

Konrad Kissin

Uniwersytet Łódzki

Awanturiczny pejzaż zdegradowany w *Przygodach i Zdarzeniach na brygu Banbury* Witolda Gombrowicza

Pejzaż zdegradowany

Opis w prozie Witolda Gombrowicza pełni funkcje drugorzędne oraz traci funkcje tradycyjnie mu przypisywane, czego bezpośrednim skutkiem jest przedstawienie pejzażu. Fakt ten jest z pewnością wyrazem postawy pisarza wobec utrwalonych konwencji, w tym przypadku przede wszystkim konwencji literackich, postawy – dodajmy – krytycznej czy nawet rewizjonistycznej, nacechowanej prześmiewczo. Mówiąc inaczej: pozostaje takie ograniczenie opisu przez autora *Kosmosu* w zgodzie z jego twórczym stosunkiem do zastanej, skostniałej już niekiedy formy. Tę wiąże Włodzimierz Bolecki przede wszystkim z „epiką XIX-wieczną”, zastrzegając, że nie ma na myśli „żadnego konkretnego utworu”, a „pewną konwencję literacką, która może być rozpoznana jako stała tendencja w prozie wieku XVIII i XIX, mimo oczywistych różnic pomiędzy poszczególnymi poetykami”. Opis w tak rozpoznanym wzorcu epiki, powiada dalej badacz, „pełnił podstawową, choć zróżnicowaną funkcję”, a sposoby jego realizacji „znajdowały się, schematycznie rzecz ujmując, między biegunem «przedmiotowej obiektywności» a biegunem «lirycznej subiektywności»”¹. Tych dwóch sposobów realizacji opisu w prozie Gombrowicza oczywiście nie znajdujemy. Ulega on bowiem zamysłowi parodystycznemu, związanemu z zasygnalizowaną już postawą autora.

Bolecki, na którego rozpoznaniach się tu w głównej mierze opieram, wskazuje takie właściwości konstruowania pejzażu przez autora *Pornografii*, które zostają właśnie podporządkowane nadrzędnej intencji parodii. Jest to naprzód redukcja opisu pod samym tylko względem ilościowym – pisarz wykorzystuje bowiem tylko „pewne minimum stereotypowych znaków rzeczywistości zewnętrznej”².

¹ W. Bolecki, *Opis w prozie Gombrowicza*, [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996, s. 156.

² Tamże, s. 158.

Ale właśnie takie ograniczenie opisu ma swoje korelaty także w jakości przedstawienia owej „rzeczywistości zewnętrznej” – staje się on w swoisty sposób stereotypowy i schematyczny. Części składowe, za pomocą których jest budowany, zdawałoby się, z pewnym zniechęceniem, są „bardzo stereotypowe” i „zarazem mające przejrzystą semantykę”³. Siłą rzeczy elementy takiej opisowości cechuje inercyjność, jak zauważa Bolecki – „tym bardziej wyrazista, że wszystkie pozostałe partie [...] nacechowane są niezwykle «aktywnym» idiolektem narratora”⁴. Co więcej, inercyjność ta zmierza w stronę nawet zaprzeczania samej idei opisu, gdyż determinowany nią język nie przynosi właściwie żadnych ważkich informacji dla odbiorcy⁵. Jest przecież wreszcie tak skonstruowany pejzaż w swoisty sposób konwencjonalny, w swoisty sposób, gdyż demonstracyjnie zwraca na siebie uwagę, a przekraczając epicką użyteczność, staje się znakiem samej konwencji.

W ten to sposób opis, a więc mówiąc najogólniej przedstawienie pozaczasowych składników narracji, w tym także pejzażu, zostaje ograniczony na rzecz opowiadania, prezentacji zdarzeń. Do kwestii tej wypadnie jeszcze powrócić, gdyż wydaje się ona kluczowa dla ukazania rzeczywistości zewnętrznej przez pisarza w parodystycznym duchu, lecz wskaźmy jeszcze jedną z nadrzędnych kategorii w twórczości Gombrowicza, objawiającą się i w kontekście opisowości. Świat międzyludzkich interakcji lub – by użyć sformułowania ze *Ślubu* – „kościół międzyludzki” jest właśnie tym, co znajduje się w centrum prezentacji dokonywanej przez narratora. Dochodzi tym samym do swoistego „przestawienia”, zacytujmy jeszcze raz Boleckiego: „otóż ciekawe, że wzrok bohatera powieści nie dostrzega niczego, ilekroć spoczywa na świecie przedmiotowym, a ożywia się natychmiast, ilekroć zwrócony jest ku ludziom i ich «naturze»”⁶.

Bez wątplenia i to zamierzenie determinuje artystyczny kształt opowiadań ze zbioru *Bakakaj*. Demonstracyjne ograniczenie opisu na rzecz relacji zdarzeń służy jednak i innym celom, szczególnie w kontekście utworów opartych na konwencjach gatunkowych, w których ważką rolę spełnia właśnie prezentacja pejzażu. Przyjrzyjmy się, jak rzecz się ma w *Przygodach* i *Zdarzeniach na brygu Banbury*. W opowiadaniach tych łatwo dostrzec da się nawiązania do powieści marynistycznej i awanturniczo-przygodowej, a więc tych zaliczanych do literatury popularnej. Takie korzystanie z inspiracji „niskich” obok „wysokich” jest zresztą charakterystyczne dla całej pisarskiej strategii Gombrowicza, co podkreśla Jerzy Jarzębski⁷. I tych drugich przecież w analizowanych utworach nie brak: Maria Janion zestawia

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 161.

⁵ Michał Głowiński, na którego *notabene* powołuje się Bolecki, nazywa to zjawisko „regułą pustej epickości”. Zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa, 1973, s. 299.

⁶ W. Bolecki, dz. cyt., s. 181.

⁷ J. Jarzębski, *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 63.

je z *Opowieścią Artura Gordona Pyma z Nantucket* Edgara Allana Poeego, w której – podobnie jak w utworach Polaka – dramat bohatera należy umieszczać „nie dając się zwieść detalom technicznym [...] we właściwej sferze – to jest «na pograniczu świadomości», «w mrokach duszy»”⁸. Badaczka dostrzegала jednocześnie, iż w omawianych opowiadaniach Gombrowicz „wykorzystywał rozmaite banalne schematy literackie, konwenanse «przygód» i «zdarzeń» w rodzaju «romantycznej podróży na Wschód» albo «morskiej powieści dla młodzieży»”⁹. Trzeba w tym miejscu podkreślić, że w podobnych odmianach literatury popularnej bazuje się właśnie na wzorcu opisu wypracowanego przez – powtórzmy za Boleckim – szeroko pojętą epikę XIX-wieczną.

Pejzaż znaczący *à rebours*

Dominantą określającą szeroko pojętą literaturę przygodową jest – jak podpowiada sama nazwa, i co chyba nie zaskakuje – przygoda właśnie, „aby przygoda mogła się potoczyć, trzeba jej przestrzeni, i to wiele przestrzeni”¹⁰, jak powiada Michaił Bachtin. Dlatego mówiąc o pejzażu w tego typu literaturze nie sposób nie wspomnieć o „czasoprzestrzeni awanturniczej”. Bachtin, autor tej kategorii, zauważa, iż „czas przygodowy”, a więc taki, który wiąże się, jak sama nazwa wskazuje, ze „zdarzeniami fabularnymi”, z „przygodami”, wymaga swoistego ukształtowania przestrzeni – „abstrakcyjnej przestrzennej rozległości”¹¹. Jest to przestrzeń, której związek z czasem „nie ma charakteru organicznego, lecz techniczny (i mechaniczny)”¹², stąd wykreowane na pożytek akcji „rozległość jak i różnorodność są zupełnie abstrakcyjne”¹³. Nie zmienia to faktu, że „wiele rzeczy i zjawisk tego abstrakcyjnego obcego świata staje się [...] przedmiotem nader drobiazgowych opisów” – wpływ na to ma traktowanie opisywanego przedmiotu jako „czegoś prawie zupełnie odizolowanego od reszty przedmiotów”¹⁴.

Zdaniem Anny Martuszeńskiej należałoby wręcz „zwrócić szczególną uwagę na opisy przyrody w literaturze popularnej”:

Nie tylko dlatego, że niektóre z nich wiążą się z toposami *sensu stricto*, kreując miejsca, które z pewnością można nazwać *locus amoenus* czy *locus horridus*. Ich pojawienie się bowiem spełnia znacznie więcej funkcji. Często symbolizują one jakieś zjawiska, zwłaszcza przeżycia bohaterów, z którymi harmonizują, a niekiedy zastę-

⁸ M. Janion, *Dramat egzystencji na morzu*, [w:] W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982, s. 21.

⁹ Tamże, s. 27.

¹⁰ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 296.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 296–297.

¹⁴ Tamże, s. 299.

pują ich prezentację. Jeszcze częściej zaś wartościują wszelkie występujące w ich kontekście postacie i ich działania. Bohater wpisany we wspaniałą, a zarazem groźną przestrzeń morza posiada te same cechy, co widać w popularnej marynistyce, gdzie postacie wilków morskich są swoiście uzależnione od otaczającej przyrody¹⁵.

Badaczka rozszerza więc właściwości przestrzeni, czy wężej nawet opisu pejzażu, poza obszar, na którym skoncentrowany był Bachtin, wskazując przede wszystkim na związek tegoż z bohaterem. W omawianych opowiadaniach Gombrowicza (i ogólnie w jego prozie) akcenty położone zostają inaczej (relacja człowiek–przyroda traci na znaczeniu wobec relacji człowiek–człowiek), choć na przykład w *Zdarzeniu na brygu Banbury* dostrzec da się związek kreacji nudnego, sztamkowego krajobrazu morskiego ze strywalizowanymi postaciami „wilków morskich”, kapitana Clarke’a i porucznika Smitha, poddających się „nudzie morskiej”, całymi dniami „siedzących za stołem i celujących w coś małymi gałeczkami jakiejś substancji – prawdopodobnie chleba” (Z, 120)¹⁶.

Jest to oczywiście rezultat tego, iż całość danej konwencji literackiej zostaje potraktowana przez autora z prześmiewczą nieufnością. Obrazowo ujmuje to Jarzębski: „«zdrowa», młodzieżowo-marynistyczna proza *Zdarzeń na brygu Banbury* [...] rozpoczyna się niczym *Dzieci kapitana Granta*, a kończy pandemonicznym rozpasaniem wyobraźni”¹⁷. Nic dziwnego, że i pejzaż odległy jest od znanej z literatury awanturniczej – używając sformułowania Martuszeńskiej – „wspaniałą a zarazem groźnej przestrzeni morza”, skoro nawet samym przygodom „daleko do realistycznej dosłowności, bliżej zaś do literackich i filozoficznych «podróży w głąb siebie»”¹⁸:

Płyniemy dalej, pogoda cudowna, niebo przejrzyste, gdzieniegdzie wśród srebrzystych i szmaragdowych fal pojawia się raja lub piła, chmara rekinów ugania się za rufą, małe rybki latają nad wodą, ale też okręt posuwa się coraz wolniej... (Z, 120)

Nic innego tam nie było – góry i doliny, szумы i bryzgi, małe gejzery, przypadkowe bulgoty, pędzące, wzburzone, prostopadłe ściany, pochyłe zbocza, niktne nie wiedzieć jak – pode mną – masy, wielkie wzniesienia, nagłe spadki, wyłaniające się precz uciekające grzbiety, widok ze szczytu i widok w dolinie, góry i doliny, góry i doliny, praca Oceanu. (P, 99)

Powyższe opisy „rzeczywistości zewnętrznej” są najdłuższymi, jakie znajdziemy w tekstach obu opowiadań, a przecież i w nich już uderza swoisty, demonstracyjny

¹⁵ A. Martuszeńska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 133.

¹⁶ Lokalizacja cytatów za wydaniem: W. Gombrowicz, *Zdarzenie na brygu Banbury*, [w:] tegoż, *Bakakaj*, Kraków 1987. W tekście pracy po cytacie zostanie w nawiasie podane oznaczenie „Z” i numer strony. Analogicznie lokalizacja cytatów z drugiego opowiadania Gombrowicza – za wydaniem: W. Gombrowicz, *Przygody*, [w:] tegoż, *Bakakaj*, Kraków 1987 (oznaczenie „P” i numer strony).

¹⁷ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 63.

¹⁸ J. Jarzębski, *Z okresu dojrzewania*, [w:] tegoż, *Gombrowicz*, Wrocław 2004, s. 33.

wręcz minimalizm środków. Konsekwentnie stosowana enumeracja miałaby nadać prezentowanej całości znamiona konkretności, uabstrakcyjnia raczej krajobraz. Stereotypowe obrazy i związane z nimi przymiotniki, powierzchownie tylko określające cechy przedmiotów, nie pełnią właściwie żadnych funkcji informacyjnych – poprzez swoją powtarzalność w odpowiednich miejscach w tekście. Celnie powie w tym kontekście Janion: „dokładność i precyzja szczegółów nie służą tutaj bynajmniej odtwórczemu realizmowi”¹⁹. Słownictwo to nie jest przecież w żadnym razie sensualne, a abstrakcyjne właśnie, a więc tworzone przy jego pomocy obrazy nie przemawiają do wyobraźni odbiorcy: jak bowiem ten „skonkretyzować ma sobie „srebrzyste i szmaragdowe fale” czy „prostokątne ściany”? A jak wiemy, typowy czytelnik literatury popularnej chce w niej – jak zauważa Martuszevska – „znaleźć zjawiska «piękne» i «wzniosłe»”²⁰. Tymczasem u Gombrowicza w istocie „nic innego tam nie było” nad szablonowe elementy krajobrazu morskiego. W popularnej prozie marynistycznej oczywiście opis pejzażu również jest stereotypowy, gdyż spełniać musi wymagania przeciętnego odbiorcy, lecz zupełnie inne są środki, jakimi jest budowany niżli w omawianych opowiadaniach z *Bakakaju*. W owej prozie poprzez „celowe odwoływanie się do stylu literatury pięknej”²¹ uwzniośla się pejzaż, w tych drugich demonstracyjny minimalizm staje się znakiem wykorzystywania i ośmieszania konwencji.

Warto zwrócić uwagę, że analizowane powyżej przedstawienie krajobrazu, zarysowane w pierwszym opisie – w swoisty sposób, z niewielkimi przekształceniami, powtarza się w dalszych partiach tekstu: „powierzchnia wód głęboko rozorana, w niustannym, wzmożonym ruchu” (P, 98), „bieży fala za falą” (Z, 117), „Banbury torował sobie drogę równo pośród jednostajnego falowania” (Z, 115), „niewielkie fale pluskały” (Z, 131), a od czasu do czasu „na horyzoncie ukazała się krowa morska” (Z, 115), „na niebie ukazały się bociany” (Z, 137), „pośrodku nurzały się w odmętach jakieś rybki z gatunku małych kielbików” (Z, 145). Jak widzimy, nawet zestawienie obok siebie cytatów z obu opowiadań nie powoduje u odbiorcy wrażenia, jakoby chodziło o inne teksty, tak dalece pejzaż zostaje opisany w nich stereotypowo. Narrator nie troszczy się przecież o „patrzenie” na „świat zewnętrzny”, zaabsorbowany w najwyższym stopniu międzyludzkimi interakcjami, stąd dla przebiegu akcji nie może mieć znaczenia, czy „pogoda dopisywała” (Z, 115), czy „słońko przygrzewa coraz silniej” (Z, 128), czy też że „dzień był wietrzny, bezsłoneczny” (P, 98). Co więcej, degradacja opisu ujawnia się w opowiadaniach także poprzez włączenie opisu w obręb relacji o zdarzeniach, naprzód w sferze językowej poprzez stosowanie w owym opisie czasowników, a dalej w samej kompozycji poprzez

¹⁹ M. Janion, dz. cyt., s. 19. Zdaniem badaczki celem tego jest przejście od „powszedniości” do „sfery fantastycznej”. Hipoteza ta – budowana w oparciu o związki analizowanych opowiadań ze wspomnianym utworem Poe’go – nie jest w niniejszej pracy rozwijana, gdyż oglądowi poddane zostają w niej głównie nawiązania do literatury popularnej.

²⁰ A. Martuszevska, dz. cyt., s. 46.

²¹ Tamże, s. 44.

umieszczenie go nie w osobnych segmentach tekstu, a wśród wyznaczników samej akcji. Wszak pejzażowi nieustannie towarzyszy informacja, że „okręt posuwa się, ale monotennie” (Z, 117), że „statek szedł szparko” (Z, 113), że „Banbury posuwa się coraz wolniej” (Z, 128).

Siłą rzeczy nie zaświadczyły w tak prezentowanym pejzażu mocno zarysowanego egzotyizmu, z którego korzysta przecież proza przygodowa i w większym jeszcze stopniu marynistyczna: ot, pojawia się „krowa morska” czy „pies morski wprowadzający swe potomstwo na falę” (Z, 140), a narrator ma „po prawej ręce [...] Afrykę, po lewej – Amerykę” (Z, 145). Powie wprowadzie Bachtin o powieści awanturycznej, że „nie podkreśla jednak obcości [...] świata, więc nie należy określać jej jako egzotycznej”, że „brakuje [...] świata bliskiego, zwykłego, znanego (ojczyzna autora i czytelników), na którego tle dobitnie odczuwano by dziwność i obcość świata cudzego”, lecz doda zaraz, że „oczywiście jakaś minimalna dawka tego, co bliskie i normalne (dla autora i czytelników), występuje w tych powieściach, zarysowane są jakieś ramy dla percepcji dziwnych i rzadkich rzeczy spotykanych w obcym świecie”²². Nawet zgadzając się z tymi ustaleniami, zauważyć należy, że owa „dawka” zwiększa się w powieści marynistycznej, jednak jako że w omawianych utworach prototypem parodii jest pewien ogólny wzorzec literatury przygodowej, poprzestańmy na nich. Zgadza się Bachtin, że jest w niej miejsce dla opisów elementów egzotycznych, które „nabierają [...] nieuchronnie charakteru dziwów, osobliwości, wyjątków”²³, u Gombrowicza już w tychże widać prześmiewczą odautorską ironię – narrator kilkakrotnie opisuje zwyczaje egzotycznych (lecz nie tylko, czego przykładem bociany, „te swojskie ptaki”, Z, 137) gatunków zwierząt w sposób *quasi*-naukowy: „pelikany są to ptaki duże...” (P, 122), „te małe rybki tak panicznie boją się samotności, że...” (Z, 145). Styl ów, służący przede wszystkim funkcji poznawczej, można też nazwać popularnonaukowym, jako że jest wyraźnie tworzony za pomocą języka bardziej przystępnego (potocznego i obrazowego) od tego charakterystycznego dla stylu naukowego – nie ma jednak dla niego miejsca w prozie awanturycznej, co rodzi znaczący (komiczny) dysonans.

W *Przygodach* znajdziemy ów „świat bliski, zwykły, znany”, którego domaga się Bachtin dla podkreślenia egzotyizmu świata niezwykłych przeżyć bohatera, ale – znowu – jego opis dokonany w tej samej poetyce, co opis tego drugiego, nie pozwala właściwie na to podkreślenie, lub raczej staje się ono powierzchowne jeśli idzie o pejzaż: egzotyizm uwidacznia się raczej w sferze zdarzeniowości i międzyludzkich interakcji. Na „wsi, w Sandomierskiem” (P, 104), gdzie powraca narrator, były „buk i sosny, etc.” (Z, 111), i... chyba tylko tyle. Najlepszym komentarzem do takiego przedstawienia pejzażu niech będą słowa samego bohatera, nie tyczące się wprawdzie bezpośrednio tej kwestii: „brzoza była brzozą, sosna – sosną, wierzba – wierzbą” (P, 106).

²² M. Bachtin, dz. cyt., s. 298–299.

²³ Tamże, s. 300.

Wracając jednak do pejzażu „obcego”, trzeba też zauważyć, że jego opis zostaje niekiedy zastąpiony przez... ściśle dookreślenia geograficzne. Powiada narrator: „znajdowaliśmy się mniej więcej pośrodku oceanu, pomiędzy Hiszpanią a północnym Meksykiem” (P, 98), „stoiśmy wciąż pod 76 st. szer. geogr., o dobre 450 mil na południowy zachód od Wysp Kanaryjskich” (Z, 132). Takie uściślenia miejsca nie mają właściwie żadnego znaczenia dla samego przebiegu akcji. Zostają więc pozbawione swojej pierwotnej funkcji, stają się tylko znakiem wykorzystywanej konwencji, której element pojawiający się w „nowym otoczeniu” wygląda komicznie – właśnie poprzez swoje „nie-znaczenie”.

Spostrzeżenia dotyczące opisu pejzażu w obu opowiadaniach Gombrowicza podobne są do spostrzeżeń wielokrotnie przywoływanego tu już Boleckiego, odnoszących się do tego problemu w *Ferdydurke*. Zgodnie z przewidywaniami (rodzącymi się z pobieżnego nawet oglądu kwestii pejzażu w innych opowiadaniach z *Bakakaju*) okazuje się, że sposób konstrukcji obrazu „rzeczywistości zewnętrznej” jest w tych utworach jednakowy. Krótko podsumowując: opis zostaje ograniczony do minimum poprzez użycie demonstracyjnie stereotypowych środków, co wpływa na inercyjność i abstrakcyjność przedstawienia. Jednak ponieważ w *Przygodach* i w *Zdarzeniu na brygu Banbury* dochodzi jeszcze problem wzorca literatury przygodowej i marynistycznej, takie świadome tworzenie pejzażu przez autora zyskuje jeszcze inne funkcje, niż w powieści wydanej po raz pierwszy w roku 1937.

„Przygód nie brakło”. Diagnoza literatury awanturniczej

„A zresztą pochłonęły mię wkrótce inne przygody, o, przygód w ogóle mi nie brakło” (P, 111) – mówi główny bohater *Przygód* w finale opowiadania. Słowa te wskazują, że dominantą w tym oraz w drugim omawianym tutaj utworze czyniona zostaje swoista zdarzeniowość, „niezwykła erupcja zdarzeń i czynności”²⁴. To właśnie ona ogranicza opisowość, wpływając na degradację pejzażu. Trzeba tu zwrócić uwagę, że pozostaje przy tym owa zdarzeniowość w ścisłym związku z jedną z podstawowych kategorii w twórczości Gombrowicza – „dzieje się” niejako w „kościelce międzyludzkiej”. Szczególnie widoczne jest to w *Zdarzeniach na brygu Banbury* (i w przypadku tego opowiadania znaczący okazuje się sam jego tytuł, wskazujący dominantę narracji – „zdarzenia”), gdzie na pierwszy plan wychodzą interakcje między dowództwem okrętu (kapitanem i pierwszym oficerem), pasażerem oraz załogą, interakcje – dodajmy – oglądane okiem narratora, który powiada: „zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze!” (Z, 151). Z kolei w *Przygodach* obok tak rozumianej zdarzeniowości ujawnia się również zdarzeniowość *sensu stricto*: w swoistych zmaganiach głównego bohatera z prześladowającym go „białym Murzynem”, począwszy od umieszczenia go przez tego drugiego „wewnątrz bani szklanej, wielkości białego jaja” (P, 97), a kończąc na porwaniu przez

²⁴ W. Bolecki, dz. cyt., s. 174.

wicher, a „właściwie Murzyna we własnej osobie” (P, 107), i życiu na wyspie „szypułkowców” (P, 108) „egzystencją małpy” (P, 110).

Faktem jest więc, iż opis w prozie Gombrowicza ustępuje wyraźnie miejsca opowiadaniu. Opozycja między tymi dwoma formami narracji ma charakter wartościujący, co doskonale widoczne jest chociażby w analizowanej demonstracyjnie niedbałej konstrukcji pejzażu, lecz także – jak zauważa Bolecki – ów charakter da się odtworzyć na podstawie tekstów publicystycznych pisarza, gdzie znajdujemy jego „bardzo pochwalne wypowiedzi [...] o takich gatunkach, jak wspomnienia i podróże”²⁵. Wydaje się, że zdanie badacza wypowiedziane w ich właśnie kontekście dotyczy także prozy awanturniczej: „mimo naturalnej skłonności tych gatunków do opisu Gombrowicz dostrzega w nich tylko żywioł opowiadania o zdarzeniach”, gdyż to „«zdarzenie» jest elementarną jednostką, od jakiej zaczyna się zainteresowanie Gombrowicza (i narratorów jego utworów) rzeczywistością oraz literaturą”²⁶. Spostrzeżenie to jest o tyle ważne, iż pozwala nam na wskazanie celów wykorzystania w *Przygodach* i *Zdarzeniach na brygu Banbury* właśnie wzorca prozy przygodowej i marynistycznej. Jawnym ograniczeniem i zdegradowaniem roli pejzażu w tych utworach autor *Kosmosu* zdaje się wskazywać dominantę owej prozy, demaskować oczekiwania samych odbiorców. Diagnoza taka była trafna, do czego epilog napisała sama historia literatury. Zacytujmy uwagi Martuszeńskiej na temat zmieniającej się rzeczony roli pejzażu:

W polskiej popularnej literaturze XX w. w ogóle – także w związku ze wzrastającą w tym wieku dążnością do uczynienia fabuły jedyną dominantą kompozycyjną oraz z zaniknięciem po II wojnie romansu w czystej postaci – daje się zauważyć znaczne ograniczenie opisowości. O ile w okresie młodopolskim i nieco późniejszym, tj. jeszcze na progu dwudziestolecia odgrywała ona rolę podstawową, o tyle już pod koniec lat trzydziestych rola ta wydaje się nieco mniejsza, a udział opisów w całości kształcie partii narracyjnej słabnie²⁷.

Widzimy jak w literaturze popularnej, a więc i należącej do niej szeroko pojętej literatury awanturniczo-przygodowej, w tym marynistycznej, stopniowo opis pejzażu zostaje ograniczany, traci na znaczeniu. W sposób manifestacyjny pokazuje Gombrowicz tę tendencję w utworach odwołujących się do takich konwencji. Oczywiście, zabiegi parodystyczne pełnią w nich także i inne funkcje, łatwo dostrzegalne na tle całości twórczości pisarza, lecz niewątpliwie i tak zaktualizowana wymowa *Przygód* i *Zdarzeń na brygu Banbury* powinna zostać zauważona.

²⁵ Tamże, s. 172.

²⁶ Tamże.

²⁷ A. Martuszeńska, dz. cyt., s. 134.

Bibliografia przedmiotowa

- Bachtin M., *Formy czasu i czasoprzestrzeni*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bolecki W., *Opis w prozie Gombrowicza*, [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym: Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1996.
- Głowiński M., *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii” Gombrowicza)*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Janion M., *Dramat egzystencji na morzu*, [w:] W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, Gdańsk 1982.
- Jarzębski J., *Kicz jest w nas (Gombrowicza romans z kiczem)*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- Jarzębski J., *Z okresu dojrzewania*, [w:] tegoż, *Gombrowicz*, Wrocław 2004.
- Martuszevska A., „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.

The adventurous landscape degraded in *Przygody* and *Zdarzenia na brygu Branbury* by Witold Gombrowicz

Abstract

The aim of the article is the landscape construction in stories by Witold Gombrowicz referring to adventure literature pattern. In *Przygody* (Adventures) and *Zdarzenia na brygu Banbury* (Events on the Banbury Brig), similarly to his entire creative output, the description is significantly limited, which reflects his attitude towards tradition – in this case the “epic of the 19th century”, according to Włodzimierz Bolecki. The analysis of the mentioned stories confirms the degradation of the description, which becomes stereotypical and schematic in a demonstrative way. Such parody of the “abstractive adventurous space”, described by Michał Bachtin, as well as limiting the descriptions in favor of events, serves the diagnosis of Gombrowicz on the essence of adventure literature.

Słowa kluczowe: opowiadania Witolda Gombrowicza, pejzaż, parodia, degradacja opisu

Key words: Witold Gombrowicz's stories, landscape, parody, description degradation