

Aniela Kowalska

Gombrowiczowskie dyskursy o literaturze i krytyce

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 41, 393-404

1985

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANIELA KOWALSKA

GOMBROWICZOWSKIE Dyskursy o literaturze i krytyce

I

Jako nieodzowny komponent całości dzieła literackiego Gombrowicza, jego *Dziennik*¹, zwierciadło epoki, przyciąga bogactwem i świeżością omawianych tematów, odśladania szerokość horyzontów światopoglądowych pisarza, nowatorstwo jego koncepcji artystycznych, wytyczających granice ludzkiej wolności.

W *Dzienniku* Gombrowicza wszelkie ważne problemy, utajone antynomie, nie dość rysujące się, czy nie dość jasno – zdaniem czytelników – tłumaczące się w jego dziele artystycznym, były poddawane próbie najwłaściwszej definicji, uzyskiwanej przez sugestię obrazowych omówień i porównań. W zamierzeniu pisarza z jego przemysłem winno przedostawać się na karty *Dziennika*, by zobowiązywać, to, co artystycznie inspirujące i „psychologicznie przepaściste”, a już same te określenia wskazywały na najwyższą i najtrudniejszą rangę zagadnień. Dla Gombrowicza – artysta – to człowiek, który się organizuje. Potwierdzały to odkrywcze, zaskakujące dynamiką wewnętrzną, dyskursy, eseje, mające charakter zasadniczego rozprawiania się, zmierzania się z tym wszystkim, co konwencjonalne, przestarzałe, pozorne w filozofii i kulturze. W literaturze nade wszystko.

Przeświadczeniu, że pisarz staje się ważny naprawdę, jeśli w jego dziele można dostrzec nowe pojmowanie i odczuwanie ludzkości, towarzyszyła glosa, że musi on jednak walczyć o przyznanie należnego mu prawa priorytetu. W jednym z pierwszych wynurzeń na łamach *Dziennika* Gombrowicz sformułował na pozór paradoksalną tezę:

¹ W eseju tym odwołuję się do *Dziennika* W. Gombrowicza, Paryż 1971, t. I, II, III. W tekście liczba przed przecinkiem oznacza tom *Dziennika*, liczba po przecinku – stronicę.

„Duch rodzi się z imitacji ducha i pisarz musi udawać pisarza, aby w końcu stać się pisarzem”. Jednocześnie odżegnał się od tego, co stanowi w literaturze subtelny szantaż wartościami: „O, te inteligencje wypracowane, poziomy wyśrubowane, subtelności wyciągane za włosy, męki duszne dla czytelników! Jeden był tylko środek, ażeby wydostać się z tego piekła: ujawnić rzeczywistość” (I, 21). O tym nie wolno zapominać pisarzowi, którego sztuka powinna być „dotkliwa”. „Cechą literatury jest ostrość; [...] dążyć musi do zaostrenia życia duchowego” (I, 17). A dojrzała, świadoma swych zadań, nie pozbawiona magnetycznej atrakcyjności może być tylko dusza „dobrze rozwiązana”. Dostrzegł ją w Miłoszu, o którym napisał w *Dzienniku*: „Miłosz jest pierwszorzędą siłą. To pisarz o jasno określonym zadaniu, powołany do przyspieszenia tempa, abyśmy nadążyli epoce —” (I, 27).

Z twórców dawnych premiował Montaigne’a i jego *Eseje (Pisma)*, jako dzieło „wyodrębnionej jednostki, żyjącej własnym życiem”, dzieło swobodne, wyzwalające, przylegające do epoki i wybiegające myślą naprzód. „Sztuka prawdziwie ambitna — podkreślał — musi wyprzedzić swój czas, być szkołą jutra... burzycielką dzisiejszych pojęć w imię pojęć nadchodzących” (I, 29). Każde bowiem dzieło twórcze winno być obdarzone widzeniem dalekim i przybierać niepostrzeżenie charakter rozprawy ze światem. Gombrowicz zamykał swe postulatory pod adresem literatury mocną metaforą: „Literatura ciężkiego kalibru musi strzelać na daleką metę i dbać przede wszystkim o to, aby nic nie osłabiło jej zasięgu”. Rzucił pod adresem współczesnych pisarzy sarkastyczną przestrożę: „Jeśli chcecie, aby pocisk daleko zaleciał, musicie lufę skierować do góry” (I, 30).

* *
*

Nie mógł nie dostrzec, że „Elita literatury światowej staje się z każdym rokiem liczniejsza, ale i z każdym rokiem bardziej wątpliwa. Dzieje się tak, ponieważ technika podrabiania wyższości, jak wszystkie techniki, postępuje naprzód” (III, 65). Śmiałością, której domagał się od literatury, odznaczało się ostrzeżenie rzucone inteligencji polskiej, że nie w rywalizacji z Zachodem w zakresie wytwarzania formy winna się objawiać jej suwerenność, jej wartość, jej dynamika twórcza. Jej zadanie ma polegać na obnażeniu samego stosunku człowieka do formy, i, co za tym idzie, do kultury; na uzyskaniu nowego podejścia do formy, jako do

czegoś, „co wciąż jest przez ludzi stwarzane, a nigdy ich nie zadowala” (I, 219). Zapewniał, że oryginalną literaturą będziemy się mogli pochlubić dopiero wtedy, gdy potrafimy oderwać się od Europy w tym sensie, że się z niej wyodrębnimy jako coś specyficznego, niepowtarzalnego. „Tylko przeciwstawienie się Europie, która nas stworzyła, może sprawić, że staniemy się w końcu kimś o własnym życiu” (I, 158).

Jakże bliskie to było wskazaniom Norwida: „Każdy naród przychodzi i n n ą d r o g ą do uczestnictwa w sztuce; ile razy przychodzi tą samą, co i drugie, to n i e o n do sztuki, a l e sztuka d o Ń przychodzi, i jest rośliną egzotyczną, i nie ma tam miejsca na artystów...” (*Promethidion*, podkr. C.K.N.). Norwidowi chodziło o „Powinność połączenia narodów z narodami, ale p o ł ą c z e n i a, nie naśladowania i małpowania...” (podkr. C.K.N.).

W koncepcji Gombrowicza miało się to jednak dokonać w sposób spontaniczny i bardziej rewolucyjny: „Musimy oderwać się uczuciowo i intelektualnie od Polski po to, aby uzyskać w stosunku do niej większą swobodą działania, aby móc ją stwarzać” (I, 136). Pisarz awangardowy musi to sobie uświadomić, że, aby literaturę polską zeuropeizować, a zarazem przeciwstawić ją Europie, musi zdobyć się na generalną rewizję dotychczasowych upodobań i przyzwyczajęń. I byłoby to wielkim osiągnięciem twórców, gdyby udało się im rozszerzyć Polaka o tego, kim dotąd nie ośmielił się być: „zaatakować w sobie polski styl, polską piękność [...] rozszerzyć i wzbogacić naszą piękność w ten sposób, aby Polak mógł podobać się sobie w dwóch sprzecznych ze sobą postaciach – jako ten, kim jest w tej chwili, i jako ten, który burzy w sobie tego, kim jest” (I, 145).

Wynikiem rozmyślań o koniecznej reformie literatury był szereg postulatów przekazanych jakoby pisarzowi w proroczym śnie. Był to „Program złożony z pięciu punktów:

1. Literaturze polskiej, fatalnie spłaszczonej i skapcaniałej, słabowitej i lękliwej, przywrócić pewność siebie. Stanowczość i dumę, rozmach i lot.

2. Oprzeć ją mocno na »ja«, uczynić z »ja« jej suwerenność i siłę, wprowadzić na koniec to »ja« w polszczyznę [...] ale uwydatnić jego zależność od świata [...].

3. Przetawić ją na tory najnowocześniejsze i to nie powolutku, ale skokiem, ot, tak, wprost z przeszłości w przyszłość (gdyż *les extrêmes se touchent*). Wprowadzić ją w najtrudniejszą problematykę, w najboleśniej

przełomowe komplikacje [...] ale nauczyć ją lekkości [...]. Nauczyć wzgardy dla idei i kultu osobowości.

4. Zmienić jej stosunek do formy.

5. Zeuropeizować – ale zarazem wyzyskać wszystkie możliwości, aby przeciwstawić ją Europie.”

Zdając sobie sprawę z nieosiągalności tych marzeń, z nazbyt wysokich, rzutowanych w przyszłość postulatów – do przedstawionego programu rozwoju literatury polskiej (programu doręczanego mu jakoby we śnie) Gombrowicz dorzucił bezlitosną kpinę: „U dołu widniał ironiczny napis: nie dla psa kielbasa!” (I, 137).

* *
*

Mimo wszystko był pewien, że do pisarza należy walka z wszelką mistyfikacją w kulturze. Przypominał, że kultura przerasta człowieka cywilizowanego, po prostu z uwagi na całą jego „niedostateczność” wobec kultury, a znał dobrze tę polską niedostateczność. Tłumaczył: „On mówi: ja podziwiam. Ja mówię: ty usiłujesz podziwiać. Drobną różnicą, a jednak na tym drobnym przeinaczeniu wybudowano górę pobożnego kłamstwa” (I, 38). Zamiast kłamliwie twierdzić: „sztuka zachwyca”, należałoby to skorygować zgodnie z prawdą, że „przede wszystkim ludzie zmuszają się wzajemnie do tego, aby ich zachwycała” (I, 274). Uznał, że tylko egzekwując prawdę, można wyrwać literaturę z kręgu „anachronicznej liturgii”, a w dziele artystycznym domagać się obrazu ludzkości bez zakłamania i fetyszów.

Podkreślał, że pisarz nie może myśleć o „ulepszeniu” człowieka, ale o podprowadzeniu go do samopoznania, zarówno poprzez obnażanie jego nieskończonej dziwności, jak i przez ukazywanie drogi prowadzącej do pełniejszego człowieczeństwa. Przy tym – wbrew temu, co mogą myśleć jego czytelnicy – autor „nie zasiada na szczytach, lecz z dołu pnie się do góry”, nie można więc od niego oczekiwać i wymagać, aby „rozwiązywał gordyjskie węzły egzystencji” (I, 189). Wystarczy, że rzuci na nie tak ostre światło, iż zdoła zafascynować i zaniepokoić nimi – nawet mniej wrażliwych. Winien stawiać problemy w ten sposób, „aby skupiły na sobie powszechną uwagę i dostały się między ludzi – tam one zostaną w jakiś sposób uładzone, ucywilizowane” (I, 190).

Będąc nie tylko „wyrazicielem ducha zbiorowego, ale i własnego indywidualnego istnienia” (I, 205) – twórca nie może wahać się w

wytyczaniu nowych dróg, gdyż sztuka i bunt to nieomal to samo. „Jestem rewolucjonistą dlatego, że jestem artystą i o tyle, o ile nim jestem” (I, 249) – Gombrowicz nie omieszkiał podkreślić, że on sam wywodzi się z tysiącletniego procesu nieprzerwanego podżegnania do buntu przez indywidualności takie, jak Rabelais, Montaigne, Lautreaumont czy Cervantes; wszyscy oni obdarzeni twórczą fantazją kreowali światy na pograniczu snu i jawy. Przykładem niedoścignionym był oczywiście Szekspir ze swoją koncepcją życia jako snu.

Sen, zdaniem Gombrowicza, ma dla pisarza znaczenie wyjątkowe: „Nic w sztuce, nawet najbardziej natchnione misteria muzyki, nie może równać się ze snem. Doskonałość artystyczna snu! Ileż nauk daje ten nocny arcymistrz nam, dziennym fabrykantom marzenia, artystom! We śnie wszystko jest brzemienne straszliwym a niedocieczonym znaczeniem, nic nie jest obojętne, wszystko dosięga nas głębiej, poufniej, niż najbardziej rozpalona namiętność dnia – oto nauka, że nie wolno artyście ograniczyć się do dnia, musi on dotrzeć do nocnego życia ludzkości i szukać jego mitów, symbolów. A także: sen burzy rzeczywistość dnia przeżytego, wydobywa z niej jakieś ułamki, dziwaczne fragmenty i układa je nedorzecznie we wzór arbitralny – ale dla nas ten bezsens jest właśnie najgłębszym sensem [...]” (I, 238).

Najpełniejsza to chyba apologia snu. Artysta winien wyciągnąć stąd wniosek, że i zadaniem sztuki jest burzyć rzeczywistość, budować nowe światy nedorzeczne z rozłożigk na pierwiastki rzeczywistości. Są one nedorzeczne na pozór i dla tych tylko, którzy nie potrafią dostrzec, że szaleństwo snu, „niszcząc nam sens zewnętrzny, wprowadza nas w nasz sens wewnętrzny” (I, b). To prowadziło Gombrowicza do dalszych wywodów, że właśnie „sen ujawnia cały idiotyzm owego żądania, stawianego sztuce przez poniektóre nazbyt klasycyzujące umysły, że ona powinna być »jasna«” (I, 239). Te pretensje klasycyzujących umysłów co do jasnej przezroczystości konstrukcji i stylu dzieła odpierał pisarz równie mocno, jak przed nim herold romantyzmu, Maurycy Mochnacki: „Jej (sztuki) jasność – wywodził – jest jasnością nocy, nie dnia” (I, 239). Nie wahał się zaostrzyć kryteriów: „Jej jasność jest akurat taka, jak latarki elektrycznej, która wydobywa z mroku jeden przedmiot, grażąc resztę w jeszcze bezdenniejszej ciemności. Powinna być ... niedopowiedziana, mieniąca się wielością sensów i obszerniejsza od sensu” (Ib).

*

*

*

Gombrowicz przestrzegał też z naciskiem przed nadmiernym trzymaniem się prawdy naukowej, gdyż przesłania ona prawdę sztuki. W ostrej filipice wypowiedział się jako artysta zbuntowany przeciw uroszczeniom nauki: „My, ludzie sztuki, ostatnio zbyt potulnie pozwoliliśmy, aby nas wodzili za nos filozofowie i inni naukowcy”. Dochodził do wniosku, że: „Nadmierne poszanowanie dla prawdy naukowej przysłoniło nam własną prawdę – w zbyt gorącej chęci zrozumienia rzeczywistości zapomnieliśmy, że [...] – my, sztuka, jesteśmy rzeczywistością. Sztuka to fakt, a nie komentarz doczepiony do faktu. Nie do nas należy tłumaczenie, wyjaśnienie, systematyzowanie, dowodzenie. [...] Nauka pozostanie zawsze abstrakcyjna, lecz głos nasz to głos człowieka z krwi i kości, to głos indywidualny” (I, 113). Parę lat później sformułował to jeszcze lapidarniej: „Wolno nauce gonić za pożytkiem. Sztuka niech pilnuje kształtu ludzkiego” (II, 231). Tylko bowiem dzięki sztuce wiadomo, co myśli i czuje człowiek.

Zaniepokojony zachłannością nauki Gombrowicz nie taił ponurych przewidywań i ostrzegał: „Nauka jest bestią. Nie wierzymy człowieczeństwu nauki, wszak nie człowiek na niej jedzie, a ona jego dosiada!” (II, 228). Wnikliwa analiza tego trudnego a dojmującego problemu prowadziła autora *Dziennika* do dość radykalnych prognoz: „Przewiduję, że sztuka już w najbliższych latach będzie musiała otrząsnąć się z nauki i zwrócić się przeciwko niej – to starcie nastąpi prędzej czy później. Będzie to już bój otwarty, gdzie każda ze stron będzie miała pełną świadomość swojej racji” (II, 225).

Sygnalizował bez ogródek, że: „Przyszłość zapowiada się niepocziwie, a nawet nielitościwie” (II, 228). Zaistniałe już przemiany naszej natury pod wpływem nauki pozwalają stwierdzić, że: „Jesteśmy u progu ludzkości niesamowitej. Rozum dokona na nas zabiegów, nie dających się dzisiaj przewidzieć. Ciągłe musi iść naprzód, jego sylogizmy nigdy się nie cofają – nie wracają do punktu wyjścia. [...] Oddając się rozumowi, musimy pożegnać się z sobą na całą wieczność – on nigdy nie zawraca! Człowiek przyszłości, twór nauki, będzie radykalnie różny, niepojęty, bez związku z nami. Oto czemu rozwój naukowy oznacza śmierć... Umiera się takim, jakim się jest ... na rzecz kogoś obcego” (II, 229).

Gombrowicz zdawał sobie sprawę, że nie da się tego niebezpieczeństwa odwrócić ani uniknąć: „Czeka nas wynaturzenie i już dzisiaj

należałoby do tego się przysposabiać”. Lojalnie ostrzegał raz po raz: „Przetworzenie za pomocą techniki warunków życia oraz naszej struktury psychofizycznej, wytrąci nas z łożyska, zakłóci nas” (II, 222). Bezpośrednio po tym podsumowywał w swym *Dzienniku*:

„Nauka oglupia.
Nauka pomniejsza.
Nauka oszpeca.
Nauka paczy.” (Ib).

W ten sposób odcinał się od jednostronnej, nieludzkiej zachłanności nauki. W opozycji do niej zwielokrotniała się w jego oczach wartość sztuki.

Nie pozwalał zapomnieć, iż waga, rola literatury polega na tym, że podobnie, jak wszelka czysta sztuka „rozbija schematy” (I, 29). Podkreślał: „Jesteśmy słowem, które stwierdza: to mnie boli – to mnie zachwyca – to lubię – tego nienawidzę – tego pożądam – tego nie chcę...” (I, 113), by w drugim tomie *Dziennika* sformułować swoją myśl jeszcze dobitniej: „Sztuka jest tak bardzo osobista, że każdy artysta zaczyna ją właściwie od początku – i każdy ją robi w sobie, dla siebie – jest wyładowaniem jednej egzystencji, jednego losu, osobnego świata. W skutkach swoich, w mechanizmach swego oddziaływania – społeczna, w poczuciu swoim i duchu – indywidualna, osobna, konkretna, jedyna” (II, 186).

* *
*

Gombrowicz domagał się wyjątkowych praw i przywilejów dla tych, którzy reprezentują wartości niepowtarzalne i jedyne: „Sztuka jest arystokratyczna do szpiku kości, jak książę krwi. Jest zaprzeczeniem równości i uwielbieniem wyższości. Jest sprawą talentu czy nawet geniuszu, czyli nadrzędności, wybitności, jedyności, jest także surowym hierarchizowaniem wartości, okrucieństwem w stosunku do tego, co pospolite, wybieraniem i doskonaleniem tego, co rzadkie, niezastąpione, jest wreszcie pielęgnowaniem osobowości, oryginalności, indywidualności” (II, 183). Tak więc pewnego rodzaju okrucieństwo, jakim jest niepozbłażanie małości, przeciętniactwu, musi być właściwe sztuce. Z ducha założeń Gombrowicza wynikało, że „idea równości jest sprzeczna z całą strukturą gatunku ludzkiego. „Co jest najwspanialsze w ludzkości – podkreślał – co wyznacza jej genialność w stosunku do innych

gatunków, to właśnie, iż człowiek nie jest równy człowiekowi – gdy mrówka jest równa mrówce” (II, 69).

Słowa wysokiego entuzjazmu dla wszystkiego, w czym wyraża się oryginalność twórcza, znajdujemy już w pierwszym tomie *Dziennika*, gdzie autor zapewnia, że: „sztuka to luksus, swoboda, zabawa, marzenie i siła” i zamyka tę pochwałę poetycką metaforą: „Sztuka ma w sobie coś triumfalnego, nawet gdy załamuje ręce” (I, 125). A dzieje się tak dlatego, że „Pisarz [...] pisze wrażliwością swoją i inteligencją, sercem i rozumem, całym swoim rozwojem duchowym i tym natężeniem, tym stałym podnieceniem ducha, o którym mówił Cyceron, że jest istotą wszelkiej retoryki”. I już wprost *pro domo sua* zeznawał: „Dla mnie literatura to nie kwestia kariery i ewentualnych pomników, ale wydobyć z siebie tej maksymalnej wartości, do jakiej jestem zdolny. Jeżeli by się okazało, że to co piszę jest błahę, to jestem przegrany nie tylko jako literat, lecz jako człowiek” (I, 135).

Świadomy wysokiej odpowiedzialności pisarza za słowo nie zahałał się w drugim tomie *Dziennika* dorzucić uwagi, że o każdym rzetelnym twórcy należy wyrażać się jak o kimś, kto jest „znakomity, wyższy, dostojny, zapładniający, olśniewający (tak trzeba mówić o artystach, to język, którego sztuka się domaga)” (II, 223). Dlatego ze wzgardą odpierał przypuszczenie, że scjentyfizm mógłby wyprzeć sztukę. Replikował ostro: „Jest chyba zupełnym nieporozumieniem ujmować poważną sztukę w kategoriach produkcji, rynku, czytelników, popytu, podaży – co to ma do rzeczy? – sztuka to nie fabrykowanie powieści dla czytelników a obcowanie duchowe, coś tak napiętego i odrębnego od nauki, nawet sprzecznego, iż nie może tu być wzajemnej konkurencji” (II, 222).

Gombrowicz wróci do tego tematu na łamach swego *Dziennika* po ukazaniu się *Kosmosu*, w 1966 r., w zamieszczonym tu *Wywiadzie z samym sobą dla 'Die Welt'*; zwracając się do swoich „współtwórców tj. moich czytelników (bo czytać to nie mniej twórcze niż pisać)” (III, 188), podkreśli, że na szacunek zasługuje prywatny, intymny, najbardziej osobisty stosunek, jaki pisarz stara się nawiązać i nawiązuje ze swymi czytelnikami. Literatów zapewni, że aby „sztuka przestała być wyrazem naszej mierności a z powrotem stała się wyrazem naszej wielkości, piękności, poezji”, jedyna rada – porzuciwszy teorie, „zwrócić się do wielkich osobowości czasu minionego i w przymierzu z nimi odnaleźć we własnych naszych osobach wieczyste źródła polotu, natchnienia, roz-

machu i wdzięku. Albowiem nie ma demokracji, w której by jakiś rodzaj arystokracji, jakiś gatunek wyższości, nie był osiągalny” (III, 188/9).

Zamykał ten wywód przestrożą, aby jego czytelnicy mieli i to na uwadze, że w jego pisarstwie często „Żart wiedzie do powagi, przekora do prawdy”. Stąd apel z pozoru tylko przekorny, w istocie zachęcający: „Spróbujcie ująć mnie najgłębiej. Słowo honoru, ja temu sprostam!” (III, Ib).

II

Nad tym, że krytyka u nas jest czymś pośrednim pomiędzy plotką, denuncjacją a reklamą – zamiast być najgłębszą i najsztudniejszą świadomością moralną danej epoki – ubolewał już Stanisław Brzozowski. Witold Gombrowicz stwierdzał na sobie, że bywała najczęściej dyletantyzmem i plotką. Zgadając się przeto na uprzystępnianie innym indywidualnych przeżyć i osiągnięć artysty, ostrzegał, aby nie próbowano interpretować dzieła biografiami twórcy i jego życiowymi przygodami. Ważna była głównie zasada zawarta w aforyzmie, że „styl to człowiek”. Tłumaczył, że czytelnicy z dzieła muszą wnioskować o twórcy; niewątpliwie – sylwetka, osobowość twórcy ułatwi im zrozumienie dzieła, otworzy je niejako poprzez związanie z konkretnym istnieniem; dlatego „jeśli słowo nowoczesnej krytyki ma odzyskać jędrność, towarzyskość, skuteczność w obrębie świata ludzkiego, musimy dojrzeć poza dziełem człowieka, twórcę, przynajmniej jako tzw. p u n k t o d n i e s i e n i a” (II, 152) (podkr. A.K.).

Ważne jest bowiem poznanie odrębności duszy każdego autora i siły jego indywidualności, odradzającej się i przejawiającej coraz to inaczej w nowym dziele; toteż „krytyka musi być tak natężona i wibrująca jak to, czego dotyka – w przeciwnym razie staje się tylko... zarzynaniem tępych nożem, rozkładem, anatomią, grobem” (I, 104). Gombrowicz nie wahał się przyznać wysokiej rangi wnikliwej krytyce. Któż lepiej od niego wiedział, że „jest naiwnością mniemanie, jakoby zachwyty nasz wobec sztuki z nas samych pochodził” (I, 251). Wyrażał przecież pogląd, że wzajemnie się nakłaniamy do zachwyty, że niejako przyświadczamy tylko najczęściej zachwyty innych, tym chętniej i goręcej, kiedy ta wysoka ocena jest wydawana przez ludzi, w których znawstwo nie wątpimy.

Podzielając opinię Brzozowskiego, że odczuwanie dzieła sztuki jest procesem tego samego rodzaju, co i twórczość, oraz że krytyka, jeśli ma

być samowiedzą literatury i sztuki, musi się zdobyć na własną samowiedzę – Gombrowicz podkreślał z ironią, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego „krytycy wywyższeni do roli sędziów dzieł, które ich przewyższały, nie umieli sobie dać rady ze swoją sytuacją zaiste bezczelną i karkołomną: jako sędziowie przemawiali z góry, choć naprawdę znajdowali się w dole” (I, 215).

Podobnie kształtował się obraz myśli krytycznej w emigracyjnym światku, toteż autor *Dziennika* rozprawiał się bez pardonu z atakującymi go małostkowo i napastliwie w swych felietonikach krytykami i recenzentami. Odparowywał ich napaści i nagonki z właściwą mu dotkliwą zjadliwością: „Nie dziwię się felietonom. [...] ...skądś, z Argentyny, wyskoczył facet, który właściwie nie należy do ferajny – i facet ten, sam siebie ogłosiwszy Pisarzem i żadnego z Felietonów nie pytając o pozwolenie, nie tylko wydał powieść i dramat wyłamujące się z linii i obrażające uczucia, ale w dodatku z całą bezczelnością zaczął ogłaszać Dziennik Pisarza”. Przyznawał chętnie, że „w dodatku każde słowo tego dziennika pisane jest pod włos. Co za skandal!” (I, 162).

Zdawał sobie dobrze sprawę z konsternacji, w jaką popadł ów aeropag, bezkarnie dotąd ferujący wyroki i usiłujący zbagatelizować jego dzieło: „Felietony nie mogą ze mną polemizować, gdyż ich chytre i głupie kalkulacje nakazują przemilczać mnie i nie robić mi reklamy. [...] Felietony musiałyby zresztą zacząć od gruntowniejszego zapoznania się z moją literaturą i zastanowienia się nad nią, na co ich nie stać, gdyż stać je jedynie na aluzje, grymasy, dowcipy, kopniaki i inne piruety” (I, 163). Później, z innej okazji, bronił się nie mniej ostro przed „płycizną, nonsensem... tego nieszczęsnego dziennikarskiego tupetu, który darzy felietonistów jakąś euforią, gdy chodzi o paplanie byle czego” (II, 14).

Nie lekcewał zresztą tych ataków, bo znał siłę wszelkich pomówień; toteż nie wahał się wyznać w *Dzienniku* (już w pierwszym roku jego ukazywania się): „Tak, cokolwiek by się powiedziało, lękam się tych felietoników, które usiłują doróść mi do pięty, żeby zatopić w niej swe złośliwe użębie. Cóż, że gonią w piętę? Sąd głupca o tobie, choćby to był najbardziej paradny i monumentalny arcyultrakretyn, wcale nie jest pozbawiony znaczenia, gdyż głupcowi na imię Milion” (I, 80). Rok później ujmował tę sprawę z innej strony, mając na myśli wagę rezonansu dzieła: „[...] w rzeczywistości wszyscy piszemy dla ludzi, sąd ich jest dla nas decydujący, lęk przed nim – dominujący” (I, 100).

Stąd poważna przestroga: „Dość już dzieł niewinnych, dzieł, które

wchodzą w życie z miną jakby nie wiedziały, że będą gwałcone tysiącem idiotycznych ocen; dość autorów, którzy udają, że ów gwałt dokonywany na nich przez sąd powierzchowny, byle jaki, jest czymś, co nie jest w stanie ich dotknąć i czego nie należy dostrzegać”. Stąd oczywista zasadność poprzedniego, na pozór tylko paradoksalnego argumentu: „[...] prawdą jest właśnie, prawdą trudną i tragiczną, że sąd głupca także ma znaczenie, także nas stwarza, urabia nas od wewnątrz i od zewnątrz, pociąga za sobą daleko idące konsekwencje natury praktycznej i życiowej” (I, 102).

Gombrowicz nie omieszkał rozpatrzyć zagadnienia od strony publiczności, by stwierdzić, że krytyka „wtedy nabiera barw jeszcze jaskrawszych skandalu, fałszu, nabierania gości. Jak rzeczy się mają? Publiczność pragnie być informowana przez prasę o książkach, które się ukazują. Stąd powstała gałąź krytyki dziennikarskiej, obsadzona przez ludzi mających styczność z literaturą. Lecz gdyby ci ludzie mieli naprawdę coś do zrobienia na terenie sztuki, gdyby w nim zapuścili korzenie, na pewno nie poprzestaliby na tych artykułkach – więc nie, to są prawie zawsze drugo- i trzeciorzędni literaci, osoby pozostające tylko w luźnym, raczej towarzyskim, stosunku ze światem ducha...” (I, 102 – 103).

Dla takich jak oni, „twórczość nie jest grą sił, nie dających się w pełni skontrolować, wybuchem energii, pracą stwarzającego się ducha, lecz tylko coroczną >produkcją < literacką wraz z nieodłącznymi recenzjami [...]” (I, 104). Rzuciwszy wzgardliwą uwagę, że „nadmiar pasożytów” jest skutkiem faktu, iż „Pisać o literaturze jest łatwiej niż pisać literaturę – w tym sęk”, Gombrowicz rozszyfrowywał tajemnicę znaczenia wypowiedzi i orzeczeń dyletanckich krytyków: „Ich przewagi – podkreślał – są natury czysto technicznej. Głos ich rozlega się potężnie nie dlatego, aby był potężny, a tylko dlatego, że pozwolono im przemawiać przez megafon prasy” (I, 104).

Po szyderczym odgródzeniu się od nadętych uzurpatorów, mieniających się bezprawnie „sędziami sztuki”, pisarz zwracał się osobno do wnikliwych, sumiennych, ale zbyt apodyktycznych krytyków z poważną i ostrą perswazją, aby pojęli, że „krytyka literacka nie jest osądzeniem człowieka przez człowieka (któż dał ci to prawo?), lecz starciem dwóch osobowości na absolutnie równych prawach”. Dlatego przestrzegał ich: „[...] – nie sądz. Opisu tylko swoje reakcje. Nigdy nie pisz o autorze

ani o dziele – tylko o sobie w konfrontacji z dziełem albo z autorem” (I, 104).

W drugim tomie *Dziennika* rozprawił się Gombrowicz z kolei z krytyką awangardową, której recenzje – jak to określił – „pęcznieją... niestrawnościami”. Dopytywał się wzgardliwie: „Kimże jest ten krytyk awangardowy, pisujący w gazecie? Intelektualistą? Artystą? [...] Jako artysta jest za mało czarujący, zbyt ociężały, nie umie tańczyć...”. Podsumowywał: „Snobizm? Ależ tak, snobizm. Niestety, to prawda, ta dziedzina zatruta snobizmem i błądą” (II, 150).

Mając tyle zastrzeżeń, nie bez sarkazmu godził się na zabiegi krytyków: „Analizy, owszem, syntezy, tak, rozbiory i paralele, no, trudno, ale niechże to będzie organiczne, krwiste, dyszące nim, krytykiem, będące nim, jego głosem mówione”. Wezwanie, aby nadawali wszystkiemu, co piszą, indywidualny, własny akcent, kończył kapitalną pointą: „Krytycy! Tak piszcie, aby było wiadomo, czy pisał blondyn, czy brunet?”.

Niełatwe były do strawienia te uwagi i monity. Warto przypomnieć, że Mroźek, podsumowując później zasługi Gombrowicza, wyraził wysokie uznanie dla śmiałości i bezkompromisowości pisarza, który „nie respektował, nie schlebiał miłości własnej bliźnich”².

² S. M r o ź e k, *La Mort*, esej napisany po śmierci pisarza (1969) i zamieszczony w „L'Herne”, Paryż 1971.