

Małgorzata Szpakowska

Gombrowicz - teoretyk sztuki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2, 75-96

1972

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.

Małgorzata Szpakowska

**Gombrowicz — teoretyk
sztuki**

Dziennik jest opowieścią o sobie i o człowieku indywidualnym, jego pragnieniach, poglądach, ambicjach. Opowieścią drążącą problem osobowości. Osobowości zafascynowanej własną odrębnością i zmierzającej do tej odrębności ostatecznego ugruntowania. Ale *Dziennik* jest jednocześnie opowieścią artysty o artyście i nurtujących go problemach. Jest wykładem poglądów na sztukę, jej sytuację, sens i powinności.

Dlatego można go również traktować jako traktat, wykład estetyczny, sumę artystycznych przekonań. Wymaga to jednak kilku założeń. Trzeba przede wszystkim przyjąć, że narratorem *Dziennika* jest sam Gombrowicz; trzeba także założyć, iż ów narrator nie kłamie — że jego uwagi pisane są z dobrą wiarą. Trzeba następnie uznać, że zamieszczone w *Dzienniku* poglądy na temat sztuki i współczesnego życia artystycznego nie są przypadkowymi refleksjami, zrodzonymi pod wpływem chwilowego nastroju, lecz że stanowią fragmenty pewnej koncepcji całościowej i możliwej do zrekonstruowania. Trzeba wreszcie komuś, kto jak ognia bał się wszelkiego zaklasyfikowania, przykleić gębę teoretyka, oddzie-

Czym jest
Dziennik

Summa
artystycznych
przekonań

lić to, co w *Dzienniku* jest prezentacją pewnej doktryny, od tego, co jest wyrazem osobowości.

Dopiero kiedy się powyższe zabiegi uzna za usprawiedliwione — można rozpocząć analizę.

Bardzo dużą część *Dziennika* zajmują krytyczne, często bardzo zjadliwe uwagi, poświęcone sytuacji aktualnie panującej w sztuce. Z jednej strony w naszych czasach obserwuje się jej wielki rozwój: liczba dzieł, twórców, odbiorców, szerokość oddziaływania wzrosły do nie spotykanych dotychczas rozmiarów. Jednocześnie jednak, wokół sztuki narosły najdziwniejsze mity, stała się ona dziedziną złudzeń, maskarad i nie spełnionych oczekiwań.

Sytuacja w sztuce determinowana jest w znacznej mierze naszymi o niej wyobrażeniami, zarazem podniosłymi i upraszczającymi. Ale przede wszystkim jest ona konsekwencją pewnych stałych układów, towarzyszących wszystkim stosunkom międzyludzkim. Sztuka jest pewnym fenomenem społecznym, trudno więc oczekiwać, by okazała się wolna od osobliwości właściwej wszystkim społecznym sytuacjom. Ta osobliwość — to gombrowiczowska forma: zjawisko polegające na stałej autokreacji w kontakcie z Innym. Jest to podstawowy bodaj temat, stale wracający zarówno w twórczości literackiej, jak w *Dzienniku*.

Gombrowiczowska forma

„(...) największym rozczarowaniem, jakie oczekuje ludzkość w najbliższej przyszłości — pisze Gombrowicz — będzie bankructwo filozofii kolektywnej, która ujmując jednostkę jako funkcję masy poddaje ją w rzeczywistości abstrakcjom, takim jak klasa społeczna, państwo, naród, rasa, a dopiero na trupach tych światopoglądów urodzi się trzecie (pierwsze — indywidualistyczne, MS) widzenie człowieka: człowiek w związku z drugim, konkretnym człowiekiem, ja w związku z tobą i z nim” (I, 33—34)¹.

Jeżeli taki sposób widzenia człowieka ma być generalnie słuszny, tym samym słuszny jest i wobec

¹ W. Gombrowicz: *Dziennik*. T. I: (1953—1956). Paryż 1957 ss. 337; t. II: (1957—1961). Paryż 1962, ss. 274; t. III: (1961—1966) Paryż 1966, ss. 253. Przy dalszych cytatach podaję w nawiasach tom i strony tego wydania.

człowieka w tej szczególnej sytuacji, jaką stwarza kontakt ze sztuką. Odbiór sztuki ma charakter społeczny. Albo dokonywany jest zbiorowo (w muzeach, na wystawach, na koncertach, w rozmowach o sztuce), albo — gdy, jak w przypadku lektury, jest indywidualny — kształtuje go społeczna treść. Rezultatem jest konwencjonalność i brak szczerości:

Odbiór sztuki

„Nie zdajesz sobie sprawy z tego, co dzieje się w tobie, gdy patrzysz na obrazy. Sądzisz, że dobrowolnie zbliżasz się do sztuki, zwabiony jej pięknem, że to obcowanie odbywa się w atmosferze wolności i że spontanicznie rodzi się w tobie rozkosz, wyczarowana boską różdżką piękności. Naprawdę zaś jest tak, że jakaś ręka schwyciła cię za kark, przyprowadziła przed obraz, rzuciła cię na kolana — i że wola potężniejsza od twojej kazała ci wysilać się, abyś doświadczył uczuć należytych. Jaka to dłoń i jaka wola? Ta dłoń nie jest dłonią pojedynczego człowieka, ta wola jest wolą zbiorową, zrodzoną w wymiarze międzyludzkim, zgola ci obcym. Tak więc, ty wcale nie podziwiasz — ty jedynie starasz się podziwiać” (I,41).

Nieszczere zachwyty

Opis powyższy właściwie nie zawiera w sobie zarzutu. Pretensje Gombrowicza zwrócone są nie przeciw opisanej sytuacji, jako nieuniknionej, lecz przeciw jej mistyfikowaniu, przeciw braniu zachwyty wobec sztuki za dobrą monetę. W złudzeniach tych bowiem tkwi przyczyna wszystkich dalszych fałszów i nieautentyczności, zmieniających obcowanie ze sztuką w komedię pozorów.

„(...) musimy całkowicie zerwać z tą zbyt łatwą myślą, iż «sztuka zachwyca nas» i że «rozkoszujemy się sztuką». Nie, sztuka tylko do pewnego stopnia nas zachwyca, a rozkosze, jakich nam przysparza, są wątpliwe... I czyż może być inaczej, jeśli obcowanie z wielką sztuką, to męczące, trudne obcowanie z ludźmi dojrzałymi, o szerszym zasięgu i potężniejszym odczuwaniu? Nie rozkoszujemy się — raczej staramy się rozkoszować... i nie rozumiemy... staramy się zrozumieć” (I, 325).

Tymczasem z próbami rozumienia nie jest wcale dobrze. Przede wszystkim dlatego, że powszechnym deklaracjom umiłowania sztuki towarzyszy jej gruntowna niezajomość. Ci, co — zapewne szczerze — utrzymują, że sztuce zawdzięczają najgłębsze prze-

Nieznajomość sztuki

życia, są w rzeczywistości odbiorcami niestarannymi, nieuważnymi, nonszalanckimi. „Jak pogodzić się na przykład z tym, że Wyspiański jest ogłoszony narodowym naszym dramaturgiem i poetą, jeśli w narodzie nie ma stu osób, które by jako tako znały jego dzieła?” (I, 307) — pyta Gombrowicz. W trzynastowiecznym opactwie Royaumont bawi się w eksperymenty: mieszkańców, ludzi kulturalnych i pełnych bałwochwalczego uwielbienia dla Sztuki, egzaminuje ze scen, widniejących na gobelinie, który stale mijają na schodach: nikt niemal nie potrafi mu udzielić odpowiedzi. Istnienie dzieł sztuki jest elementem rytuału, ale deklarowany wobec nich podziw jest tylko pozorem. „Obrazy, posągi i inne cuda są po to jedynie, żeby wiadano, że są... wie się, że są, i nie zwraca się na nie więcej uwagi niż na kaloryfery i wentylatory” (III, 166). Przeglądając albumy z reprodukcjami najznakomitszych arcydzieł, Gombrowicz pisze:

Poznanie
arcydzieł

„Katedra w Chartres przywaliła mnie jak góra wodna. Ileż miesięcy, lat wymagałoby rozeznanie się w katedrze, będącej od dołu do góry, aż po łuki sklepień, kamieniem wypracowanym, udręczonym, nasyconym pasjami, uczłowieczonym — jakby czeredy całe pracowników rzuciły się na kamień niczym fale. Jakże jeden widz może wchłonąć trud tylu artystów? Ale Giotto z Picassem i z Michałem Aniołem czyhali już na nas, gdyśmy przerzucali plansze katedry (...) Oto fresk Giotta. Nie mogę poświęcić mu zbyt wiele czasu, ale ufam, ufam, że *ktoś inny* wpatrzył się, rozpatrzył... Tu jednak myśl zaskoczyła mnie fatalna: a jeśli tego innego nie ma? I jeśli *każdy* zwała ten ciężar zobaczenia na innego, i jeśli to rozkoszowanie przekazujemy sobie z ręki do ręki, spychając je w nicość?” (II, 57).

Nierzetelne
oceny

Nasz stosunek do sztuki jest nierzetelny nie tylko przez niestaranność. Komedia polega nie tylko na udawaniu kompetencji czy zainteresowania wobec dzieł, których nikt naprawdę nie czyta, nie słucha, nie ogląda. Podobna nierzetelność króluje w sferze ocen. I one także są wynikiem wzajemnego przymusu, tresury, presji. „Ładnych rzeczy na przykład dowiedzielibyśmy się, gdybyśmy zaczęli badać, o ile osoba, która zachwyca się Bachem, może w ogóle

zachwycać się Bachem, to jest, o ile zdolna jest uchwycić coś z muzyki i coś z Bacha” (I, 316). Ponieważ jednak od dawna przyjęte jest zachwycać się Bachem — sprawa jest względnie prosta. Gorzej, gdy w grę wchodzi dzieła, co do których społeczne przyzwyczajenie jeszcze się nie ukształtowało. Według potocznych wyobrażeń odbiorca winien się po prostu zachwycić i na tym zachwycie (lub na jego braku) oprzeć ocenę. Ale, jak twierdzi Gombrowicz, w rzeczywistości nikt się właśnie nie zachwyca, a jeżeli już, to bardzo rzadko i w głębi serca wcale nie tym, co jest najwyższej notowane. Wobec czego podstawy dla naszych ocen szukamy nie w ocenianym przedmiocie czy we własnej reakcji, lecz w opiniach bliźnich. Opowiadając o argentyńskim przyjęciu *Ferdydurke*, zresztą nie najgorszym, Gombrowicz powiada: „(...) w środowisku, w którym nikt nie ufał sobie ani nikomu innemu (ta klęska środowisk kulturalnie wtórnych), gdzie nie było ludzi mogących narzucić wartość, *Ferdydurke* nie mogła uzyskać autorytetu — a książkom trudnym i wymagającym wysiłku autorytet jest koniecznie potrzebny, po prostu aby zmusić ludzi do czytania” (I, 109). No tak, ale jeśli zachwyty oparty ma być na autorytacie — co to w ogóle za zachwyty?

Innym przejawem nieautentyczności postawy wobec sztuki jest obojętność wobec konwencji. W *Dzienniku* kilkakrotnie powraca protest przeciw muzeom, jako instytucji wyjątkowo nienaturalnej. „Obrazy nie nadają się do tego, żeby je umieszczać jeden obok drugiego na gołej ścianie, obraz jest po to, aby ozdabiał wnętrze i był radością tych, którzy mogą z nim obcować” (I, 39) — pisał Gombrowicz w 1953 roku. A w dziesięć lat później, przy zwiedzaniu Luwru: „Kakofonia. Karczma. Leonardo bije się po pysku z Tycjanem” (III, 100). Nasza nieautentyczność w odbiorze sztuki przejawia się między innymi właśnie w łatwości, z jaką się na wszelkie konwencjonalne niedogodności zgadzamy. „(...) sztuka — nie tylko malarska — obfituje w takie margine-

Presja
autorytetów

Leonardo bije
się z Tycjanem

sowe zgrzyty, absurdy, brzydoty, głupoty, które wyrzucamy poza nawias naszego odczuwania. Nie razi nas stary tenor w roli Zygfyryda, freski, których nie można dojrzeć, Venus z oderwanym nosem, starość kobiety deklamującej młode wiersze" (I, 39). A nie przeszkadza nam to wszystko z tego powodu, że nas to w gruncie rzeczy nic nie obchodzi.

Nas? To znaczy oczywiście odbiorców. Ale nieautentyczność nie stanowi wyłącznego przywileju konsumentów sztuki. Tyczy ona także tych, którzy są jej twórcami. Oni również, albo może w większym jeszcze stopniu, przyczyniają się do jej dewaluacji; oni również uczestniczą w komedii złej wiary.

Gombrowicz napisał esej *Przeciw poetom*, ale z *Dziennika* dałoby się także wykroić jeszcze bardziej zjadliwy: „Przeciw malarzom”. Zastrzeżenia, wątpliwości i pretensje kierują się tam przeciw malarstwu w ogóle, a przede wszystkim przeciw malarstwu współczesnemu.

Przeciw
malarstwu
współczesne-
mu

„Wyobraźmy sobie, że ktoś z was namalował tego oto rybaka. Jak sądzicie? Czy ja zdołam ocenić kunszt obrazu, jeśli będę pozbawiony wycucia koloru, formy, i mój smak nie będzie należycie wykształcony? Jeśli, słowem, nie będę umiał patrzeć odkrywczo, po malarsku?” (II, 61).

„Jeżeli sam potrafię widzieć, to wolę się patrzeć na żywą twarz rybaka. Zamiast jednego obrazu będę ich miał dziesiątki, bo ta twarz jest coraz inna, ukazująca się pod innym kątem, w innym oświetleniu. Jeśli zdołam wydobyć żywioł malarski żywej twarzy, na cóż mi twarz nieruchoma waszego malowidła? A jeśli nie zdołam, to i obraz nic interesującego mi nie powie” (II, 61).

Malarstwo jest więc dla Gombrowicza sposobem utrwalenia swego spojrzenia przez artystę, przy czym ów ślad, jak powiada dalej, jest niewystarczający i takie osobowości jak Cézanne czy van Gogh fascynują nas dzięki swej legendzie biograficznej, niemożliwej do zrekonstruowania na podstawie samych dzieł. Dzieła plastyczne są przede wszystkim obrazami rzeczywistości przetworzonymi przez świadomość artysty i w pewnym sensie oswojonymi:

„Pień namalowany — to pień przepuszczony przez człowieka” (II, 54). Sytuację obecną od dawniejszej odróżnia jednak to, że się obrazów i malarzy zrobiło po prostu za dużo. Komedia zachwyty odgrywana przed dziełami plastycznymi uczyniła z nich przede wszystkim towar. Gombrowicz — sądzić można, z niejaką uciechą — dokonuje marksistowskiej analizy prowadzącej do konkluzji, iż obraz jest po prostu przedmiotem kupna, podlegającym prawom rynku. Wykrzywia się na wyższe wielokroć ceny oryginałów niż równorzędnych z nimi pod względem estetycznym kopii — słowem, na przykładzie malarstwa przedstawia w skrócie zarys sytuacji sztuki wyalienowanej. Urąga temu, że w Paryżu żyje czterdzieści tysięcy malarzy — już sam ten fakt stanowi argument przeciw uprawianej przez nich dyscyplinie. A co najgorsze — tworzone przez nich dzieła „wcale nie są takie złe”.

Czterdzieści
tysięcy
malarzy

To ostatnie stwierdzenie jest zarzutem najcięższym. Po pierwsze, wskazuje na nieostrość kryteriów stosowanych w plastyce. Ostatecznie, jak się w coś wystarczająco długo wpatrywać, to i w trzech zapalkach można odkryć misterium kosmosu. Po wtóre zaś — sztuka, którą uprawiać może niemal każdy, musi budzić wątpliwości. Malarstwo dzisiejsze jest po prostu produkcją.

Malarstwo
produkcją

„Malarza gnębi ilość malarzy. Za dużo. Wszyscy malują. Dlaczego ta sztuka przestaje być trudna, dlaczego urzeczywistnił się w naszych czasach jakiś triumf mierności, dzięki któremu malowanie stało się łatwe, dostępne byle podfruwajce, studentom, dzieciom, emerytom, każdemu — zdołano zlekceważyć wszystkie trudności techniki, formy, które wzbraniały dostępu do ołtarza, i dziś artystą malarzem może być każdy — i, co więcej, te obrazy «wcale nie są takie złe»” (III, 27).

Sytuacja w muzyce stanowi w pewnym sensie przeciwieństwo wyżej opisanej. Co nie znaczy, by była dobra: jest także zła, ale inaczej. Na marginesie zresztą warto odnotować, że w oczach Gombrowicza, jeśli malarstwo nie jest sztuką, to muzyka jest nią na pewno; jeśli malarstwo zostaje odrzucone nieja-

Muzyka i mu-
zycy

ko „gatunkowo”, muzyce przyznawana jest ranga wysoka. Obecnie jednak, tak jak malarzy — muzyków, wykonawców, sal koncertowych, rozgłośni, płyt jest po prostu za dużo. Wprawdzie odbiór muzyki był zawsze nierzetelny: jednorazowe wysłuchanie symfonii lub koncertu nie daje — i nie może dać — dostatecznego o nim wyobrażenia, i w tym sensie zachwyty dla muzyki były zazwyczaj oszustwem, dzisiaj jednak, pomnożone przez miliony słuchaczy, oszustwo przybrało rozmiary zastraszające. Muzyki się nie kontempluje, nawet się jej nie słucha. Celebrytuje się ją na koncertach, stanowiących instytucję społeczną. Więcej, ma się do niej stosunek niejako sportowy:

Galop pianisty

„Ten Niemiec pianista galopował z towarzyszeniem orkiestry. Ukołysany tonami, błąkałem się w jakimś rozmarzeniu — wspomnienia — to znów sprawa, którą załatwić mam jutro — piesek Bumfili, foksterierek... Tymczasem koncert funkcjonował, pianista galopował. Byłże to pianista, czy koń? Byłbym przysięgał, że wcale tu nie idzie o Mozarta, tylko o to, czy ten rączy rumak weźmie w cuglach Horowitza lub Rubinsteina. Faceci i facetki tu obecni zaprzęgnięci byli pytaniem: jakiej klasy jest ten wirtuoz, czy jego piana są na miarę Arrau, a jego forta na wysokości Guldy? Marzyło mi się więc że to mecz bokserski, i widziałem, jak on bocznym sierpowym pasażem najechał Brailowskiego, oktawami lupnął Giesekinga, tryłem wymierzył knockout Solomonowi. Pianista, koń, bokser? Wtem wydało mi się, że to bokser, który dosiadł Mozarta, jedzie na Mozarcie, tłukąc go i waląc w niego i bębniąc i kłując ostrogami. Co to? Dojechał do mety! Oklaski, oklaski, oklaski! Dżokej zsiadł z konia i kłaniał się, ocierając czoło chusteczką” (I, 51).

Ale to tylko jeden z aspektów muzyki. Istnieje jeszcze i inny. Taki mianowicie, który sprawia, że jeśli malarstwo zanadto się współcześnie uprościło i uprzystępniło, to muzyka, przeciwnie, niesłychanie się skomplikowała. „Forma nam się wściekła, znękana ilością” — powiada gdzieś Gombrowicz. Kompozytorów jest wielu, ale tworzą mało, z oporami, z niesłychanym trudem. Powodem jest instytucjonalizacja muzyki. Autonomiczna, wyalienowana muzyka, aby zapewnić sobie trwanie, musi się roz-

Forma się
wściekła

wijać. Dlatego nie poprzestaje się na tych dziełach, które istotnie budzą zachwyt, dlatego powszechnie grymasi się wobec łatwości czy urody utworów Beethowena: „On zachwyca — dlatego musimy go sobie obrzydzić”. Na piedestał winduje się za to Bacha (złośliwości pod adresem Bacha są obficie rozsiane po całym *Dzienniku*), który — jako że nudzi i w ogóle niezbyt się podoba — stwarza znaczne możliwości rozwoju: „(...) tu forma nie przylega dobrze do człowieka, tu więc jest jeszcze coś do zrobienia między człowiekiem a formą” (II, 219).

Tak uprawiana muzyka nie ma oczywiście nic wspólnego z przeżyciami odbiorców, w ogóle żadnych przeżyć nie budzi. Jest natomiast fundamentem instytucji Muzyki, w której i twórcy, i słuchacze z równym fałszem i z równą pompą uczestniczą. Jak malarstwo, tak i muzyka redukuje się dziś do swojej roli społecznej. Autentyczności w sobie nie niesie, a nawet gdyby ją niosła, musiałaby ją zatracić pod działaniem powszechnej celebry.

Instytucja
Muzyki

I wreszcie literatura. Ten teren, który Gombrowiczowi jest najbliższy siłą rzeczy, po którym porusza się najswobodniej i na którym znajduje przynajmniej tyle samo fałszu, co na poprzednich. Z jedną różnicą: odbiór dzieł literackich, czytanie, jest zajęciem w zasadzie indywidualnym. Stwarzanie wzajemne ocen i zachwytów odbywa się na drodze pośredniej: przez kawiarnię, przez krytykę, przez rodzaj giełdy. Niemniej ostateczna sytuacja w literaturze jest podobna jak w innych dziedzinach sztuki: istnieją obrzędy, nie ma autentycznego odbioru. Trudno się zresztą temu dziwić. Literatura jest nudna. Doszło do tego, że im jest nudniejsza, im mniej czytana — tym wyżej się ją ocenia:

Obrzędy
literatury

„Kiedys będzie wiadomo, dlaczego w naszym stuleciu tylu wielkich artystów napisało tyle nieczytelnych dzieł. I jakim cudem te książki nieczytelne i nie czytane zaważyły jednak na stuleciu i są sławne. Z prawdziwym podziwem, z niekłamany uznaniem musiałem przerwać wiele lektur, które nazbyt mnie nudziły. Kiedys wyjaśni się, z jakiego to opacz nego małżeństwa twórcy z odbiorcami rodzą się utwory

Nudne
arcydzieła

pozbawione artystycznego sex-apealu. Cóż za hańba? Chwilami mam wrażenie, że żyje wśród nas, pisarzy, jakieś głupstwo paczące całą naszą działalność, przed którym nie umiemy się bronić, gdyż ono wciąż anonimowe” (I, 145—146).

W eseju *Przeciw poetom* Gombrowicz zebrał swoje pretensje pod adresem literatury. Przedstawił mechanizm tworzenia się sztucznych wartości i sztucznych uznań, zgromadził także zarzuty zbliżone do wysuwanych przeciw muzyce i malarstwu, dotyczący ilościowego nadmiaru dzieł i pisarzy. Pomstował na nudę *Śmierci Wergilego*, *Ulissesa*, książek Kafki — dzieł uważanych za najwybitniejsze osiągnięcia naszego stulecia, ale w końcu po prostu nieczytelnych. Ubolewał nad wynaturzoną rytualnością języka poetyckiego. Pisał: „Poczęto też oddawać się jakimś wynalazkom i eksperymentom z grymasem straszliwego wtajemniczenia — i tej nudnej orgii, powtarzam, nic nie jest w stanie zahamować” (I, 322). Porównywał zamknięty świat literatury do świata szachistów, również posługujących się systemem wartości dla żadnego nieszachisty niepojętym; wyższość szachistów upatrywał jednak w ich mniej uniwersalistycznych ambicjach. Poezji tworzonej dla innych poetów, literaturze pisanej dla innych literatów — odmówił wszelkiego sensu. Literatura nie stykająca się z rzeczywistością, nie porywająca ani nie wzruszająca nikogo, jest wymysłem sztucznym i zbytecznym. „Nieszczęśliwi! Was już nikt nie kocha! Nikomu się nie podobacie! Nikogo nie podniecacie!” — pisał, znudzony na sam widok grubego tomu wierszy znajomego poety. I dalej: „Jesteście świadectwem dostojeństw Ducha człowieka i wielkości Sztuki, ale ludzie was nie lubią” (I, 146, 147).

Rytuał
poetycki

Nikt was nie
kocha

Instytucjonalizacja sztuki dotyczy nie tylko procesu tworzenia, obejmuje również funkcję społeczną artysty. Skoro sztuka jest rodzajem obrzędu celebrowanego przez zbiorowość, artysta musi wyrosnąć na kapłana. Zatraca on w ten sposób resztę autentyczności — jeśli mu jeszcze jakokolwiek pozostała.

Staje się funkcjonariuszem Sztuk czy, jak pisze Gombrowicz, „funkcjonariuszem duchowym”. Kontakt z takimi artystami skłaniał Gombrowicza do przedsięwzięcia nawet zupełnie sztubackich i niemądrych kroków, by tylko pewność siebie i przekonanie o własnej wartości tych sfalszowanych kapłanów podważyć. Taki był przecież sens skandali wywoływanych na literackich przyjęciach argentyńskich i urugwajskich, i następnie z satysfakcją opisywanych; tym należy tłumaczyć zacieklą niechęć do rozmaitych zjazdów, uroczystości i obchodów, gromadzących przedstawicieli świata literackiego i artystycznego. Bo, jak powiada Gombrowicz przy okazji zjazdu Pen-Clubu: „Artystą się jest dla nie-artysty, dla niedość-artysty, dla czytelnika-odbiorcy. Ale gdy artysta spotyka artystę, obaj przemieniają się w... w kolegów po fachu” (III, 62).

Sprawa sytuacji artysty: fałszywej, rytualnej i pozornej, warta jest zapamiętania. Funkcjonariusz zabija w nim człowieka, człowiek redukuje się do odgrywanej roli. Rola jest pochodzenia społecznego: wynika ze zrytualizowania sztuki, artysta jednak sam nie jest bez winy, gdy się z tą rolą zbyt chętnie utożsamia, gdy nie czuje jej ciężaru, gdy — przeciwnie — rozkoszuje się własną wielkością. Sama twórczość wraz z jej niesłychanie skomplikowanymi problemami staje się wówczas w gruncie rzeczy obojętna; fakt bycia artystą przesłania potrzebę tworzenia. Przy innej okazji, charakteryzując polskie środowisko literackie przed wojną, Gombrowicz pisał: „(...) byli to pisarze, którzy za nic nie chcieli przestać być pisarzami, gotowi do najbardziej heroicznego poświęceń, aby tylko utrzymać się przy pisarstwie” (I, 23). W ten sposób sami artyści waleśnie przyczyniają się do instytucjonalizacji sztuki i utrwalenia jej nieautentyczności.

Mówiło się wyżej wiele o alienacji sztuki, o obcości i znudzeniu, jakie budzi ona w demonstrowanych fałszywych zachwyty odbiorcach, nawet o oderwaniu od rzeczywistości. Nie znaczy to jednak, by Gom-

Funkcje
skandali

Funkcjona-
riusz zabija
człowieka

browicz, kwestionując sztukę zautonomizowaną, celebującą siebie i nikomu niepotrzebną, skłaniał się ku pogładowi, iż powinna ona wyjść naprzeciw czytelnikowi, że się do niego ma naginać lub przystosowywać. Przeciwnie. Narzucanie sztuce funkcji służebnych musi przynieść skutki fatalne. Podporządkowanie jej czemukolwiek niszczy ją i zniekształca. Gombrowicz był pisarzem polskim. Jego naturalne niejako środowisko stanowiła polska literatura. Dlatego też — z racji jej osobliwości — spośród wszystkich podporządkowań sztuki najbardziej szczegółowo badał jej podporządkowanie narodowe. Jako dla sztuki zabójcze.

Wobec polskości

Sprawa ta wykracza poza ramy niniejszego szkicu, wiąże się bowiem z całym skomplikowanym zespołem problemów nastroczających się z okazji stosunku Gombrowicza do Polski i Polaków; tutaj zostanie tylko zasygnalizowana. Gombrowicz powiada tak: pisarz może być — również dla swego narodu — wartościowym tylko wtedy, gdy odrzuci wszelkie skrępowania, kiedy przezwycięży w sobie to, co go ogranicza. Pisarz nie może wprost służyć dziełem swoim jakiejś idei, to nonsens, wartość jego utworów polega w ogóle na czymś innym. W dodatku, gdy mowa o literaturze polskiej, w grę wchodzi jeszcze właściwa Polakom nienaturalność w traktowaniu własnego narodu: „(...) wobec Polski Polak nie umie się zachować, ona go peszy i manieruje — onieśmiela go w tym stopniu, iż nic nie «wychodzi» mu właściwie, i wprawia go w stan kurczowy — zanadto chce Jej pomóc, zanadto pragnie Ją wywyższyć” (I, 15). Ta nienaturalność potęguje stale zagrażającą literaturze „zaangażowanej” skłonność do fałszu; literatura stroi się wówczas zupełnie sztucznym przybraniem.

To, co powiedziane zostało powyżej o narodzie, odnosi się do wszystkich podporządkowań ideologicznych. Również niezdrowa jest dla sztuki inna służebność: wobec odbiorcy, wobec czytelnika. Gombrowicz zarzuca sztuce, iż ta nie zachwyci nikogo;

nie jest jednak żadnym rozwiązaniem, gdy sztuka budzenie zachwyty postawi sobie za cel, gdy za najważniejsze zadanie uzna oczarowanie odbiorcy. Jest to bowiem tylko zamiana jednej nieautentyczności na inną: zinstytucjonalizowane samouwielbienie zastąpione zostaje przez posłuszeństwo wobec powszechnych wymagań. Nikogo nie obchodzące eksperymenty formalne przekształcają się w łatwiznę. Miejsce Brocha i Kafki zajmuje Sienkiewicz.

Swoistemu fenomenowi, za jaki uważał Sienkiewiczza („nigdy chyba nie było tak pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego” I, 327), Gombrowicz poświęcił oddzielny esej. W Sienkiewiczzu bowiem owo pragnienie podobania się, pragnienie wzbudzenia poklasku znalazło wyraz wyjątkowo klarowny. Sienkiewicz stworzył łatwy, przyjemny i powszechnie przyswojony wzór „polskiej piękności”, *salon de beauté*, w którym uczynił Polaków urodziwymi dla nich samych. Sienkiewicz uwiódł naród.

„(...) Mickiewicz, mimo wszystko w sporej mierze bezinteresowny i potężny, przekształcił się stopniowo w Sienkiewiczza, będącego jawną żądzą podobania się za wszelką cenę. Ten, naprzód, pragnął podobać się czytelnikowi. Po wtóre pragnął, aby jeden Polak podobał się drugiemu Polakowi i aby naród podobał się wszystkim Polakom. Po trzecie pragnął, aby naród podobał się innym narodom” (1, 333).

Pragnienie, przynajmniej w dwóch trzecich, zostało uwieńczone sukcesem. I zapłacono za to sioną cenę. Sienkiewiczowskie zac zadanie trwa do dziś, stanowiąc o jednej z podstawowych słabości polskiej literatury, „literatury uwodzicielskiej”, opartej na poczciwych intencjach i zwykłym pochlebstwie.

Tak przedstawia się *pars destruens* wykładu Gombrowicza o sytuacji sztuki. Najważniejszym wątkiem jest zarzut nieautentyczności, wynikającej z faktu, iż sztuka jest zjawiskiem społecznym i podlega prawom rządzącym zbiorowością, ale potęgowanej dodatkowo przez instytucjonalizację i masowość, właściwe współczesnej kulturze, a także przez komedię złej wiary, odgrywaną przez twórców i odbiorców. W rezultacie sztuka podlega wszystkim możliwym

O Sienkiewicz-
czu

Literatura
uwodzicielska

alienacjom, staje się zabsolutyzowanym mechanizmem, rozmiągającym się z ludzkimi pragnieniami i oczekiwaniami. Podporządkowanie sztuki ideom zewnętrznym lub zbiorowości nie jest żadnym rozwiązaniem. Przeciwnie, wskazaną nieautentyczność jeszcze potęguje.

Czy zrezygnować ze sztuki?

Ale w takim razie można by zapytać, jaki jest w ogóle sens tej zabawy? Po co komu sztuka: zjawisko spaczone, skażone, zafałszowane, nieustanne źródło zbytecznych obrzędów i nieporozumień? Zaprzęgnięta do zadań użytecznych — niszczy; pozostawiona samej sobie — przekształca się w kościół fałszywych bóstw, w instytucję tyleż napuszoną co komiczną. Nikogo nie zachwyca, wszystkich nudzi, potęguje sztuczność ludzkich zachowań. Może więc jedynym wyjściem byłoby w ogóle z niej zrezygnować?

Wprawdzie mógłby ktoś na to powiedzieć: wszystko to, co zostało wskazane, dotyczy tej sztuki, która jest. Być może jednak mogłaby być inna. Ale w twórczości Gombrowicza brak utopii, brak takiego złotego wieku, w którym wszystko byłoby w porządku. Nie byłoby zresztą takiej utopii na czym oprzeć: jeśli źródłem niedomagań sztuki jest nienaturalność, nieodłączna od stosunków międzyludzkich, to wszelka sztuka, stanowiąc pewien środek komunikacji między ludźmi, jest na tę nienaturalność skazana. Nasilenie zniekształceń zależy od epoki, od stopnia instytucjonalizacji, od panujących wzorów, być może także od samych dzieł; ale ich obecność jest nieunikniona.

Więc po co komu sztuka?

Odpowiedź — zaczerpnięta z Gombrowiczowskiej antropologii — brzmi: *sztuka zaspokaja ludzką potrzebę ekspresji*.

Że istnienie takiej potrzeby Gombrowicz dostrzegał, że, co więcej, przypisywał jej znaczenie fundamentalne — tego chyba nie trzeba dowodzić; temat ten przewija się przez wszystkie tomy *Dziennika*, powraca niemal obsesyjnie. Pragnienie wyrażenia sie-

Sztuka
ekspresją

bie, bądź przez dzieła, bądź przez takie kreowanie własnej osobowości, by z niej samej uczynić dzieło sztuki, jest oczywiste od pierwszych stron. Stąd zresztą pomysł pisania *Dziennika*, czyli wybór takiej formy literackiej, która bezpośrednio ekspresjonowanie osobowości ułatwia. Stąd zwierzenia i deklaracje, które autora narażały na zarzuty egocentryzmu i zapatrzenia w siebie. Stąd ów początek: „Poniedziałek. Ja. Wtorek. Ja. Środa. Ja. Czwartek. Ja. Piątek. Ja”. Albowiem zasadniczym zadaniem artysty jest wyrazić siebie.

„Słowo «ja» jest tak zasadnicze i pierwotne, tak wypełnione najbardziej namacalną a przeto najuczciwszą rzeczywistością, tak nieomylnie jako przewodnik i surowe jako probierz, iż zamiast nim gardzić należałoby paść przed nim na kolana. Myślę, że raczej nie jestem jeszcze dość fanatyczny w moim przejęciu się sobą i że nie umiałem — w strachu przed innymi ludźmi — oddać się temu powołaniu-zadaniu z dość kategorię bezwzględnością, pchnąć tę sprawę dość daleko. Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym mi naprawdę zależy.

Przystąpić do stwarzania siebie i uczynić z Gombrowicza postać — jak Hamlet, albo don Kiszot — ?” (I, 170).

Aby realizacja tak postawionego celu była możliwa, konieczne jest, by spełnionych zostało wiele warunków. Jednym z podstawowych jest wyzwolenie artysty od wszelkich uwikłań, obciążeń, powinności. Nawet od tych, które stwarza sama sztuka — a może nawet od tych szczególnie. W *Dzienniku* pojawia się wielokrotnie ton, zadziwiający może u człowieka, dla którego twórczość artystyczna stanowiła jeden z najważniejszych środków afirmacji własnej osobowości: ton lekceważenia wobec sztuki. Własne Ja bowiem jest ważniejsze, artysta nie powinien ulegać sztuce, powinien nad nią górować, powinien ją sobie podporządkować. I nie chodzi tu o sztukę-instytucję, którą Gombrowicz ośmieszał i krytykował. Chodzi o tę sztukę dla artysty najważniejszą, najprawdziwszą: o własną twórczość.

W zakończeniu relacji o wymianie listów z Miłoszem Gombrowicz pisze: „List mój do Miłosza był-

Stworzyć
siebie

List do Miłosa

by o wiele szerszy i pełniejszy, gdybym zawarł w nim tę prawdę, że mnie bynajmniej tak bardzo na tych tezach, drogach, problemach nie zależy; że wprawdzie zajmuję się tym, ale raczej od niechcenia: a w gruncie rzeczy jestem przede wszystkim „dziecinny” (I, 29). Takich deklaracji własnej „dziecinności”, obojętności wobec swoich dzieł, dystansu wobec swej twórczości, jest więcej. Zrozumieć je można chyba tak: jeżeli przez sztukę mam wyrazić siebie, to ja sam tu jestem celem, sztuka tylko środkiem, zawsze zagrażającym mi absolutyzacją i przesłonięciem mej osobowości. Koresponduje to zresztą ze zgłaszanymi pod adresem krytyki postulatami, by nie parała się jedynie analizą dzieł, by za twórczością pozwalała dostrzec także człowieka — oczywiście nie jako zbiór anegdot biograficznych, lecz jako pełną osobowość. Koresponduje to także z uwagą, uczynioną z okazji rozważań o Brunonie Schulzu:

Nie uwielbiać sztuki

„Mnie zawsze irytowali artyści nazbyt fanatyczni. Nie znoszę poetów, którzy są zanadto poetami, i malarzy zbyt oddanych malarstwu. Ja w ogóle domagam się od człowieka, żeby się nigdy niczemu całkowicie nie oddawał. Żądam, aby był zawsze troszkę poza tym, co robi. Otóż Bruno był artystą bardziej od wszystkich *poètes maudits*, i to dla tej paradoksalnej przyczyny, że wcale nie uwielbiał sztuki. Uwielbiając jest się kimś, on zaś wolał zatracić się w niej, przepaść.

Ja zaś chciałem być — być sobą — sobą, nie artystą, ani ideą, ani żadnym dziełem swoim — sobą. Być powyżej sztuki, dzieła, stylu, idei” (III, 151).

I jeszcze jeden cytat, z eseju *Przeciw poetom*.

Dwa humanizmy

„Istnieją dwa sprzeczne rodzaje humanizmu: jeden, który moglibyśmy nazwać religijnym, usiłuje rzucić człowieka na kolana przed dziełem kultury ludzkiej, zmusza nas, abyśmy wielbili i szanowali na przykład Muzykę, albo Poezję, albo Państwo, albo Bóstwo; ale drugi, bardziej krnąbrny prąd ducha naszego stara się właśnie o przywrócenie człowiekowi jego suwerenności i niezależności w stosunku do tych Bogów i Muz, które są ostatecznie jego, człowieka tworem. W tym ostatnim przypadku słowo «sztuka» pisze się z małej litery (I, 318—319).

Sztuka jest ekspresją osobowości: taki jest jej pod-

stawowy warunek. Co nie znaczy, by nie istniały inne. Gombrowicz jest w sytuacji złożonej: jest przecież jednocześnie twórcą, który wyraża siebie w swoich dziełach, i jest odbiorcą, tym, którego sztuka powinna zachwycać, a jakoś wcale nie zachwyca. Autentyczność, z jaką dokonany został akt ekspresji, jest czymś — w stosunku do dzieł cudzych — niewymiernym. Trzeba więc poszukać innych, bardziej zewnętrznych kryteriów.

Gombrowicz jest oczywiście zbyt rozsądny, by wystąpić z programem estetyki normatywnej, by przedstawić receptę na dzieło doskonałe. Jednak pewne wskazówki co do tego, jaką sztuka — literatura szczególnie — być powinna, dadzą się w *Dzienniku* odnaleźć.

Odnoszą się one przede wszystkim do celów. Gombrowicz mianowicie, i to wielokrotnie, podkreśla pełnione przez literaturę funkcje poznawcze. Nie stosuje się to oczywiście do środków, nie ma to też nic wspólnego z mimetyzmem, z wiernością życiu i podobnymi żądaniami; niemniej postulat związku z rzeczywistością i przekazywania jakiejś ważnej prawdy o tej rzeczywistości — pozostaje. Gombrowicz pisze:

„(...) jakakolwiek byłaby literatura w swoich środkach wyrazu, realistyczna, fantastyczna, romantyczna, ona zawsze musi być związana najściślej z rzeczywistością — gdyż nawet fantazja o tyle tylko jest ważna, o ile wprowadza nas w istotę rzeczy głębiej, niż to mogłaby działać popolitość trzeźwego rozumu. Więc decydującym momentem dla zbadania autentyczności literatury czy życia duchowego narodu będzie ten właśnie: o ile one są bliskie rzeczywistości” (I, 224—225).

I gdzie indziej:

„Według mnie, literatura niepoważna usiłuje rozwiązać problemy egzystencji. Literatura poważna je stawia. Problemów egzystencji nie załatwi jeden człowiek — one rozwiązują się, jeśli się rozwiązują, w ludzkości. Literatura poważna nie jest po to, żeby ułatwić życie, tylko żeby je utrudnić” (II, 14).

Obok związku z rzeczywistością, oznaczającego tu chyba wrażliwość na problemy autentycznie

Poznawcza
funkcja
sztuki

Literatura stawia
problemy

istniejące, ale środkami pozaartystycznymi niewyraźne, Gombrowicz domaga się od pisarza pewnej przekory, stałej czujności wobec czytelników, skłonnych go — choćby przez intensywność aprobaty — oswoić, rozbroić, sprowadzić do własnego poziomu. Uleganie tej aprobacie grozi popadnięciem w Sienkiewiczowską urodziwość, grozi dostosowaniem się do „zapotrzebowania stadowego” — czymś nader niebezpiecznym dla pisarza, którego podstawowym celem jest przecież pielęgnowanie własnej odrębności.

Bądź obcy

„Nie byłoby może trudne rzucić się tym ludziom na szyję, powiedzieć: jestem wasz i zawsze wasz byłem. Ale — ostrożnie! Nie daj się przekupić sympatią! Nie pozwól, aby cię roztopiły mdłe sentymentalizmy i słodkawe porozumienie z masą, w którym tyle utonęło polskiej literatury. Bądź zawsze obcy! Bądź niechętny, nieufny, trzeźwy, ostry i egzotyczny. Trzymaj się, chłopcze! Nie daj się swoim oswoić, przyswoić! Twoje miejsce nie jest wśród nich, ale poza nimi, jesteś jak sznur, zwany przez dzieci skakanką — wyrzuca się go przed siebie, aby przeskoczyć” (I, 184).

Konwencje

I wreszcie trzeci postulat pod adresem sztuki: aby opierała się konwencjom. Z okazji charakterystyki rozmaitych sztuczności, tolerowanych przez odbiorców, zbyt znudzonych i obojętnych, by cokolwiek mogło ich zdziwić lub wydać się im nienaturalne, była już mowa o „marginesowych zgrzytach (...), które wyrzucamy poza nawias naszego odczuwania”. Jednak prawdziwy zachwyty, prawdziwe olśnienie dziełem sztuki jest właśnie w związku z owymi „marginesowymi zgrzytami” niemożliwe. Gombrowicz pisze:

„(...) coraz mniej skłonny jestem do dzielenia mojej wrażliwości na przegródki i niechęć zamykać oczu na absurdy, które towarzyszą sztuce, nie będąc nią. Wymagam od sztuki nie tylko, aby była dobra jako sztuka, ale też aby była dobrze osadzona w życiu” (I, 39).

Doskonałość nie może być fragmentaryczna ani umowna, nie może być oparta na udawaniu, na niedostrzeganiu, na przemilczaniu. Dotyczy to zresztą nie tylko sztuki. Tego samego żąda się od osobowości. Gombrowicz zastanawia się gdzieś nad Simone

Weil: jak to mogło być, że była wielka w stosunkach z intelektualistami, a raptem nie okazała się wcale wielka wobec jakiejś robotnicy, którą zanudzała wykładami o Upaniszadach. I powiada:

„Domagałbym się wielkości zdolnej wytrzymać każdego człowieka, w każdej skali, na każdym poziomie, obejmującej wszystkie gatunki egzystencji, równie nieodpartej w górze i w dole. Tylko taki duch zdołałby mnie podbić” (I, 257).

Te postulaty są oczywiście fragmentaryczne. Ale ich ton kategoryczny, ich pretendowanie do uniwersalności, szerokość stawianych wymagań wreszcie — wskazują, że nie pojawiły się one przypadkowo, że Gombrowicz traktował je z całą powagą. Co pozwałoby sądzić, że i samej sztuce — mimo jej nienaturalności, mimo wszystkich zagrażających jej pułapek, mimo jej cech drażniących — przypisywał głębokie znaczenie.

Była już o tym mowa, że sztuka stanowi rezultat indywidualnej ekspresji, że twórczość jest środkiem, dzięki któremu osobowość może wyrazić siebie samą. Ale sztuka nie tylko zaspokaja ludzkie potrzeby ekspresyjne; sztuka także istnienie tych potrzeb warunkuje. Poglądy Gombrowicza streścić można w sposób następujący: indywidualna ekspresja jest środkiem konstytuującym osobowość, gnębioną nieustannie przez formy, gęby i pupy, wynikające z istoty życia społecznego i przez to nieusuwalne. Ekspresja ta polega bądź na eksterioryzacji w dziełach, bądź na kreacji własnej osobowości na kształt dzieła sztuki; tak czy inaczej, jest to więc ekspresja artystyczna. Wszelkie zachowania społeczne mają tendencję do instytucjonalizacji; zagrożona jest nią również sztuka, szczególnie dzisiaj, w czasach społeczeństw masowych, rozwoju cywilizacyjnego, supremacji zbiorowości nad jednostką, podporządkowania celów indywidualnych interesowi społeczeństwa. Jeżeli instytucjonalizacja sztuki posunie się zbyt daleko, a przez to sztuka ulegnie samounicestwieniu, zmieniając się w zbiór obrzędowych zachowań — wówczas jednostka utraci swo-

Ekspresja
a osobowość

Perspektywa
katastroficzna

je najważniejsze oparcie, wówczas zaginie indywidualność, a tym samym — człowieczeństwo, przynajmniej w naszym dzisiejszym rozumieniu.

Kiedy mówiło się o nieautentyczności sztuki i jej pogłębiającym się upadku — można się było wahać, czy perspektywę tę należy uznać za katastroficzną. Kiedy jednak sztuka autentyczna okazuje się warunkiem istnienia indywiduum — wymiar katastroficzny pojawić się musi nieuchronnie. Sztuka zawsze zagrożona była nieautentycznością, obecnie jednak zagrożenie to spotęgowało się w związku z zachodzącymi współcześnie procesami cywilizacyjnymi do tego stopnia, że wizja zagłady sztuki wydaje się być zupełnie realna.

Nauka zagraża

Jednym ze stymulatorów obecnego rozwoju społecznego jest nauka. W niej też Gombrowicz dopatrywał się największego zagrożenia. W przeciwieństwie do twórczości artystycznej nauka jest tworem zbiorowym i przeznaczonym do tego, by służyła celom zbiorowości. Ta nauka przynosi ze sobą nową wizję człowieczeństwa: człowieka uspołecznionego, cywilizowanego, ale pozbawionego cech indywidualnych. Naukowo pomyślane społeczeństwo to społeczeństwo zuniformizowane, mrowiskowe, w którym dla odrębnej osobowości po prostu nie ma miejsca. „Oddając się rozumowi — pisze Gombrowicz — 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...” (II, 254).

Opozycja między nauką a sztuką, to opozycja między tym, co społeczne, a tym, co jednostkowe. Bo sztuka jest najbardziej indywidualną ze wszystkich dziedzin ludzkiej aktywności. Nauka, społeczeństwo zorientowane są egalitarnie. „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” (II, 202). Z chwilą

triumfu nauki zginie sztuka, a z nią razem — wartości jednostkowe.

Katastroficzne prognozy tego rodzaju znane są u nas od czasów modernizmu, a na pewno — i to w dość zbliżonej postaci — od czasu, gdy głosił je *urbi et orbi* Witkiewicz. Może to klimat, może doświadczenie, ale w Polsce katastrofizm w ogóle jest poglądem dość rozpowszechnionym, niezależnie od tego, na jakich przesłankach filozoficznych, historiozoficznych czy antropologicznych się opiera. Wizja zagłady indywiduum i zaniku jednostkowej ekspresji artystycznej na skutek rozwoju „naukowego”, egalitarnego społeczeństwa wydaje się też mocniej wiązać Gombrowicza z Witkacym niż to, co zazwyczaj stanowi podstawę do porównań, a co ich w gruncie rzeczy zasadniczo odróżnia: niż koncepcja formy. Przeświadczenie, że się wszystko musi fatalnie skończyć — wszystko, co dla obydwu jest najcenniejsze — wyznacza między nimi znacznie bliższe pokrewieństwo.

Czy katastrofa jest nieunikniona? Dla Witkiewicza, jako uzasadniona antropologicznie i socjologicznie, była taką niewątpliwie. W przypadku Gombrowicza jest trochę inaczej. Aktualny stan jest niewątpliwie niebezpieczny: sztuka w stadium kryzysu nie jest w stanie przeciwstawić się prężnie rozwijającej się nauce.

„Rozrzewniająca byłaby współpraca sztuki z nauką w imię postępu — pisze Gombrowicz — ale poeta powinien by już wiedzieć, że w tym czułym uścisku profesor go zduśi. Nauka jest bestią. Nie wierzy człowieczeństwu nauki, wszak nie człowiek na niej jedzie, a ona jego dosiada” (II, 253).

Toteż sztuka tylko w samej sobie może znaleźć siły, które mogłaby nauce przeciwstawić. Z pewnego bowiem punktu widzenia sytuacja nie jest nowa. Sztuka przetrwała przez wieki, choć zawsze była w defensywie, zawsze zagrożona własną skłonnością do instytucjonalizacji i zraty autentyczności. Jej chorobliwy stan obecny jest tylko spotęgowaniem tych cech, które w niej tkwiły od początku. Z dru-

Witkacy
a Gombrowicz

Sztuka
w defensywie

giej jednak strony sztuka jest dziś w sytuacji wyjątkowo niekorzystnej: jej własne osłabienie potęguje się wobec zagrożenia zewnętrznego — propozycji konkurencyjnej, „naukowej” koncepcji człowieczeństwa.

„Nie pogrążenia nauki szukam, a przywrócenia sztuce jej własnego życia, w pełnej odrębności” (II, 255) — pisze Gombrowicz. I gdzie indziej: „Czy w końcu będziemy mogli — artyści — zaatakować człowieka nauki w imię bardziej błyszczącego człowieczeństwa?” (II, 248—249). Jeżeli istnieje jakiś ratunek, to dostarczyć go musi sama sztuka, z zewnątrz zaczerpnąć go się nie uda. Jeżeli sztuka rzuci z siebie instytucjonalne obciążenia, jeżeli sama siebie traktować będzie serio, jeżeli poważnie i z całym przekonaniem pełnić będzie swoją misję: wyrażać osobowość artysty, jeśli umknie się modom i pokusie łatwego poklasku — wówczas, być może, raz jeszcze uda się jej uniknąć zagłady, wówczas, być może, przedstawiana przez nią wizja człowieczeństwa raz jeszcze okaże się „bardziej błyszcząca”.

Ale czy sztuka zdobędzie się na to? „Istnieją dwa porządki — pisze Gombrowicz — ludzki i nieludzki. Świat jest absurdem i potwornością dla naszej niszczącej potrzeby sensu, sprawiedliwości, miłości. Prosta myśl. Niewątpliwa.

Dwa porządki

Nie róbcie ze mnie taniego demona. Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę) aż do końca moich dni; także umierając” (II, 18).