla zachowań ludzkich, ale jako temat sam w sobie. Chodzi tu przede wszystkim o wyrażnie odcinający się na tle całości korpus esejów o architekturze, poświęcony głównie problemowi miasta jako substancji architektonicznej, jego odbudowy, inwazji socrealizmu i dotychczasowych priorytetów architektury. Prawdziwą nowością jest tu potraktowanie miasta (miasta jako tkanki architektonicznej) jako tworu, który żyje, przeobraża się, warunkuje ludzką egzystencję i sam odzwierciedla zmiany w życiu swoich mieszkańców. Nie ma mowy o symbolu; po prostu została tu przeniesiona z architektury modna podówczas teza o tkance miasta jako swoistym żywym organizmie, co dzięki jak zwykle ogromnemu zaangażowaniu emocjonalnemu autora spowodowało, że teksty mające cechy popularnonaukowego esaju zdają się traktować o podmiocie najzupełniej osobowym. Tyrmand zresztą świadomie podkreślił ten efekt w wersji londyńskiej, dodając kilka nowych opisów i usuwając zbędne powtórzenia. Po trzecie wreszcie, w wersji londyńskiej „warszawka” staje się wręcz centralnym tematem utworu. To właśnie jej poświęcił Tyrmand szereg fragmentów dodanych bądź występujących pierwotnie w formie załączkowej, jak opisy obiadu w stołówce literatów czy zebrania ZLP, także portrety połączone z nie pojawiającymi się wcześniej radykalnymi ocenami moralnymi (dotyczy to zwłaszcza środowiska skupionego wokół Kazimierza Rudzkiego, ale także Iwaszkiewicza, Forda, Budrewicza, Drewnowskiego i kilku pomniejszych). Do części z tych osób autor odnosi się w wersji pierwotnej obojętnie bądź przychylnie (Budrewicz), niewątpliwie można mu zarzucić, że w pewnych wypadkach załatwia swoje porachunki z lat późniejszych, co szczególnie dotyczy Budrewicza i Forda, którym poświęcone fragmenty są bardzo bliskie *Życiu towarzyskiemu i uczuciowemu*, gdzie obaj panowie, pod zmienionymi nazwiskami, zajmują główne miejsce wśród bohaterów negatywnych. To pisanie *post factum* sięga jednak dużo dalej, gdyż w wersji londyńskiej wcześniejsze dwoiste nastawienie Tyrmanda do swego środowiska, niewolne od niechęci i obrzydzenia, ale też od sympatii czy przynajmniej akceptacji ludzi, którzy bądź co bądź stanowią jego naturalne oto-

czenie, zamienia się w jednoznaczne potępienie. „Warszawka” staje się wręcz wzorcem tego, co Tyrmand po latach uważa za najgorsze w życiu w totalitaryzmie: nie przyjęcia idei, lecz właśnie akceptacji jej bez wiary, wzorcem wszechogarniającej służalczości i serwilizmu. To z pewnością nie jest dokument życia *AD* 1954, raczej ogólna diagnoza, dotycząca także lat późniejszych, okresu rządów Gomułki. Przede wszystkim jednak zwiększenie znaczenia „warszawki” w całym tekście sugeruje także przesunięcie pryncypiów – głównym wrogiem obok komunizmu w wydaniu sowieckim staje się również serwilizm. Nadaje to wersji londyńskiej cechy moralistyki uniwersalnej, sądząc zresztą, że jakiś wpływ na taką uniwersalizację ujęcia miały kłopoty Tyrmanda w środowisku nowojorskich intelektualistów; niewątpliwie pewna generalizacja przedstawienia „warszawki” jako modelu jakiegokolwiek zakłamanego ideowo środowiska intelektualnego może się odnosić również do nich.

Strategie autorskie wersji londyńskiej

Granica między cechą tożsamościową a przyjętą strategią jest nad wyraz płynna. W gruncie rzeczy każda z analizowanych cech jest wyznacznikiem zasadniczych kierunków strategii. Można je uznać za ogólny drogowskaz, wokół którego grupują się bardziej szczegółowe ruchy strategiczne autora, stanowiące z kolei także pomniejsze cechy budujące tożsamość tekstu – nimi zajmiemy się tutaj.

Tych strategii w skali mikro da się z pewnością wyodrębnić wiele; tym więcej, im w mniejszej skali będzie się szukać. Chciałbym wymienić tu cztery najistotniejsze, które roboczo nazwać można strategiami: świadectwa, komunikatywności, uczyńnienia dziennika przekrojem przez własną twórczość oraz autoprezentacji.

Strategia świadectwa w odróżnieniu od pozostałych występowała w utworze od samego początku i wynika ze wspomnianego już zamiaru traktowania dziennika jako „listu w butelce”. W związku z tym tekstowi Tyrmanda towarzyszy założenie w diarystyce rzadkie (a w dzienniku intymnym, zasadniczo unikającym strategii skierowanych do czytelnika, zgoła niemożliwe), mianowicie wyraźne założenie funkcji edukacyjnej. Tyrmand od początku uważa, że jego dziennik może być jedynym świadectwem prawdy dla czytelnika z nieokreślonej przyszłości, stąd już w wersji pierwotnej pojawiają się passusy, których główną racją bytu jest zdefiniowanie opisywanej rzeczywistości: czym jest komunizm, jakie problemy społeczne rodzi w nim życie (fragmenty o chuligaństwie, zdrowiu i higienie, o dostępności towarów pierwszej potrzeby, opatrzone dokładnym określeniem źródeł trudności), jakie są jego największe wynaturzenia (szczegółowy opis, jak tworzą się w komunizmie elity ekonomiczne, dlaczego obywatele nie korzystają z produktów i dochodów swojego kraju, mniej dokładny – ale występujący – opis, jak działa aparat represji), jaki jest sposób myślenia komunistów. W wersji londyńskiej, kiedy autor ma już pełną świadomość, że jego książka trafi do czytelników nie znających z autopsji życia w totalitaryzmie, ta rola tekstu zostaje jeszcze bardziej podkreślona, np. rozszerzono opisy działań aparatu represji. Poza retuszami na użytek publiczności emigracyjnej dodano też duże ustępy, istniejące wcześniej jedynie w załączku. Chodzi tu przede wszystkim o 6 fragmentów, w tym 4 o charakterze, by tak rzec, edukacyjnym, wyjaśniające od podstaw funkcjonowanie systemu: o mowie-trawie (9 II), o mechanizmie działania bezpieki (10 II), o kłamstwie jako istocie systemu (28 II) i o instytucji „kopniaka w górę” (25 III). Celem ich włączenia jest zwiększenie komunikatyw-

ności tekstu. Dwa pozostałe są opisami sytuacji znamienych dla czasów stalinowskich: opowieść o procesie Jasienicy ukazująca mechanizm procesu politycznego (26 II) i dość niesamowita historia Holenderki, która wyszła za Polaka i nie rozumie, że teraz podlega takim samym regułom jak on (3 II). Wszystkie dodatki są próbą zdefiniowania działania podstaw systemu, dla niezorientowanego czytelnika objaśnieniem sytuacji, dla zorientowanego zaś – bezcennym świadectwem.

Wszelkie te zabiegi stanowią równocześnie wyraz kolejnej strategii, strategii komunikatywności. Jest ona podyktowana, jak się zdaje, głównie wyraźnym określeniem adresata nowej wersji. Byłyby nim, co oczywiste, środowiska emigracyjne, także „starej” emigracji, dość pobieżnie orientujące się w sprawach krajowych i szalenie zasadnicze w kwestiach pryncypialnych, zwłaszcza stosunku do komunizmu, ale też po prostu czytelnicy zachodni, naturalnym ich upostaciowaniem musiały być otaczające autora grupy amerykańskiej inteligencji. Stąd zwiększenie komunikatywności, którego wymagały oba te kręgi, stąd też pewne uproszczenie obrazu, które wyraża się w retuszach świadomości politycznej sprzed lat. Stąd pojawia się taktyka redagowania warstwy politycznej dziennika *ad usum delphini*, oczywista w sytuacji, gdy odbiorca nie zna realiów, a tekst dotyczy pryncypiów. Czytelnik zachodni potrzebował bardzo wyraźnego określenia nie znanej mu sytuacji, część czytelników emigracyjnych z kolei nie zaakceptowałaby tekstu zawierającego jakiegokolwiek wątpliwości czy naiwności w pojmowaniu komunizmu. Innym elementem wyraźnie przygotowanym na użytek publiczności zachodniej jest większe wyeksponowanie swobody erotycznej, przede wszystkim w wątku Bogny, gdzie np. pojawiają się dwie sceny łóżkowe, których wcześniej nie było, a cały wątek został wyraźnie „podrasowany”, tak by nawiązywał do *Lolity* Nabokowa. Prawdopodobnie wynika to z potrzeby umożliwienia komunikatywnego odbioru tekstu w USA po rewolucji seksualnej; wcześniejsza redakcja mogła się wydawać autorowi za mało śmiała obyczajowo, a przez to archaiczna w nowej rzeczywistości (choć już w wersji pierwotnej nie brak scen szalenie śmiałych, np. opis stosunku z Nuną). Wyraźnym, choć mało widocznym w pobieżnej lekturze dowodem są dodatki uwzględniające wyłącznie amerykańską, nie zaś polską obyczajowość, koronnym przykładem jest tu notka o wizycie Zosi, w której pojawia się tak droga Amerykanom spekulacja freudowska (22 II). Ta sama tendencja wyraża się w innym jeszcze działaniu, w zmianie języka na potoczny, bliski zwięzłością mowie dziennikarskiej, a jednocześnie starannie naśladowany język mówiony, pełen kolokwializmów, wulgaryzmów i składni imitującej tok rozmowy. To sposób rozumienia komunikatywności szalenie dosłowny, trochę efekciarski i bardzo naiwny. Wydaje się, iż Tyrmand wyszedł z założenia, że jeśli porozumiewa się z czytelnikiem podobnie jak rozmawia z dobrym znajomym, nie siląc się na cenzurę wypowiedzi ani na poprawność językową – *a priori* buduje komunikatywność. Tymczasem dochodzi niekiedy do paradoksalnej sytuacji, w której fragmenty, podane wcześniej z dbałością o precyzję komunikatu, przestylistyzowane na mowę potoczną stają się kompletnie niejasne. Dotyczy to np. urywków o romansie Halszki (1 II), o uczuciu do Bogny (18 II) i o walce o twórczość (24 II). Z drugiej strony, Tyrmand uzyskuje w ten sposób większą obrazowość, niewątpliwie służącą komunikatywności, zwłaszcza w scenach przedstawiających jakieś zdarzenie bądź omawiających zjawisko, np. w historii mieszkania w gmachu YMCA, w anegdocie o kursach robotniczych czy we wszystkich zapisach dotyczących zjazdu partii.

Dość ciekawą strategią o ogromnym znaczeniu dla formalnej niezwykłości wersji londyńskiej jest zauważalny tam zamiar uczynienia tekstu przekrojem przez własną twórczość. Ma to wpływ, poza omówionymi już czynnikami, na przyjęcie skrajnie dygresyjnej formy, gdzie cały szereg uwag nie ma żadnego związku z „akcją” dziennika, a ich pojawianie się jest usprawiedliwione tylko arbitralnym wyborem autora. Otóż wersja londyńska inkrustowana jest fragmentami mającymi swoje odpowiedniki we wcześniejszych (czyli głównie powstałych między obiema wersjami *Dziennika 1954*) tekstach Tyrmanda. Należą do nich dwie spośród takich właśnie obszernych a luźnych dygresji: opowieść o wiedeńskich prostytutkach i obozowa historia o elitarności. Pierwsza, z nieco zmienionymi realiami, stanowi podstawę dwóch scen z *Filipa*⁷, druga to wariacja na temat podobnych wątków występujących w tej książce⁸. Istniejąca od początku w dzienniku kolejna wojenna historia o wiośnie w Almagro zdradza wyraźne pokrewieństwo z wcześniejszą, bardzo mało znaną twórczością beletrystyczną Tyrmanda i na dobrą sprawę mogłaby się znaleźć w jego pierwszym zbiorze opowiadań *Hotel „Ansgar”*. Obszerny, bardzo agresywny fragment poświęcony Olgierdowi Budrewiczowi z końcówki dziennika jest dosłownym odbiciem portretu Andrzeja z początku *Życia towarzyskiego i uczuciowego*⁹. Na tę proveniencję wskazuje również pochlebny ton pisanego o Budrewiczu w wersji pierwotnej. Z tej samej powieści wyjęty został także portret Aleksandra Forda, tam występującego pod nazwiskiem Lucjan Larbiński¹⁰. Z kolei scena w pracowni Bitkowskiego, stanowiąca, jak wiemy, złożenie kilku różnych fragmentów, jest odpowiednikiem sceny w warsztacie Tkaczyka ze *Złego*¹¹. Ta analogia może zresztą wynikać z faktu, że autentyczny warsztat Bitkowskiego był, przynajmniej jeśli chodzi o wygląd, ewidentnie pierwowzorem powieściowego warsztatu Tkaczyka – wszystkie trzy opisy (powieściowy i oba diarystyczne) są identyczne. Podobne są też w obu tekstach obrazy zrujnowanych dzielnic, a już otwartym nawiązaniem do *Złego* jest inwokacja do portierów w zapisie z Krakowa. Również cały szereg fragmentów publicystycznych o najistotniejszych cechach komunizmu ma analogiczne tezy i podobną formę do publicystyki Tyrmanda z lat siedemdziesiątych, składającej się na *Cywilizację komunizmu* i zbiór *Zapiski dyletanta*. Nie są to wszystkie tego typu nawiązania, starczy ich jednak, by nie mieć wątpliwości co do celowości takiego zabiegu.

Ma on dwie możliwe przyczyny. Pierwsza to wykorzystanie sprawdzonych wzorów z własnej twórczości dla zwiększenia atrakcyjności literackiej dziennika – hipoteza ta nie wymaga argumentacji i wykluczyć jej się nie da. Bardziej kusząca, choć o wiele ryzykowniejsza jest jednak druga ewentualność: zamierzonego przyjęcia strategii uczynienia dziennika reprezentacją własnej twórczości. Stoją za tym następujące argumenty. Po pierwsze, wszystkie te inkrustacje są celowe i dokumentują dokładnie całą drogę twórczą Tyrmanda. Jego dorobek zaś, oprócz wydanego przez paryską „Kulturę” *Życia towarzyskiego i uczuciowego*, nie był zbyt znany poza krajem, dlatego autor mógł potraktować tekst, o którym wiedział, że odbije się na emigracji szerokim echem, jako pewnego rodzaju wizytówkę swej twórczości dla publiczności emigracyjnej. Teza ta stanie się jeszcze mocniejsza, gdy dopu-

⁷ L. Tyrmand, *Filip*. Londyn 1993, s. 144–153.

⁸ *Ibidem*, s. 40–46.

⁹ L. Tyrmand, *Życie towarzyskie i uczuciowe*. Warszawa 1989, s. 293–294.

¹⁰ *Ibidem*, s. 39–40.

¹¹ L. Tyrmand, *Zły*. Warszawa 1955, s. 132–139.

ścimy możliwość, że wersja londyńska była tworzona także z myślą o rynku amerykańskim, co tłumaczyłoby przemycenie fragmentów z *Życia towarzyskiego i uczuciowego*, do której to książki Tyrmand przywiązywał dużą wagę i którą uważał za tekst opisujący mechanizm działania wszelkich salonowych koterii intelektualnych, także nowojorskich, oraz z publicystyki, odrzuconej przez rynek amerykański. Jasne jest jedno: Tyrmand, będąc pewnym, iż spośród wszystkich jego dzieł *Dziennik 1954* ma największe szanse na pozostanie na długo w świadomości, również przyszłych, czytelników i przebicie się poza Polską, umieścił w nim reprezentację całej swojej twórczości i uczynił go w ten sposób swoją pisarską wizytówką.

Ze wszystkich zmian strategicznych prawdopodobnie największy wpływ na ostateczny kształt wersji londyńskiej ma strategia autoprezentacji. Przekształcenia wprowadzane na użytek nowych odbiorców nie mają dużego wpływu na treść (poza tymi właśnie, które są związane także z autoprezentacją), strategia ukazania przekroju przez własną twórczość nie dominuje nad całością, a strategia świadectwa jest wspólna obu wersjom. Jeśli świadectwo staje się inne, tj. jeśli zmieniają się fakty, o których opowiada Tyrmand, a jak wiemy, zdarza się to, choć nieczęsto, są one efektem ubocznym pracy autora nad własnym wizerunkiem. Wynikają stąd istotne konsekwencje, gdyż jeśli podważana jest wartość dziennika Tyrmanda jako świadectwa historycznego, to dzieje się tak wyłącznie z tego powodu. O dziwo, większość z tych retuszy dotyczy spraw związanych z kobietami, a więc dziedziny życia, która zainteresowaniu historyków bynajmniej nie podlega. Niemniej jednak autorowi zdarzało się inaczej przedstawiać fakty i o ile zmiany w zakresie relacji z kobietami ciekawia głównie raczej biografa i psychologa, o tyle zmiany dotyczące stosunku do komunizmu rzeczywiście mogą podać w wątpliwość wiarygodność historyczną dziennika.

Wydaje się jednak, że uznanie takich wątpliwości za słuszne byłoby grubą przesadą. Tyrmand bowiem nie ingeruje w *meritum* faktów. Nawet jeśli zgodzić się, że wystrząsł on swoją niezłomność wobec komunizmu, to nie da się zaprzeczyć temu, że jego postawa w porównaniu ze współczesnymi mu naprawdę taka była. Jest w zachowaniu Tyrmanda pewna nieszczerłość, ale o ileż bardziej nieautentyczne byłoby, gdyby zafałszował on swe zachowanie „intymnymi” wątpliwościami, które skutecznie mogłyby zakłócić obraz jego postawy wobec komunizmu, wyjątkowo przecież odważnej i konsekwentnej. Paradoksalnie jednak, jeżeli coś narusza heroizm Tyrmanda, to właśnie samo przyjęcie strategii autoprezentacji, której kokieteria i megalomańskie uznanie siebie za optymalnego „bohatera naszych czasów” są zwyczajnie śmieszne. I choć w tej śmieszności jest też coś ujmującego, nie zmienia to faktu, że postać śmieszna heroiczna być nie może.

Podsumowanie

Zakończenie powinno być odpowiedzią na najważniejsze pytania dotyczące analizowanego problemu. Aby więc móc na nie precyzyjnie odpowiedzieć, najpierw z różnorodnych badanych tutaj zagadnień utwórzmy precyzyjne pytania:

1. Czy *Dziennik 1954* to jedno dzieło w dwóch wersjach, czy też dwa różne teksty mające wspólny rdzeń? I co o tym świadczy?

2. Jak ostatecznie ulokować obie wersje dziennika, a zwłaszcza londyńską, wśród innych dzienników i między dziennikiem a powieścią?

Właściwa odpowiedź na pierwsze pytanie brzmi według mnie tak: *Dziennik*

1954 to dwa różne teksty o tym samym rdzeniu. Oczywiście, teza jest kontrowersyjna, tak jak kontrowersyjna byłaby jakakolwiek inna. Do wybrania akurat tej tezy doprowadziło mnie kilka argumentów, mniej lub bardziej dokładnie już omawianych. Próba określenia tożsamości tekstu w obu przypadkach dała nieco inny rezultat. Wersja pierwotna jest dziennikiem intymnym, zawierającym elementy hybrydyczne, wersja londyńska zaś w większym stopniu wykorzystując ową hybrydyczność stała się formą wyjątkową, dającą się określić jako dziennik dygresyjny. W związku z tym w wersji londyńskiej dużo silniejsze są elementy prozy fabularnej. Jeśli sam ten argument nie jest dość przekonujący, to należy dodać, że obie wersje są różnymi dziełami także z perspektywy gestu kreacyjnego autora. Gdy cechy decydującej o tożsamości utworu będziemy szukać nie w samym tekście, lecz w poprzedzającym jego powstanie geście kreacyjnym, co przecież współczesna humanistyka niekiedy czyni, to okaże się, że ten gest kreacyjny jest w obu przypadkach kompletnie odmienny. W wersji pierwotnej występuje spontaniczny zapis zgodny z biegiem dni, tworzony przez Tyrmanda dla siebie, przede wszystkim w funkcji terapeutycznej, z myślą o innych zaś jako świadectwo, co jednak jest założeniem absolutnie hipotetycznym i w ówczesnej sytuacji autora stanowiło raczej marzenie niż osiągalną rzeczywistość. W wersji londyńskiej mamy do czynienia z przepracowywaniem już istniejącego tekstu, dokonywanym przez człowieka starszego o 20 lat, żyjącego w zupełnie innym kręgu kulturowym i w innej sytuacji politycznej oraz osobistej (aczkolwiek co do tego ostatniego, to jest możliwe, że Tyrmand widział między obiema okolicznościami wiele analogii). Zauważamy tu więc przeglądanie się mężczyzny 50-letniego w tekście stworzonym przez trzydziestolatka. Siłą rzeczy powstały w wyniku tego utwór musi odzwierciedlać stosunek autora do samego siebie sprzed 20 lat, na co wpływ mają zmiana charakteru i poglądów, która, jak wiemy, u Tyrmanda była dość poważna. Inny jest także adresat. W wersji pierwotnej jest on czysto hipotetyczny, natomiast w wersji londyńskiej ewentualni odbiorcy zostali wyraźnie określani, na co dowodem jest bezsporny fakt dokonywania części przeróbek pod ich kątem. Taka zmiana, oczywiście, przeobraża kształt i odbiór utworu. Jeśli idzie o odbiór, to chyba właśnie w nim leży najpoważniejsza różnica między tekstami. Są one mianowicie zupełnie inaczej napisane. Obszerne fragmenty stworzono od nowa. Nawet jeśli, jak jest w większości przypadków, fragmenty faktograficznie pozostają identyczne, to wypowiedzenie tych samych faktów kompletnie innym językiem może całkowicie zmienić odbiór, a niekiedy także wymowę danego fragmentu. Do tego jeszcze, jeśli wrócić na moment do założenia komunikatywności, dochodzi sprawa innej świadomości drogi do czytelnika. Jeszcze raz chcę podkreślić, że często bagatelizowana do tej pory przez badaczy kwestia, czy dziennik jest przez autora prowadzony pierwotnie dla siebie, czy też pisany np. na zamówienie wydawcy, zdaje się według mnie mieć pierwszorzędne znaczenie dla kształtu tekstu. Pomijając ją tracimy z oczu problem kompozycji w tekście autobiograficznym, poruszany np. przez Michała Głowińskiego¹². Zdaniem Głowińskiego, dziennik tym się różni od powieści przybierającej kształt dziennika, że nie posiada żadnej kompozycji. Wiadomo, że jeśli tekst jest tworzony z góry z myślą o wydawcy, to nawet

¹² M. G ł o w i ń s k i, *Powieść a dziennik intymny*. W: *Prace wybrane*. T. 2. Kraków 1997 (tekst pochodzi z r. 1971)

gdy formą przypomina raczej esej czy refleksję osobistą niż prozę fabularną, musi mieć jakąś wcześniej przyjętą kompozycję, choćby ze względu na autorskie przyzwyczajenie do nieoddawania improwizowanych zapisów do druku. Tak jest np. w przypadku dzienników Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego. W tej sytuacji uważam kwestię odróżnienia dzienników komponowanych na użytek czytelnika od (w części przynajmniej) improwizowanych za kluczową. Niewątpliwie między obydwoma wersjami *Dziennika 1954* zachodzi taka właśnie różnica. Zwłaszcza, że komponowanie wersji londyńskiej na użytek publiczności ma zasadniczy wpływ na jej ostateczny kształt.

Wszystkie te cechy powodują więc, że trzeba tu mówić o dwóch odrębnych dziełach, co wydaje się o tyle istotne, że różnica ta do tej pory jest nagminnie bagatelizowana, np. w większości polonistycznych artykułów dotyczących utworu Tyrmanda brak informacji, do jakiej wersji się odnoszą. Mam nadzieję, że wywód ten ukazał dość wyraźnie, iż traktowanie obu wersji jako jednego dzieła (często wynikające po prostu z nieznamości wersji pierwotnej) może powodować głównie niepotrzebny chaos i poważne zakłócenie czytelności argumentacji – zwłaszcza jeśli odbiorca zna obie wersje.

Czym więc jest dziennik Tyrmanda? Z pewnością wśród innych dzienników jest całkowicie osobną formą, którą można nazwać dziennikiem dygresyjnym i której już w tej pracy poświęciłem kilka słów. Jak jednak opisać tożsamość *Dziennika 1954* w szerokich ramach tego szczególnego gatunku, jakim jest dziennik, rozciągających się między dziennikiem w ścisłym tego słowa znaczeniu a powieścią? Chciałbym tutaj jeszcze raz przywołać rozważania Głowińskiego na temat różnic między dziennikiem a powieścią w formie dziennika. Otóż dziennik Tyrmanda, a przynajmniej jego wersja londyńska, niechętny zdaje się rujnować tezę tego wybitnego badacza. Według Głowińskiego powieść w formie dziennika właśnie tym się różni od dziennika, że posiada kompozycję, podczas gdy dziennik jako dzieło z gruntu amorficzne nie ma jej i mieć nie może. A jednak analizowany utwór nawet w wersji pierwotnej, mimo iż z pewnością pisany *ad hoc*, zawiera pewne szczerkowe elementy kompozycji (ciągłość wątków, dygresyjność), co dopiero w uważnie przygotowywanej pod tym kątem wersji londyńskiej, a przecież genetycznie jest z całą pewnością dziennikiem. Cóż się tu zatem dzieje? Myślę, że zachodzi tu coś, co można nazwać procesem wtórnym. Otóż to nie powieść upodabnia się do dziennika, jak chce Głowiński, lecz dziennik przyjmuje formę powieści. W efekcie między tymi dwoma procesami nie widać szczególnej różnicy. Czy zatem wersja londyńska jest dziennikiem, czy hybrydą usytuowaną między dziennikiem a powieścią? Uważam, że na to pytanie nie istnieje obiektywna odpowiedź, każdy czytelnik może sądzić inaczej. Wydaje mi się, że hybrydyczność wersji londyńskiej i nasycenie jej cechami narracji fabularnej zostały posunięte tak daleko, iż w pełni uprawnione jest mówienie o przyswojeniu przez wersję londyńską cech powieści autobiograficznej. Niemniej jednak utwór ten pozostaje dziennikiem, rama konstrukcyjna i ustalony przez nią specyficzny rytm spontanicznego zapisu mimo wszystko określają w znacznym stopniu jego charakter. I choć utwór ten ma wszelkie cechy powieściowe, byłby nie do pomyślenia jako nie-dziennik, zwłaszcza że to właśnie forma dziennika umożliwia tak pojemną formułę, w której w postaci krótkich form można znaleźć niemal wszystkie gatunki literackie. Zastanawiam się jeszcze nad terminem, którego w tej pracy użyłem, a mianowicie „powieść o so-

bie samym”. Niewątpliwie taką funkcję dziennik dygresyjny Tyrmanda pełni. Stanowi bowiem próbę zawarcia całego życia i poglądów pisarza sprzed roku 1954 (a jeśli wziąć pod uwagę odbijającą się na dziele perspektywę dalszego życia autora, to i z lat późniejszych) w jednym zwartym autoportrecie, w swego rodzaju summarycznej pigułce, która mimo braku cech linearnej powieści stanowi z pewnością, ze względu na wielość wątków i wyczerpujący autoportret twórcy, rodzaj powieści autobiograficznej. A ponieważ samo sformułowanie „powieść autobiograficzna” sugeruje narrację linearną, lepiej istotę rzeczy oddaje termin „powieść o sobie samym”. Tyle że równocześnie ta specyficznie rozumiana powieść cały czas pozostaje dziennikiem. Wydaje się, że wersja londyńska da się przekonująco określić za pomocą każdego z tych terminów, a jednocześnie jest nie do pomyślenia bez któregoś z nich. Oznacza to, jak sądzę, że w wersji londyńskiej obie te tożsamości, dziennika i „powieści o sobie samym”, splecione są w jeden organizm. I może to właśnie, bardziej niż cokolwiek innego, stanowi o wybitności, mimo wszelkich niezręczności i wad, londyńskiej wersji *Dziennika 1954*.

TWO VERSIONS OF LEOPOLD TYRMAND'S "DIARY 1954".
ON THE PROBLEM OF THE IDENTITY OF THE TEXT

The present text is an attempt at a comparative analysis of the two existing versions of Leopold Tyrmand's *Diary 1954*: the original 1954 version, and the revised by the author issued in 1980; it also questions the identity of those texts. The first part of the paper is a summary comparison of the two aforementioned versions, mainly as far as formal changes and additions of fragments absent from the first version are concerned. In the second part of the paper the author tries to establish the identity of the text as confronted with the form of an intimate diary, being – roughly speaking – the first version. The main concern here is the problem to which extent the 1980 version is a diary and to which a novel in the form of a diary, and if there is only one text in two versions or two separate texts using the same plot. The author of the paper also endeavors to reconstruct the writer's strategies that lead to transformations of the text's substance aiming at creating Tyrmand's self, increasing the communicativeness of the text, making an evidence of his presence in time, and turning the diary into a type of autobiographical synthesis. As far as the identity of the text is concerned, the author of the text claims the 1980 version to have a hybrid form and puts forward two terms to define it: "ironical poem" and "diary as encapsulated autobiography".