

# Michał Głowiński

---

## Gombrowiczowska diatryba

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 91/4, 63-81

---

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

## GOMBROWICZOWSKA DIATRYBA

### I

Eseistyka jest zapewne najmniej znaną i najłabiej opisaną częścią twórczości Witolda Gombrowicza. Różne złożyły się na to przyczyny, w tym również fakt, że ten dział jego pisarstwa nie jest – poza kilkoma niekwestionowanymi przypadkami – wyraźnie wydzielony, współistnieje z innymi czy też – poza nimi się ukrywa. Wówczas zaś, gdy kryteria gatunkowe nie narzucają się bez żadnych osłonek, chciałoby się powiedzieć – z pełną oczywistością, zwykle trudno wskazać na zespół utworów, które spełniają dane reguły genologiczne. Tym bardziej że jakże często mamy w takich przypadkach do czynienia z twórcami hybrydycznymi czy synkretycznymi, w których wyróżniki właściwe danej pisarskiej formie wchodzą w różnego rodzaju związki z ukształtowaniami inności. Nie ulega wątpliwości, że teksty eseistyczne nie dadzą się w twórczości Gombrowicza wyodrębnić tak łatwo jak powieści, opowiadania czy dramaty. Dzieje się tak nie dlatego, że w swym pisarstwie eseistycznym był on autorem programowo nowatorskim, poddawał zatem reguły gatunku tak daleko idącym przekształceniom, iż stały się trudne do identyfikacji. Sprawy miały się inaczej, tym bardziej że esej – i w dawniejszych epokach, i w szeroko rozumianej literaturze współczesnej – nie odznaczał się nigdy tak dobitnie ukształtowanymi regułami gatunkowymi, by ich przekształcanie mogło być przedmiotem osobnych zabiegów i starań. Pod tym względem znajduje się on na antypodach trzech klasycznych rodzajów literackich. Była możliwa nowatorska powieść (pewną jej odmianę nazwano we Francji w połowie XX wieku antypowieścią), był możliwy teatr absurdu, parodiujący zasadnicze wyznaczniki gatunkowe dramatu, nikt jednak nie wpadł na pomysł anty-eseju, tak jak nikt nie wpadł na pomysł np. anty-aforyzmu. Żaden z wielkich eseistów, a dotyczy to także ojców – kreatorów gatunku, nie rewolucjonizował eseju, nie poddawał go nowatorskim, z reguły trudnym do przewidzenia obróbkom, choćby podobnym do tych, jakich nieustannym przedmiotem była w XX wieku poezja. Nie czynił tego również Gombrowicz, a zatem trudność nasuwająca się przy wyodrębnianiu eseju w jego twórczości nie wiąże się z tym, że nadał mu nowe, nieznane kształty. Nie o to chodzi.

Jeśli esej rozumie się szeroko, jego elementy można wskazać wśród rozmaitych kultywowanych przez Gombrowicza form. Powieść zajmowała go przede wszystkim jako opowiadanie ciekawych historii, była dla niego narracją i fabułą, wszystko przemawia więc za tym, że nie należał do tych, którzy skorzy byli do

wprowadzania w jej obręb dyskursów czy – ogólnie – nadawania jej kształtów, które by w takiej czy innej postaci je przypominały. Nie ulega jednak wątpliwości, że obydwie przedmowy włączone do *Ferdydurke* (zwłaszcza pierwsza) nie są niczym innym jak właśnie esejami. Osobny problem to przedwojenna twórczość Gombrowicza, rozproszona w ówczesnych czasopiśmie, a więc wypowiedzi polemiczne i programowe, zwłaszcza zaś – artykuły krytycznoliterackie. Nie poddano ich analizie, pozostają dotychczas nie opisane, tak jakby owe *varia* nie miały danych, by przyciągać uwagę, choć w najwyższym stopniu na nią zasługują – i to z różnych względów, nie tylko z racji swej immanentnej wartości, ale też z tego powodu, że w nich w formie załączkowej występują te propozycje i te rozwiązania, które swoją pełnię zyskają w serii późniejszych arcydzieł. Wypada się zgodzić z intuicją Czesława Miłosza, że jeden z dwu najbardziej reprezentatywnych i zarazem najlepiej znanych esejów Gombrowicza, *Przeciw poetom*, „stanowi w istocie rozwinięcie jego artykułów recenzenta oraz stronic o pisaniu z jego pierwszej powieści”<sup>1</sup>. Dodać przystoi, że jeśli o tę pierwszą powieść chodzi, to mamy tu do czynienia z czymś więcej niż kontynuacją stronic o pisaniu, jakie się w niej znalazły, jest to wszakże dalsza sprawa.

Ani na przedwojennych, nader zresztą zróżnicowanych artykułach Gombrowicza, ani na elementach eseistycznych wprowadzanych do powieści nie wyczerpuje się kwestia roli eseju w jego twórczości, nie wyczerpuje się choćby z tego prostego powodu, że gdy rozważa się te kwestie, nie można poza sferą obserwacji zostawić *Dziennika*. W poświęconych mu pracach pojawia się czasem opinia, iż stanowi on w istocie wielki cykl eseistyczny. Interpretacja taka ma niewątpliwie swoje uzasadnienia, zwłaszcza że dziennik jest formą hybrydyczną, która może współlistnieć z wszelkimi innymi postaciami wypowiedzi, a dziennik pisany z myślą nie o późnym wnuku, który po śmierci autora odnajdzie materiały zagrzebane w przepastnych szufladach biurka, ale przeznaczony do natychmiastowej publikacji na łamach miesięcznika – dysponuje szczególnymi danymi, by w takich lub innych fragmentach tekstu upodobniać się do eseju. Dysponuje również z tego względu, że składające się nań zapisy tworzą zwykle spójne intelektualnie całości i w związku z tym odwołują się do utrwalonych w kulturze wzorców wypowiedzi. A jednym z nich jest właśnie esej. Tutaj wszakże problemu dziennika w ogólności i *Dziennika* Gombrowicza jako formy eseistycznej nie podejmuję, dla moich rozważań wystarczy świadomość, że to *opus magnum* jest jednym z koniecznych kontekstów, gdy mowa o tych jego utworach, które bez żadnych obaw i zastrzeżeń można włączyć w obręb eseistyki.

W przypadku dwu esejów najbardziej znanych i najszerzej oddziaływających, *Przeciw poetom* oraz *Sienkiewicz*, ściśle związki z *Dziennikiem* ujawniają się już choćby w tym, że obydwaj pisarz włączył jako uzupełnienia do jego pierwszego tomu<sup>2</sup>. Zdecydowały o tym bez wątpienia nie tylko względy wydawnicze – i za-

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, *Pięćdziesiąt lat później*. W: W. Gombrowicz, *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*. Wstęp F. M. Cataluccio. Kraków 1995, s. 74. Ten świetny esej Miłosza jest wciąż najdonioślejszą wypowiedzią o tym utworze Gombrowicza.

<sup>2</sup> Znalazły się one w pierwszym wydaniu *Dziennika 1953–1956* (Paryż 1957) i były przedrukowywane w wydaniach następnych. *Przeciw poetom* oraz inne pisma W. Gombrowicza przytacza tu będę z edycji: *Dzieła*. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. T. 2, 7, 13, 14. Kraków–Wrocław 1986–1997. Liczby lokalizujące wskazują tom i stronicę.

pewne też nie to tylko, iż Gombrowicz do tych właśnie szkiców przywiązywał wagę szczególną, aczkolwiek niewątpliwie tak właśnie było, szkice te pozostawały w zgodzie z ogólnym tonem *Dziennika*, z wyrażanymi w nim postawami, z ową swoistą grą z czytelnikiem, jaką pisarz konsekwentnie prowadził, ale też poszerzały wyraźnie spektrum poruszanych spraw. Interesującą kwestię stanowi wzajemny stosunek tych dwu esejów.

Z pozoru różnią się one zasadniczo, dotyczą – na pierwszy rzut oka przynajmniej – nie mającej ze sobą wiele wspólnego problematyki – i zostały w całkiem odmienny sposób pomyślane. Nawet gdy jest się świadomym zróżnicowań, nie sposób jednak przeoczyć choćby dalekich pokrewieństw i analogii. Warto się nad nimi przez chwilę zastanowić. Pewne podobieństwo nasuwa się od razu i chyba nie może podlegać zakwestionowaniu. W obydwu przypadkach przedmiotem rozważań jest to, co wchodzi w obręb ogólnie uznanych wartości, a więc poezja i twórczość pisarza, który od dwu ostatnich dekad XIX wieku czaruje polską publiczność, publiczność nawet nie tylko literacką – zjawisko ma zasięg szerszy, skoro wielbicielami powieści Sienkiewicza są jakże często ci, którzy poza jego utworami nie sięgnęli w swym niekiedy długim życiu po żadną inną książkę, a w każdym razie żadne inne dzieło – niezależnie, czy pisarza rodzimego, czy obcego – nie dało im równie wielkich przeżyć, nie zafascynowało tak, jak te historyczne opowieści o XVII-wiecznych awanturach. W obydwu esejach Gombrowicz nie przyjmuje wszakże tych wartości z dobrodziejstwem inwentarza, a jeśli nawet nie całkiem je dezawuuje, to zwraca uwagę na to, co jest – według niego – fałszem, wmówieniem czy choćby tylko złudzeniem. Pisze teksty o zabarwieniu polemicznym, także w jego drugim esejm mógłby się pojawić tytuł sformułowany według wzoru znanego z eseju pierwszego: „Przeciw Sienkiewiczowi”. Ale w dużo większym stopniu niż sama poezja i niż sam Sienkiewicz przedmiotem polemiki (czy krytyki) jest stosunek publiczności do obydwu tych zjawisk, stosunek wyzbyty racjonalności, oparty na nie dających się rozumowo zweryfikować założeniach, apelujący do tradycyjnych, głęboko zakorzenionych opinii, nie poddawanych od lat kontroli, traktowanych tak, jakby miały obowiązywać zawsze i wszędzie.

Nie ulega kwestii – i to także te eseje łączy – że spoza poezji i spoza Sienkiewicza wychyla się problematyka ogólniejsza, dla pisarza w sposób oczywisty bardziej doniosła. Albowiem spór z poetami nie dotyczy tylko poezji, spór o Sienkiewicza jest nie tylko dysputą o roli tego pisarza w polskiej kulturze, w polskiej świadomości i w polskiej wyobraźni. W pierwszym przypadku chodzi generalnie o pewne rozumienie literatury, o ogólną jej koncepcję, w przypadku drugim o wizję polskiej kultury, ale też pośrednio – wątek ten jest dla myślenia Gombrowicza o sprawach sztuki ważny – o rolę kultury masowej, Sienkiewicz bowiem nie tylko znakomicie kształtuje, utrwała i rozpowszechnia narodowe *imaginarium*, jest także jej przedstawicielem. Można zatem stwierdzić bez obawy, że popadnie się w przesadę, iż *Przeciw poetom* jest jednym z najważniejszych wykładów Gombrowiczowskiej estetyki, esej o Sienkiewiczu zaś – jednym z świetniejszych wykładów Gombrowiczowskiej, oczywiście szeroko pojmowanej, socjologii literatury. A kiedy o tym mowa, wskazać należy na jeszcze jedno doniosłe podobieństwo: oba eseje znajdują się w samym centrum myślenia i pisarstwa Gombrowicza, nie stanowią zatem okazyjnych wypowiedzi. Pierwszy łączy się bezpośrednio z *Ferdy-*

*durke*, drugi – z rozlicznymi fragmentami *Dziennika*, w których pisarz zastanawia się nad osobliwościami rodzimej kultury. Tyle o podobieństwach, różnice ujawnią się same w trakcie analizy *Przeciw poetom*.

## 2

Esej ten stanowi w pewnej mierze swoisty produkt uboczny, powstały jeśli nie na marginesie *Ferdydurke*, to w kręgu problematyki i stylistyki tej powieści. Można by go określić jako *parergon* czy *paralipomenon*, choć te greckie terminy okazać się mogą mylące, gdyż wskazują na podrzędny charakter danej wypowiedzi wobec dzieła głównego, które w ten czy inny sposób uzupełniają. Tutaj wskazywanie na jakąkolwiek podrzędność byłoby z pewnością nadużyciem, gdyż mamy przed sobą, mimo rozmaitych podobieństw i zależności, samodzielną wypowiedź, która ma wszelkie po temu dane, by ją traktować jako równorzędną wobec powieści. Na związek eseju z nią zwrócił uwagę mniej lub bardziej pośrednio Miłosz w przywoływanym szkicu, a szerzej sprawę omówił Francesco Cataluccio. Pisząc o tym właśnie eseju rzecz sformułował prosto i dobitnie: „Gałkiewicz to Gombrowicz”<sup>3</sup>. Nie ulega wątpliwości, że w części szkolnej powieści ten właśnie bohater, który nie chce udawać entuzjazmu i zachwyty, bo go nie zaznaje czytając Słowackiego, jest pisarzowi najbliższy. Wiele poszlak wskazuje na to, że stanowi on *alter ego* czy *porte parole* pisarza. Także podobieństwo nazwisk nie jest bez znaczenia, oba składają się z trzech sylab i dziesięciu liter, oba zaczynają się od „G” i reprezentują ten sam typ polskiego nazwiska. Te podobieństwa zewnętrzne wskazują na analogie o bardziej zasadniczym charakterze.

I Gałkiewicz w szkole, i Gombrowicz w swym pisarstwie uprawiają w istocie podobne strategie. I jeden, i drugi odżegnuje się od udawania, że pewien ogólnie przyjęty system wartości (literackich, ale nie tylko literackich, bo chodzi tu *de facto* o coś więcej) jest systemem przez nich aprobowanym. Obydwaj go kwestionują – i za każdym razem wytaczają przeciw niemu nie argumenty o charakterze teoretycznym, dobrze wyposażone logicznie, przybierające postać spójnych intelektualnie wywodów. Odwołują się do uzasadnień równie empirycznych co zdroworozsądkowych. Gałkiewicz powiada swemu nauczycielowi:

Ale ja nie mogę zrozumieć! Nie mogę zrozumieć, jak zachwyca, jeśli nie zachwyca.  
[...]

Ale, słowo honoru, nikogo nie zachwyca. Jak może zachwycać, jeśli nikt nie czyta oprócz nas, którzy jesteśmy w wieku szkolnym, i to tylko dlatego, że nas zmuszają siłą... [2, 43]

Warto przypomnieć ten powszechnie znany fragment powieści, gdyż w istocie coś podobnego powiada Gombrowicz swym słuchaczom i czytelnikom. Jego nie zachwyca poezja, nic go zatem nie może skłonić do tego, by głosić jej chwałę. W eseju nie padają słowa równie dobitne w swej naiwnej bezpośredniości jak te przypisane Gałkiewiczowi, chodzi jednak dokładnie o to samo. Pojawiają się też tłumaczenia, dlaczego poezja zachwycać nie może, tłumaczenia, jakich gimnazjalista Gałkiewicz nie potrzebował w polemice z profesorem. To, co skłonni

<sup>3</sup> F. M. Cataluccio, *Gombrowicz i poeci*. Przełożyła B. Piotrowska. Wstęp w: Gombrowicz, *Przeciw poetom*, s. 11.

bylibyśmy nazwać taktyką Gałkiewicza, w eseju nie podlega istotnym zmianom, staje się raczej przedmiotem uzupełnień. Gałkiewicz odpowiadał na belferskie żądania i twierdzenia, taka była jego rola, Gombrowicz ma zadanie trudniejsze, musi bowiem polemizować z tym, co zyskuje powszechną aprobatę w opinii społecznej, co tworzy zespół mniemań szeroko wyznawanych i nie poddawanych kontroli czy rewizji. W nauczycielskim wykładzie wyrażały się one pośrednio, tutaj zaś pisarz podejmuje polemikę z nimi w ich postaci otwartej i zgeneralizowanej, to już nie tylko lekcja o konkretnym poecie, spór toczy się o poezję w ogólności.

Gombrowicz kreuje w eseju wyraźny podmiot, który podejmuje polemikę. Będę o tej sprawie obszernie pisał, tutaj wszakże muszę już zasygnalizować, skoro omawiam relacje, jakie zachodzą między tym szkicem a *Ferdydurke*, ważne zjawisko. Gombrowicz, bo tak dla uproszczenia będziemy tymczasem nazywać podmiot tego eseju, przejmuje wprawdzie strategię Gałkiewicza, ale znajduje się w innej niż on sytuacji retorycznej. Gałkiewicz nie wyklądał, Gałkiewicz jedynie bronił się przed żadaniami i roszczeniami wysuwanymi przez Nauczyciela. A Gombrowicz wykląda, znajduje się zatem poniekąd w położeniu profesora Bładaczki. Jego słuchaczami nie są wprawdzie uczniowie, ale nie ma to większej wagi, musi on przecież respektować wymagania sytuacji retorycznej, w jakiej się znalazł, nie może ograniczać się do przekazywania choćby nawet rozbudowanych głos polemicznych. I dzieje się tak, mimo że cały esej nie jest niczym innym jak właśnie polemiką z kimś, kogo nazwać by można Bładaczką uogólnionym. A sytuacja retoryczna – jak zobaczymy – stanowi nie tylko czynnik umożliwiający odpowiednie usytuowanie polemisty, takie, by jego położenie było najdogodniejsze w wyprawie przeciw poetom, jest także niejako komponentem samej polemiki. To dzięki tej sytuacji właśnie pojawić się mogą pewne wątki i pewne rozwiązania, to ona podsuwa czy wręcz stwarza szczególnie dogodne okoliczności dla oskarżania i demaskowania. Omówię tę kwestię w miarę szeroko w dalszej części szkicu, już teraz muszę wszakże stwierdzić, że Gombrowicz wygłasza przeciw poetom przemówienie.

Świadczą o tym także dzieje tego eseju, w swej pierwszej wersji był on bowiem odczytem wygłoszonym po hiszpańsku – i nazywał się *Contra los poetas*. Nie tu miejsce, by ukazywać szczegółowe różnice między tymi dwoma wariantami, są one niewątpliwie z pewnego punktu widzenia charakterystyczne, stonowaniu bowiem uległy odwołania do polskiej poezji i do polskich tradycji, co jest oczywiste, gdyż byłyby one niezrozumiałe dla publiczności zebranej w salonie w Buenos Aires, która nie składała się wyłącznie z rodaków<sup>4</sup>. Pozostały jednak zasadnicze idee, pozostała część przykładów – i przede wszystkim forma nawiązująca do gatunków oralnych. Niewykluczone zresztą, że pierwotne przeznaczenie tego eseju, to zatem, że powstał z myślą o wygłoszeniu, odbiło się w sposób decydujący na jego kształcie, zaważyło na sposobach prowadzenia polemiki i na ogólnym wystroju retorycznym. Nie wprowadził Gombrowicz zasadniczych przekształceń także wtedy, gdy pierwotny odczyt wygłoszony po

---

<sup>4</sup> Pierwsza wersja tego eseju dostępna jest w polskim przekładzie (świątynym) H. Woźniakowskiego, w: Gombrowicz, *Przeciw poetom*.

hiszpańsku przemienił się w polski esej, nie do wygłoszenia jednak przeznaczony, lecz do druku<sup>5</sup>.

Jak widać, koncepcja tego eseju (i jej realizacja) nie była sprawą nagłego pomysłu, kształtowała się długo, jej załączki znaleźć można w *Ferdydurke*, a faza argentyńska też warta jest uwzględnienia. Jednakże nie tylko z racji tych związków zajmuje on tak ważne miejsce w dorobku pisarskim Gombrowicza i jest tak dobitnym przekazem (i pokazem) jego stylu myślenia. Powiedziałbym, że esej ten wskazuje na zjawisko dla Gombrowicza niezmiernie ważne i reprezentatywne, na zjawisko, które zaznaczyło się już w jego utworach najwcześniejszych, a pełną realizację zyskało w *Ferdydurke*. Chodzi mianowicie o poważną niepoważność, o to, że obok rozmaitych konceptów różnej proveniencji, gier z czytelnikiem, swoistych przebiegów i przerysowań w prowadzeniu dyskursu, spotykamy w tym eseju podstawową dla pisarza problematykę. *Przeciw poetom* to jedna z wypowiedzi dających wyraz tym kwestiom estetycznym, które niepokoiły go przez całe twórcze życie i były w jego pisarstwie rozmaicie kształtowane, to jedno z najciekawszych ujęć jego programu literackiego. A formuła „niepoważna poważność” dobrze oddaje – jak sądzić można – charakter zjawiska, tak jak „zgodna niezgodność” dobrze oddawała właściwości poetyki barokowej.

## 3

Fakt, iż w swej pierwszej wersji esej *Przeciw poetom* był wygłoszonym po hiszpańsku odczytem, odbił się w jakiś sposób na jego strukturze, choć – być może – nie był to czynnik o znaczeniu podstawowym. Jedno wszakże jest pewne: esej ten nawiązuje do form literatury ustnej, stanowi swoisty tekst do wygłoszenia, aczkolwiek trudno traktować go jako utrwaloną na piśmie orację, mimo że jego kompozycja retoryczna nader jest wyrazista, a jej rola nie może budzić zastrzeżeń czy wątpliwości. Oralność stanowi niewątpliwie jeden z najważniejszych wyznaczników poetyki tego eseju, zbyt mało wszakże mamy dotychczas danych, by wchodzić w szczegóły – i już teraz zastanawiać się nad jej charakterem. Użyjemy tymczasem określenia dość jeszcze ogólnikowo charakteryzującego zjawisko: rozprawa mówiona.

Ale by bliżej je opisać i uchwycić to, co dla niego najistotniejsze, musimy przypomnieć pewną tendencję właściwą całej twórczości Gombrowicza od początków po dzieła ostatnie, a mianowicie tendencję do przywoływania tego, co Michaił Bachtin nazwał archaiką gatunkową<sup>6</sup>. Nie chodzi tu o to, że gatunek literacki – podkreślał tę jego właściwość Bachtin – zawsze w jakiejś mierze niesie czy aktualizuje to, co w jego obrębie należy do przeszłości, ważny jest fakt, że

<sup>5</sup> Relację z owego odczytu zawiera list A. R u s s o v i c h a opublikowany w „Kulturze” (Paryż 1952, nr 2/3). Jest to dokument interesujący również z tej racji, że pochodzi od ówczesnego najbliższego przyjaciela Gombrowicza, wydaje się zatem wysoce prawdopodobne, że pisarz bezpośrednio oddział na wszystko, co się w nim znalazło, niewykluczone zresztą, że sam go – przynajmniej w fragmentach – napisał. Zob. przedruk tego listu w: G o m b r o w i c z, *Dzieła*, t. 13.

<sup>6</sup> Choćby wtedy, gdy wskazywał na żywioł powieści przygodowej w twórczości Dostojewskiego – zob. M. B a c h t i n, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. M o d z e l e w s k a. Warszawa 1970, s. 164.

Gombrowicz świadomie i konsekwentnie wybiera te gatunki, które w XX wieku odznaczały się już archaicznością, i czyni to ostentacyjnie i spektakularnie, co świadczy, że gra toczy się nie o doraźne efekty czy przygodny kaprys. Ta podstawowa dla pisarstwa Gombrowicza tendencja ujawnia się nie tylko w jego dziełach narracyjnych i dramatycznych, dochodzi do głosu również w jego utworach esejistycznych. W tym – w *Przeciw poetom*, a także w szkicu o Sienkiewiczu, gdzie bez szczególnych trudności można się dosłuchać m.in. parodii kazania. W pierwszym z tych esejów sprawa jest ważniejsza i bardziej skomplikowana, gdyż chodzi o jego ogólną kompozycję. Zaczniemy nasze poszukiwania od tego, co wydawać się może najprostsze – od tytułu.

Na tle zwyczajów obowiązujących w literaturze XX wieku brzmi on raczej niezwykle i nie sposób znaleźć jakieś sformułowania analogiczne, mimo że pism polemicznych w niej nie brakuje. Więcej, trudno byłoby znaleźć podobne konstrukcje w piśmiennictwie politycznym, demaskującym przeciwników, atakującym wrogów, itp. Przypomina jednak tytuły dzieł powstałych przed wiekami, choćby takich jak *Summa contra gentiles* Tomasza z Akwinu. Ale także sporo wcześniejszych, bo forma dyskursu skierowanego „przeciw” i nie tylko nie tająca polemicznego zamierzenia, ale podkreślająca je już w tytule, częsta była u Ojców Kościoła, ale też nie oni pierwsi wpadli na ten pomysł, przejęli go z dziedzictwa antycznego. Żywa więc tutaj okazała się tradycja mów Cycerona, który od razu zaznaczał, jak dana oracja jest ukierunkowana, „za” czy „przeciw”, a także – tradycja filipik Demostenesa. Nie chodzi wszakże o wskazanie tych tekstów starożytnych czy wczesnochrześcijańskich bądź – ewentualnie – późniejszych, do których Gombrowicz nawiązuje, myślę, że takie zakreślenie sfery retoryczno-kulturowych odwołań byłoby niemożliwe i musiałoby prowadzić do wpływologicznych nadużyć, ale też tutaj nie jest ważne wskazanie wzorców w postaci konkretnych tekstów, zresztą wzorce takie w tym przypadku zapewne nie istnieją. Ważne jest natomiast zdanie sobie sprawy z ogólnego ukierunkowania, a więc z faktu, że archaika gatunkowa tu występuje i odgrywa ważną rolę. I że pierwszym wskaźnikiem narzucającym się czytelnikowi jest tytuł. Tytuł, który z pozoru wyznacza tylko temat i przedmiot ataku, a w istocie niesie podstawowe informacje o charakterze tekstu i – pośrednio – o jego gatunkowych właściwościach. Sferą odniesienia jest tradycyjna retoryka, a najbliższą strukturę gatunkową stanowi – jak wszystko wskazuje – diatryba.

Diatryba jako gatunek retoryczny o specyficznych tradycjach, *Przeciw poetom* nie jest przecież przemówieniem w dzisiejszym sensie tego słowa. Można się zastanawiać, czy w tym przypadku chodziło jedynie lub przede wszystkim o przywołanie elementów archaicznych pod względem gatunkowym, czy też o takiej strukturze tego utworu zdecydował fakt, iż był on przeznaczony do wygłoszenia – w określonym miejscu i do określonej publiczności. Wszystko wskazuje na to, że dwa te czynniki nałożyły się na siebie i nie należy ich od siebie oddzielać. Jak wiadomo, Gombrowicz nie improwizował, przedstawił tekst napisany wcześniej – i tak się rzeczy mają w porządku faktycznym. Jednakże przyjąć należy, iż oralność była założeniem pierwotnym i to ona określiła charakter wypowiedzi. Mimo że nie odpowiada to realnemu tokowi spraw, trzeba się zgodzić, że właśnie ustne wyposażenie tekstu stanowiło punkt wyjścia, postać pisana zaś, ta, jaką znamy w pierwotnej wersji hiszpańskiej i w polskiej wersji ostatecznej, była niejako



aktem wtórnym. Miała ową oralność utwalić i przekazać. I o tym właśnie nie należy zapominać, tak jak o pierwotnym przeznaczeniu i pierwotnej formie upowszechnienia nie należy zapominać wówczas, gdy ma się do czynienia z mowami wielkich retorów starożytnych. Czytamy teksty Cycerona tak, jak czytamy wszelkie inne utwory, a więc w zasadzie niezależnie od ich oratorskiego przeznaczenia, ale przecież musimy jeśli nawet nie słyszeć głosu mówcy, bo częstokroć byłoby to trudne, to pamiętać o jego istnieniu, o tym, że w jakimś sensie stanowi on integralny składnik przekazu.

Nie mamy prawa tego nie czynić także w trakcie lektury omawianego eseju. Zresztą Gombrowicz od początku dba o to, by było to niemożliwe, bo zawsze na pierwszym planie plasuje mówiący podmiot. Podmiot zakotwiczony w odczytowej sytuacji i zwracający się raz mniej, raz bardziej pośrednio do swoich słuchaczy. Podmiot niewątpliwie ukonkretniony, chciałoby się powiedzieć: autorski – tym bardziej że przypomina on wcześniejsze utwory pisarza i kojarzy się z figurą Gałkiewicza, który nie chce się zachwycać czymś, co mu się nie podoba. Nie może wszakże ująć uwagi, że między nawet dość luźno rozumianą kategorią podmiotu autorskiego jako bezpośredniego *porte parole* twórcy a podmiotem w takiej postaci, w jakiej występuje on w tym eseju, zarysowuje się spory dystans. I trzeba to przyznać nawet wówczas, gdy się sądzi, że głoszone przez podmiot eseju twierdzenia, opinie i oceny mieszczą się w sferze poglądów poważnie przez pisarza wyznawanych, a więc że nie mamy tu do czynienia jedynie z grą, z myślami formułowanymi dla uzyskania efektu retorycznego, poruszenia odbiorców czy wręcz ich zaszokowania. Jedną z ciekawszych właściwości *Przeciw poetom* jest właśnie połączenie traktowanej serio polemiki z występowaniem specyficznego pomyślanego podmiotu.

A w Gombrowiczowskiej diatrybie podmiot ów uformowany został w sposób specyficzny, nie tylko jako ten, który przekazuje przemyślenia pisarza, nawet nie jako ten, który zwraca się do jego realnych (czy nawet potencjalnych) słuchaczy, wykoncypowany został jako pewna rola. Podmiot ów nie tylko występuje bezpośrednio w odczycie, on ten odczyt odgrywa – i grą jest w nim wszystko, także sam akt wypowiedzania. Edward Balcerzan i Jerzy Ziomek wprowadzili do polskiej nauki o literaturze kategorię wykonawcy<sup>7</sup> – i obaj podkreślają, że stosuje się ona nie tylko do dramatu, w którym każda postać jest potencjalną rolą. Uwydatnianie jej uniwersalnego charakteru wydaje się ważne, stosuje się ona bowiem w najróżniejszych przypadkach, także w tych, w których pojawiają się nawiązania do klasycznych form retorycznych.

w każdej wypowiedzi literackiej (i paraliterackiej) – powiada Ziomek – istnieje zaprojektowany wykonawca, który będąc nie postacią rzeczywistą, lecz jedynie rolą, ma właściwości stopniowalne, a zatem istnieje mniej lub bardziej.

W jego ujęciu kategoria wykonawcy ma przede wszystkim charakter gatunkowy.

<sup>7</sup> E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, zwłaszcza s. 49–57. Balcerzan przywołuje pracę J. Ziomeka z r. 1970 o *Krótkiej rozprawie i Kupcu Reja*, w której ta problematyka została po raz pierwszy sformułowana. – J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. W: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980.

Terminy takie, jak „przeznaczenie” czy „projekt”, mają sens genologiczny: być przeznaczonym do wykonania to znaczy mieć określoną dyspozycję wykonawczą<sup>8</sup>.

Balcerzan zaś uwidatnia inny aspekt zjawiska, rzecz ujmując bowiem przede wszystkim ze względu na proces recepcji dzieła literackiego.

Przez „wykonanie” utworu literackiego – mowa wciąż o utworze gotowym! – chcę rozumieć jego transformację, to jest przerzucenie struktury utworu w jakiś nowy lub gruntownie odnowiony system semiotyczny<sup>9</sup>.

Badacze zwracają uwagę na różne strony sprawy, nie będziemy się wszakże wdawać w subtelne rozważania na ten temat, dla nas jest ważne, iż kategoria wykonawcy oddaje ogromne usługi, gdy ją zastosować do interpretacji tego eseju Gombrowicza. Sformułujemy rzecz dobitnie: podmiot występujący w nim odgrywa swoją rolę, jest pewną wyraźnie zakomponowaną konstrukcją, jest nawet wtedy, gdy – powtórzmy – głosi poglądy poważnie przez pisarza wyznawane. I tak dzieje się zarówno w udostępnionej dopiero niedawno wersji hiszpańskiej, jak w ostatecznej wersji polskiej. I tu znowu na pierwszym planie pojawia się dobrze nam znany Gałkiewicz. Gombrowicz przemawia jego ustami – i to nie tylko dlatego, że przejął w tekście niefabularnym i niefikcyjnym jego sposób postępowania. Przejął w istocie – wszystko. Tak jak się mówi o liryce roli, można też mówić o eseju roli.

Takie ukształtowanie, nie tylko w utworze poetyckim, również w tekście eszystycznym, zakłada wyrazistość podmiotu. Roli tego rodzaju nie może odgrywać ktoś bez właściwości, pozbawiony cech indywidualnych, nie umiejący wykorzystać tego, co mówi, czyli tego, co odgrywa, dla nawiązania i utrzymania kontaktu z publicznością. W *Przeciw poetom* nie chodzi o bezpośrednie do niej zwroty, o gesty i formuły, które by ją przywoływały, ważna jest jej nieustanna obecność. Trudno tu nawet mówić o obecności biernej, bo to przecież fakt, że słuchacze są w zasięgu ręki, określa tok wywodu, w tym i polemiczne chwytły, i zachowania podmiotu. Wie on, że układające się w gatunkowy kształt diatryby dowodzenia i gesty motywowane są tym, że tezy i argumenty mijają się z traktowanymi z dobrą wiarą poglądami publiczności. Bez niej podmiot nie mógłby odegrać swojej roli, nie miałyby ona motywacji, w jakimś sensie stałyby się niefortunna.

Ujawnia się to już w pierwszym zdaniu: „Byłoby subtelniej z mej strony, gdybym nie zakłócał jednego z nielicznych nabożeństw, jakie nam jeszcze pozostały” (7, 339). Ujawnia się w użyciu liczby mnogiej, wskazującej na pewną wspólnotę – choćby wspólnotę miejsca i czasu – jaka zarysowała się między podmiotem a odbiorcami. Gdyby takiej niekwestionowanej wspólnoty zabrakło, liczba mnoga miałaby tu jedynie charakter konwencjonalny i nie łączyła się lub łączyła w minimalnym wymiarze z założoną z góry dramaturgią tekstu. Ale to inicjalne zdanie spełnia jeszcze jedną funkcję: podmiot wprawdzie nie formułuje w nim tezy głównej swojego wywodu, ale już zaznacza, że nie będzie schlebiał publiczności, do jakiej się zwraca, że nie będzie powtarzał tego, co ona niewątpliwie uważa za słuszne, szlachetne czy wręcz oczywiste – i chciałyby usłyszeć. A zatem podmiot nie powiadamia jeszcze, że skieruje ostrze swych rozważań przeciw poetom, ale

<sup>8</sup> Ziomek, *op. cit.*, s. 114, 115.

<sup>9</sup> Balcerzan, *op. cit.*, s. 56.

już całkiem wyraźnie sugeruje słuchaczom, że na swój sposób będzie przeciw nim, choć zechcieli się zebrać, by go posłuchać. Już tutaj ujawnia swój zamiar, już tutaj w sposób nie budzący wątpliwości kreuje sytuację. I przekazuje to, co ma znaczenie podstawowe: w czasie odczytu zakłócać będzie przyjęte mniemania i – niewątpliwie – związane z nim i dobre samopoczucie.

Kształtowanie eseju jako odczytu-diatryby oddziaływa nie tylko na formowanie wizji odbiorcy, określa całą strukturę wyводу. Gdyby ten esej nie miał być oracją zakłócającą przyzwyczajenia myślowe słuchaczy, którzy zebrali się w argentyńskim salonie, i – w dalszej perspektywie – tych wszystkich potencjalnych odbiorców, przyzwyczajonych do pewnych poglądów, nie poddających ich krytyce, traktujących je z dobrą wiarą, tak jak się traktuje mądrości wyuczone w szkole, jego podstawowa teza z pewnością nie byłaby formułowana tak ostro i tak bezwzględnie. Podmiot, czyli w tym przypadku Gałkiewicz, a z nim w przykładowej harmonii – Gombrowicz, niejako ma prawo do werbalizowania swych tez bez jakichkolwiek domieszek łagodzących i ograniczających zastrzeżeń, chodzi mu bowiem nie tylko o sformułowanie pewnej problematyki, ale też – o rozruszanie tych, do których bezpośrednio się zwraca, o wywołanie dyskusji, a także w jakiś sposób o narzucenie wizji podmiotu jako nonkonformisty, który nie prawi duse-rów swym słuchaczom i nie zabiega o ich aprobatę. I to niewątpliwie się udało, o czym pisze Alejandro Russovich, stwierdzając, że odczyt „wywołał [...] więcej konsternacji niż entuzjazmu” (13, 212). Udało się zresztą także w wymiarze ogólniejszym, świadczy o tym polemika, jaka wywiązała się po opublikowaniu eseju w „Kulturze”. Tak jak w dawnych diatrybach i polemikach – tezy zostały wyostrome, nie tylko jednak w tym celu, by wyprowadzić z równowagi czy zaszokować słuchaczy, także by przekazać pewne wyznawane poważnie poglądy pisarza.

Kontakt ze słuchaczami pozwala na bezpośrednie ujawnianie się podmiotu. Korzysta on z tego przywileju wielokrotnie, choćby już na samym początku, gdy w najlepszym stylu Gałkiewicza powiada: „A jednak ja tu stoję przed wami i oświadczam, że mnie wiersze wcale się nie podobają, a nawet mnie nudzą” (7, 339). Wydaje się wszakże, iż chodzi tu o coś więcej. Bezpośrednie interakcje z publicznością, występowanie w roli, pozwala na takie formułowanie tez i takie stosowanie argumentów, jakimi Gombrowicz by się nie posłużył w tekście pozbawionym tego rodzaju zapośredniczeń. Diatryba włożona w usta podmiotu, będącego nie tylko *porte parole* autora, ale i wykonawcą jasno zarysowanej roli, niejako dopuszcza tego typu procedury, choć byłyby one wątpliwe w tekstach pomyślanych w inny sposób. Z taką konstrukcją podmiotowo-gatunkową wiąże się podkreślanie postaw zdroworozsądkowych (kategoriami zdroworozsądkowymi posługiwał się Gałkiewicz podczas lekcji poświęconej Słowackiemu), a także sięganie po porównania, które nie wydają się szczególnie wyrafinowane i fortunate. Jeden przykład wyjaśni, o co chodzi. W pewnym momencie porównuje Gombrowicz poezję do cukru. Nikt nie je go samego, spożywa się go w potrawach. I podobnie powinno być z poezją wierszowaną, nie ma ona racji bytu, gdy występuje samodzielnie, może zaś być cenna, gdy „objawia mi się nie w wierszach, lecz zmieszana z innymi, bardziej prozaicznymi elementami, na przykład w dramatach Szekspira, w prozie Dostojewskiego i Pascala, lub po prostu przy okazji zwykłego zachodu słońca [...]” (7, 340). Można żywić przekonanie, iż tego rodzaju

porównaniem, z natury swej demagogicznym<sup>10</sup> i jednak nie chwytającym istoty rzeczy, nie posłużyłby się Gombrowicz w tych swych tekstach, w których by nie kreował postaci podmiotu-wykonawcy, w których by nie kładł tak wielkiego nacisku na rolę odgrywaną wobec odbiorców. Dyskurs ten ułożony w formę diatryby zbliża się w jakiejś mierze do monodramu, a w monodramie stają się możliwe chwytły i ujęcia, które w inaczej kształtowanym wywodzie eseistycznym byłyby nie na miejscu czy wręcz nie do pomyślenia.

## 4

Z jaką jednak poezją Gombrowicz walczy, przeciw jakim poetom obracają się jego dowodzenia? Sam pisarz uznał konieczność pewnych wyjaśnień, o czym świadczy odpowiedź na polemikę, jaką esej wywołał („*Przekłęte zdrobnienie znowu dało mi się we znaki*”). (*Obrońcom Poetów w odpowiedzi*)), a także zapis dziennikowy z roku 1953. Warto się nad nim zatrzymać:

Przypominam sobie odczyt, który wygłosiłem kilka lat temu we Fray Mocho (drukowany potem w „Kulturze”: *Przeciw poetom*). Wówczas gdy starałem się wykazać tym Argentyńczykom, przecież tak oddalonym od Europy, konieczność odnowienia naszego podejścia do poezji wierszowanej, powiedziano mi: – Jak to? Pan domaga się, aby sztuka była „dla wszystkich”, pan, który jest typowym pisarzem elitarnym?

Ależ ja bynajmniej nie domagam się sztuki popularnej ani nie jestem (też to powiedziano) wrogiem sztuki, ani nie podaję w wątpliwość jej wagi i znaczenia. Ja tylko twierdzę, że ona oddziałuje inaczej, niż sądzimy. I gniewa mnie, że niezajomość tego mechanizmu czyni nas nieautentycznymi tam właśnie, gdzie rzetelność ma największą cenę. A już najbardziej gniewa mnie w Polakach. [7, 43]

Zwraca tu pisarz uwagę na dwie sprawy o znaczeniu fundamentalnym dla jego dzieła w ogólności i dla interpretacji tego eseju. Sprawa pierwsza to rola kultury masowej. Powracał do niej Gombrowicz wielokrotnie w różnych uwikłaniach, jak już wspominałem, doszła ona do głosu także w eseju sienkiewiczowskim. Podzielany przez niego pogląd, że zakwestionowanie pozycji poezji, niejako z wieku i urzędu najbardziej elitarnego działu literatury, nie równa się opowiedzeniu się za sztuką popularną, przeznaczoną dla szerokich mas, jest w pełni umotywowany. Podejrzenie, że esej ten stanowi głos popierający kulturę masową, nie ma jakiegokolwiek oparcia w tekście, fakt jednak, że Gombrowicz czuł się zobligowany do wypowiedzenia w sposób wyraźny swej opinii w tym przedmiocie, wydaje się wysoce charakterystyczny. W taki sposób uchylał potencjalne nieporozumienie. Ta kwestia jest oczywista – i nie wymaga dalszych komentarzy.

Sprawa druga – autentyczności – nie jest już tak jasna i przejrzysta, przynajmniej przy pierwszym do niej podejściu. Samo przywołanie tej kategorii mówi wiele, weszła ona bowiem w powszechny obieg dopiero w pierwszych latach powojennych – za sprawą francuskich egzystencjalistów, przede wszystkim Sartre’a, nic przeto dziwnego, że właśnie z egzystencjalizmem bezpośrednio się wówczas łączyła. Jak wiadomo, Gombrowicz z zapałem czytał pisma egzystencjalistów –

<sup>10</sup> Na posługiwanie się w tym eseju argumentami demagogicznymi zwrócił uwagę Miłosz (*op. cit.*, s. 78).

i sam o sobie mówił, że jest pierwszym egzystencjalistą. Przywołanie motywu autentyczności świadczy, że esej – w sposób świadomie przez pisarza zamierzony lub tylko za sprawą ducha czasu – bliski był ówczesnej atmosferze intelektualnej, aczkolwiek zarzutu nieautentyczności pod adresem poezji w ogólności nie kierowano.

Wypada się teraz szerzej zastanowić nad tym, jaką właściwie poezję Gombrowicz dezawuuje. Czytelnikowi polskiemu, zwłaszcza zaś temu, który w pamięci ma *Ferdydurke*, nasuwa się z dużą mocą odpowiedź jednoznaczna: jest to dalszy ciąg rozrachunków z wieszczami, kontynuacja polemiki ze szkolnymi wykładami literatury i zawartymi w nich uproszczeniami i wartościowaniami, która pojawiła się w powieści. Trudno w istocie odmówić zasadności takiemu ujęciu rzeczy, bo to, co moglibyśmy nazwać wątkiem szkolnym, w eseju niewątpliwie się pojawia i ma swoją wagę. Gombrowicz – jak wszystko wskazuje – był świadom, że będzie on czytany w kontekście powieści, na jej tle lub przynajmniej w jakimś z nią powiązaniu, i w pewnej mierze fakt ten dyskontuje. Lekturę taką mogli wszakże praktykować jedynie czytelnicy polscy, byłaby ona niemożliwa w przypadku cudzoziemców, a więc także argentyńskich słuchaczy odczytu. I już ten fakt przesądza, że nie można zawartej w eseju polemiki ograniczać do wątku szkolnego. Nie sposób zakwestionować, że ma ona wymiar i zasięg szerszy.

Podstawową kategorią w eseju Gombrowicza, a także w polemizującym z nim tekście Miłosza, utrzymanym w formie listu do niego<sup>11</sup>, jest poezja czysta. Kategoria ta wymaga zastanowienia i komentarza, nie jest bynajmniej jednoznaczna. Wiadomo, że wprowadził ją Henri Brémond i że w jego ujęciu łączyła się ona bezpośrednio z poetyką symbolizmu – i zmierzała do powiązania poezji z doświadczeniami i przeżyciami metafizycznymi<sup>12</sup>. Gombrowicz nie sięga jednak do tych francuskich źródeł, które dla niego mogły mieć znaczenie już wyłącznie historyczne. Odwołuje się do tego, jak kategoria poezji czystej funkcjonowała w Polsce w okresie międzywojennym, a nabrała ona trochę innego znaczenia od pierwotnego, występującego w koncepcjach Brémonda. Podstawowy szkic poświęcony zjawisku poezji czystej opublikował Ludwik Fryde w czasie, gdy Dwudziestolecie zbliżało się do końca, szkic – być może – Gombrowiczowi znany, był on przecież czytelnikiem prasy literackiej.

Artykuł tego wybitnego krytyka ma dla przedstawianych tu rozważań duże znaczenie, i to z wielu względów. Także dlatego, że zarysowuje dzieje tej koncepcji:

Jego [tj. księdza Brémonda] *poésie pure* łączy się lirycznymi [zapewne powinno być: licznymi – M. G.] węzłami z poetyką i praktyką poetycką symbolizmu. Brémond utożsamia akt twórczy z aktem kontemplacji mistycznej, nadając panteistycznemu mistycyzmowi symbolistów sens zgodny z nauką chrześcijańską. Należy pamiętać o historycznoliterackim uwarunkowaniu tezy Brémonda. Jego teoria poezji czystej stanowi nadbudowę teoretyczną wczesniejszych, przedwojennych dążeń sztuki europejskiej<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *List do Gombrowicza*. „Kultura” (Paryż) 1951, nr 11. Przedruk w: Gombrowicz, *Dzieła*, t. 13.

<sup>12</sup> Uczynił to ksiądz H. Brémond w słynnej *La Poésie pure* (1926), a idee swe rozwijał w dziele *Prière et Poésie* (1927). Dwa fragmenty pierwszej z wymienionych książek dostępne są w polskiej wersji: *Poezja czysta*. Przełożyła M. R. Prażmowska. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Opracowała S. Skwarczyńska. T. 2, cz. 1. Kraków 1974.

<sup>13</sup> L. Fryde, *Odmiany „poezji czystej”*. (1939). Cyt. z: *Wybór pism krytycznych*. Opracował A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 245.

Oczywiście, Frydego oraz innych poetów i krytyków z lat trzydziestych uwikłania historyczne idei poezji czystej interesowały niewiele. Dla nich ważne było, że kategoria ta dawała się stosować do ich własnych propozycji, doświadczeń czy artystycznych ideałów. I znowu Fryde za sprawą tego szkicu, po części programowego, a po części analitycznego, jest tu świadkiem najlepszym i najbardziej wiarygodnym. Mimo swej symbolistycznej proveniencji „poezja czysta” nie jest dla niego zabytkiem z muzeum historii idei, poddaje ją bowiem reinterpretacji i wskazuje na jej współczesne odniesienia:

Na czym polega [...] ideał poezji czystej? Na integralnym liryzmie, na śmiałym i nieustającym dążeniu w głąb podświadomości. Poeta jest odkrywcą, nie wolno mu naśladować, dawać odbitek – nawet samego siebie. Zaprzeczeniem „czystej poezji” w takim rozumieniu, synonimem prozy, „nie-poezji” będzie wszelka opisowość, gawędziarstwo, stylizatorstwo, wulgarny sentymentalizm – to wszystko, co nie wynika z pracy wyobraźni, objawiającej nieznanne światy psychiki ludzkiej<sup>14</sup>.

W rozważaniach krytyka ważne są jeszcze dwa wątki; jeden to rola języka w poezji czystej, drugi – to ataki na nią, podejmowane przez faszyzujących krytyków w rodzaju Alfreda Łaszowskiego. Wywody Frydego stanowią jako całość doskonały kontekst dla eseju Gombrowicza; trzeba to przyznać, nawet jeśli się pamięta, że powstał ów esej wiele lat po tym, jak krytyk ogłosił swój artykuł, i że jego kwestionowanie poezji czystej nie ma nic wspólnego z tym, co na ów temat wypisywali skrajnie prawicowi, myślący kategoriami totalitarnymi autorzy (wątek ideologiczny jest w przypadku Gombrowicza nieistotny, nie ma do niego żadnych odwołań czy aluzji). Można rzecz sformułować tak: to, co dla wybitnego krytyka stanowi wartość i wchodzi w obręb jego literackiego wyznania wiary, dla wielkiego pisarza wartością nie jest i staje się materią zasadniczej refutacji: odrzuca się tu nie tylko program poezji czystej, ale neguje się przedmiot, do jakiego on się odnosi. Kwestionuje się poezję w jej stanie niczym nie zakłóconym, idealnym, gatunkowo jednolitym. I nie ma wątpliwości, że kiedy Gombrowicz pisze o poezji czystej, nie przywołuje już pierwotnego ujęcia, związanego z estetyką symbolizmu, to nie Henri Brémond jest partnerem dyskusji, przedmiotem polemiki są poglądy, którym świetny w swej precyzyjności wyraz dał Ludwik Fryde; podobnie zresztą koncepcję poezji czystej rozumie Miłosz w swym polemicznym *Liście*.

Takie usytuowanie przeciwnika znaczy, oczywiście, wiele – i świadczy, że chodzi tu o niemal całą nowszą poezję, w polskim przypadku już tę, jaką uprawiali wielcy romantycy. Ideałowi czystości przeciwstawiona została koncepcja poezji jako komponentu różnorodnie kształtowanych całości, jako komponentu innych typów wypowiedzi czy innych gatunków. I to jest pierwsza naczelna idea eseju Gombrowicza i – zarazem – jeden z zasadniczych punktów jego estetyki. Łączy się z tym kwestia następna. Poezja czysta, nie zakłócana elementami inorodnymi, ze swej natury autoteliczna, stanowi twór w wysokim stopniu konwencjonalny. Z wywodów Gombrowicza niezbicie wynika, że w przypadku poezji, którą gotów byłby zakwalifikować jako czystą, czynnikiem dominującym staje się konwencja – konwencja, która w istocie jest czymś więcej niż pewnym zespołem za-

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 246.

sad, zaleceń i utartych realizacji, stanowi bowiem rutynę. Rutynę uniemożliwiającą nie tylko oryginalność, ale także – i to jest sprawa podstawowa i dla tego eseju, i dla pisarstwa Gombrowicza w ogólności, w tym również dla jego estetyki – uniemożliwiającą ekspresję.

Natrafiamy bowiem w tych rozważaniach na ujęcie niezwykle, wręcz paradoksalne: polemika z koncepcjami i praktykami poezji czystej nie tylko nie sprowadza się do kwestionowania ekspresyjnej natury sztuki, ale na koncepcji ekspresji się opiera. Poezja w takiej postaci, w jakiej jest uprawiana w świecie współczesnym, niejako z samej swej natury stanowi przeszkodę dla ekspresji lub wręcz ją uniemożliwia – „A przecież nie może być chyba w sztuce ważniejszego zadania niż to właśnie: wypowiadać siebie”. Dzieje się zaś w ten sposób z tej racji:

dziś jest się Poetą, tak jak się jest inżynierem lub lekarzem. Wiersz urósł nam do potwornych rozmiarów i już nie my nim rządzymy, ale on nami. Poeci stali się niewolnikami – i moglibyśmy określić poetę jako istotę, która już nie może wypowiadać siebie, gdyż musi wypowiadać Wiersz. [7, 342]

Mamy tu zatem do czynienia ze swoistym dyktatem wiersza, który stał się zjawiskiem samym w sobie, niejako niezależnym od tego, kto powołał go do istnienia. Wiersz poddany swoistemu zabsolutyzowaniu oderwał się od podmiotu, zaszedł tu proces daleko posuniętej alienacji. Przedmiot wyzwolił się od podmiotu, artefakt stał się tworem samoistnym i zyskał niezależność, w konsekwencji – jak stwierdza Gombrowicz w cytowanym fragmencie – poeta wypowiadać może wiersz, nie – siebie. Cóż to wszakże w tym kontekście znaczy owo „wypowiadanie wiersza”? Chodzi, jak się zdaje, o podporządkowanie się konwencji, a więc w ostatniej instancji – o pewną artystyczną rutynę. Kropka nad „i” nie została w eseju *Przeciw poetom* postawiona, wynika jednak z niego dobitnie, że dla Gombrowicza konwencja przyjmowana z dobrą wiarą, absolutyzowana, traktowana jako wartość bezwzględna, sprowadza się ze swej istoty do rutyny. Jest to jeden z podstawowych punktów jego estetyki, bo taką przecież rangę zyskuje sprawa uległości wobec formy zastanej czy wręcz z góry danej. Ta poezja, którą pisarz uczynił bezpośrednim przedmiotem refutacji, poezja czysta, stała się niewolnicą formy. A gdy krystalizuje się takie zjawisko, o ekspresji trudno mówić, rozplywa się ona w nicości.

I tu właśnie miejsce, by szerzej zająć się sygnalizowanym paradoksem, tak charakterystycznym dla tego eseju. We wszelkiego rodzaju teoriach literatury, a także w potocznych poglądach od czasu przełomu romantycznego, poglądach przekazywanych do wierzenia również w szkole, obowiązuje mniemanie, że liryka, a to ona przecież jest ową mityczną poezją czystą, stanowi najbardziej klasyczną i niekwestionowaną domenę ekspresji. To w utworach poetyckich powszechnie dostrzega się jej spełnienie, bo przecież one są sferą panowania „ja” i to w nich zacierać się ma dystans między podmiotem tekstowym a podmiotem autorskim. Dla Gombrowicza ten potoczny pogląd bynajmniej nie jest oczywisty, przeciwnie, wszystko wskazuje na to, że wydaje mu się głęboko fałszywy.

W jego rozumieniu bowiem poezja jest przede wszystkim sprawą konwencji, konwencji zrutynizowanej – tak w sferze tekstów, jak w sferze odbioru, jest pewną sztuczną grą, opartą na niczym nie usprawiedliwionym kulcie. Kult ów zaś wynika nie z rzeczywistego zafascynowania czy uwielbienia, jest sprawą tego, co

międzyludzkie. W komentarzu do eseju wprowadza Gombrowicz tę problematykę w swój system myślowy i traktuje ją jako element tego, co rozgrywa się między ludźmi:

Zastosowałem, na przykład, tę myśl do sztuki, usiłując wykazać (w szkicu *Przeciw poetom*, a także w tym, co kiedyś pisałem w dzienniku o malarstwie), że jest naiwnością mniemanie, jakoby zachwyt nasz wobec dzieła sztuki z nas samych pochodził: że zachwyt ten w sporej mierze nie rodzi się z ludzi, ale między ludźmi, i jest to tak, jakbyśmy wzajemnie zmuszali się do zachwyty (choć nikt „osobiście” nie jest zachwycony). [7, 303]

Społeczne rytuały, jakie poezji towarzyszą, wykluczają to, by mogła ona być rzeczywiście problemem wyrażania, skazują ją na konwencje, a w myśleniu Gombrowicza przeciwstawienie konwencji i ekspresji, choć bodaj nigdy bezpośrednio nie sformułowane, należy do dziedziny aksjomatów. I tu docieramy do sedna: jest on na swój sposób zwolennikiem ekspresyjnego pojmowania poezji, tak zresztą jak literatury czy sztuki w ogólności, pojmowanie to jednak plasuje się jak najdalej od romantycznego rozumienia tych spraw. Więcej, można z pełną zasadnością stwierdzić, że chodzi tu o głęboko antyromantyczne ujmowanie tej kategorii. Podstawowym obowiązkiem jest „wypowiadanie siebie”, ale to właśnie poezja, tak jak się ją rozumie, uprawia i wielbi – sprzeniewierza się temu zadaniu. Nie polega ono przecież na przekazywaniu emocji, ma głębszy sens – i nie łączy się z absolutyzowanym, traktowanym w izolacji podmiotem poety.

Powiedzieliśmy, że artysta musi wypowiadać siebie. Lecz wypowiadając siebie, musi on także dbać, aby jego sposób mówienia był zgodny z istotnym jego położeniem w świecie, winien on dać nie tylko stosunek swój do świata, ale i świata do siebie. Jeżeli, będąc tchórzem, przybieram ton heroiczny, popełniam błąd stylu. Ale jeżeli wyrażam się tak, jakbym był przez wszystkich szanowany i kochany, podczas gdy w rzeczywistości ludzie nie cenią mnie ani nie lubią, także popełniam błąd stylu. [7, 343]

Według Gombrowicza wypowiadanie siebie to dawanie wyrazu swemu rzeczywistemu położeniu w świecie i wśród ludzi, to przekazywanie swojej sytuacji. Artysta najpierw jest przeto człowiekiem, istniejącym wśród najróżniejszych uwikłań, dopiero potem zaś twórcą. W przypadku poezji rzeczy mają się wszakże inaczej: poeta jest najpierw poetą i chce zawsze i wszędzie, we wszelkich okolicznościach, nim być. I tutaj pisarz dostrzega irytujący fałsz, równający się zaawansowanej nieautentyczności. Wypowiadanie siebie nie może być przecież ograniczone do jednego izolowanego podmiotu, musi wynikać z tego, co dzieje się między podmiotem a światem czy – dokładniej – między podmiotem a innymi, musi być przeto pochodną tego, co międzyludzkie. Poezja, tak jak się ją uprawia, warunku tego – zdaniem Gombrowicza – nie spełnia. Takie ujęcie sprawy pozwala zrozumieć, dlaczego romantyczna koncepcja ekspresji mu nie odpowiada, choć samej zasady ekspresyjności nie tylko nie odrzuca, ale dostrzega w niej istotę wszelkiej sztuki. Można zaryzykować twierdzenie, że formułuje on egzystencjalistyczną teorię ekspresji. Omówienie tej sprawy wykracza poza ramy niniejszego szkicu, analiza stosunku Gombrowicza do koncepcji estetycznych, jakie głosili francuscy egzystencjaliści w okresie tuż powojennym, pozostaje wszakże zadaniem nader frapującym dla interpretatora i historyka literatury.

Takie rozumienie wypowiadania siebie kieruje się przede wszystkim przeciw koncepcjom romantycznym, co tłumaczy się różnorako. Niewątpliwie tym, że



zyskały one społeczną aprobatę i weszły w sferę bezrefleksyjnie przyjmowanych komunałów, ale także tym, co dzieje się w twórczości Gombrowicza, a mianowicie związkami z *Ferdydurke* i występowaniem wątku szkolnego. Postawa ta nie ogranicza się wszakże jedynie do polemiki z tradycjami romantycznymi, ma zasięg znacznie szerszy, a ujawnia się on zarówno wówczas, gdy bierze się pod uwagę sprawy związane z poezją, jak i wtedy, gdy rozważa się pewne ogólniejsze koncepcje wpisane w Gombrowiczowski świat refleksji i fabuły (tworzą one jedność – i jest to jeden z powodów wielkości pisarza).

W eseju *Przeciw poetom* odwołania do przedromantycznych teorii poezji nie mają charakteru zbyt wyraźnego, jako ich przejaw traktować można nazywanie poety – śpiewakiem, aczkolwiek jest to domysł jedynie, gdyż również w XIX wieku określano jeszcze poetę w ten sposób (a zdarzało się to niekiedy i później, wystarczy przypomnieć funkcjonowanie słowa „śpiewak” w poezji Leśmiana). A co do zjawisk chronologicznie bliższych – wydaje się bezdyskusyjne, że Gombrowicz nie zamierza przeciwstawić romantyzmowi tych prądów poetyckich, które przynajmniej incydentalnie wobec niego się dystansowały. W filipice przeciw konwencji, przeciw tym wszystkim różom, zmierzchom i tęsknotom, pojawiają się aluzje do awangardy lat dwudziestych, skoro pustym dźwiękiem mają być także „semafor» lub inne »spirale«” (7, 346). Nie chodzi bowiem o zastąpienie jednej konwencji inną konwencją – równie martwą, a przynajmniej równie nieuzasadnioną. Gra toczy się właśnie o zasady. A gdy o nich mowa, nie ma fundamentalnych różnic między poszczególnymi stylami czy kierunkami, jakie w poezji się uformowały.

Gombrowicz nie opowiada się za tymi dążeniami, które w praktyce poetyckiej kwestionowały romantyczne przyzwyczajenia, drażnią go i śmieszają także rozważania o poezji, które przypisują jej szczególną wagę i stosują te metody jej opisywania, jakie zwykło się określać mianem „formalistycznych”. Przypomina dyskusję o asonansach, jaka w latach dwudziestych roznamiętniła poetów, krytyków literackich i lingwistów<sup>15</sup>:

wszystko tu puchnie i nawet mierni poeci rozdymają się w sposób apokaliptyczny, a błahe problemy nabierają oszałamiającej wagi. Przypomnijmy sobie chociażby straszliwe polemiki na temat asonansów, ton, w jakim dyskutowano tę sprawę – zdawało się wówczas, że losy ludzkości zależą od tego, czy można rymować „moga” i „głowa”. Oto co się dzieje, gdy duch gremialny osiąga przewagę nad duchem uniwersalnym. [7, 347–348]

I Gombrowiczowi właśnie o tego ducha uniwersalnego chodzi. Można by powiedzieć, że polemika wokół poezji jest programową krytyką zjawisk o zasięgu szerszym. Przede wszystkim – była już na ten temat mowa – zrutynizowanej konwencjonalności, która w poezji zyskać miała swoje apogeum, a owa zrutynizowana konwencjonalność to nic innego jak nieautentyczność, bezkrytyczne uleganie wzorom i wmówieniom, to podporządkowywanie się obowiązującym stereotypom. Ale jest to krytyka także czegoś więcej, krytyka sprawiająca, że esej *Przeciw poetom* należy do tych tekstów Gombrowicza, w których bezpośrednio, ale też w sposób różnorodnie zapośredniczony, konstytuują się podstawy jego antropo-

<sup>15</sup> O dyskusji tej pisze L. P s z c z o ł o w s k a w swej książce *Rym* (Wrocław 1972), w rozdz. *Rym w poezji dwudziestolecia międzywojennego i w wierszu najnowszym*.

logii. Rola poety zanegowana i odrzucona, bo wokół niej nieustannie odbywa się „poetycka msza”, a sami poeci myślą o sobie jako o kapłanach swej sztuki. Kapłani nie są jednak postaciami pozytywnymi czy aprobowanymi w Gombrowiczowskim świecie. A nie są już zwłaszcza poeci lub artyści w ogólności, gdy sobie pozycję kapłańską przypisują. Nie jest to nowy wątek w twórczości Gombrowicza, pojawiał się w jego szkicach krytycznych już w latach międzywojennych. W polemice z Jerzym Andrzejewskim pisał (1935):

On [tj. Andrzejewski] sobie wyobraża pisarza jako Wieszcza, Kapłana czy Nauczyciela, w kategoriach pewnej filozofii, ja zaś jako pana X., zamieszkałego na Wspólnej. [12, 147–148]

Postawa pana zamieszkałego na Wspólnej, w jakiejś mierze podobna do postawy rezydującej na pobliskiej Wilczej pani doktorowej, która stała się swojego rodzaju bohaterką *Listu otwartego do Brunona Schulza* (1936), z pewnością dochodziła do głosu w omawianym eseju wówczas, gdy pisarz przywoływał argumenty prowokacyjne przez ich zdroworozsądkowy charakter, w istocie chodziło jednak o co innego. O wotum nieufności wobec kapłana, który w tym przypadku wcielił się w poetę. Bo – jak się zdaje – w twórczości Gombrowicza już w jej wczesnej, przedwojennej fazie zarysowywało się przeciwstawienie, któremu kształt kanoniczny nadał kilkanaście lat później Leszek Kołakowski: przeciwstawienie kapłana i błazna<sup>16</sup>. Gombrowicz jest zdecydowanie po stronie błazna – i dlatego w sposób programowy odrzuca wieszczę pozy i poetyckie wzmówienia.

## 5

Esej *Przeciw poetom* po ogłoszeniu w „Kulturze” spotkał się z zainteresowaniem i – chyba dość niespodziewanie – wywołał sporą dyskusję<sup>17</sup>, a także skłonił pisarza do repliki „*Przekłete zdrobnienie znowu dało mi się we znaki*”. (*Obrońcom Poetów w odpowiedzi*). Składające się na tę wymianę opinii teksty są dokumentem w zasadzie interesującym, choć tylko jeden z nich stanowił polemikę na poziomie partnerskim i świadczył, że Gombrowiczowska diatryba została zrozumiana. Myślę tu oczywiście o *Liście do Gombrowicza* Miłosza. Miłosz nie tylko uchwycił uwikłania i komplikacje, jakie ujawniły się w tej filipice przeciw poezji, jej zadufanym twórcom i snobistyczno-fałszywym wielbicielom, podjął także pewną grę literacką, niewątpliwie podobną do tej, jaka jest charakterystyczna dla antypoetyckich wywodów wielkiego mistrza prozy. A przejawem tej gry jest już początek, owo raczej nie stosowane w polemikach artystycznych i w polskich konwencjach komunikacyjnych uważane za niezbyt wytworne „Panie Gombrowicz” (incipit ten i swoje intencje wyjaśnił poeta po dziesięcioleciach w wielokrotnie tu przywoływanym szkicu *Pięćdziesiąt lat później*). Polemiczna wypowiedź Miłosza jest ciekawa również jako przekaz jego własnej problematyki literackiej i zapis jego literackiej świadomości; chodzi tu przede wszystkim o tezę następującą:

<sup>16</sup> L. Kołakowski, *Kapłan i błazen. (Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia)*. „Twórczość” 1959, nr 10. Przedruk w: *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*. Opracował Z. Mentzel. T. 2. Londyn 1989.

<sup>17</sup> Wypowiedzi polemizujące z Gombrowiczem przedrukowane zostały w t. 13 jego *Dzieł*.

Nie każda „poezja wierszowana” jest „poezją czystą” w tym znaczeniu, jakie „czystości” nadał wiek dwudziesty, tj. w znaczeniu potraw przyrządzanych z samego cukru, najwyżej z dodatkiem miodu. „Poezja czysta” jest jedną z aberracji umysłowych. [13, 181]

Jest to wyznanie autora *Traktatu moralnego* i – już niebawem – *Traktatu poetyckiego*, które musi być brane pod uwagę przez komentatorów jego twórczości. Nas tu interesuje przede wszystkim fakt, że Miłosz nieco inaczej rozumie „poezję czystą” niż Gombrowicz. Dla Gombrowicza jest nią w istocie każda poezja czy każda liryka istniejąca samodzielnie, nie zakłócona przymieszkami innego gatunku literackiego, nie wchodząca w związki z fabułą czy z narracją, mamy tu zatem do czynienia z rozumieniem maksymalnie szerokim. Miłosz opowiada się za rozumieniem węższym, dla niego bowiem nie każda poezja istniejąca samodzielnie stanowi okaz poezji czystej. I trudno się dziwić, iż tak właśnie rzecz ujmuje, w ten sposób bowiem uzasadnia swoją praktykę poetycką. Większość jego wierszy jest „czysta” w tym sensie, że jest jednorodna gatunkowo, nie jest zaś „czysta”, bo nie unika problematyki intelektualnej i odwołań do realnego świata. Gdy komentuje się polemikę dwóch wielkich pisarzy, nie chodzi oczywiście o to, by jednemu z nich przyznać rację, ważny i ciekawy jest sam fakt dyskusji. Tym bardziej w tym przypadku, bo nie można zataić, iż jedynie tekst Miłosza jest wypowiedzią godną Gombrowiczowskiej diatryby i jedynie on ma wszelkie po temu dane, by brać go poważnie.

Niestety, nie można tego orzec o głosach pozostałych. Grandilokwentny artykuł Józefa Łobodowskiego to w istocie niewiele więcej niż retoryka mocno urażonego poety. Enuncjacje mało znanej emigracyjnej literatki, Natalii Zarembiny, są szlachetne w tonacji, tym bardziej że autorka staje w obronie nie tylko poetów, ale także – jakoby przez Gombrowicza sprostowanego – Johanna Sebastiana Bacha. Natomiast zdumiewającym nieporozumieniem jest artykuł Wita Tarnawskiego *Jeszcze w obronie poetów*. Tarnawski cieszył się (i wśród znawców piśmiennictwa emigracyjnego – o ile wiem – cieszy się nadal) opinią krytyka poważnego i wnikliwego. Niestety, artykuł ten nie może być przywoływany na potwierdzenie tak sformułowanej oceny. Zdaniem tego autora esej Gombrowicza miałby sens, gdyby się kierował „przeciw lichym poetom” (tak – według Tarnawskiego – powinien brzmieć jego tytuł, zob. 13, 201) i atakował nieszczerych wielbicieli poezji. Krytyk nie zdał sobie sprawy, o co Gombrowiczowi naprawdę w tym esejach chodzi, nie był świadom, że proponując ograniczenie się do poezji marnej, w istocie unicestwiał tę problematykę, jaka się w nim ujawniła. Polemiczny szkic Tarnawskiego jest jednak godny uwagi z tego względu, że pokazuje, z jakim łańdkiem stereotypów do lektury eseju Gombrowicza przystępowano.

Fakt, że spotkał się on z tak dużym zainteresowaniem i wywołał trwającą czas jakiś polemikę, wydaje się charakterystyczny i zastanawiający. To prawda, pomyślany i napisany został tak, by dyskusję sprowokować. Gdyby Gombrowicz nie miał na względzie takiego celu, zapewne nie formułowałby tak ostro swoich tez, zapewne wprowadzałby ograniczenia i załagodzenia, zapewne nieco by powściągnął swą oskarżycielską retorykę. I cel ten bez wątplenia osiągnął. Obróńcy poezji nawet po dziesięcioleciach wobec niego się dystansują<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Czyni to w swych fragmentach autobiograficznych A. Zagajewski (*W cudzym pięknie*. Kraków 1998, s. 117): „Gombrowicz ze swoim atakiem na poetów (*Przeciw poetom*) nie dotyka

Fakt, że ta polemika się wywiązała, łączy się jednak nie tylko z immanentnymi właściwościami eseju Gombrowicza. Była ona wynikiem tego, że podjęto w nim sprawę ważną w istocie nie tylko dla poetów, którzy mogli się poczuć urażeni, podjęto sprawę istotną w wymiarach ogólnych, a mianowicie miejsca i roli poezji w polskim *universum* – zarówno historycznym, jak aksjologicznym<sup>19</sup>. O tym Gombrowicz bezpośrednio nie pisał, atak na poezję, zwłaszcza tak ostry i tak zasadniczy, mógł być jednak zrozumiany jako kwestionowanie tradycji, przede wszystkim romantycznych, ale nie tylko ich. I w tym sensie kontekstem właściwym dla *Przeciw poetom* jest nie tylko *Ferdydurke*, tworzy go także *Trans-Atlantyk*. Nie będzie zatem przesadą twierdzenie, że esej ten znajduje się w samym centrum pisarstwa Witolda Gombrowicza.

---

sedna sprawy. Miałby rację, gdyby ograniczył się do obnażania zawodowych słabostek poetów, pewnego rodzaju wiecznego pijaństwa poetyckiego, nieraz też niedostatku myśli trzeźwej i krytycznej u poetów, którzy już zanadto upodabniają się do dzieci. Albo też mylą poezję ze sportem”. Jak się zdaje, Zagajewski zgłasza do Gombrowicza pretensje o to, że ten tak bardzo się różni od profesora Bładaczki.

<sup>19</sup> Już po napisaniu tego szkicu przeczytałem opracowaną przez R. Pałowskiego rozmowę A. Kowalczykowej i E. Graczyk na temat relacji Gombrowicz–Słowacki (*Witold – Wieszczyk*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 65, z 17 III). Sprawy, które tu analizuję, w sposób interesujący omawia Ewa Graczyk: „Jest to rzeczywiście zagadka, dlaczego Gombrowicz wystąpił tak agresywnie przeciw poetom. Trzeba pamiętać, że to było wystąpienie przede wszystkim przeciw pewnej koncepcji roli poety, która jest charakterystyczna dla polskiej kultury. Gombrowicz miał w pamięci dwie realizacje tej koncepcji: skamandrycką i romantyczną. Obie, choć różne, łączyły się w jednym – w megalomanii. Gombrowicza irytowało to napięcie, które jest źle odziedziczonym spadkiem romantycznym. Zamiast niego pojawia się u Gombrowicza rys swoiście demokratyczny: wszyscy mamy obowiązek być twórczy, nikt nie ma monopolu na poezję, poezję życia. To łączy się także z wizją polskości, Gombrowicz występuje przeciw Polakowi nadętemu, przeciw fałszywemu rozumieniu Polaków jako narodu wybranego. [...] Gombrowicz rzeczywiście mocno zmodyfikował romantyczną koncepcję wieszczka. Rola śmiechu i błazeństwa jest u niego kolosalna i nie można nie widzieć tego zerwania między trójcą wieszczów a Gombrowiczem. Gombrowicz znakomicie wie, że serio może być tylko ten, kto potrafi się z siebie śmiać”.