

***Trans-Atlantyk* Witolda Gombrowicza. Zwycięstwo retoryki**

Metoda polegająca na prześledzeniu ewolucji literatury w kolejnych pokoleniach pisarzy, na przyjrzeniu się, jak twórcy osiągają pełnię swych możliwości artystycznych i dojrzałości intelektualnej – jest pełna pokusy. Pogrupowanie artystów według tego kryterium nie wydaje się arbitralne. Wpływające na nich uwarunkowania historyczne rzeczywiście określają ich ideologiczne wybory, jak też wybór formy przekazu pozostającej w zgodzie lub w opozycji do ważnych momentów ich życia.

Jeśli zaś chodzi o literaturę polską, wypada przytoczyć przekonywający przykład pisarzy zainspirowanych włoskim renesansem lub twórców „po roku 1863”; to ostatnie określenie obejmuje autorów, których dzieciństwo i młodość kształtowały się w atmosferze kolejnego nieudanego powstania narodowego.

Polskim pisarzom urodzonym około 1910 roku poświęca się w opracowaniach krytycznych mniej miejsca niż dwóm wyżej wspomnianym pokoleniom, co zapewne wynika z faktu, iż stanowią generację najnowszą. Jednak jest wiele powodów, by badacze zwrócili na nich baczniejszą uwagę. Andrzejewski (1909), Breza (1905), Choromański (1904), Gombrowicz (1904) i Rudnicki (Adolf, 1912) znakomicie reprezentują grupę autorów, których debiut przypadł na lata trzydzieste.

Już przed wybuchem drugiej wojny światowej wybitni krytycy chętnie przywoływali *Ład serca* (1938) Andrzejewskiego i *Ferdydurke* (1938) Gombrowicza jako przykłady ważnego zwrotu w polskiej literaturze z różnych zresztą powodów.

Pierwszy z wymienionych utworów stanowił, według Ludwika Frydego, najważniejszą oznakę kryzysu, który dopadł prozę¹. Andrzejewski oddalał się w nim od powieści realistycznej i psychologicznej, reprezentowanej w ówczesnej Polsce przez Zofię Nałkowską (1884–1954): zrezygnował z komentarza i wnikliwej analizy na rzecz wizji zmieniającej proporcje opisywanych zdarzeń i wyolbrzymiającej szczegóły².

Wkład Witolda Gombrowicza w swoje pokolenie jest inny. Lecz zanim dostrzeżemy w nim jednego ze sprawców istotnych zmian, jakie zaszły w polskiej literaturze w przededniu wybuchu wojny, wydaje się nam niezbędne określenie, kim Gombrowicz, ten zagorzały i

¹ Za: Z. Żabicki, *Tragiczność i „drwina” w świadomości pokolenia 1910*, [w:] tegoż, *O prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971, s. 123.

² L. Fryde, *O „Ferdydurke” Gombrowicza*, [w:] *Polska krytyka literacka (1919–1939)*, [pod red. J.Z. Jakubowskiego], Warszawa 1966, s. 218.

świadomy nonkonformista, był jako człowiek. U niego bowiem – o wiele bardziej niż u kogokolwiek innego – to, co napisane, jest odbiciem, jest transkrypcją życia rzeczywistego.

By użyć bardziej współczesnej terminologii, przypomnijmy, że w okresie międzywojennym Gombrowicz prowadził życie zwane **marginesowym**. Świadomość, że należy się do mniejszości, wynikała przede wszystkim z jego homoseksualizmu, z którym trudno sobie radzono w katolickiej i prowincjonalnej Polsce. Zmierzenie się z problemami seksualności doprowadziło do zerwania więzi z rodzimą klasą społeczną, co oderwało Gombrowicza od tradycji ziemiańskich. Stracony tym sposobem z szachownicy swojego środowiska, mógł teraz przyglądać się partyjkom rozgrywanym tam nadal według starych reguł. Przed jego oczami, i bez jego udziału, klasa zubożałych właścicieli ziemskich prowadziła niezmiennie prowincjonalne życie.

O ile jego homoseksualizm wpłynął na odrzucenie tradycyjnej rodziny i kultury, to kilka podróży i studia we Francji dostarczyły mu wystarczających powodów, by zmanifestować swoje drugie odrzucenie: mianowicie odrzucenie „dogmatu” wszechwładzy literatury romantycznej w Polsce.

To w 1938 roku w *Ferdydurke* formułuje pisarz swoją myśl o takim podwójnym zerwaniu więzów wciąż akceptowanych przez współtowarzyszy. Później te idee marginesowości i antypolskości przełoży na zintelektualizowany język i bardziej dopracowaną retorykę. Będą to jego ulubione tematy aż do śmierci w 1969 roku.

Najpierw Argentyna, potem Paryż, wreszcie cała Europa – uznają zadziwiającego prekursora w tym pisarzu, od lat trzydziestych głoszącym idee, które przecież musiały być dobrze przyjęte w Paryżu egzystencjalistów.

Zanim więc otworzymy, będący tematem naszego artykułu, *Trans-Atlantyk*, powieść wydaną w 1953 roku, przyjrzyjmy się, jakie siły wypchnęły na świat *Ferdydurke*, tekst kluczowy w twórczości Gombrowicza.

Oddajmy zarazem hołd przenikliwości Ludwika Frydego, który potrafił wyróżnić *Ferdydurke* spośród wydanych w przededniu wojny książek, trafnie rozpoznając jej głęboko inteligentny charakter. Tym, co nadaje blask powieści Gombrowicza i zarazem dobrze świadczy o krytyku, jest uznanie tej książki za „wybitny czyn intelektualny”³ i porównanie jej do powiastki moralno-filozoficznej napisanej w stylu znanym i praktykowanym przez osiemnastowiecznych pisarzy francuskich⁴.

³ Jw., s. 219.

⁴ Tamże, s. 225.

Uwypuklając tym sposobem inteligencję dzieła Gombrowicza, dzieła i tak już trzeszczącego od łamanych w nim pseudokulturowych schematów, Fryde podkreśla nadużycie popełniane w literaturze, którą od epoki romantycznej ustawia się według osi nobilitującej „bebechy” i „żarliwość uczuć”. Protestuje przeciw schlebaniu człowiekowi sentymentalnemu, który rezygnuje z przenikliwości.

Przypomnimy sobie, że to właśnie w latach trzydziestych poezję opanował „witalizm” Skamandra, a powieść zalała fala psychologii. Temu systemowi tradycyjnych wartości literackich, już wchłoniętych przez życie duchowe polskiego społeczeństwa, Fryde próbuje przeciwstawić nowatorską prozę człowieka, który, zamiast wykrzyzczyć swój entuzjazm lub upodobnić się do siebie współczesnych – zastanawia się, uśmiecha i ocenia. Szkoła, rodzina, instytucje, życie proste i szczęśliwe, wyśpiewywane patetycznym tonem – zostają ośmieszane. Dla Gombrowicza wszystko to jest tylko „formą”, maską nałożoną na ludzi, których kultura usztywnia jak gips.

Skoro pojawia się człowiek społeczny, „uformowany”, a zatem przez zakazy i nakazy zredukowany do fałszu, to na piedestał wynieść należy to, co jest naprawdę i do szpiku kości młode, niedojrzałe, jak to chętnie powtarza Gombrowicz⁵. Filozofia autora *Ferdydurke* w przededniu wojny zasadza się właśnie na tej podwójnej propozycji: obnażenia sztuczności kultury narodowej i pochwały człowieka, który akceptuje w sobie niezdeformowaną rzeczywistość fizjologiczną.

Gombrowicz spędza lata 1939–1960 w Argentynie, gdzie zastała go wiadomość o najeździe armii niemieckich na Polskę. Począwszy od 1953 roku, czytelnicy paryskiego miesięcznika emigracji polskiej „Kultura” czytają jego *Dziennik*⁶.

Teksty te stanowią ciąg refleksji, zwierzeń, recenzji, a nawet anegdot. Lecz ów *Dziennik* odgrywa inną jeszcze rolę: autor posługuje się nim niczym trybuną, by mówić o Polsce i o polskości w świetle dokonujących się historycznych zmian, na które jego wygnańczy los uczynił go szczególnie wyczulonym.

W tych zapiskach odnajdujemy podstawowe kwestie stawiane przez Gombrowicza, zwłaszcza problem niedojrzałości przeciwstawionej „formie”, „dojrzałości” – tej, którą autor utożsamia z pewnymi sferami życia: instytucjami, seksualnością i sztuką.

⁵ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, pierwsze wydanie w 1938, Warszawa, drugie wydanie w 1956, również w Warszawie. Tłum. francuskie (Brone) pojawiło się w wydawnictwie Julliard w Paryżu w 1958, z przedmową K.A. Jeleńskiego.

⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Instytut Literacki, Paryż, 1957. Tłum. francuskie Allana Kosko pojawiło się w wydawnictwie Julliard w 1964 (*Journal 1953–1956*).

W porównaniu do *Ferdydurke*, wyraża on tu swoje idee z większą wirtuozerią i z większym poczuciem humoru. To już pewny siebie intelektualista, wielka współczesna postać, która zwraca się do swoich rodaków na emigracji i w kraju, wybierając prowokacyjny, wywrotowy monolog, skrojony na miarę współczesnej mu Europy⁷.

W takim kontekście pojawia się w 1953 roku książka, której pisarz nadaje znaczący tytuł: *Trans-Atlantyk*⁹. Sam autor następująco uzasadnia wybór: „Ten »pamiętnik« jakim jest mój *Trans-Atlantyk* dotyczy przeżyć moich z roku 1939, w obliczu ówczesnej polskiej katastrofy”¹⁰. U czytelnika znającego *Dziennik* takie wyznanie potwierdzi wrażenia wyniesione z lektury liczącej 129 stron powieści. Odnajdujemy tu poczucie osamotnienia Gombrowicza – przegranego w świecie prowincjonalnym, odizolowanego geograficznie i kulturowo. Czytamy także relację o jego stosunkach z ambasadą polską, z rodakami oraz z lokalnymi pisarzami i artystami.

Jednakże próżno by doszukiwać się więcej analogii pomiędzy *Dziennikiem* i *Trans-Atlantykem*. To tak, jakby się chciało porównać płótno impresjonisty z dagerotypem, choćby jedno i drugie zarejestrowało ten sam paryski zaulek.

Nim przystąpimy do analizy tekstu, spróbujmy odpowiedzieć na następujące pytanie: dlaczego autor napisał to dzieło? Powody, który skłoniły Gombrowicza do napisania i opublikowania *Trans-Atlantyku*, są złożone, a wynikało to z dwuznacznej sfery relacji istniejących pomiędzy literaturą i moralnością obywatelską w Polsce. I tak, chociaż Gombrowicz chce uwolnić się spod jarzma polskości podniesionej do najwyższej rangi, nie może całkowicie oderwać się od problemów polskiej literatury narodowej; nie może także abstrahować od swojej przynależności do tejże literatury. Stoi przed ogromnym problemem: nie odnajduje się ani pośród pisarzy na obczyźnie, patetycznych i sentymentalnych, ani pośród twórców dopasowujących swoją sztukę do wymogów politycznych, wykuwających

⁷ „Korespondencja Gide’a z Claudelem – cóż za teatrzyk! Jak to spokraczniało w ciągu paru lat! Nie śmiesz dialog wierzącego z niewierzącym, ale fraczek... ten fraczek doskonale francuskiej *mondalité*, to że wszystko tak literacko wygładzone. Maja naga i maja ubrana, Bóg pomiędzy Monsieur Gide i Monsieur Claudel. I naiwności tego wyrafinowania! *Quelle délicatesse des sentiments!*”; *Journal 1953–1956*, s. 175 [polski cytat za: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, w tegoż, *Dzieła*, t. VII, Kraków 1986, s. 157].

⁸ „Teza niniejszego szkicu: iż nikt prawie nie lubi wierszy i że świat poezji wierszowanej jest światem fikcyjnym oraz sfalszowanym wyda się, przypuszczam, równie śmiała, jak niepoważna. A jednak ja tu stoję przed wami i oświadczam, że mnie wiersze wcale się nie podobają, a nawet mnie nudzą. [...] Poezja objawia mi się nie w wierszach, lecz zmieszana z innymi bardziej prozaicznymi elementami, na przykład w dramatach Szekspira, w prozie Dostojewskiego i Pascala, lub po prostu przy okazji zwykłego zachodu słońca. Dlaczegoż tedy nudzi mnie i męczy ten farmaceutyczny ekstrakt zwany »czystą poezją«, zwłaszcza gdy ukazuje się w formie wierszowanej?”; *Journal 1953–1956*, s. 368–369 [polski cytat za: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, dz. cyt., s. 339–340. Ściśle biorąc, chodzi tu o odrębny artykuł-pamflet Gombrowicza *Przeciw poetom*, dołączony na końcu tego tomu *Dziennika* w obu cytowanych wersjach językowych].

⁹ Instytut Literacki, Paryż 1953, drugie wydanie w 1970. „Kultura”, pismo polskich emigrantów w Paryżu, opublikowała spore fragmenty tej powieści w numerach 5 (43) i 6 (44) w roku 1951.

¹⁰ *Journal 1953–1956*, s. 31 [polski cytat za: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, s. 27].

oręż, który ma posłużyć do nauczania mas. Z jednej strony proponują mu maskę patriotyzmu, z drugiej – maskę „inżyniera dusz”; musi nieustannie uciekać przed jedną i drugą:

Mój stosunek do Polski wynika z mego stosunku do formy – pragnę uchylić się Polsce, jak uchylam się formie – pragnę wzbić się ponad Polskę, jak ponad styl. [...] Sto lat temu litewski poeta wykuł kształt polskiego ducha, dziś ja, Mojżesz, wyprowadzam Polaków z niewoli tego kształtu, Polaka z niego samego wyprowadzam...¹¹.

Wyprowadzić Polaków z niewoli polskości? Szybko zrozumie, że jego zamierzenie jest utopią. Zaatakowany przez swojego towarzysza niedoli, Straszewicza, przypominającego mu o obowiązkach wobec narodu, odpiera atak, rozpisując się o kondycji pisarza i Polaka. Zarzuca się mu „tchórzostwo” i „brak patriotyzmu”? Gombrowicz odpowiada: „*Trans-Atlantyk*, to utwór najbardziej patriotyczny, i najodważniejszy, jaki kiedykolwiek napisałem”. I długo wyjaśnia, że przecież mógłby nie poruszać tych momentów swojego życia¹². Dlaczego więc przerwał milczenie i opublikował utwór, który odebrano jako prowokację?

Zamieszczenie w *Dzienniku* czy w czasopiśmie wywrotowych i bluźnierczych refleksji o wyśniewanej przez romantycznych poetów Polsce oraz wypłowiałym i zinstytucjonalizowanym romantyzmie nie miałyby wartości gestu wyzwolenczego. Gombrowicz wie, że aby przekonać Polaków, można pójść w dwóch kierunkach: to albo dyskurs publiczny, albo książki. Wie również, że nad Wisłą literatura cieszy się wyjątkowym uznaniem. I wie jeszcze, że pisarz nie może spocząć na laurach, że musi zmierzyć się z nowymi tekstami. Jego praca będzie miała więc podwójną motywację: ideologiczną i artystyczną.

Gombrowicz – nie tyle jako wybitny pisarz, ile raczej jako intelektualista zaangażowany w problemy swojej epoki – obejmuje refleksją i przenikliwym spojrzeniem społeczeństwo, które, według niego, stanowi gromadę jednostek przywdziewających maski banału. Ale żeby rzeczywistość stała się literaturą, trzeba ją poddać obróbce.

Piętnaście lat po tym, jak przeprowadził w *Ferdydurke* prawdziwe dochodzenie w sprawie dokonującej się alienacji jednostek w społeczeństwie, jak dał wyraz swoim obsesjom, tworząc mitologię opartą na przewodniej koncepcji niedojrzałości, Gombrowicz znowu odnajduje tę samą wielką sprzeczność. Odkrywa ją najpierw na poziomie indywidualnym. Będąc jednocześnie autorem, narratorem, a czasem nawet protagonistą opowieści, tropi na

¹¹ Jw., s. 66 [polski cytat za: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, s. 59].

¹² Tamże, s. 180 i 181 [polski cytat za: W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, s. 162].

stronach *Trans-Atlantyku* mit **syna**. Poszukiwanie Ignacego przypomina symbolikę mistycznego poszukiwania. Narrator przemierza korytarze i pokoje służby, by w końcu odkryć scenę napelniającą go szczęściem:

Leży goły, jak go matka porodziła, i oddycha. Otóż leży i śpi, oddycha. I jaki Niewinny! O, jak słodko śpi, jak spokojnie jemu pierś się wzdyma! O, jaka Uroda, jakie Zdrowie jego! [...] Pragnienie zaś duszy mojej takie: aby coś się Stało. [...] A bo dosyć, dosyć tego starego, niech co Nowe będzie! Dać tedy trochę luzu chłopakowi, niech on Co Chce robi. A niech ta Ojca sobie zamorduje, niech Bez Ojca będzie [...]. Dać jemu grzeszyć niech on siebie w Co Chce przemienia, a choćby w Mordercę, Ojcobójcę! Choćby i w Cudaka! Niech się ta parzy z kciem chce! [...] ...chyba Najwstrętniejsza Myśl aby jego, Syna, grzechowi, rozpuście wydawać, kazić, jego Psuć, Zepsuć, ale nic, nic, niech ta, niech ta, co ja się będę bał, co ja się będę brzydził, owszem, niech się staje co Stać się ma, niech się łamie, pęka, niech się rozwała, rozwała i o Synczyzna Stająca się Nieznana Synczyzna!¹³

Nie będziemy na razie zatrzymywali się przy stylu; podkreślimy natomiast obecną tu koncepcję niedojrzałości, zdefiniowaną z quasi-psychologiczną precyzją. Ten fragment jest zresztą uderzający z powodów gatunkowych: to niemal teoretyczne opracowanie. Opozycja pomiędzy rządami surowego Ojca, który odrzuca wszelkie zmiany, a naiwną dyspozycyjnością syna, otwartego i podatnego na wskazówki, zostaje osadzona w kontekście erotycznym. Dla swojego ojca Ignacy jest „czysty”; stanowi dobro, którego trzeba bronić przed zakusami Gonzala – bogacza, łapówkarza i homoseksualisty.

Autor, stosując ostrą, zaangażowaną dialektykę, zachowuje się jak stręczyciel, ale nade wszystko nobilituje rządy syna – **synczyznę**.

Są w *Trans-Atlantyku* strony, na których znajdziemy bardziej konkretne odniesienia do tego tematu: na przykład w opisie kawalkady przemierzającej Buenos Aires. Dzięki racjonalistycznemu charakterowi opowieści Gombrowicza, dzięki jego potrzebie zachowania logiki i jasności, dowiadujemy się wszystkich szczegółów o polowaniu na młodzieńca, jakie z pasją urządza pederasta Gonzalo. Włóczy się on po ulicach stolicy za przedstawicielami świata niedojrzałego, osobnikami wolnymi i szczęśliwymi, którym autor nadaje kolejno miana: „Chłopiec”, „Chłopak”, „Młodzieniec”, „Rzemieślnik”, „Robotnik”, „Pomocnik”, „Pomywacz”, „Żołnierz”, „Marynarz”¹⁴.

¹³ *Trans-Atlantyck*, s. 121 i 122.

¹⁴ *Jw.*, s. 43.

W tym swoim „przygadywaniu” Gonzalo gotów jest cierpieć upokorzenia. Zaczepiani przezeń chłopcy odpowiadają mu brutalnie, plują w twarz, nawet go biją wiedząc, że nie ośmieli się poskarżyć policji.

Te rejony, gdzie społeczeństwo pozostaje „młode” i nie poddaje się jeszcze wysuszającemu działaniu „formy”, to rajskie ogrody Gombrowiczowskich postaci. Pisarz, umyślnie wykluczony z świata skołtuniałych uchodźców polskich, uzyskawszy status emigranta świeżej daty – zostaje zakwalifikowany do mniejszości jako uciekinier i homoseksualista. Strony poświęcone homoseksualnemu środowisku dostarczają wielu ilustracji jego głównej idei, według której człowieka dojrzałego i zintegrowanego społecznie oddziela od młodego osobnika głęboka przepaść.

Zanim przystąpimy do drugiego w tej opozycji aspektu, zwróćmy jeszcze uwagę na piękne fragmenty poświęcone **rodzajowym przebierankom**, które – co trafnie podkreśla Colette Godart – zdradzają fundamentalną potrzebę przekraczania granic kondycji ludzkiej¹⁵. Najbardziej znaczącym momentem jest ten, w którym Gonzalo zjawia się gościom:

Aż tu Gonzalo powraca, ale w Spódnicy! My na ten widok zbaranieliśmy, a Tomaszowi krew do głowy z gniewu straszego uderzyła i byłby go może i trzepnął... cóż kiedy to spódnica nie spódnica była! A diabła tam! Wprawdzie spódnicę nałożył, białą, koronkową, ale ona krojem coś trochę Szlafrok przypomina; bluzka zaś, zielona, żółta, pistacjowa, niby bluzka, niby zaś koszulka. Na głowie Kapeluszy duży, słomkowy, kwiatami przybrany, w ręku Parasolka, a na nogach gołych Sandaalki czy może Cizemki¹⁶.

Analogiczną scenę, w której rzeczywistość zostaje zniekształcona poprzez mieszanie pierwiastków męskiego i żeńskiego, znajdziemy w opisie służących:

...A zaraz też lokaje, z tacami, Pólmiskami, Imbrykami, ale, panie, patrzemy, a to Pokojówki chyba! Znowuż jednak patrzemy, a to Lokaje bo z Wąsikiem; choć może i Pokojówki, bo w Czepeczkach; ale chyba Lokaje, bo w spodenkach.¹⁷

Właśnie w tym tworzeniu **nieoczywistej rzeczywistości** Gombrowicz jest najbardziej wywrotowy i dwuznaczny.

¹⁵ „Le Monde” z 16 listopada 1972, s. 19.

¹⁶ *Trans-Atlantyk*, s. 89.

¹⁷ *Jw.*, s. 90.

Do przykładów zamętu wynikającego z niepewnej rzeczywistości dorzucmy jeszcze jeden: to **zbękarzenie** świata zwierząt – analogia do świata młodych, żyjących ponad wszelkimi podziałami społecznymi i poddanych jedynie wyborowi seksualnemu partnera.

I tak, napotkamy tu psa „legawego” o kocich uszach, gdyż „suka San Bernarda [...] z Kotem Mruczkiem gdzie po piwnicy sparzyć się musiała”¹⁸. Nieco dalej legawiec przypomina czarnego barana; „ale to nie był baran, bo jak kot duży z pazurami; tyle tylko że z koźlim ogonem i zamiast miauczeć, jak koza beczał”¹⁹.

Łatwo jest ustalić i spisać w tym utworze pewne tematy: syncyzna przeciwstawiona ojcowskiej dojrzałości, skrajny erotyzm skutkujący obaleniem uznanych wartości, przebieranki zjawisk i ludzi. Wszystko jednak staje się trudne i subiektywne, gdy naszą analizą obejmujemy warstwę ściśle literacką. To tak jakbyśmy chcieli zaproponować równanie: *Trans-Atlantyk* równa się *Dziennik* plus retoryka. Powstaje więc pytanie: co owa retoryka przedstawia?

Natychmiast przychodzi do głowy następujące stwierdzenie: autor stosuje ją w sposób zamierzony, podobnie jak to zrobił w XVII wieku Wacław Potocki w *Wojnie chocimskiej*, gdzie inwersje uniemożliwiają czasami zrozumienie tekstu. Wymykać się zasadom, odchodząc możliwie najdalej od normy literackich środków wyrazu danej epoki, stosowanych przez ówczesnych pisarzy polskich – takie było bez wątpienia pragnienie Gombrowicza, którego kaprys historii wygnał do Argentyny.

Jednakże wymogi życia codziennego (nie znał hiszpańskiego, nie posiadał wystarczających środków materialnych) nie pozwoliły pisarzowi na rozwój i zmierzenie się z problemami zawartymi już w *Ferdydurke*. Wiedział, że nie może napisać utworu, który byłby zwykłym kontynuacją jego przedwojennego rozwoju literackiego. Dlatego też *Trans-Atlantyk* musiał być nowym etapem w twórczości w stosunku do *Ferdydurke*. Pod tym względem sukces jest oczywisty. Analiza tekstu pozwala na stwierdzenie, że współczesna polszczyzna została w *Trans-Atlantyku* poddana przeróbce porównywalnej z pracą rzemieślnika artystycznego, który nakłada **patynę** na wartościowe, lecz przecież fabrycznie nowe przedmioty.

Tej „staropolskiej” stylizacji dokonał autor jednocześnie w głębi i na powierzchni, w doświadczeniu postaci fikcyjnych i w ich sposobach wypowiedania się. Zachowanie ludzi we współczesnej Argentynie jest opisane i przeobrażone zgodnie z duchem obyczajów

¹⁸ Tamże, s. 88.

¹⁹ Jw., s. 91 i 92. Podobne przeróbki odnajdziemy gdzie indziej. Piwo przypomina wino, pasztety smakują jak „Preceł jaki lub Marcepan”, „a może Pistacja” (s. 90).

praktykowanych przez osiemnastowieczną szlachtę polską. Dla przykładu przywołajmy kulig: rodzaj wesołej i hałaśliwej przejażdżki ze służbą i pochodniami, organizowanej chętnie przez prowincjonalną szlachtę; przejażdżki, która przeradzała się w sposób naturalny w hulankę z tańcami i pijaństwem.

Przeszczepienie na argentyński grunt lat pięćdziesiątych tego typowego zwyczaju dawnej Polski, która mazurkami buntowała się przeciwko wrogowi przybyłemu z ośnieżonych równin, oznaczało celowe wzbudzenie poczucia **anachronizmu**. Tę samą metodę dostrzeżemy w opisie postaci. Mężczyźni ściskają kolana osób społecznie wyżej postawionych na znak pozdrowienia i poddania²⁰. To dwa typowe przykłady archaizujących przemian w zachowaniu bohaterów opowieści Gombrowicza.

Uderza nas stała obecność **mowy niezależnej i zależnej** w tekście: ludzie bez przerwy działają, mówią albo opowiadają o swoich działaniach. Ten sposób pisania nadaje prozie ton **rezonerski**, charakterystyczny dla siedemnastowiecznych pamiętnikarzy polskich, na przykład – i przede wszystkim – dla Paska²¹. Taki ton uzyskuje pisarz dzięki zmianom wprowadzonym do współczesnej polszczyzny za pomocą specyficznej składni i słownictwa.

Autor ubarwia zdania zwrotami i słowami zaczerpniętymi z języka staropolskiego²². Ta cierpliwa metoda, ta wnikliwa archaizacja tekstu prowadzi Gombrowicza do stworzenia **pastiszu** *Pamiętników* Paska, lecz opartego na historycznie współczesnym wątku, w którym marginesowość – ze względu na ciągłą obecność homoseksualistów – odgrywa zasadniczą rolę.

Niekiedy pastisz przechodzi w **parodię**, na przykład przez sięgnięcie po **stereotypowe** wyrażenia, okrzyki wydawane w konkretnych sytuacjach. Użycie ich w niewłaściwych momentach pozbawia je wagi klasycznego idiomu²³. Parodystyczny ton jest wyraźny także w tych fragmentach, gdzie sztuczne **nałożenie** go nie pozwala całkowicie odzyskać tekstu napisanego współczesną polszczyzną. I tak, w mowie niezależnej, która bardziej kojarzy się z dialogiem scenicznym niż z prozą artystyczną, autor **zamienia** czasowniki wprowadzające kwestie wypowiedziane przez postacie, raz używając szesnastowiecznego określenia „powiadam tedy”, a innym razem współczesnego „mówię więc”. Przypomina to umyślnie

²⁰ „Dopiroż nas ściskać, pod nogi obejmować, do domu prowadzić!”, *Trans-Atlantyk*, s. 86.

²¹ Jan Chryzostom Pasek (1636–1701).

²² Lubo, zasię, owóz, jakoż, tyż, dopiroż, chodźmyż, proszęż, tedy, świca, duchota, trochi, ścirka, wcinać, sfolgował, powiadać, piniądze, „wiem ja, że ty mnie za Potwora masz” (s. 62).

²³ „Hoc, hoc!” (s. 89) czy „Hej, ha, hej ha!” (s. 92) stanowią część języka potocznego i pochodzą ze starej polskiej piosenki albo z tradycji bożonarodzeniowej; oba te okrzyki odbiera się dzisiaj jako anachronizmy wywołujące uśmiech.

niekompletną karnawałową przebieraną, bardziej jeszcze szokującą, niż gdyby dokonała się ona do końca, tworząc pełną iluzję.

Innym elementem frapującym czytelnika jest **stosowanie wielkich liter**, typowy zabieg u tego autora.

Wielka litera, dzięki rozmiarowi odróżniającemu ją od kolejnych po niej występujących, oznacza zwykle zerwanie z tym, co ją poprzedzało, zwiastuje nową jakość przekazu; w języku niemieckim na przykład jest cechą rzeczownika. Charakteryzuje słowa zawierające w sobie tożsamość osoby, przedmiotu lub instytucji; charakteryzuje zaimek, który dowodzi naszego szacunku dla bliźniego. Wielka litera stanowi zatem rodzaj podniosłej ingerencji w ciąg funkcjonalnych i obiektywnych znaków przekazujących wiadomość.

Stosowanie wielkich liter w *Trans-Atlantyku* nie wynika z tej reguły, a raczej nie ma żadnego normatywnego usprawiedliwienia gramatycznego. A jednak taki znak graficzny wyzwała u czytelnika polskiego reakcje porównywalne z tymi, do których przyzwyczaiła go norma ortograficzna w języku ojczystym.

I tak, polszczyzna Gombrowicza, poddana w pierw próbie archaizacji, zostaje teraz wypunktowana słowami nieoczekiwanie zaczynającymi się od wielkiej litery, która je w zaskakujący sposób uszlachetnia. Dokonuje się tu coś w rodzaju mistyfikacji tekstu; napotykając te wzmocnione słowa, staramy się odkryć w nich ukryty sens, nowy wymiar. Nasuwa się wówczas pytanie: czy te „powiększone” słowa niosą – albo mogą nieść – w sobie nadzwyczajny ładunek emocjonalny? Odpowiedź musi być przecząca. A to dlatego, że o ile pewne określenia obdarowane przez autora wielkimi literami mogą potencjalnie wzmacniać swoją emocjonalną czy symboliczną treść²⁴, inne wybiera on raczej po to, by zasugerować przy pomocy zabiegu graficznego wagę pewnych fragmentów tekstu, by spowolnić lekturę i wywołać wrażenie, iż trwa ona dłużej niż odbiór tradycyjny, pozbawiony przeszkód.

Tę metodę, której wartość można byłoby zresztą przedyskutować, gdyby była regularnie stosowana, wzmacnia kolejny środek: sięganie po **refreny**. Rzeczywiście, pewne wyrażenia powtarzają się²⁵, niektóre słowa lub ich rdzenie tworzą prawdziwą **ramę konstrukcyjną**²⁶. Maksymalną intensywność tej metody osiąga autor dzięki swoistemu

²⁴ Myślmy o niezmiernie licznych nazwiskach rodowych i tytułach używanych przez Gombrowicza. Przywodzi to na myśl te fragmenty Starego Testamentu, w których podaje się długą listę imion patriarchów.

²⁵ „(on krzyknął: – Starzec to furda!) który Honoru swojego szarpać nie pozwoli (on krzyknął: – Honor to furda!) a do tego w przytomności innych ziomków jego (on krzyknął: – Ziomki to furda!) a już ja ci nie pozwolę byś Ojcu nie stanął (on krzyknął: – Ojciec to furda!) a tyż Syna sobie z głowy wybij (on krzyknie: – Syn to mi dopiero, to rozumiem!)” (s. 62).

²⁶ Na przykład strona 63 zawiera 13 słów „ojciec”, „ojczyzna”, „ojczysty”; strona 67 – 23 imiona osób. Na stronie 128 odnajdziemy takie zdanie: „O Syn, Syn, Syn! Niech zdycha Ojciec! Syn, to mi dopiero, to rozumiem! A, Diabli, Diabli i Diabli chyba, Diabli niechże to Diabli, Diabli, Diabli!”.

rytmowi muzycznemu na ostatnich stronach książki. W obrębie dwóch i pół strony naliczymy 82 słowa o temacie fleksyjnym „buch-bach” („bachnąć”, „buchnąć”, „wybuchać”). Nadają tekstowi wyjątkowy ładunek, wstrzykują weń mocny fonem, a ponadto narzucają mu przyspieszony rytm dzięki monosylabom „buch” i „bach”, odpowiadającym francuskim wykrzyknikom „vlan” i „boum”.

Omówienie metod stosowanych przez Gombrowicza trzeba zakończyć pytaniem: czy autorowi powiodło się to przedsięwzięcie? Odpowiemy twierdząco, choć jesteśmy w pełni świadomi subiektywności naszego uznania, co, jak wiemy, nie spełnia kryterium oceny. Tak więc stosowanie **powtórzeń** w tekście literackim skłania do stwierdzenia, że powodem powrotu określenia czy zdania może być, w zależności od przypadku, brak wyobraźni; albo też, że można na to spojrzeć jak na refren, który zaznacza i akcentuje kadencję prozy przy pomocy elementów ekspresywnych. Powtarzanie tych samych słów z przesadną częstotliwością, miast nużyć, może tchnąć w tekst mocny rytm i nadać mu rezonans porównywalny z odgłosem świętych tekstów, epepei bogatych w aliteracje. Proszę nam wierzyć: tak właśnie jest w przypadku dzieła, które właśnie przeanalizowaliśmy.

Trans-Atlantyk można zatem uznać za przemyślany utwór literacki. To dzieło, na którego budulec – życie autora i jego ideologię – nałożono sztuczną patynę, aby nadać mu formę wypowiedzi staropolskiej. Tekst wykorzystał liczne przywołane tu struktury stylistyczne, by wznieść się ponad zwykłą, realistyczną opowieść.

Witold Gombrowicz – przenikliwy umysł i koneser literatury – potrafił posługiwać się środkami, które oferowała mu retoryka. Łącząc je umiejętnie i pomyślnie z faktami zaczerpniętymi z własnej biografii, zdołał odlać trwały stop z tej raz matowej, raz połyskującej rudy, jaką stanowi nasza codzienność.

Czy nie to właśnie stanowi o wysokiej jakości literackiego dzieła?

Marian Pankowski
przełożył Tomasz Chomiszczak