

Marian Stala

"Surrealna wyobraźnia i poezja",
Małgorzata Baranowska, indeks
nazwisk oprac. Izabela Jarosińska,
Warszawa 1984 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 78/4, 350-355

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.

Małgorzata Baranowska, *SURREALNA WYOBRAŹNIA I POEZJA*. (Indeks nazwisk opracowała I. Jarosińska). Warszawa 1984. „Czytelnik”, ss. 368.

1. Mówienie o literaturze ma tyle stylistycznych odcieni, tyle tonacji co literatura sama. Ton krytyczno- czy historycznoliterackiego dyskursu jest przy tym dość ściśle związany ze sposobem rozumienia literatury, z miejscem, jakie się jej wyznacza w przestrzeni estetycznych i pozaestetycznych fenomenów i wartości. Przypominam to dlatego, iż pierwszym, podstawowym wrażeniem wyniesionym z lektury *Surrealnej wyobraźni i poezji* jest niezwykła wyrazistość tonu.

Dyskurs Baranowskiej to nie neutralny opis faktów: jej dykcja nasycona jest emocjami i ocenami, jej styl — kształtowany przez wypowiedzi o podwyższonej, a czasem nadmiernej, ekspresji. Stąd bierze się skłonność do słownej i myślowej hiperboli, do sądów w rodzaju: „Jest to zapewne jedna z najbardziej erotycznych książek świata” (s. 72; rzecz dotyczy *Mnicha* M. G. Lewisa), „Prawdę mówiąc, surrealiści mieli niezwykle dar produkowania cudowności z tak zwanego niczego” (s. 139) czy: „Rzeź poetyk [w *Piecyku* Wata] odbywa się w tonacji absolutnej dzikości” (s. 203)... Sądy takie, rozpatrywane w kontekście bądź poza nim, wydać się mogą sceptycznemu czytelnikowi problematyczne i egzaltowane. Zarazem jednak — unaocniają one szczególnie mocno strategię pisarską Baranowskiej. Istotą owej strategii stanowi jawna fascynacja typem literatury stanowiącym przedmiot interpretacji. Fascynacja owocująca dążeniem do zbliżenia światoodczucia, organizującego dyskurs interpretujący i interpretowany. W ten sposób gorączka surrealistycznych tekstów przekształca się w gorące o nich mówienie. Inaczej: książka Baranowskiej bezustannie łączy perspektywę historyczną i krytycznoliteracką. Czasem zastępuje pierwszą z nich przez drugą. Otrzymujemy w ten sposób dwa teksty w jednym: rozpoznanie historycznego stanu rzeczy i współczesne, krytyczne, a może nawet — wzięwszy pod uwagę oryginalną twórczość Baranowskiej — krytyczno-poetyckie wyznanie wiary estetycznej.

2. Podwójność perspektywy, przyjętej przez autorkę, widoczna jest już w punkcie wyjścia jej rozważań.

Wstępnym, bezdyskusyjnie przyjętym założeniem Baranowskiej jest przekonanie o szczególnej wartości surrealizmu czy może: surrealistycznego widzenia i doświadczenia świata. Surrealizm to wedle autorki „jeden z największych dwudziestowiecznych ruchów artystycznych” (s. 40). (Nawiasem mówiąc: z rozważań Baranowskiej trudno wywnioskować, jakie inne „ruchy artystyczne” można także zaliczyć do „największych”...) Czego dotyczy ten sąd?

Po pierwsze: umiejscowionej historycznie doktryny estetycznej i jej artystycznej realizacji — „surrealizm” stałby się wtedy jednoznaczny ze szkołą Bretona, jej wewnętrznymi przemianami i zewnętrznym oddziaływaniem. W tym rozumieniu terminu akcent byłby postawiony na „czas surrealizmu”, zwłaszcza na kwestię wyznaczenia początku ruchu i na związki genetyczne między programem Bretona a jego konkretnymi spełnieniami. Problematyka ta znajduje się w polu widzenia autorki (zob. zwłaszcza uwagi o „czasie” surrealizmu, czynione na marginesie kalendarium sporządzonego przez A. Ważyka¹, s. 178 n.), niewątpliwie jednak nie jest to dla niej najistotniejsze. Bardziej niż historyczne przemiany doktryny interesuje bowiem Baranowską aktualność, obecność surrealizmu w naszej współczesności, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych...

Stąd bierze się akcentowanie (i chyba wyolbrzymianie) wszelkich nawrotów surrealistycznego oglądu świata. Powiada np. autorka: „Podczas wydarzeń majoj-

¹ *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Teksty wybrał i przełożył A. Ważyk. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 37—52.

wych 1968 roku pojawiły się na murach uczelni Paryża napisy stanowiące nieraz cytaty lub parafrazy z pism surrealistów. Najwięcej spośród nich dotyczyło wyobraźni i miłości. [...] Tylko przez poruszenie wyobraźni miało dojść do uwolnienia od licznych zewnętrznych nacisków i wewnętrznych uprzedzeń i do odzyskania tą drogą najgłębszych warstw osobowości, odnalezienia pełni człowieczeństwa własnego i innych. [...] W ten sposób dokonał się jeden z licznych [...] powrotów surrealizmu [...]” (s. 90).

Oczywiście, w tym „powrocie surrealizmu” ważne są nie jego źródła, lecz raczej oderwany od pierwotnego kontekstu, wcielający się we wciąż nową materię zespół mniemań o sztuce i człowieku. Tu właśnie znaleźć można drugie i mocniej akcentowane przez Baranowską znaczenie terminu „surrealizm” w przytaczanym powyżej sądzie. Znaczenie to umożliwiła mówienie o zjawisku bez pytania o bezpośrednie związki z doktryną i grupą Bretona.

Napięcie między pojmowaniem surrealizmu jako fenomenu historycznego i „jednokrotnego” (tzn. rozpatrywanego *sub specie* recepcji jego pierwotnej postaci) a traktowaniem go jako zespołu dyrektyw twórczych (postaw, wartości *etc.*), który może się wcielać w różne materie kulturowe, jest w książce Baranowskiej związane, a nawet podporządkowane, napięciu innego rodzaju. Punktem wyjścia tak w rozumieniu, jak i w ocenie doniosłości surrealizmu jest dla Baranowskiej kultura francuska. Punktem dojścia — polska poezja od r. 1918 aż do lat siedemdziesiątych (przy czym zasadniczym polem obserwacji pozostaje dwudziestolecie międzywojenne). Kwestie aktualności, obecności, niezależności surrealizmu od macierzystego kontekstu — są stawiane właśnie ze względu na polską perspektywę. I w niej dopiero stają się istotnymi, otwartymi problemami...

3. Nastawienie na powtarzalność surrealistycznego doświadczenia świata, pragnienie wykazania obecności surrealizmu także w polskiej poezji, motywują podstawową tezę Baranowskiej. W jej książce surrealizm przedstawiony zostaje jako pewien typ wyobraźni, jako „stan gotowości” wyobraźni „do podjęcia takich a nie innych realizacji” (zob. s. 168). (Dodajmy od razu, iż „wyobraźnia”, podobnie jak „surrealizm”, znajduje się u Baranowskiej w wybitnie pozytywnym polu znaczeniowym. Już na wstępie rozważań powiada ona: „W końcu dla człowieka pytania sformułowane wobec tego zjawiska są pytaniami o samego siebie” (s. 5—6). Jak widać, nastawienie na wyobraźnię jest tu swoistym kryterium oceny...)

Czy znaczy to, iż można po prostu utożsamić „surrealizm” i „wyobraźnię surreálną”? Z pewnością — nie, zakresy tych pojęć pokrywają się bowiem tylko częściowo. Inaczej: rozpatrywanie surrealizmu jako typu wyobraźni uwalnia go od jednych kontekstów, uzależnia od innych.

Surrealna wyobraźnia, odłączona od historycznych perypetii będących udziałem grupy paryskich surrealistów, nie jest wcale (wedle Baranowskiej) tworem ahistorycznym. Przeciwnie: zostaje ona ukazana jako jedna z „tendencji wyobraźniowych” (s. 164), pojawiających się w sztuce europejskiej od czasu zasadniczego „przełomu wyobraźniowego”, który dokonał się pod koniec XVIII i na początku XIX w. i którego współtwórcami byli Kant, Blake, Coleridge i Schelling (s. 7—8). Ów przełom, ukazując nowe, nie przeczuwane poprzednio możliwości wyobraźni — pojmowanej jako „stan egzystencji”, „siła twórcza”, „ekspresja wolności”, „metoda syntetyzowania czasu i przestrzeni” (s. 8) — zarysował zarazem „potencjalne szanse powstawania awangard” (s. 27).

Momentem łączącym wspomniane „tendencje wyobraźniowe” jest niewątpliwie przekonanie o kreatywnej sile wyobraźni, podejmującej uparte próby stworzenia „całkowicie nowej” (s. 12 n.) przestrzeni wyobraźniowej. Przy tym — szczególnie istotnym (i powtarzającym się) elementem wspomnianych tendencji jest skłonność do uwewnętrzniania przestrzeni, do traktowania wyobraźni jako przejawu „ekspansji wewnętrznej przestrzeni człowieka” (s. 13). Efektem ostatecznym tak ponawia-

nego wysiłku wyobraźni jest dla Baranowskiej fakt, iż w XX w. „Przestrzenią wyobraźni po raz pierwszy tak powszechnie w znanej historii człowieka stał się zarówno kosmos, jak i psychika ludzka” (s. 39).

Mniej jasno zarysowane są momenty wzajemnie różnicujące wyobraźnię romantyczną (może lepiej byłoby użyć liczby mnogiej?) i następujące po niej tendencje, aż po wyobraźnię surrealną włącznie, i to mimo zapewnień Baranowskiej, iż „Surrealizm próbuje zbudować zupełnie nową, totalną przestrzeń wyobraźni, różną na przykład od totalnej wyobraźni Blake'a” (s. 12). Być może najistotniejsze jest tu deklarowane przez niektórych surrealistów nastawienie na konkret. Rekonstruując poglądy Aragona Baranowska pisze: „Żeby wyobraźnia stała się literaturą [...], trzeba jej jako materiału elementów całkowicie i niezbitcie realnych [...]” (s. 131). Gdzie indziej zaś: „Wyobraźnia surrealistów to przede wszystkim wyobraźnia przedmiotów [...]. [...] Mimo myślenia symbolicznego [...] najgłębszą i podstawową cechą myśli surrealistycznej jest jej materialistyczny charakter, a co za tym idzie, także charakter wyobraźni” (s. 147). Ta myśl wydaje mi się nieco mniej oczywista, niż autorce *Surrealnej wyobraźni*, być może jednak chodzi o to, iż wyobraźnia romantyczna i modernistyczna są „transcendentne”, nakierowane na jakieś *l'au-delà*, świat-pozza-światem, podczas gdy wyobraźnia surrealna jest „immanentna” i buduje „świat-w-świecie”... Jakkolwiek by było, widać, że te różnice nie dają się ująć na poziomie wyobraźni i wyraźnie odwołują się do rozstrzygnięć metafizycznych. (W tym — do problemu wzajemnych relacji między typem wyobraźni a typem metafizyki oraz do pojęcia systemu symbolizowania, który u romantyków i modernistów byłby dany i pełny, a u surrealistów destruowany albo poszukiwany...).

Jakkolwiek by było, powtarzam: wyobraźnia surrealna pojawia się u Baranowskiej w wyrazistej perspektywie tradycji, zapoczątkowanej na przełomie XVIII i XIX wieku. Więcej, istotną cechą surrealnej wyobraźni jest dla autorki omawianej książki nieustanna „praca w tradycji” (s. 199), jej czytanie i przebudowywanie. „Paradoksalnie ruchy literackie dążące do »nowości« usiłują ją stworzyć za pomocą czegoś w rodzaju »pantradycjonizmu«” — powiada Baranowska na marginesie rozważań o Nervalu (s. 116).

Szczególnie istotna, bo rzadziej — zwłaszcza w Polsce — uzasadniana wydaje się przy tym powtórzona kilkakrotnie myśl o związkach między wyobraźnią surrealizmu i modernizmu. „Najbliższą tradycją surrealistów [...] był modernizm. [...] modernizm stał się ukrytym *spiritus movens* artystycznego postępowania surrealistycznego” (s. 76). A gdzie indziej, na marginesie omawiania *Zmyśłów, śmierci i diabła w literaturze romantycznej*: „Książka Praza umożliwiła odnalezienie ukrytych w surrealizmie wątków erotyzmu modernistycznego, które zresztą traktują surrealiści często jako tak bardzo nowe i własne, że z całą swobodą omijają po prostu problem związku tych wątków z modernizmem” (s. 85). Oczywiście: owe związki to zarówno ukryte kontynuacje, jak i jawna, parodystyczna „rzeź poetyk” (s. 203), o której już wspominałem.

Wreszcie — konsekwencją usytuowania surrealnej wyobraźni w tradycji jest przekonanie, iż wspomniany typ wyobraźni istniał (był gotowy) przed powstaniem surrealizmu rozumianego historycznie. I jeśli nawet Baranowska nie wypowiada tej myśli wprost, to wyraźnie podporządkowuje jej przeprowadzaną przez siebie rekonstrukcję: poszukując momentów współbudujących opisywany typ wyobraźni autorka przywołuje przede wszystkim teksty pochodzące z w. XVIII i XIX, wpisane przez surrealistów w krąg wykreowanej przez nich tradycji. W ten sposób to, co Baranowska nazywa „wyobraźnią surrealną”, pokazane zostaje jako pochodna wyobraźniowej zawartości dzieł Walpole'a, Lewisa, Blake'a, Nervalu, Baudelaire'a (prawda, iż przeczytanych poprzez komentarze Bretona, Artauda, Eluarda...). Jedy-

nym szerzej przy tej okazji omówionym dziełem z kręgu „właściwego” surrealizmu jest bodaj *Wieśniak paryski* Aragona.

Analiza wskazanych dzieł pozwoliła Baranowskiej wyodrębnić trzy punkty, wokół których zorganizowane jest „*universum* surrealistów”. Owe „trzy najważniejsze i najbardziej znaczeniowótworcze centra” budowanego przez surreálną wyobraźnię świata to miasto, kobieta (erotyzm) i sen (zob. s. 157). Każde z nich rozrasta się w swoisty system motywów, obrazów, ujęć — wspólnie określających koloryt surreálnego świata.

4. Model surreálnejs wyobraźni staje się dla Baranowskiej podstawą poszukiwania „polskiego wariantu” tego zjawiska. Spojrzenie na polską poezję po r. 1918 *sub specie* rozważanych wyżej tendencji wyobraźniowych pozwala autorce wskazać pięciu poetów, w których twórczości znaleźć można elementy istotne dla tego modelu, a więc — posługujących się wyobraźnią typu surreálnego bądź też typów spokrewnionych z nim.

Są to: Aleksander Wat, Anatol Stern, Adam Ważyk, Jan Brzękowski i Konstanty Ildefons Gałczyński. Skądinąd: Baranowska jest dość daleka od uważania ich za surrealistów. Nie twierdzi też, że pojęcie surreálnejs wyobraźni obejmuje wszystko, co można powiedzieć o indywidualnych wyobraźniach tych twórców... Ani nawet — że wszystkie ich dzieła wykazują powinowactwa ze skonstruowanymi przez nią warunkami modelowymi. W przypadku Wata i Gałczyńskiego w kręgu interesującego ją typu wyobraźni umieszcza Baranowska tylko po jednym dziele (prawda, iż chodzi o teksty szczególnie ważne w ich twórczości: *Mopsożelazny piecyk* i *Bał u Salomona*), Brzękowski jest dla niej głównie autorem najbardziej w dwudziestoleciu surreálnego tomu poezji (*Na katodzie*), a Stern i Ważyk — pojedynczych wierszy bądź poematów. Dedukcyjny charakter wywodu sprawia, iż końcowy wniosek rozważań poświęconych wspomnianym poetom jest poniekąd oczywisty. Odmienne są jednak prowadzące doń drogi; każdy z nich jest (mówiąc językiem manifestu Bretona) surrealistą w czym innym.

Najbardziej przekonujące i udokumentowane wydają się fragmenty poświęcone Watowi (*Trans czytającego młodzieńca wieku*) i Ważykowi (*Genetyczne fantazje nowej logiki*). Nie jest może przypadkiem, że chodzi tu o twórców wybitnych, obdarzonych wysoką świadomością i bogatą wyobraźnią...

W *Mopsożelaznym piecyku* pokrewna surreálnejs wyobraźni jest wedle Baranowskiej gwałtowna destrukcja symbolistycznej wizji kultury, poddanej działaniu wielopoziomowej parodii. Na gruzach dawnego oglądu świata i człowieka odbywa się w tym poemacie gorączkowe (dosłownie i metaforycznie) poszukiwanie nowej przestrzeni kultury i nowej przestrzeni wewnętrznej, w której mitologia ciała zastępuje modernistyczną mitologię duszy.

Także Ważyk, jak pokazuje autorka, rozbija „przestrzeń symboliczną”, tworząc nową „wyobraźniową całość”, w której „Ciągłe następują niespodziewane zderzenia »twardych realiów« z niemożliwymi sytuacjami, przedmiotów z przedmiotami, ciała z miastem, techniki z uczuciami, geometrii z erotyką, przestrzeni skonstruowanej z przestrzenią sztucznie wyśnioną” (s. 258—259). I „buduje miasto”, „W szczegółach drobiazgowo rzeczywiste i nazwane, w całości prawie niewyobrażalne [...]. Erotyczne jak Paryż surrealistów” (s. 260). Do wyobraźni surreálnejs zbliża go nadto „stosunek do gry, do przypadku i do przedmiotów służących do gry” (s. 269). I jeszcze — jak u Wata (s. 199): traktowanie wyobraźni jako biblioteki...

Zresztą te analityczne — najciekawsze — stronicie książki Baranowskiej niezbyt dobrze poddają się skrótom, wymagają po prostu własnej, uważnej lektury, wolę więc pozostać przy ich zasygnalizowaniu. Trzeba tylko zauważyć jedno: teksty Wata, Sterna i Ważyka wyprzedzają w czasie skryształizowane dokonania surrealistów francuskich (bądź są jednoczesne z nimi), Brzękowski jest tu jedynym, który

działa w zetknięciu z grupą surrealistów, Gałczyński wreszcie tworzy w *Balu u Salomona* wersję wyobraźni surrealistycznej zbliżoną do sztuki popularnej (Baranowska nazywa to *pop-surrealizmem*).

5. W polskiej poezji okresu dwudziestolecia, powiada Baranowska, istniały wyraźne ślady funkcjonowania wyobraźni surrealistycznej (czy też: surrealistycznych tendencji wyobraźniowych). Ślady te dotyczyły kilku wybitnych tekstów. Zamyka je w zasadzie *Bal u Salomona*. Nie znaczy to jednak, iż surrealistyczny typ wyobraźni nie kształtuje nadal sposobu myślenia i że nie może powrócić. Przeciwnie. I choć autorka dość sceptycznie wyraża się o deklarowanych przez poetów i wskazywanych przez krytykę powinowactwach z surrealizmem w polskiej poezji po r. 1956 — to zarazem wierzy, iż czas surrealizmu trwa, a poeta obdarzony surrealistyczną wyobraźnią może się pojawić w każdej chwili. Stąd pewno krótkie rozważania o twórczości Janusza Stycznia, który debiutował w roku śmierci Bretona. (A cóż rzec o wierszach samej Baranowskiej, z tomów *Miasto* i *Zamek w Pirenejach*, ewokujących przestrzeń do złudzenia przypominającą konstrukcje interpretowane przez nią jako historyka poezji?).

Tak ujęta zasadnicza teza książki Baranowskiej jest zapewne próbą rozstrzygnięcia sporu między tymi, którzy uważają, że surrealizmu w Polsce nie było, a tymi, którzy przypisują mu istotny wpływ na rozwój polskiej poezji współczesnej. Swoistość tej próby polega na tym, iż zawiesza ona spór na takim poziomie, na jakim toczył się dotychczas — przenosząc go na poziom inny: typu wyobraźni. Powiedzieć jednak, że istniały (istnieją) w Polsce surrealistyczne tendencje wyobraźniowe, to nie całkiem to samo, co powiedzieć: istniał w Polsce surrealizm... Choćby dlatego, iż (jak poprzednio mówiłem) zakresy obu pojęć, mimo pokrewieństwa, są różne.

Przychodzi mi więc na myśl, że książka Baranowskiej udowodniła nie tylko (albo: nie całkiem) to, co udowodnić chciała. Z rozważań tych wynika mianowicie, iż typy wyobraźni nie odpowiadają — zwłaszcza w XX w. — różnicom na prądy czy kierunki artystyczne. Model surrealistycznej wyobraźni jest w ujęciu Baranowskiej tak ogólny i pojemny, iż pozwala — do pewnego przynajmniej stopnia — zacierać bądź pomijać granice między surrealizmem, dadaizmem, futuryzmem, nawet kubizmem. Czy inaczej: model ten ujawnia wyobraźniowe powinowactwa tych kierunków, ich bardziej podstawową od zróżnicowania doktryn estetycznych jedność, ich zależność od wspólnych impulsów tkwiących w całościowym doświadczeniu świata. Stąd np. możliwość odkrycia surrealistycznych skłonności Wata — przed powstaniem surrealizmu.

I jeszcze jedno: książka Baranowskiej niewątpliwie potwierdza to, co dobrze znane czytelnikom Kazimierza Wyki, Jerzego Kwiatkowskiego (którego zasługi dla zrozumienia, iż surrealizm to więcej niż grupa i doktryna Bretona, są o wiele większe, aniżeli to przyznaje Baranowska — i *de facto* swym nastawieniem na wyobraźnię wyprzedzają tezy omawianej książki) czy Marii Podraży-Kwiatkowskiej — płodność mówienia o poezji *sub specie* wyobraźni. Co więcej: otwiera ogromny plan rozważań o powtarzających się od schyłku XVIII w. tendencjach wyobraźniowych. Sposób jednak, w jaki Baranowska ujmuje wyobraźnię, nie zawsze i nie do końca przekonuje. Rzecz w tym, iż autorka omawianej książki zbyt wiele, zbyt natrętnie pisze o wyobraźni — zbyt mało zaś wyobraźnię pokazuje... Model ogólny (*nb.* budowany bez żadnych właściwie odwołań do tekstów poetyckich) jest tu jakby nadmierny wobec konkretnych realizacji. W dodatku nie jest całkiem pewne, czy ów model naprawdę wzbogaca rozumienie Wata, Ważyka *etc.* Inaczej: czy nie można by dojść do zbliżonych wniosków, rekonstruując całościowo indywidualną wyobraźnię wspomnianych poetów?

Oczywiście to ostatnie pytanie nie wydaje się całkiem sprawiedliwe. Ale jest przecież i tak, że prezentując polski wariant surrealistycznej wyobraźni, wykazując jego

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.