

# Jan Prokop

---

## Krytyka jako nierozumienie dzieła

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2, 19-26

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jan Prokop*

### **Krytyka jako nierozumienie dzieła**

Cudzy wzrok, powiada Gombrowicz, przyprawia nam gębę. Przyjmujemy tę gębę albo walczymy z nią, walczymy z pojęciem o nas, które inni usiłują nam narzucić, wmusić przemocą. Cudzy wzrok, powiada Sartre, paraliżuje nas, unieruchamia, zmienia w rzecz, w byt w sobie. Oto jesteśmy schwytni w siatkę cudzego spojrzenia. Wydani na pohańbienie cudzego wzroku. Oko, które patrzy na nas z zewnątrz, zamyka nas w granicach tego, co dotychczas osiągnięte, uniemożliwia nam rozwój, przekreśla szanse wszelkich przemian, ustytucznia, obraca w kamień pomijany przez dążących dalej piechurów.

Cudzy wzrok

Byt dla siebie, który jest, jak powiada Sartre, projekcją, rzutem w przyszłość, niezgodą na siebie, odmową własnej tożsamości, ustawicznym wychyleniem naprzód, przekraczaniem tego, czym się jest — musi, ujęty z zewnątrz widzącym spojrzeniem, zastygnać w gęstość bytu tożsamego z sobą, będącego tylko tym, czym jest, zamkniętego w swoich granicach, niezdolnego do ich przełamania, skazanego raz na zawsze na swą istotę. Oto garbus zamknięty w swojej garbatości, oto Miss Europy związana ob-

Byt w sobie

wodem swego biustu, schwytyany w swoją rolę stróż porządku, osaczony w swoim złodziejstwie złodziej, w swojej dobroczynności dobroczyńca, w swoich piegach piegowaty.

Chcemy  
być sobą

W *Murze* Sartre'a największą torturą skazańców jest wzrok belgijskiego lekarza. To on więzi ich najbardziej. Albowiem wyobrażenie, które inni mają o nas, jest zawsze nieprawdziwe, okrojone, skłamane. Dlatego nie możemy znieść cudzego wzroku, buntujemy się przeciw fałszywym schematom, w jakie próbują nas wtłoczyć. Chcemy być sobą, a nie własną maskietą raz na zawsze określoną, nie chcemy utracić rozpędu, zrezygnować z nie zrealizowanych jeszcze możliwości, wyrzec się stawianych przed sobą zadań. Z zewnątrz widać tylko to, co dokonane, zakończone, spełnione. Cudze oko nie dostrzega egzystencji otwartej na nieskończoną możliwość wyboru, ale urzeczowiony byt w sobie. Jakże zgodzić się na taką kondycję?

Fałszywe  
odbicia

Między nami i cudzym wzrokiem rodzi się niewygasający konflikt. Cała twórczość Gombrowicza jest świadectwem ustawicznego sporu, jest deklaracją niezgody na powstające o nas wyobrażenie. Wysiłki pisarza zmierzają do zrzucenia nieznosnej, wciąż przyrastającej gęby, owej kłamnej maski wykrzywającej naszą twarz. Ale właśnie ten opór, walka, ustawiczna niezgoda są źródłem dynamizmu. Walcząc z kostniejącą gębą szukamy nowego oblicza. Bunt przeciw urzeczawiającym nas wyobrażeniom zmusza nas do zmiany, do poszukiwań. Fałszywe odbicie w lustrze cudzego spojrzenia sprawia, że czujnie i podejrzliwie badamy, czy nie zagnieździła się w nas grząska martwota, czy nie kostnieją nam rysy w monument gipsowego pozor. Próbujemy więc wymknąć się usidlającym schematom, zaprzeczyć wyobrażeniom o sobie, zmylić, zbić z tropu pogoń paraliżującego nasze ruchy wzroku. Ale wzrok ten biegnie za nami, niełatwo daje się wywieść w pole, w miejsce porzuconych masek, w miejsce przecięzionych schematów wynajduje nowe maski, kon-

struuje nowe schematy. Ten pościg nieustanny decyduje jednak o rozwoju, nie pozwala spocząć i zleniwieć w urzeczowionym bycie *en-soi*.

Różne są funkcje krytyki literackiej w odniesieniu do bieżącej twórczości. Jest ona pośrednikiem między publicznością a dziełem. Wyjaśnia czytelnikowi reguły odczytywania tekstu, tłumaczy, co jest grane i jak. A więc, jak powiada Sławiński, świadczy o pewnym wyobcowaniu dzieła, o rozdźwięku między dziełem a publicznością, któremu to rozdźwiękowi usiłuje zapobiec czy też go usunąć. Ale jest także pośrednikiem między autorem a jego własnym dziełem. Jest echem, które autor odbiera po nadaniu tekstu. Jest echem, któremu się przysłuchuje z uwagą i... obrzydzeniem.

Funkcje  
krytyki

Sartre nie bez racji podkreślał, że dzieło tworzy się dopiero na zewnątrz w odbiorze czytelnika, że autor jest tylko jego projektodawcą, niezdolnym nadać mu gęstość rzeczy istniejących naprawdę, rzeczy, które oto są. Dla autora bowiem tekst jest wciąż częścią jego wnętrza; jest dlań przezroczysty do dna, a więc nie istnieje, nie przeciwstawia mu oporu; jest zjawą pozbawioną ciała, fantomem. Dopiero czytelnik nadaje mu zewnętrżność, dopiero on czuje jego twardość rzeczy, jego opór. Dopiero on wyłania z niebytu jego dotykalmą gęstość.

Niepokój autora jest więc niepokojem architekta, którego zamysł zrealizuje kielnia murarza. Spełni lub spotworzy. Zresztą nawet jeśli spełni, to i tak spotworzy. Jak wiadomo bowiem, oderwanie się dzieła od autora, jego urzeczowienie jest zarówno pożądane, jak bolesne. Słowa myśli kłamią. Ekspresja osobowości — raz uzewnętrżniona — ulega prawom bytu w sobie, staje się nieruchomą rzeczą, nie oddającą już ruchliwego bogactwa i zmienności psychiki. A w procesie reifikacji ekspresji krytyka odgrywa niebagatelną rolę...

Urzeczowienie  
dzieła

Albowiem właśnie w sprawozdaniu krytyka dzieło wraca do autora jako rzecz, rzecz nie do rozpoznania, obca, zewnętrzna. Autor wprawdzie pragnie cu-

Krytyka reifi-  
kuje

dzego wzroku, pragnie spojrzenia, które zmieni jego wewnętrzne fantomy w rzecz zewnętrzną, które nada im gęstość i ciężar istnienia. Wprawdzie dopiero w odbiorze dzieło staje się i dopełnia, ale to spełnienie, pożądane i upragnione, okazuje się zawsze mniej lub bardziej jawnym nieudaniem, zawodem, klęską. „Syn minie pismo lecz ty spomnisz wnuka” — wzdycha Norwid wierząc w utopijnego, gdzieś w odległej przyszłości umieszczonego, doskonałego czytelnika, który swym dotknięciem ożywi i wskrzesi martwe kości poematu. Ale wiadomo, że przez czytelnika z martwych wskrzeszony tekst jest tylko parodią i przedrzeźnianiem — „gębą”, nie obliczem. Autor i czytelnik stanowią więc małżeństwo, w którym miłość jest równie silna jak nienawiść; niezbędni sobie, są sobie nienawistni. Ionesco z ironią wspomina o swoich perypetiach z krytyką, opacznie rozumiejącą jego teksty, i o nieudanych próbach przywrócenia wzajemnego kontekstu w kolejno następujących po sobie dziełach, co okazuje się dialogiem gęsi z prosięciem (*Mes critiques et moi*).

Twórczość  
ciągami  
sprostowań

Ale w tym dialogu jeden z partnerów (autor) wciąż usiłuje zmodyfikować swoją wypowiedź, aby wreszcie zostać zrozumiany. Dotknięty boleśnie fałszywym odbiorem reaguje: *nie, nie to chciałem powiedzieć, co próbujesz mi imputować, moją wypowiedź należy rozumieć oto tak właśnie*. Każde nowe dzieło jest repliką w tym dialogu, wypowiedzianą na temat poprzedniej, źle zrozumianej wypowiedzi, jej swoistą odautorską interpretacją, ponowioną próbą jeszcze lepszego powiedzenia tego, co przedtem. Stąd także niewątpliwy metajęzykowy charakter wypowiedzi artystycznej. Stąd także spoistość twórczości jednego autora, wynikająca nie tylko z zewnętrznego faktu nanizania dzieł na tę samą biografię, ale z tego, że jest ona linearnie (chronologicznie) rozwijającym się ciągiem autotematycznych poniekąd wypowiedzi, z których każda następna jest w jakimś (oczywiście mniej lub bardziej zamasko-

wanym) stopniu wypowiedzią na temat poprzedniej i zarazem (jako konstrukcja szkatułkowa na odwrót) wszystkich poprzednich. Jest więc poprawką, poszerzeniem, wyjaśnieniem, sprostowaniem. Twórczość pisarska jest jakby narastającym ciągiem wysyłanych sprostowań.

Jak widać, niezrozumienie jest niesłychanie istotnym czynnikiem dynamiki literackiej, a jady krytyki szczepionką, zmuszającą do wytwarzania przeciwności — co ważniejsze — do zmian organicznych. Ciągnąc dalej można by powiedzieć, że krytyka obrzydza autorowi jego dzieło i tym samym zmusza do szukania nowych rozwiązań. Albo lepiej: ujawniając jego model, reguły jego powstania, demaskując jego manierę (nawet gdyby była pochwałą czy usankcjonowaniem tej manieri) przenosi je z mitycznej sfery magii, z sakralnej sfery misteriów w dziedzinę czysto ludzkiej *praxis*. To, co święte i tajemnicze, staje się przezroczyste. To, co jest gęstą egzystencją, dostępną tylko intuicyjnemu przeżyciu jednostki, staje się przejrzystym, nieruchomym, poznawalnym do dna światem abstrakcji. Życie zredukowane jest do Algebry, Egzystencja do Esencji. Nieskończone bogactwo ludzkiego oblicza zmienia się w prostą karykaturę „gęby”.

Oczywiście prosty, siermiężny czytelnik niewiele tu winien. On bywa jeszcze zdolny do nabożnego podziwu dla rzeczy świętych; niekiedy przejmuje go drżeniem misterium twórczości, serce jego — przynajmniej w snach poety — umie bić w rytm poematu. Jego oko, zamglone wzruszeniem, wyraża pełną aprobatę, jest jakimś totalnym *fiat* — niech tak będzie, a nie próbą skonstruowania pojęciowego obrazu autora. Gdyż dopiero taka próba wywołuje jego zniecierpliwienie, staje się kwasem pozwalającym mu rosnąć.

A więc rola krytyki w procesie historycznoliterackim to nie tylko otwieranie nowych perspektyw, tworzenie nowych dróg i zamykanie zdewastowanych ścieżek, ale odsyłanie autorowi jego uschematyzo-

Wartość niezrozumienia

Krytyka solą  
literatury

wanego obrazu, co zmusza go do reakcji, nie pozwala mu zgodzić się na siebie urzeczowionego, popycha naprzód. Naprzód to znaczy do coraz to szerszych i dokładniejszych wyjaśnień, ale także do coraz bardziej powikłanych, złożonych. Jest to swiste przesłuchanie, w którym oskarżony chce powiedzieć wszystko. Krytyka jest niezbędnym komponentem twórczości. Tkwi w ciele literatury, jak drzazga powodująca świerzbienie. Jest solą literatury, jej błaznem. Wyśmiewa pozy i schematy, konwencje i maniery, nawet jeśli nie czyni tego wprost, szyderstwami. Wyśmiewa wykrywając je i nazywając, nawet jeśli nazywając chwali. Demystyfikuje i obnaża załążki sklerozy, pierwsze ślady skostnienia, gdyż potrafi wychwycić tylko to, co jest schematem, manierą, skostnieniem, co poddaje się racjonalizacji, co da się nazwać i określić pojęciem. Twórca jest bowiem jak Samson, któremu obcięto włosy; pozbawiony potęgi twórczej, zdemaskowany, bezbronny.

Coraz szybszy  
rozwój

Wzrastającej roli krytyki od czasów romantyzmu należy zapewne przypisać coraz szybsze tempo rozwoju literatury i sztuki. Dialog jest coraz szybszy, coraz bardziej nerwowy. Ambicją krytyki klasycystycznej było sprawdzanie zgodności dzieła z regułami, z doktryną. Krytyka romantyczna zaś starała się sportretować sylwetkę autora, utrafić jego fizjonomię. Tu tkwił jednak załążek możliwych konfliktów. Ale także powód wzrastającego tempa procesu historycznoliterackiego. Bujny rozwój krytyki w okresie romantycznym wynikał z rozdźwięku między literaturą a publicznością nowego społeczeństwa o nie ustalonych jeszcze hierarchiach — a więc akcentującego wagę indywidualium, nie ulegającego ustalonym doktrynom. W tym świecie każdy działał poniekąd na własną rękę i na własne ryzyko, bez możliwości odwołania się do stabilnych barier gwarantujących sukces.

Jeśli jednak od czasów romantyzmu wzrasta rola krytyki jako komponenty twórczości, to trzeba pa-

miętać, że w stanie mniej lub bardziej latentnym krytyka była zawsze czynnikiem rozwoju literatury. Nawet w tak stabilnej literaturze ludowej. Poza krytyką ujawnioną, która jest zjawiskiem czasów nowożytnych, istniała bowiem zawsze załączkowa krytyka niepisana, niezawodowa — jako mniej lub bardziej zdroworoządkowa racjonalizacja przeżywanego dzieła, jako mniej lub bardziej nieściśle sformułowana reakcja (choćby ustna) na tekst. W jakimś stopniu krytyką była zresztą także i autorefleksja nad stworzonym dziełem, autorefleksja dokonywana z pewnego dystansu czasowego. Ta sama autorefleksja, która dzisiaj ujawnia się w osobnym gatunku literackim, usiłującym rywalizować z zewnętrzną krytyką ustanawiając paralelną autokrytykę. Ale potwierdza to tylko niezbędność krytyki w dialektyce twórczości.

Oczywiście wszystko to, co powiedziano, ważne jest przede wszystkim dla rozwoju literatury współczesnej. Krytyk jako partner dialogu jest współtwórcą literatury (bardziej niż jej wyjaśniaczem!). Bierze on udział w toczącej się debacie, jego riposty wywołują piętrzące się sprostowania i „autokomentarze” twórców. Ale krytyk w podobnej mierze i w podobny sposób jest także twórcą tradycji literackiej. Wprawdzie autorzy przeszłości nie są w stanie podjąć z nim dialogu, nie mogą poprawiać swych zeznań i dodawać wyjaśnień. Natomiast krytyk posiada w stosunku do zmarłych tę samą władzę co w stosunku do żywych; może zniekształcać ich oblicza w martwy grymas. Może obrzydzać i zamrażać całe połacie tradycji literackiej. Tak stepowieje twórczość epok i pisarzy, po których przebiegły tabuny krytycznoliterackich Hunnów. Ponieważ jednak potrzeba historii jest potrzebą niezbywalną — musimy mieć narodziny, początek, za plecami bezpieczny mur przeszłości, ciężar tradycji, balast miotanej wichrami egzystencji — więc wyjąłowane żerowiska porzucamy, poszukując nowych, nie tkniętych terenów. Stąd dynamika naszej tradycji,

Krytyka niezawodowa i autorefleksja

Twórca tradycji literackiej



Dynamika  
tradycji

jej ruchomość, jej rozwój, jej obumieranie i odżywianie, jej osuwanie się w niepamięć i rodzenie się. Ale nie krytyka odgrywa główną rolę w wyszukiwaniu nowych archipelagów przeszłości, choć ona zamula żyzne niegdyś tereny. Nie krytycy, ale poeci odkryli pierwsi Lautreamonta, manieryzm oraz barok.

Krytyka jest w pewnej mierze parodią twórczości. Jak parodia ujawnia reguły tekstu, demaskuje jego stereotypy, jego tiki. Jest negatywem dzieła, jego przedrzeźnieniem i karykaturą. Ale dzięki niej literatura nie zawsze przypomina gumę do żucia.