

Krzysztof Kłosiński

"Gra w Gombrowicza", Jerzy Jarzębski, Warszawa 1982 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/4, 355-367

1987

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.

niewątpliwą obecność dawniej i możliwy powrót dziś — przypomniała zarazem Małgorzata Baranowska, iż ów wariant można porównywać z innymi tendencjami wyobraźniowymi w dwudziestolecu i w poezji późniejszej. Odpowiedź na to, czy wyobraźniowe surrealizacje są w stanie zrównoważyć bogactwo indywidualnych światów wyobraźni Przybosa, Czechowicza, Miłosza, Baczyńskiego, Gajcego i innych — niech będzie sprawą otwartą.

Marian Stala

Jerzy Jarzębski, *GRA W GOMBROWICZA*. Warszawa 1982. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 516.

We wstępie do wyboru najlepszych prac o pisarzu Zdzisław Łapiński, sam świetny gombrowicolog, porównuje autora *Ferdydurke* z Dostojewskim, żeby przybliżyć sytuację krytyków Gombrowicza do ideału Bachtinowskiego. Bachtin „wychodząc od Dostojewskiego wykuł zupełnie nowe pojęcia («dialog», «powieść polifoniczna» itd.) — abyśmy mogli wreszcie przyznać, że sztuka artysty doczekała się godnego siebie badacza”. „Bo — mówi Łapiński — ujęcie scalające w przypadku zjawiska podobnego formatu stanowi w badaniach literackich rewolucję nie mniejszą niż ta, jaką wywołał w samej literaturze ów fenomen”¹. Trwamy jednak ciągle w oczekiwaniu, Gombrowicz nie trafił jeszcze na swojego Bachtina. Gombrowicologia jest nie tylko dyscypliną trudną, ale i nerwicogenną (zapewne). Trzeba się tu przeciskać w tłumie, samotnie zmagając się już nie tylko z pisarzem, lecz ze „sprawą Gombrowicza”, pilnie bacząc, by nie popaść w kardynalny błąd mówienia o Gombrowiczu jego własnym językiem.

Wzywając gombrowicologów do otrząśnięcia się z niemocy Janusz Sławiński powątpiewał w skuteczność postawy „uległego hermeneuty”, żądał dystansu, w który — jak się zdaje — wyposażyć może tylko mocny w rękę badacza atut teorii. Nieprzypadkowe jest więc skojarzenie potrzeb gombrowicologii z nazwiskiem Bachtina, który uporał się z fenomenem Dostojewskiego tworząc rewolucyjną teorię prozy narracyjnej, a nawet — teorię języka literatury. Nauka o Gombrowiczu — mówi Sławiński — jest hermeneutyczna, lojalna wobec „punktu widzenia twórcy”, a powinna, w szczególnym, strukturalistycznym sensie tego słowa, interpretować. „Musi przyjąć inne punkty widzenia, umieszczone na zewnątrz obiektu, poza horyzontem samoświadomości twórcy”². Interpretować — znaczy tu, w zgodzie z teorią samego Sławińskiego, czy szerzej: teorią strukturalistyczną, dokonywać przekładu.

Problem polega na tym, że — jak dotąd — najlepszym interpretatorem Gombrowicza pozostaje Gombrowicz. I to w dwojakim co najmniej znaczeniu: dyskursywne sformułowania pisarza służą za wzór pastiszów i parafraz, generują teksty krytyczne podsuwając im styl i poetykę, kategorie poznawcze i metodę. Są też owe sformułowania ostatecznym horyzontem weryfikacji sądów krytycznych wypowiedzianych w innych, niezależnych od dyskursu Gombrowicza stylach. Tak czy inaczej, trudno odnaleźć polemistów pisarza. Charakterystyczne, że przez nikogo nie kwestionowana trafność autokomentarzy Gombrowicza jakby nie wymaga dowodu, nie podlega sprawdzeniu. Myślę o konfrontacji choćby poetyki immanentnej

¹ Z. Łapiński, wstęp w antologii: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków 1984, s. 21, 22.

² J. Sławiński, *Sprawa Gombrowicza*, „Nurt” 1977, nr 2, s. 20.

z poetyką sformułowaną, która daje niekiedy zaskakujące wyniki (jak w szkicu Michała Głowińskiego o roli peryfrazы u Przybosa⁸).

Być może Gombrowicz-komentator pełni rzeczywiście wobec siebie jako pisarza rolę „głównego interpretatora”, jest sam sobie Bachtinem. Gdyby tak było, nawoływania do „interpretacji” Gombrowicza wskazywałyby fałszywą drogę: świadome szukanie mylnych interpretacji. Ale nadrzędność dyskursu pisarza wobec dzieła możliwa jest naprawdę tylko w jednej sytuacji — czysto ilustratywnego stosunku dzieła do światopoglądu autora, czyli w literaturze tendencyjnej. Zdaje się, że obecne położenie pisarstwa Gombrowicza ma z tą ostatnią wiele wspólnego. Dzieło Gombrowicza jakby nie stwarza oporu — niczym racjonalistyczna powiastka odsłania bez przeszkód swój sens, jest doskonale przekładalne na kategorie dyskursywne, co zawsze manifestował autor w swych autokomentarzach. Wszystko wskazuje na to, że podobna sytuacja spotkała dzieło Gombrowicza głównie (co sygnalizował Sławiński) za sprawą tego kręgu odbiorczego, którego pisarstwo krytyczne zdominowało gombrowiczologię. Autor ostro akcentujący swe deklaracje światopoglądowe znalazł najwięcej egzegetów wśród krytyków zainteresowanych literaturą jako formą przekazu postawy „ideowej” lub określonej filozofii. Dominował tu — by posłużyć się terminem Głowińskiego — alegoryczny czy nawet instrumentalny styl odbioru. Nierzadkie były tu nawet, skądinąd zaskakujące, próby usprawiedliwienia pisarza z wyboru literatury jako środka przekazu. Tak jakby nie literatura wybrała Gombrowicza (co sam wielokrotnie podkreślał), lecz on — literaturę. Słowem — niewiele się zajmowano pisarstwem autora *Ferdydurke*, z rzadka zadawano jego utworom klasyczne pytania literaturoznawstwa: miejsce analiz zajęły egzegezy światopoglądowe, naprędce uzgadniające sens dzieł z sensem deklaracji dyskursywnych wybiegających poza literaturę. Czasami odnosi się wrażenie, że admiralorzy „filozofii” Gombrowicza mogliby się doskonale obejść bez jego „literatury”.

Przekonanie o randze Gombrowiczowskiego autokomentarza przyczyniło się zwłaszcza do stworzenia „demonizmu” Gombrowicza-pisarza. Nadświadomość twórcy rodzi bowiem u komentatora bezustanną obawę i w końcu kompleks niższości. Im większe wyrafinowanie gry literackiej (które jest znów jakby zależne od intelektualnych potencji autora), tym bliższa groźba bezradności krytycznych działań, a nawet lęk przed autokompromitacją. Skoro Gombrowicz był krytykiem lepszym od swoich krytyków, skazanych na powielanie jego własnych gestów, mówienie jego własnym językiem... Ugruntuwała się więc opinia, że poddawanie dzieła pisarza „normalnej” obróbce krytycznej jest po prostu niedopuszczalne (ileż wrzawy wśród wtajemniczonych wywołał referat Głowińskiego o funkcji parodii w *Pornografii*). Od gombrowiczołoga żąda się więc deklaracji lojalności, polegającej na umieszczeniu dzieła w horyzoncie epistemologicznym wykreślonym przez autora. Żąda się swoistej specjalizacji, uznania jednoznacznie określonej swoistości badanego przedmiotu. Tak jakby przedmiot ów nie kształtował się dopiero w rezultacie konstrukcji badacza, ale był z góry dany, już gotowy, spreparowany. Tu tkwi może sedno sprawy: w nałożeniu na siebie dwóch rzeczy: dzieła jako materiału badanego i dzieła jako przedmiotu badań. Badaczowi odbiera się po prostu prawo swobodnego (zależnego od stawianych przezeń pytań) konstruowania swego przedmiotu.

Jerzy Jarzębski może być z powodzeniem zaliczony do klasyków gombrowiczologii: jego własne teksty poświęcone Gombrowiczowi ułożone w sekwencję chronologiczną dają pojęcie o ewolucji języka, jakim krytyk chciałby mówić o pisarzu. Jarzębski zaczynał od egzegezy kluczowych pojęć Gombrowicza wzorowanej ra-

⁸ M. Głowiński, *Przybos: najwięcej słów*. „Teksty” 1975, nr 1.

czej na historii filozofii (czy historii idei) niż literatury. Stopniowo dopiero docho-
dził do sformułowania narzędzi opisu literackości Gombrowicza.

Gra w Gombrowicza jest jakby idealnym spełnieniem oczekiwań, o jakich była
mowa: to monografia pisarza, której rezultaty, w postaci teorii gry literackiej,
mogłyby z powodzeniem wykroczyć poza ramy specjalności historycznoliterackiej.
W jakimś stopniu działał tu pewnie „kompleks Bachtina”, a sposobem uwolnienia
się od niego było zrealizowanie zawartego w nim wzoru: przejrzysty wykład teorii
na wstępie, potem uzgodnienie relacji między instrumentami badacza a rekonstruo-
waną świadomością autorską, w końcu wywód główny, w którym następuje kon-
frontacja narzędzi analizy z tekstami, „zastosowanie teorii w praktyce”.

Czy i w jakim stopniu udało się Jarzębskiemu przezwyciężyć pułapki gombro-
wiczologii? Czy ma szansę stać się jej Bachtinem? Odpowiedź na podobne pytania
musi z konieczności zwrócić uwagę recenzenta *Gry* głównie na jej mniej obszerne,
ale doniosłe dla całości partii rozważań ogólnych, zawartych we wstępnych roz-
działach, tym bardziej że nie sposób przedstawić wyczerpująco części analitycznej,
wypełnionej drobiazgowymi rozbiorami (wybranych aspektów) poszczególnych
utworów.

W lekturze książki Jarzębskiego uderza, już od pierwszych, wstępnych uwag,
właściwość wywodu prowokująca do dyskusji, często budząca opór, a w końcu
nużąca. Gdyby wolno było posłużyć się XIX-wiecznym terminem, powiedziałbym, że
Jarzębski jako pisarz nie jest z temperamentu teoretykiem, ale eseistą. Najbardziej
zewnątrznym tego przejawem jest stosunek krytyka do języka teorii: nieufny, zdys-
tansowany, z gotowością do parafrazy, przekładu na mowę potoczną. Weźmy taki
oto cytat: „Autor wykonuje przed tym hipotetycznym czytelnikiem skomplikowany
taniec na linie; jego to osobiście chce o czymś poinformować, o czymś przekonać,
skłonić do zachwytu, zaskoczyć głębią swej duszy, a przede wszystkim i za wszelką
cenę utrzymać jego baczność i stan umysłowego napięcia. Splatają się w tym
działaniu motywy wszystkich Jakobsonowskich funkcji” (s. 32). Mamy tu jakby
transkrypcję eseistyczną: czynności komunikacyjne określono jako „taniec na linie”
(i ten dualizm nazewniczy będzie trwał w dalszych wywodach), po czym je wy-
mieniono zgodnie z układem funkcji językowych opisanych przez Jakobsona, jed-
nak z zastosowaniem maksymalnie uproszczonego, „nieterminologicznego” języka.
Dlaczego? Sądzę, że tej dziwaczności nie da się inaczej wytłumaczyć jak tylko
przez odwołanie się do „światopoglądu” eseistycznego, w którym mowa potoczna
(żywa?) ma moc weryfikującą wszelkie doświadczenie (w tym i naukowe). Trudno
przecież uwierzyć, że w miejscach podobnych do przytoczonego Jarzębski „popula-
ryzuje” różne teorie, bo skądinąd wymaga od czytelnika dość biegłej ich znajo-
mości. Co więcej, teoretyczne wywody autora toczą się na dość wysokim poziomie
abstrakcji, mając za podstawę już dokonane uogólnienia innych badaczy (głównie
A. Okopień-Sławińskiej i K. Bartoszyńskiego). Dlatego Jarzębski traktuje pojęcia
w rodzaju „stereotyp” czy „światopogląd” jako operacyjne, nie wdając się w bliż-
sze rozważanie kłopotów z ich użyciem.

Wynika stąd swoisty eklektyzm wywodu, widoczny zwłaszcza tam, gdzie autor
dotyka spraw z pozoru oczywistych. Posłużmy się przykładem. Czytelnik „Ma przed
sobą tekst napisany, w swej językowej postaci skończony i zamknięty, ale poprzez
jego (tekstu) integralność przeziara świat cały jako niewyczerpany zbiór odnie-
sień — i autor-kosmos, swoją wewnętrzną złożonością równoważący fizyczną rze-
czywistość” (s. 9). Zdanie toczy się tak gładko, że można by przeoczyć fakt, iż zło-
żono je z kilku elementów wcale niejednorodnych, że jest w istocie kolażem słów
z różnych języków krytycznych. Niby banał: rozpięcie tekstu na Jakobsonowskim
schemacie komunikacji: komunikat—tekst, nadawca—autor, kontekst—świat, od-
biorca—czytelnik. Ale przecież w komunikacyjnej koncepcji literatury „autor”
zredukowany jest do „podmiotu czynności twórczych”, uchwytny więc w skończo-

nej (tekstem) liczbie manipulacji, które zakrzyły właśnie w „integralności” dzieła, a tu mamy „autora-kosmos” porównanego po prostu ze światem, który przez integralność tekstu „przeziara”, ale pozostaje zagadkowy, „niewyczerpany”. Geniusz romantyczny, wieszcz! Podobnie jest ze „światem” — trudno go rozumieć jako Jakobsonowski „kontekst”, bo tamten nie tylko nie jest niewyczerpanym zbiorem odniesień, ale zbiorem uchwytym dla odbiorcy i zwerbalizowanym lub dającym się zwerbalizować. W jakim sensie użyto tu słowa: „odniesienie” — czy chodzi o „referencję”, czyli odnoszenie od tekstu (znaku) do świata (desygnatu)? Jeśli tak, to zdanie to jest po prostu nieprawdziwe, tekst zawsze odnosi do jakiegoś określonego pola referencyjnego, gdyż inaczej byłby po prostu nieczytelny. Może w grę wchodzi raczej polisemia tekstu literackiego? Wtedy należałoby mówić nie o wielości odniesień, ale o wielości sensów, o wieloznaczności nie na poziomie denotacji (referencji, odniesienia), ale konotacji.

Domyślam się, że Jarzębski mówiąc „świat” ma na myśli nie jakąś kategorię tekstową, lecz ontologiczną. Rozumiem, że krytyk chce w każdej chwili mówić więcej, niż pozwalał gorset akademickiego dyskursu, że swoim wielosłowieciem daje sygnały dystansu wobec akademickiego zawężenia pola badań. Ale przy okazji wprawia czytelnika w zakłopotanie.

Cóż w końcu jednak mówi zdanie przed chwilą przytoczone? Zwraca uwagę na bytową niesamodzielność tekstu Gombrowiczowskiego, poprzez który przeziara „autor” i „świat”. Co to znaczy? Wytlumaczenie — dane zaraz w następnym zdaniu wyводу — odwołuje się już nie do ontologii, lecz do czynności poznawczych: „Nie wystarczy więc »badać teksty Gombrowicza« — naukowymi, obiektywnymi metodami; trzeba jednocześnie uczyć się reguł »gry w Gombrowicza« i reguły te współtworzyć” (s. 9). I jeszcze jeden cytat, tym razem poprzedzający analizowane zdanie: „Przecież każdy, kto przystępuje do lektury *Kosmosu*, *Ferdynurke*, *Pornografii*, sam staje się graczem, sam uczyć się musi »gry w Gombrowicza«” (s. 9). Uporządkujmy wątek tych wywodów. Teksty Gombrowicza różnią się od innych tekstów literackich swym statusem ontologicznym. Ten status polega na jakiejś „grze w Gombrowicza”, która będzie przedmiotem opisu. Gra w tę grę każdy czytelnik tekstów Gombrowicza. Opis tej gry nie może być sprowadzony do opisu samych tekstów. Jak widać, zasadność tych założeń zależy w zupełności od zgody na dyferencjacje ontologiczne, na „grę w Gombrowicza” jako swoisty status tekstów pisarza. Ale ów status nie zostaje tu od razu wyłożony, lecz przeciwnie — narzucony czytelnikowi Gombrowicza *a priori* („każdy czytelnik gra”). Mamy tu więc jakby klasyczne *petitio principii*. Tym bardziej że sam autor ujawnia się za chwilę jako „czytelnik” Gombrowicza. „»Prywatnie« czytam Gombrowicza zupełnie inaczej, [...] czytanie Gombrowicza jest dla mnie [...] przeżyciem radości, swobody i śmiechu; pisanie jednak o nim — to móżól, niewola i katorga!” (s. 11—12).

Przeciwstawienie lektury i krytyki (pisania) żywo przypomina identyczną opozycję Barthes'a (z *Krytyki i prawdy*), choć Jarzębski nadaje mu osobliwą barwę emocjonalną. Jeśli chodzi o czytanie, obaj autorzy się zgadzają: „lektura — mówi Barthes — jest miłością i pragnieniem wobec dzieła”⁴. Natomiast pisanie, przez obu stawiane w opozycji do lektury, jest u Jarzębskiego rezultatem „katorżniczych treningów” (s. 13). Mówi Jarzębski, że badacz „radość lektury» zamieniać musi w odstręczający trud analizy” (s. 13). Dwuznaczne wyznanie! Jakby szczerze i nie-szczere zrazem. Trudno bowiem nie zgodzić się z Barthes'em, gdy mówi: „Przejsz od lektury do krytyki znaczy zmienić swe pragnienie, pragnąć już nie dzieła, lecz

⁴ R. Barthes, *Krytyka i prawda*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972, s. 136 (tłum. W. Błońska).

własnego języka”⁵. Przecież i Jarzębski zna „radość pisania”, która „trudno dostępna, rzadka, drogo okupiona — pojawia się wtedy jedynie, gdy autorowi pracy krytycznej uda się sformułowanie nowej problematyki [...]” (s. 12).

Powróćmy jednak do głównego wątku dyskusji: w świetle zacytowanych opinii wywód Jarzębskiego wydaje mi się więcej retoryczny niż merytoryczny. Postulowana, a zarazem wmawiana czytelnikowi „gra w Gombrowicza” nie jest wszak niczym innym jak zabezpieczeniem się krytyka w „radości pisania”, jego nową, krytyczną interpretacją tekstów, więc niby: pożądanym językiem własnym. Inna rzecz, że — tak mi się wydaje — autor monografii mówi językiem „gry”, ale tego języka jakby „nie pragnie”, jeśli wierzyć powracającym obsesyjnie frazesom o udręce analizy i pisania. Nie pragnąc swego języka, czy może: pragnąc jakiegoś innego, niemożliwego, utopijnego, w którym wyrazić by się mogła „prywatna” rozkosz lektury, jednak tego języka potrzebuje. Zna groźbę zależności od języka autointerpretacji samego Gombrowicza, zna przestrogi Sławińskiego, piętnuje nawet gombrowiczomana Falkiewicza, który „utożsamia się z obiektem swej egzegezy” (s. 14). Bardzo charakterystyczny jest sposób dystansowania się Jarzębskiego od takiego stanowiska: „Ma to swoje uroki, niemniej wahałbym się pójść w te ślady: czy wtedy właśnie nie stałbym się śmieszny i nieautentyczny — wyłamawszy się ze stylu i metody właściwych mojej profesji?” (s. 14). Argument, jaki padnie w następnym zdaniu, jest zaskakujący: „Gombrowicz, który ubóstwił młodzież, nigdy przecież nie schlebiał jej przez podjęcie obyczaju i języka nastolatków” (s. 14). Jakoś więc jednak utożsamia się i Jarzębski z obiektem swej egzegezy, mimo że chce konsekwentnie zachować styl i metodę właściwe swojej profesji.

Problem polega na tym, że status „Gombrowicza” w książce Jarzębskiego nie jest jasny, że jest on (tj. jego dzieło) zarazem przedmiotem analizowanym i autorytetem wzmacniającym stanowisko krytyka. Autorytetem aprobowanym swoiście, w sensie pewnego wzoru postawy poznawczej, wobec której Jarzębski nie chce się w ostateczności dystansować. Krytyk nie jest po prostu obojętny na dyrektywy epistemologiczne i moralne płynące z wypowiedzi autora. Dlatego we wstępie do książki co krok napotykaemy opinie Gombrowicza nie poddawane, wcale analizie (owe „sam Gombrowicz to”, „sam Gombrowicz tamto”). Bo też w końcu nie teksty Gombrowicza w swej integralności są tu przedmiotem opisu, ale „postawa Gombrowiczowska”, twórczość jako „szczególny typ działalności poznawczej i autokreacyjnej” (s. 17). Także więc „gra w Gombrowicza” okazuje się nie celem badań, ale właśnie — jak wspomniałem wyżej — „językiem opisu”, narzędziem wiodącym do innego, ogólniejszego celu.

Rozdział 1 książki Jarzębskiego dotyczy zastosowania pojęcia „gra” w badaniach literackich. Aby określić jakąkolwiek grę, mówi autor, trzeba wskazać uniwersum jej elementów (to, na czym się gra) i reguły operacyjne (jak się gra). W typowych grach owe parametry muszą być bardzo dokładnie skonkretyzowane. Jak natomiast wyglądają w grze literackiej? Jej uniwersum to „stereotyp komunikacji literackiej”, czyli zbiór możliwości informacyjnych literatury w danym tu i teraz, albo repertuar przedmiotów, jakie może ona nazwać i wyodrębnić. Ale nie koniec na tym: ów stereotyp jest podstawą światopoglądu literatury, a ten częścią światopoglądu w ogóle. Ergo: gra literacka to operacja nadawcy na światopoglądzie odbiorcy poprzez modyfikację lub utwierdzenie jego stereotypu (s. 44). Konsekwentnie za reguły operacyjne gry literackiej uznaje Jarzębski wyznaczniki „literackości” tekstu (s. 45) w danej synchronii, przy czym chodzi mu o te spośród nich, które ustalają relację wypowiedź—rzeczywistość, a więc zasady interpretowania wypowiedzi (s. 46).

⁵ *Ibidem*, s. 137.

Obawiam się, że zachodzi tu nakładanie się zakresu pojęć „uniwersum” i „reguły” gry literackiej. Czyż bowiem konstanty dotyczące możliwości informacyjnych literatury (lub też zbioru dostępnych jej przedmiotów opisu) nie są tożsame z regułami rządzącymi stosunkiem tekstu do rzeczywistości? Jak by można obie te rzeczy oddzielić? Czyż zresztą można tego rodzaju reguły traktować jako „operacyjne”? Są to raczej reguły wyodrębniania uniwersum gry, a nie reguły samej gry (dla której są „metaregułami”). „Operacje” w grze literackiej muszą się z konieczności mieścić w czynnościach kodowania i dekodowania. Przykłady reguł operacyjnych podane przez Jarzębskiego dotyczą raczej warunków tych czynności, a nie samych, rządzących nimi reguł. Np. „zgoda na traktowanie świata utworu jako modelu rzeczywistości” (s. 45) w jakiś sposób wyznacza reguły kodowania i dekodowania, ale nie jest z nimi tożsama, dopuszcza bowiem rozmaite reguły tego rodzaju.

Klasyczna definicja przedmiotu wymaga wyodrębnienia go spośród przedmiotów pokrewnych (*genus proximum*) i wskazania jego swoistości (*differentia specifica*). Definicje Jarzębskiego nie wypełniają tych wymogów ani w jednym, ani w drugim punkcie, choć stwarzają takie pozory. Jak bowiem odróżnić tak określoną grę literacką od literatury w ogóle, czy nawet szerzej — od komunikacji. Z powyższej definicji wynika tylko tyle, że wszelka komunikacja, a w szczególności literatura, jest grą. Zamykając swe rozważania teoretyczne mówi Jarzębski, iż gra jest interakcją nadbudowaną nad procesem komunikacji, co zakłada, że obie istnieją na tej samej płaszczyźnie opisywanej rzeczywistości. Wcześniej jednak znacznie ostrożniej ujmował grę jako „możliwą strukturalizację materiału” (s. 37), a zatem jako element metajęzykowego ekwipunku badacza, co z kolei oznacza przynależność obu zjawisk do różnych dziedzin rzeczywistości (komunikacja literacka = rzeczywistość, gra = metajęzyk). Można by odnieść wrażenie, że język badacza został w trakcie analizy sprojektowany w dziedzinę przedmiotową.

Niepokój budzi też wprowadzenie „światopoglądu” jako składnika definicji gry literackiej. Nie jestem zwolennikiem takiego modelowania „naukowej” wersji pojęć funkcjonujących potocznie, które zrywa całkowicie z prostą intuicją (czy nawykiem) użytkowników języka. A przecież właśnie pojęcie gry zakłada *implicite* umowność „terytorium” gry i zawieszenie uposażenia światopoglądowego graczy. Co więcej, sam Jarzębski w punkcie 7 swej ogólnej charakterystyki gry mówi o „nieautentyczności” czynności grania, o podwójnej świadomości grającego — jako indywiduum i jako narzuconej przez schemat gry gotowej roli. Z tej samej charakterystyki wynikałoby, że „operacja na światopoglądzie odbiorcy” jest celem wewnętrznym literackiej gry (zob. s. 29—30), czyli że każda gra tego typu zmierza obligatoryjnie ku takiemu celowi. Trudno się na to zgodzić bezwarunkowo, należałoby raczej widzieć w podobnych „operacjach” cel zewnętrzny. Nie ma pewności, czy w grę literacką musi być w ogóle zaangażowany światopogląd grających, a doświadczenie uczy czegoś odwrotnego. Wyobrażenie odbiorcy wyposażonego w jakiś jeden stereotyp komunikacji literackiej jest nie do utrzymania i wydaje się projekcją synchronicznej wielości naraz funkcjonujących stereotypów w diachronię. Raczej gotów jestem zgodzić się z Barthes'em, który w czytelniku widzi indywiduum skandaliczne, antybohatera „znoszącego bez hańby sprzeczność”⁶. Zwłaszcza, że Barthes'owski czytelnik jest emocjonalnie bliski „graczowi”, ujęty *sub specie* przyjemności, jaką wysnuwa z czytania (a czyż nie przyjemność właśnie jest źródłem, istotą i racją gry).

Wydaje się, że jakaś jedna definicja gry literackiej nie jest możliwa, że zależna jest ona za każdym razem od przyjętego rozumienia uniwersaliów literatury. W ujęciu Jarzębskiego należy do nich światopogląd (twórcy? dzieła? odbiorcy?). Kłopot

⁶ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*. Paris 1973, s. 10.

polega na tym, że gra na światopoglądzie (o światopogląd?) zdaje się nie mieścić bez reszty w komunikacji literackiej, jakby: nie respektuje właśnie „literackości” literatury. Wyobrażam sobie, że zamiast generalizacji sięgającej po kategorię światopoglądu można założyć skromniej i w zgodzie z długą tradycją strukturalno-semiotyczną (bliską autorowi *Gry*), iż gra literacka toczy się o znaczenie komunikatu. W efekcie otrzymalibyśmy dwie polaryzacje, reprezentujące interesy obu uczestników konfliktu, a więc dwie wygrane. Ze strony nadawcy: zupełną samozwrotność komunikatu, a zatem jego nieprzezroczystość, totalną estetyzację znaku polegającą na jego uprzedmiotowieniu (dzieło komunikuje tylko siebie). Ze strony odbiorcy: całkowite „złamanie” szyfru, przekształcenie dzieła w przekaz informacji „znikający” w momencie uzyskania tych informacji.

Równie dobrze można by ową dwubiegunowość opisać w terminach: wielo- i jednoznaczności albo konotacji i denotacji. „Gra” jest tu, jak widać, narzędziem opisu działań skądinąd dobrze znanych i scharakteryzowanych. Słabością takiej kategoryzacji byłaby daleko idąca umowność i metaforyczność języka opisu: chodzi o to, iż rzeczywista komunikacja literacka będąc sferą podobnych napięć układa się w rozgrywkę nierozegraną, bo sukces każdej ze stron oznacza wyjście poza pole tej komunikacji. Nawiąsem mówiąc, bardzo precyzyjny opis podobnej „gry” komunikacyjnej sformułował niegdyś Stanisław Ignacy Witkiewicz w teorii „czystej formy”. Biegun informacji był dlań równoznaczny z przedstawieniem rzeczywistości w sztuce, biegun reifikacji (czy estetyzacji) utożsamiał Witkacy z abstrakcją. „Czysta forma” ze swoimi „napięciami kierunkowymi” jest stanem zawieszenia między skrajnościami. W prezentowanym ujęciu nie ma jakiejś niezależnej „gry” poza komunikacją literacką, lecz to ona sama jest tą grą o znaczenie komunikatu, a mówienie o grze wiąże się z dokonaniem przez badacza wyborem języka opisu, w dużej mierze redundantnego wobec języków już wcześniej funkcjonujących.

Bardzo trafnie podejmuje Jarzębski sprawę pokrewieństwa „growego” i fabularnego modelu rzeczywistości (odwołując się tu zwłaszcza do ustaleń K. Bartoszyńskiego). Można by powiedzieć, że udziałem obu tych modeli są wspólne trudności w przewyżnianiu inercji kategorii badawczych, związanych z koniecznym przejściem od statyki do dynamiki, od paradygmatyki do syntagmatyki. Swego rodzaju bezradność opisu sprowadza się do kłopotów w skonstruowaniu poprawnych modeli algorytmicznych. Charakterystyczne są pod tym względem próby przekładania „działań”, „czynności”, „operacji” na ustytucyjne, unieruchomione relacje. Żywiołem gry (i fabuły) są działania, „kroki”, które model nieubłaganie transponuje na repertuary ról czy postaw lub swego rodzaju uposażeń uczestników gry. Myślę, że posługiwanie się przez Jarzębskiego kategoriami takimi, jak: „światopogląd”, „stereotyp”, wynika właśnie z trudności zbudowania algorytmu gry literackiej. W tym kontekście zaskakuje fakt, że autor zrezygnował z gotowego wzoru „działościowej”, performatywnej charakterystyki komunikacji zawartej w teorii Austina—Searle’a. Jarzębski pomija też próby adaptacji wspomnianej teorii do potrzeb badań literackich, w dużym stopniu, jak się wydaje, pokrewne jego własnym przedsięwzięciom teoretycznym.

Pasożytującą na komunikacji literackiej „grę” ujmuje Jarzębski w ramy stratyfikacji ról nadawczo-odbiorczych przejętej od Aleksandry Okopień-Sławińskiej. W ten sposób uzyskuje pięć poziomów gier literackich z rozdziałem na gry wewnętrzne, „przedstawione” (w ich ramach autor wyodrębnia osobnym terminem gry „sceniczne”, na poziomie: bohater—bohater) oraz gry zewnętrzne. Wątpliwość budzi w tym punkcie rozważań potraktowanie gier ze wszystkich tych poziomów jako gier literackich. Ani piętrosko najniższe, ani najwyższe nie powinny być w tym wypadku brane pod uwagę.

Rozumiem, że naszkicowany tu spór toczy się w gruncie rzeczy o stopień nacisku położonego na przydawkę „literacka”, którą Jarzębski opatrzył swój kluczowy

termin. Zdają sobie sprawę, że kierunki przedstawionego myślenia o miejscu „gry” w literackiej teorii są w pewnym stopniu przeciwstawne. Jarzębski pyta głównie o to, co jest „growego” w literaturze, ja chciałbym się dowiedzieć, co wyróżnia literaturę jako grę. Bo jeśli nie ma takich wyraźnych wyróżników, to nie mówmy o grze „literackiej”.

W rozdziale 2 (*Kategoria „gry” w poglądach Gombrowicza*) porusza Jarzębski trzy sprawy: kształtowanie się poglądów Gombrowicza na grę, ich miejsce w światopoglądzie pisarza i płynące z nich dyrektywy interpretacyjne. Rekonstrukcja przeświadczeń autora ma zatem pełnić rolę służebną wobec zadania interpretacji, w myśl założenia o potrzebie „elementarnej wierności” krytyka w stosunku do intencji twórcy (s. 78).

Najpierw omawia Jarzębski wypowiedzi krytyczne Gombrowicza z okresu przedwojennego, potem autoanalizy zawarte w *Dzienniku*. Doświadczeniem pierwotnym Gombrowiczowskiego podmiotu jest „poczucie zawieszenia w bezmiarze, chaosie bytów i wartości” (s. 75), „form” i „gatunków człowieczeństwa” (s. 65). Przyjmując gotowe role oznaczałoby tkwić w chaosie, jakby utwierdzać go. Pozostaje przeto narzucanie form, porządkowanie doświadczenia pomyślane jako niekończąca się „gra” przybierania i dezawuowania pozy. U Gombrowicza nie ma bowiem ani „rzeczywistości”, ani „ja” z góry gotowych, ukonstytuowanych: tworzą się we wzajemnej interakcji, wzajem się też bezustannie modyfikując.

Od początku widać, że Gombrowiczowska „gra” łamie dotychczasowe konwencje terminologiczne, jest bowiem związana nierozdzielnie „ze sprawą autentyczności człowieka i jego działania” (s. 60), „jest zawsze przedsięwzięciem serio” (s. 70). Charakterystyczne, że owej aktywności serio, realizującej autentyczność podmiotu, niezbędna jest dziedzina („pole gry”) tak instytucjonalnie „nieautentyczna”, nie-serio, jak literatura („fikcja”). Z dwóch przyczyn — literatura jako uniwersalny środek komunikacji jest ze swej istoty „interakcyjna”, czyli, pod tym względem, homologiczna wobec konstytucji: „ja”—„rzeczywistość”. Jako fikcja daje niewyczerpane możliwości narzucania kształtu doświadczeniu. W obu wypadkach jest formą, formą w ruchu. Wywód Jarzębskiego daleki od przejrzystości, pełen dygresji i polemik jest często zastępowany cytatem wypowiedzi pisarza lub krytyków. Trudno też, śledząc go, odpowiedzieć jednoznacznie na kwestię postawioną w tytule rozdziału. „Gra” oznacza tu i przywdziewanie maski (pozy, kostiumu), i coś odwrotnego („autentyczność”), zarazem spontaniczne działanie i zaplanowaną manipulację, równie dobrze gwałt, „narzucanie”, co interakcję, zabawę i postawę serio. Gra jest tu ostatecznie zapośredniczeniem między członami wymienionych opozycji, zapośredniczeniem w procesie przebiegającym na różnych poziomach aktywności twórcy: w planie autokreacji, w planie kompozycji utworu, w planie świata przedstawionego. „Gra” okazuje się więc synonimem „twórczości” jako niekończącego się procesu stawania się i rozpadania form. Wynikają stąd określone konsekwencje interpretacyjne.

Na niepowodzenie skazane są, zdaniem Jarzębskiego, te sposoby analizowania tekstów Gombrowicza, które preferują taksonomie relacji międzyosobowych lub stałych „ról” wypełnianych przez postaci. Założenie interakcyjne tworzy z powieści Gombrowicza utwory polifoniczne i polimorficzne, w których każda interakcja („forma”) wyznacza odrębną rzeczywistość („pole gry”). Każda z owych „rzeczywistości” przyobleka się w kształt zaczerpnięty z określonego wzorca literackiego, otrzymując w jego ramach właściwą mu wykładnię „światopoglądową”, co z kolei może prowokować stosownie do wzorców gatunkowych i ich „światopoglądów” style interpretacji krytycznych. Odczytanie całości utworu według jednej — wybranej — konwencji gatunkowej i, co za tym idzie, w zgodzie z pewnym stylem interpretacji, jest nieuzasadnioną redukcją polimorfii.

Czyżby jednak utwory Gombrowicza pozbawione były ostatecznej, najwyższej

instancji, krystalizującej ich „formę”? Tę i pokrewne kwestie analizuje Jarzębski w rozdziale 3 (*Między kreacją a interpretacją. <Problemy epistemologiczne>*). Gombrowicz jest tu przedstawiony jako zwycięski geniusz pokonujący antynomie, których dotąd nie udało się nikomu przekroczyć. Projekt rozważań brzmi skromnie: „wyjaśnić genezę i konsekwencje formy literackiej Gombrowicza w jej artystycznym i filozoficznym wymiarze” (s. 89). Szukając odpowiedzi na tak sformułowaną kwestię Jarzębski próbuje ustalić sposób rozumienia przez Gombrowicza „rzeczywistości”, pojęcia, które zjawia się w programowych wypowiedziach pisarza nader często. Nie da się tego zrobić idąc tropem filozoficznych fascynacji Gombrowicza, choćby przez wzgląd na panujący w jego pojęciach galimatias.

Ale, mówi Jarzębski, przeciwstawiając siebie jako artystę filozofom Gombrowicz uprawiał swoisty styl lektury tego czy innego dyskursu, podsuwając racjonalnym konstrukcjom praktyczno-życiowe realia. O ile bowiem w dyskursie nauki wyodrębniają się stałe punkty: przedmiot, podmiot, metoda, terminologia, o tyle u Gombrowicza podmiot „w każdym momencie aktualizuje wszystkie treści, odnajdywane we własnej psychice i percypowane w świecie, by włączyć je w dyskurs na równych prawach z jego zasadniczym tematem; ponadto jako podmiot podlega ciągłym dynamicznym przemianom, dystansuje się w stosunku do zdań dopiero co wygłoszonych i wreszcie — silnie akcentuje autoteliczną funkcję własnego monologu, który częstokroć, zamiast służyć pokornie analizie wybranego zagadnienia, usamodzielnia się jako akt mowy i poczyną rządzić własnymi prawami” (s. 97). Zamiast więc redukcjonizmu postawy filozoficznej Gombrowicz proponuje totalność doświadczenia podmiotu w procesie wykraczania poza siebie — ku „przedmiotowi”, który jest zarazem konstytuowany i konstytuujący (wywierający nacisk na świadomość, a więc na podmiot). I to właśnie jest „rzeczywistość” w rozumieniu Gombrowicza: świat stający się w ludzkiej świadomości i świat jako substrat tej świadomości. W procesie, w ciągłym stwarzaniu, w dialogu.

Dopiero uwzględniając taką wykładnię pojęcia próbuje Jarzębski odcyfrować sens zdania, którego egzegezie poświęcony jest cały omawiany rozdział książki: „Mam siebie za krańcowego realistę. Jednym z naczelnych zadań mojego pisania to przedrzeć się poprzez Nierzeczywistość do Rzeczywistości” (cyt na s. 91). Gombrowicz nie jest przecież realistą tradycyjnym, „obiektywnym” (XIX-wiecznym), ani nowszym, „subiektywnym” (w sensie rejestracji stanów świadomości podmiotu). „Realizm” Gombrowicza okazuje się analogonem jego ontologii, której wszak nie formułuje, ale inscenizuje, odgrywa. Akcentując „realizm” Gombrowicza Jarzębski wyraża przekonanie, że nadrzędny, stawiany przez pisarza cel literatury tkwi w jej możliwościach poznawczych. Waler ekspresywny twórczości jest w tym ujęciu pochodną funkcji poznawczej: samopoznanie jest formą autokreacji (i odwrotnie). Podobnie poznanie „rzeczywistości” jest formą jej konstytucji. Wszakże każde ukonstytuowanie świata i podmiotu w ich nieoderwalnym związku zamyka ów świat i „ja” w formę „nieautentyczną” (nie ma formy autentycznej), a każda forma musi być przekroczona w drodze ku innej formie (alternatywą jest chaos). Forma jest ze swej istoty interakcyjna, czyli powstaje w starciu z Innymi, nie można jej stworzyć, ona się stwarza w rzeczywistości „między” (między „ja” a Innymi, między „ja” a kulturą).

Także literatura jest formą, ale, jak wynika z wywodów Jarzębskiego, jedyną formą zapewniającą autentyczność poznania i autokreacji. Pod warunkiem, że charakterystyczne dla niej antynomie (wysnute z przeciwstawienia prawdy o świecie, autorze, jego przeżyciach oraz fałszu literackiej kreacji) zostaną przezwycięzone w sposób, jaki zademonstrował w swej twórczości Gombrowicz. Konkretnie — przez zastosowanie „konceptji literatury jako gry” (s. 113). Chodzi o następujące procedury: 1) konstrukcję podmiotu wypowiedzi literackiej, z którym autor identyfikuje się i zaraz się od identyfikacji uchyla, mnożąc zarazem w nieskończoność

piętra komentarza dystansującego; 2) włączenie w obręb tekstu proceduru jego interpretacji, przez co konstytuowanie świata jest demonstrowane i komentowane zarazem; 3) włączenie czytelnika w wymienione operacje za sprawą bezustannego zmieniania ról wypełnianych przez osoby na wszystkich piętrach komunikacji literackiej. „Świat staje się terenem — i produktem dialogu (bohaterów, stron komunikujących się w procesie nadania i lektury). Utwór jest projektem szeregu ról dla autora i jego literackich wcieleni, bohaterów i czytelników. Każda z nich jest jednocześnie rolą odbiorcy i nadawcy. Jako odbiorca gracz otrzymuje pewien komunikat obciążony w taką czy inną formę i odczytuje go na tle własnego horyzontu doświadczeń, konfrontuje go z »rzeczywistością« (w Gombrowiczowskim sensie tego słowa). Interpretacja tego komunikatu jest jednocześnie podważeniem formy odbieranej — i kreacją nowej formy, uwzględniającej »rzeczywistość« gracza. Ta odeślana zostaje do kolejnego odbiorcy i znów powtarza się ten proces kompromitacji i utwierdzania formy” (s. 120).

Gombrowicz, przyjąwszy konsekwentnie rolę pisarza, rolę artysty, „musi poddać się wewnętrznym imperatywom literatury” (s. 129), czyli przystać na to, że „autorskie *Ego* realizuje się w samym procesie odbioru” (s. 136). I, zdaniem Jarzębskiego, uznawszy prymat sztuki, wychodzi z gry zwycięski, narzuciwszy konstytucję swego „ja” świadomości czytelniczej. W ten sposób unika antynomii egzystencjalistów polegającej na rozbracie między dynamiką egzystencji twórcy a skończonością dzieła (teorii). Autor *Gry* poświęca sporo miejsca wyjaśnieniu stosunku Gombrowicza do egzystencjalizmu i przekonująco dowodzi, że pisarz był jakby najbardziej konsekwentnym z egzystencjalistów dzięki „przewycięzeniu egzystencjalizmu »życiem«” (s. 115). Własna „teoria” w postaci tezy interakcyjnej nie była bowiem przezeń konstatawana, lecz demonstrowana, odgrywana w literaturze i w życiu (tę opinię przejmuje Jarzębski za Bartoszyńskim).

Zaprezentowane poglądy krytyka muszą budzić w paru miejscach zasadniczą polemikę. Istnieje pewna niespójność w głównej linii wywodu. Najpierw posługuje się Jarzębski serią antynomii, rozwijającą opozycję: prawda życia — fałsz dzieła. Po chwili (zestawiając Gombrowicza z Nietzschem) kreśli zupełnie odwrotny układ użytych poprzednio kategorii, przypominający implikację: dzieło → życie → → prawda. Antynomie wywodzą się z egzystencjalizmu i oznaczają prymat życia nad dziełem, implikacja zaś, wzięta od Ewy Bieńkowskiej (z jej interpretacji Nietzschego), sugeruje prymat dzieła nad życiem. Oba porządki kategorii mają w pewien sposób odnosić się do problematyki Gombrowiczowskiej, ale przejście między nimi nie zostało ustalone. Wydaje się wszak, iż trudno by mówić o „przejściu” między obydwo ma porządkami: schemat „nietzscheański” nie jest rozwiązaniem antynomii egzystencjalistycznych, lecz z góry je unieważnia. W całym omawianym rozdziale sporo jest podobnych przeskoków: Gombrowiczowską problematykę odnosi się do różnych kontekstów bez poważniejszych prób odnalezienia powiązań między tymi kontekstami.

Imperatywowi „przewycięzenia” antynomii między teorią a życiem (lub: filozofią a sztuką) odpowiada w literaturze sprzeczność między dyskursem a przedstawieniem. O preferencjach Jarzębskiego świadczy najlepiej negatywny przykład nie rozwiązanych antynomii, jakiego dostarcza jego zdaniem *Pałuba* Irzykowskiego: „forma narracji, którą operował, nie zdołała w ogóle wchłonąć nowej problematyki — i oto obok dosyć zwyczajnie opowiedzianej historii bohaterów pojawiły się tasiecowe przypisy [...]” (s. 112). Gdy Jarzębski mówi o zamknięciu wszystkiego „w artystycznym kształcie dzieła” (s. 113), ogranicza literackość powieści do „przedstawienia”, traktując żywioł dyskursywny jako obcy, destrukcyjny wobec formy narracji. Jeśli przedstawienie nie wchłonie dyskursu, nie zainscenizuje w komunikacyjnym dramacie całej problematyki dzieła, mamy do czynienia z porażką artystyczną. Co wtedy począć z bogatą tradycją XX-wiecznej powieści-

-eseju, czyżby utwory Prousta, Manna, Musila były tylko monumentalnymi świadectwami nieprzecięzionych antynomii?

Zaskakujące, że chcąc nadać dokonaniom Gombrowicza odpowiednią, najwyższą rangę, Jarzębski odwołuje się do romantyczno-symbolicznego mitu dzieła-księgi. Czymże bowiem innym jest w tym ujęciu dzieło Gombrowicza jak nie mitem: *perpetuum mobile* trwającej nieprzerwanie komunikacji i kreacji, źródłem niewyczerpanej inspiracji.

Podobną proweniencję ma powtarzana za Gombrowiczem opozycja: artysta—filozof. Pisarzowi służy ona do zdystansowania się wobec egzystencjalizmu. A przecież pojęcie „artysty” może być sytuowane w różnych parach opozycyjnych, w zależności od wybranej tradycji (np. artysta—rzemieślnik, artysta—człowiek czynu). Gombrowiczowski artysta ma się znajdować na antypodach „umysłu teoretycznego”. Wydaje się, że jesteśmy tu świadkami szczególnej mistyfikacji. Czyż bowiem rzeczywiście nie ma, dyskursywnie wyłożonej lub też dającej się wyłożyć, tezy Gombrowicza, jego filozofii? Bez względu na to, czy owa filozofia poczyną się „z tańca”, z materii życiowej, zmierza przeciw bezustannie ku biegunowi teorii. Gombrowicz bez przerwy teoretyzuje, uwikłany w nieustającą polemikę filozoficzną, zdradzając ambicje właśnie na tym polu. Kto wie, czy nie należałoby mówić o większym rezonansie dyskursu Gombrowicza niż jego artystycznych kreacji?

Rozważania Jarzębskiego zmierzają do syntetycznego uchwycenia formy literackiej Gombrowicza jako spełnienia dotąd nieosiągalnych marzeń twórców o dziele totalnym: w swej „artystycznej formie” zamkniętym, a zarazem, poprzez „mnogość »growych« powiązań” (s. 121), całkowicie otwartym, nie zastygającym w określonym kształcie. Krytyk rozstrzuwa swą wizję w niemal zupełnej pustce, widząc naokoło negatywne przykłady nieprzecięzionych antynomii. W zbudowaniu podobnej utopii pomagają mu głównie XIX-wieczne mity literackie: dzieła-symbolu, dzieła-księgi, dzieła jako totalnej ekspresji itp. Wydaje się przecież, że konstrukt Jarzębskiego nie tylko nie jest wolny od antynomii, ale poprzez ich ześrodkowanie manifestuje je z tym większą mocą.

Trzy wstępne rozdziały wyznaczają z grubsza ramy, w jakich będzie się mieścić właściwa zawartość książki: drobiazgowo analizy utworów Gombrowicza, wykonane pod dyktando przyjętej metody. Kolejne trzy rozdziały mają charakter małych monografii: *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, *Ferdynurke* i *Pornografii*. Ostatni rozdział to rozprawa o miejscu zbrodni i obrzędu w twórczości Gombrowicza, sięgająca po ilustracje do *Zbrodni z premedytacją*, *Trans-Atlantyku* i *Kosmosu* (także — przelotnie — do *Słubu*).

Chwytem organizującym spójność tych kilkusetstronicowych rozbiórów jest wysunięcie wszędzie na pierwszy plan analizy układów nadawczo-odbiorczych na wszystkich dających się uchwycić w komunikacji literackiej piętrach relacji osobowych. W opisie poszczególnych uniwersów komunikacyjnych posługuje się Jarzębski językiem teorii gier, zgodnie z przedstawioną na wstępie koncepcją ogólną. Zapewnia to książce wyjątkowo jednorodny, niezwykle konsekwentny i koherentny charakter.

Analizy gier komunikacyjnych, ustanawiające szkielet wywodów, są zarazem dopełniane obfitymi dygresjami bądź aneksami prezentującymi nierzadko wielką sprawność bardziej tradycyjnego warsztatu. Na uwagę zasługują analizy procesu kształtowania przez Gombrowicza poszczególnych utworów: historia budowania cyklu opowiadań, które weszły do *Pamiętnika*, czy drobiazgowo rekonstrukcja formowania tekstu *Ferdynurke*, uwzględniająca m.in. konfrontację dwóch wersji początku powieści. Ciekawa jest, nie pozbawiona odkryć bibliograficznych, charakterystyka recepcji *Pamiętnika*. Często analizy poszczególnych komponentów gry komunikacyjnej przekształcają się w małe monografie szerszych zagadnień. Tak jest przy okazji opisu uniwersum gier wewnątrztekstowych w *Ferdynurke*, w którym

Jarzębski scharakteryzował reguły semantyki Gombrowiczowskiego tekstu. Na początku rozdziału o zbrodni daje Jarzębski zwięzły zarys podstawowych kategorii antropologicznych Gombrowicza, a w rozważaniu o *Ferdydurke* wplata wywód o funkcji przeciwstawienia natura—kultura w jego pisarstwie. Przypisy podsuwają nierzadko cenne materiały wspomnieniowe, pochodzące od rodziny pisarza. Referują także i przytaczają fragmenty prac gombrowiczołogów zagranicznych w Polsce nie znanych i niedostępnych. Z obfitych polemik w tekście głównym i — zwłaszcza — pobocznym dałoby się ułożyć osobną całość. Słowem: monografia Jarzębskiego oferuje swego rodzaju nadwyżkę materiału interpretacyjnego i erudycyjnego w stosunku do wymogów wynikających z głównego toku rozważań.

Jednakże zasadniczy walor części analitycznej wynika z konsekwencji w kształtowaniu obiektu analiz. Jarzębski, bodaj pierwszy na taką skalę w naszym literaturoznawstwie, uczynił wyłącznym przedmiotem swego studium nie teksty, ale układy komunikacyjne, w stosunku do których owe teksty są zarazem nośnikiem (*medium*) i elementem składowym. Można się spierać, jak to robiłem wyżej, co do trafności bądź precyzji wybranych przez Jarzębskiego narzędzi opisu (język gry) lub też co do opcji „ideologicznych” temu wyborowi towarzyszących (dzieło—gra jako likwidacja antynomii), natomiast za niewątpliwą sukces autora uznać trzeba właśnie konstrukcję opisywanego przedmiotu. Jarzębski zdecydowanie zrywa z traktowaniem tekstu literackiego jako komunikatu, który można analizować zarówno w planie wyrażenia, jak w planie treści, skupiając całą monografię Gombrowicza na badaniu komunikacji, rekonstruowanej z tekstu, ale do niego niesprowadzalnej. Nasuwa się tu analogia z decyzją metodologiczną zawartą w teorii Austina—Searle’a, by podstawową jednostką przy opisie mowy uczynić nie wypowiedź (tekst), lecz akt mowy. U Jarzębskiego podobnie wszelka wypowiedź — postaci, narratora, podmiotu utworu, autora — potraktowana jest jako określona forma działania komunikacyjnego skierowanego ku innym formom działań tego rodzaju. W terminologii gry oznacza to przekład wszystkiego, co się w tekście zawiera, bądź to na „zagrywki” uczestników gry („kroki” w grze), bądź to na elementy uniwersum gry (pole gry, przedmiot gry). Główne zadanie badacza polega na opisie gry komunikacyjnej, tzn. na charakterystyce jej reguł.

Autor poświęca wiele miejsca szczegółowemu zademonstrowaniu rekonstrukcji dramatu komunikacyjnego z danych wyjściowych, aranżując „growy” zapis wybranych fragmentów tekstów Gombrowicza. Warto zwrócić uwagę, że całościowe ujęcia poszczególnych utworów oparte są już z góry na tekstach poddanych takiej interpretacyjnej „obróbce”. Drobiazgowo analizy przykładów mają tu więc w pewnym stopniu zastąpić rozpatrzenie ewentualnych procedur „przekładu” od strony metodologicznej. Brak podobnego opracowania metodologicznego jest najpoważniejszym mankamentem propozycji Jarzębskiego, w której intuicja badacza jest jedyną gwarancją poprawności „przekładu”. Może, jak już sugerowałem, dałoby się tu wykorzystać rezultaty prac wspomnianej przed chwilą szkoły (teoria aktów mowy).

Jakie pożytki przynosi zastosowana przez Jarzębskiego metoda? Przede wszystkim pozwala scharakteryzować, czy też — więcej — unaocznnić, zademonstrować w analizie, podstawowy rys tej formacji literackiej, do której należy Gombrowicz. Mówię o formacji dlatego, że, mimo całą wyjątkowość Gombrowicza, jego twórczość realizuje zamierzenie wspólne sporej części literatury XX wieku. Chodzi mi o radykalną odmianę stosunku pisarza do języka oraz funkcji języka w literaturze, którą dałoby się opisać w terminach Austiniowskich jako przejście od wypowiedzi konstatywnej do performatywnej. Barthes ujął to niegdyś lapidarnie jako przejście od *logos* do *lexis*⁷.

⁷ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 352.

Konsekwencją tej zmiany jest, w odniesieniu do tekstów, w których się urzęcywistniła, zupełna niemal bezradność opisu przy pomocy tradycyjnych narzędzi semantyki, charakteryzującej dzieło w kategoriach przekazu informacji (choćby nie wiem jak skomplikowanej „poetycko”) lub ekspresji. Uczynienie przedmiotem opisu komunikacji pozwala dostrzec sens dzieła jako niesprowadzalny do znaczenia któregokolwiek z jego składników ani ich sumy. Odsłania się dzięki temu rola wielu niedocenianych komponentów tekstu: Jarzębski np. przekonująco demonstrowuje podstawowe znaczenie intertekstualności w literackiej grze Gombrowicza. Można też uniknąć wielu błędów „redukcjonistycznych”, polegających na unieruchomieniu komunikacyjnego procesu dzieła i „przyszpileniu” jego sensu, ułożsamiomionego albo z bardziej sugestywnymi interpretacyjnie wyimkami komentarza postaci czy narratorów, albo też z pewnymi obsesyjnie powracającymi „tematami” bądź motywami (krytyka tematyczna). O skali podobnych błędów i nieporozumień w gombrowicologii świadczą liczne polemiki autora monografii, stanowiące integralną część książki.

Wreszcie zaletą obranego stanowiska metodologicznego jest umotywowane przekroczenie bariery oddzielającej informacje „tekstowe” od „pozatekstowych”, bez równoczesnego popadania w biografizm (nowy sposób konstruowania pojęcia „autora” i określenia jego roli w grze komunikacyjnej).

Z powyższego omówienia wynika, że zasadniczą doniosłość książki Jarzębskiego widzę w decyzji autora dotyczącej wyodelowania przedmiotu badań, którym stały się procesy i strategie komunikacyjne udokumentowane materiałem prozy Gombrowicza. Doceniając zarazem pomysłowość w doborze „growych” narzędzi opisu, nie przyznawałbym im jednak zasadniczej roli w monografii. Za pewnym sceptycyzmem w tym względzie przemawia naszkicowana w trakcie wywodów Jarzębskiego ewolucja form komunikacyjnych w pisarstwie Gombrowicza. Od niewątpliwie „growych” ustrukturować we wczesnej twórczości do struktur zbyt skomplikowanych, by mogły zostać wpisane w najbardziej nawet bogaty schemat gry (zob. *Pornografia i Kosmos*). W błyskotliwych analizach ostatnich utworów (zwłaszcza świetny rozdział o *Pornografii*) udział języka gry jakby maleje, ustępując miejsca kategoriom pojemniejszym znaczeniowo, zdolnym oddać całe bogactwo przemiennych ról osobowych i ich uwikłań w nierozstrzygalne, „otwarte” konflikty. „Gra” jest tu już tylko metaforą.

Gra w Gombrowicza jest monografią imponującą rozmiarami i rozmachem przedsięwzięcia badawczego i pisarskiego oraz — głównie — nowatorską konstrukcją badanego przedmiotu. To, co udało się Jarzębskiemu zademonstrować w toku kilkusetstronicowych rozbiórów, wykracza poza ramy gombrowicologii, tworząc projekt opisu literatury w terminach komunikacji.

Krzysztof Kłosiński

J. P. van Noppen, S. de Knop, R. Jongen, METAPHOR. A BIBLIOGRAPHY OF POST-1970 PUBLICATIONS. Amsterdam—Philadelphia 1985. John Benjamins Publishing Company, ss. X, 498. „Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science”. Series V. Library and Information Sources in Linguistics. Vol. 17.

Nie ujdzie uwagi szanownego Czytelnika podejrzana skwapliwość mojej reakcji na pojawienie się tej książki. A przecież powaga i dobro nauki żądają, by uzasadnionym i zobiektywizowanym malkontentem powściągnąć subiektywny entuzjazm związany z publikacją nowej co prawda, lecz tylko bibliografii. Dlatego zasadniczą część recenzji, utrzymaną w duchu nieudolnie tłumionego entuzjazmu, przeciw-