

Stefan Chwin

"Trans-Atlantyk" wobec "Pana Tadeusza"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/4, 97-121

1975

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.

STEFAN CHWIN

„TRANS-ATLANTYK” WOBEC „PANA TADEUSZA”

Po wielkiej przegranej wojnie polski emigrant — pierwszy we francuskiej, drugi w argentyńskiej stolicy — pisze swoją „Rzecz o Polsce”.

Pierwszy wzdycha „na paryskim bruku” do tych pól zielonych, gdzie dzięcielina, świerzop i gryka jak śnieg... Drugi wykrzywia twarz w sztyderym grymasie, zapraszając na „kluski stare na oleju grzechów” i opowiada o sobie, o przygodach swoich w Buenos Aires, o emigracji, o sportowniałym obliczu Polaka-pielgrzyma, jakby dopisując to, co zatajone w narodowej epopei.

Mickiewicz i Gombrowicz? Tak, właśnie oni — każdy jako „pielgrzym” po przegranej wojnie, w której nie wziął udziału.

Analogia istotna czy zbieżność przypadkowa i bez znaczenia? Czy to podobieństwo losów (dość zresztą mgliste) mogło zostać przez kogokolwiek potraktowane jako sensowna podstawa dla porównań? Kto zresztą przed dwoma dziesiątkami lat poszukiwałby analogii między postacią narodowego wieszczka a jednym z wielu pisarzy emigracyjnych? A jednak są powody, dla których warto zająć się tą sprawą: na analogię tę wskazał bowiem sam Gombrowicz.

Jako „polski pisarz żyjący na obczyźnie”, a ponadto Polak, który nie brał bezpośredniego udziału w wojnie (czego mu nie omieszkało przypomnieć), znał Gombrowicz z pewnością obowiązki literata-emigranta: wiedział, że sytuacja życiowa dyktuje mu przede wszystkim zamknięcie związku z narodową wspólnotą. Wiedział także, że swój „dług wobec Ojczyzny” może spłacić dziełem „godnym Polaka” i realizacją „świętej” roli „pielgrzyma”. Tak brzmiały nakazy chwili. Znalazły one wówczas swój wyraz także w zespole norm określających aktualne obowiązki pisarzy. Oczywiście te restrykcje wzbudzić musiały sprzeciw Gombrowicza jako sprzeczne z jego koncepcją literatury — były kolejną, szczególnie trudną do pokonania „formą”, tym trudniejszą, że silnie związaną z dogmatami tradycyjnego patriotyzmu.

Scenariusz tej „formy” stanowiły dyrektywy „optymistycznego” bądź

„martyrologicznego” ujęcia tematu wojny i okupacji¹. Z jednej więc strony literaturze przypisywano funkcję tworzenia krzepiących obrazów „naszych walecznych żołnierzy” (na emigracji realizowano tak pojętą funkcję społeczną literatury kreśląc fikcyjne wizje przedwojennej „Polski na Kresach”, powracając w jeszcze sarmacki, a w istocie zmitologizowany czas „Polski od morza do morza”), z drugiej — funkcję czynnika ciągle aktualizującego bolesne wspomnienia wojenne. Na emigracji ideowym kontekstem tak rozumianych celów literatury stał się renesans romantycznego mesjanizmu i kult „trzech wieszczów”².

Oba ujęcia tematu wojennego, mające zresztą wiele wspólnego ze sobą, wynikały z rozumienia literatury jako działalności swoiście monumentalizującej obraz narodu. W ujęciu „optymistycznym” — dowodem narodowej wielkości było „trwanie” (biologiczne czy kulturowe, tzn. trwałość obyczaju, folkloru, tradycji), w ujęciu „martyrologicznym” — cierpienie narodu. Literatura realizująca takie tendencje zmierzała w istocie do tego samego nadrzędnego celu, którym była integracja zbiorowości dotkniętej wojną. Stąd zrozumiałe jest, że pisarze eksponowali przede wszystkim wartości ponadindywidualne, które integracji sprzyjały. W charakterystyce sytuacji Gombrowicza warto także zaznaczyć, że literatura emigracyjna realizując tak pojęte cele odwoływała się do form literackich o pozycji raczej ustabilizowanej w świadomości społecznej — m.in. do „powieści ziemiańskiej”, która sięgała prozy Sienkiewicza czy nawet Mickiewiczowskiego poematu.

Obok tej „formy” dał się słyszeć w polskiej literaturze głos odmieniny — powstały teksty kontynuujące nurt międzywojennej „literatury drwiącej”³. Jako replika na ujęcie tematu wojennego z perspektywy wartości zbiorowych kształtował się nurt o prymacie spojrzenia indywidualnego, wyrażający postawę daleką od monumentalizującej, nurt o dużo większym stopniu krytycyzmu wobec problematyki narodowej. Tu właśnie można odnaleźć autora *Trans-Atlantyku*.

Przedstawiony kontekst społeczno-literacki w istotnym stopniu zawęził granice pola ogólnie w środowisku Gombrowicza afirmowanych rozwiązań literackich, nakłaniał do realizacji „świętej” roli „polskiego pisarza-pielgrzyma tworzącego po przegranej wojnie”. A rolę tę opromieniała najwyższa narodowa tradycja „trzech wieszczów” (co ważne: tradycja wówczas szczególnie żywa w kręgach emigracji). I może właśnie

¹ Zob. określenie K. Wyki (*Wszystkie lata okupacji*. W: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974, s. 98): „witalistyczny optymizm” (o *Lotnej W. Żukrowskiej*).

² Zob. W. Filler, *Literatura małej emigracji*. Warszawa 1970.

³ Zob. K. Wyka, *Tragiczność, drwina, realizm*. W: *Pogranicze powieści*. — Z. Żabicki, „Tragiczność” i „drwina” w świadomości „pokolenia 1910”. W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku*. Wrocław 1971.

dlatego skandalizujący zamiar zmierzenia się z największymi, w roli ich ideowego partnera, sprawił, że Gombrowicz prowokacyjnie zwrócił uwagę polskiej publiczności na owe niewyraźne analogie między swoim życiem a życiem pisarzy romantycznych: w ten sposób umieszczał siebie w kontekście najwybitniejszych postaci polskiej kultury, określając tym samym rangę swojego wystąpienia. Czy jednak Gombrowicz naprawdę chciał „wieszczem być”?

To pytanie dotyczy samego centrum jego osobistej problematyki.

Już w pierwszych swoich tekstach z lat trzydziestych Gombrowicz dawał wyraz zwątpieniu w istnienie „pozaludzkich”, obiektywnych kryteriów podziału społeczeństwa na jednostki „wyższe” i „niższe”⁴. Taki punkt widzenia dobitnie sformułowany później w *Ślubie* („Kościół ludzki”) przesunął problematykę związków międzyludzkich na płaszczyznę refleksji „socjologicznej”, wyrażającej się pytaniami o miejsce człowieka w systemie ról społecznych⁵. Wobec braku „metafizycznej instancji” wartościującej Gombrowicz stwierdzał, że wartość jednostki określają wyłącznie oceny ludzi — choć oparte na zawsze chwiejnych, płynnych, „tymczasowych” kryteriach, są one jednak ocenami ostatecznymi⁶. Jednocześnie zdawał sobie sprawę, że są to oceny powszechnie odczuwane jako obiektywne, „obiektywne” właśnie dlatego, że za ich podstawę przyjmuje się hierarchię ról społecznych. Jan Błoński pisze, iż zdaniem Gombrowicza —

wszędzie, gdzie istnieje forma [tutaj: społeczna struktura], muszą istnieć także punkty słabe i mocne. Motorem ludzkich działań jest zajęcie ważniejszego [tj. powszechniej cenionego] miejsca w danej strukturze. Gombrowicz rozumował [...] tak, jakby nie było żadnej „obiektywnej” miary różnicy wartości⁷.

Uważał więc, że jedynym „obiektywnym” d o w o d e m wartości jest zbiorowa afirmacja „wypełnienia” roli przypisanej „mocnym punktom” struktury społecznej. Tak widział mechanizm osiągnięcia „wyższości”. W systemie polskiej kultury taką rolą była dla Gombrowicza m. in. „rola pisarza-pielgrzyma”. Wzorcowo „odegrana” po raz pierwszy przez... Mickiewicza.

⁴ Zob. W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Warszawa 1956, s. 9: „Przekleństwem ludzkości jest, iż egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz że wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczuty i oceniony przez każdego [...]”.

⁵ O związkach Gombrowicza z aktualną w dwudziestolecie problematyką ról społecznych pisze m. in. H. Kirchner w szkicu: „Najściślejsze zależności”. (*Koncepcja osobowości w książce Zofii Nałkowskiej „Niedobra miłość”*). W zbiorze: *O prozie polskiej XX wieku*.

⁶ Zob. A. Mencwel, *Antygroteska Gombrowicza*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 2. Warszawa 1965.

⁷ J. Błoński, *Witkacy a świat zachodni*. „Teksty” 1973, nr 3, s. 19.

Wiedział Gombrowicz, że być „Dojrzałym”, „wyższym” — znaczyło dla zbiorowości: znać i realizować scenariusze takich ról, „wypełniać” sobą ważne z punktu widzenia grupy formy gotowe. Ale nie tylko Dojrzałość była dla niego wartością — także jej przeciwieństwo, to, co najbardziej indywidualne, co nie mieści się w ramach scenariuszy, co jest kompromitujące, „wstydlive” i przez grupę odrzucane⁸. Wyznaczając sobie taką hierarchię celów, musiał więc Gombrowicz, aby cele te stały się choćby w pewnym stopniu osiągalne, wypracować skomplikowaną „strategię życia i pisania”.

Na „historyczno-geograficzno-polityczną” presję mógł odpowiedzieć dwojako: albo zgodzić się na „wypełnianie” powszechnie aprobowanego scenariusza, albo zadzwic z hierarchii wartości, które były podstawą aprobaty. Rzecz w tym jednak, że o wyborze jednoznaczny właśnie nie myślał. Bo, po pierwsze, jednoznaczne zdecydowanie się na którąkolwiek z możliwości ukazałoby czytelnikom jego osobowość jako łatwą do zaklasyfikowania, jako mieszczącą się w „formie”⁹. A przed tym właśnie się bronił. Po drugie, zdawał sobie sprawę z tego, jak kruche są podstawy takiego wyboru wobec relatywizmu wartości.

Kuszące okazywało się natomiast inne rozwiązanie — urzeczywistnić wartości tak zbiorowe jak indywidualne. Być wieszczem, a zarazem nim nie być! Bo to i imponujące, i kompromitujące jednocześnie! Ale jak „wieszczem być”? Oczywiście pisząc „anty- *Pana Tadeusza*”.

„Krasie” poematu Gombrowicz z pewnością nie zamierzał dorównać. Wolno jednak sądzić, że chciał, by jego tekst przy polemicznym nastawieniu prezentował taką zawartość ideową, którą czytelnicy skłonni byłiby potraktować jako anty-Mickiewiczowską kontrpropozycję. Stąd wynikało, że tekst ten nie mógł być jedynie mniej lub bardziej zjadliwą parodią poematu — zamierzony przez Gombrowicza „poziom” narzucał także konieczność mówienia „serio”, godzenia „niedojrzałej” drwiny z „Dojrzałością”. Czy te cechy charakteryzują *Trans-Atlantyk*?¹⁰

Tu niezbędna dygresja na temat charakteru całej twórczości Gombrowicza. Jak przekonywająco wykazuje Jerzy Jarzębski, jest to rzeczywiście twórczość „integralna” w tym sensie, że każdy tekst odsyła do

⁸ O tym Gombrowiczowskim paradoksie zob. J. Jarzębski, *Między chaosem a formą — Witold Gombrowicz*. W zbiorze: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Warszawa 1972.

⁹ O „formie” jako schematach klasyfikacyjnych zob. M. Encwel, *op. cit.*

¹⁰ Dla A. Sandauera (*Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz*. W: *Liryka i logika. Wybór pism krytycznych*. Warszawa 1971, s. 166; podkreśl. S. Ch.) „cały *Trans-Atlantyk* jest parodią epepei narodowej”. Sądzę, że jest to znacznie więcej niż tylko parodia *Pana Tadeusza*. O funkcji parodii w prozie Gombrowicza zob. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973.

każdego tekstu, komentuje go i uzupełnia¹¹. Dla *Trans-Atlantyku* takim najbliższym kontekstem są określone partie *Dziennika*. One to stają się elementem „strategii wieszczej” Gombrowicza.

Tym, co budzi w nich najmniej wątpliwości, okazuje się Gombrowiczowska teoria „Formy Polskiej”. Dlaczego mowa tu o wątpliwościach? Otóż podobnie jak wszelkie działania Gombrowicza — i ta teoria nacechowana jest pewną dwuznacznością. Ale najogólniejszy zarys owej koncepcji ujawnia się jako projekt nowego kształtu narodu, program, który swym zasięgiem miałby objąć wszystkie narody, program wyraźnie sformułowany jako anti-Mickiewiczowski program „serio”. Ja, Mojżesz, wyprowadzam naród polski z kształtu wykutego przez „świętego-przekłętego” mistrza Adama — tak mniej więcej brzmi sens postawy sformułowanej w *Dzienniku*¹². I to postawy wielokrotnie przedstawionej w taki sposób, że czytelnik traci w efekcie zdolność rozróżnienia, co w niej prawdziwe, a co udane. Już w *Ferdynandzie* ta strategia dezorientacji sprawiała, że w świadomości czytelników krążyły dwie Gombrowiczowskie „gęby”: „gęba” pisarza-filozofa i moralisty oraz „gęba” literackiego chłystka, „błażeńskiego kontestatora” drwiącego z czytelników. Te dwa wizerunki towarzyszą Gombrowiczowi, zagrażając mu nieustannie. Chodziło więc o uchylenie obu jednostronnych możliwości, o to, by zaistnieć w całej pełni, przekraczając granice klasyfikacyjnych schematów. Właśnie: jakich schematów?

Zamierzona polemika z Mickiewiczem sytuowała Gombrowicza w szeregu „antytradycjonalistów”. Tych było już wielu od czasu romantyzmu, od kiedy postawa buntu przeciw tradycji weszła do scenariusza jednej z ról pisarza¹³. Następnie przeszła ona stopniowo do swoistej „konwencji nonkonformistycznej”¹⁴. W tej sytuacji Gombrowiczowskie wystąpienie przeciw Mickiewiczowi mogło zostać przez powojenną publiczność w pewnym stopniu „oswojone” jako „kolejny bunt przeciw narodowej tradycji”, może nawet zlekceważone jako powtórzenie „gestów kontestacyjnych” z dwudziestolecia. Poza tym, rzecz wcale niebagatelna — mogło być poczytane wyłącznie za indywidualistyczną prowokację „dla rozgłosu”, zdolną co prawda w ówczesnej sytuacji wywołać obu-

¹¹ Zob. Jarzębski, *op. cit.*, s. 190—192.

¹² *Dziennik (1953—1956)*. Paryż 1957, zwłaszcza szkic *Sienkiewicz*, a także fragmenty na s. 28—29, 57—58, 61—65, 91, 164—165.

¹³ O rolach pisarzy w okresie międzywojennym zob. S. Żółkiewski, *Modeli polskiej literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*. W zbiorze: *Problemy literatury polskiej lat 1890—1939*. Wrocław 1972.

¹⁴ O międzywojennych postawach wobec tradycji (szczególnie romantycznej) zob. np. A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. T. 1 Kraków 1969.

zenie, ale równocześnie stwarzającą niebezpieczeństwo, że nikt w Gombrowiczowskim głosie nie dosłyszcy „dojrzałej” propozycji „serio”. A tego chyba chciał pisarz uniknąć.

Wykazać swą „dojrzałość”, udowodnić wszystkim, że jest się naprawdę „antywieszczem”, partnerem ideowym Mickiewicza, a przy tym zachować „kontestacyjną” kompromitującą „niedojrzałość” — tak chyba można sformułować Gombrowiczowski cel tworzenia legendy biograficznej. Nie sposób interpretować *Trans-Atlantyku* poza tym „biograficzno-literackim” kontekstem. Jak więc „stylizował” Gombrowicz obraz swojej biografii?

Przede wszystkim wskazał na analogie swoich losów i losów wielkich romantyków. Wskazał nie tylko w *Trans-Atlantyku*, ale także i w *Dzienniku* (co istotne: w *Dzienniku* publikowanym na łamach prasy)¹⁵. Jakże dwuznacznie zabrzmiały te analogie! Oczywiście stało się tak dlatego, że Gombrowicz prowokacyjnie wspominał o tych faktach z życiorysu wieszczów, które przedstawiały ich w nie najkorzystniejszym świetle — chodziło o nieuczestniczenie w powstaniu listopadowym¹⁶. „Romantyczni Dezerterzy”?!¹⁷. Bohater *Trans-Atlantyku*, a także narrator *Dziennika* nie uczestniczy w kampanii wrześniowej i odczuwa to jako „Grzech” przeciwko nakazom patriotyzmu, ma „nieczyste sumienie”. Gombrowicz wspominał o romantykach nie tylko po to, by analogię wyzyskać dla usprawiedliwienia swojej „przewiny”, ale również — by „wpisać się” w kontekst powszechnie uznawany, by powiedzieć, że oni służyli Ojczyźnie nie karabinem, lecz piórem, właśnie tak, jak on to zamierza uczynić. Ale ta „analogia nobilitująca” znalazła natychmiast i w powieści, i w *Dzienniku* swoje przewrotne zaprzeczenie. „Trans-Atlantykowy” pretendent do najwyższego miejsca w literaturze narodowej, stylizowany „autobiograficznie” na samego Gombrowicza, wchodzi w po-

¹⁵ *Dziennik* (1953—1956), s. 156.

¹⁶ Pisze Gombrowicz (*ibidem*; podkreśl. S. Ch.): „może nie tyle bałem się wojska i wojny, ile tego, że mimo najlepszej woli nie mógłbym im sprostać. [...] Czy myślicie, że jeśli patrioci tacy jak Mickiewicz i Szopen nie wzięli udziału, to jedynie z tchórzostwa”. Komentarz Sandauera (*op. cit.*, s. 165), który przytacza ten fragment, brzmi: „I rzeczywiście, nie tylko opiewanie powstania, ale i — niebranie w nim udziału leżało poniekąd w obyczaju nie tylko Mickiewicza i Szopena, ale Słowackiego i Krasińskiego. Widać tu wyraźnie, jak Gombrowicz eksponuje w tradycji właśnie to, co zwykło się było w niej maskować [...]”.

¹⁷ Warto zaznaczyć, że Gombrowicz odwołuje się do „nieoficjalnej” (według niego „wstydlivej”) wersji wydarzeń, która istnieje w świadomości zbiorowej. Według tej wersji Mickiewicz z powodu nieuczestniczenia w powstaniu ma „wyrzuty sumienia”, a *Dziady* oraz *Pana Tadeusza* pisze po to, by odzyskać utracony autorytet moralny. Zob. J. Kamionkova, *Literatura i obyczaj*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971.

dejrane związki z Gonzalem, którego obecność w powieści można odczytać jako aluzję do środowiska homoseksualistów w Buenos Aires, środowiska, w którym rzeczywisty Gombrowicz przebywał¹⁸. I choć on sam w *Dzienniku* odrzuca możliwość dalej posuniętych domysłów, dwuznaczna aura perwersji ciągle towarzyszy jego postaci¹⁹. Partner ideowy Mickiewicza i — perwersja! A jednak i takie akcenty wprowadza Gombrowicz do swojej legendy biograficznej. W ten właśnie sposób ujawniają się sprzeczne dążenia w jego postawie. Chce być „Filozofem”, „Polakiem”, „Reformatorem narodowego ducha”, ale równocześnie dąży ku parodii, ku niepowadze, myśli o wyzwoleniu ze związków z „Polskością”, chce być sobą, a nie rolą społeczną, dąży do nieustannej przemiany²⁰.

Jak pogodzić te sprzeczne dążenia? Jak je literacko wyrazić? Gombrowicz wybiera stylizację na gawędę szlachecką i parodię poematu w ramach struktury groteskowej²¹. Właśnie taka „forma” umożliwi mu interpretację tekstu Mickiewicza, pozwoli wysunąć własną ideową kontrapropozycję i opatrzyć ją równocześnie znakiem drwiny, dystansu.

Oto więc — jak odbywa się Gombrowiczowski dialog z Mickiewiczem, oto jak Gombrowicz „czyta” *Pana Tadeusza*.

Powrót do „Polskości prawdziwej”

„Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie...” — ta zrytmizowana, wzorcowa polszczyzna musiała dla Gombrowicza brzmieć fałszywie. Upadek powstania i *Pan Tadeusz!* Wzniosłość wespół z „krasą” jako odpowiedź na klęskę narodową! Ten Mickiewiczowski język — olśniewająca „forma” — przeniósł bowiem słuchacza w krainę „prawdziwej sztuki”²², a zmetaforyzowanie „biżuteryjne” (tropy czerpane z kręgu

¹⁸ Zaświadcza to *Dziennik (1953—1956)*, s. 210; podkreśl. S. Ch.: „za pośrednictwem pewnych przyjaciół z baletu wszedłem w środowisko krańcowego, szalonego homoseksualizmu”.

¹⁹ *Ibidem*, s. 196; podkreśl. S. Ch.: „Osobom, które by to interesowało, pragnę wyjaśnić, że nigdy, z wyjątkiem sporadycznych przygód w bardzo wczesnym wieku, nie byłem homoseksualistą”.

²⁰ O Gombrowiczowskiej „strategii życia i pisania” zob. J. Błoński, *O Gombrowiczu*. „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8.

²¹ O grotesce jako formie wyrażającej dialektykę utożsamienia i dystansu pisali: M. Głowiński (*Witkacy jako pantagruelista*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1971), L. Sokół (*Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W: jw.), M. Bachtin (*O grotesce*. Przełożył L. Flaśzen. „Odra” 1967, nr 7, 8).

²² Chodzi oczywiście o Gombrowiczowską recepcję poematu, a nie o recepcję współczesną Mickiewiczowi (zob. S. Pigoń, wstęp w: A. Mickiewicz, *Pan*

znaczeniowego drogich kamieni i kruszców), „firmamentowe” (określenia z kręgu niebo—światło—blask), rozbudowane porównania homeryckie dokonywały przemiany szlacheckiej Polski w „świat wielkiej feerii”²³.

Gombrowiczowski *Trans-Atlantyk* odpowiada na to szarością, zamazaniem konturu sarmacko-chłopskiego, pokracznością słowa... Narrator *Pana Tadeusza*, wydający się Gombrowiczowi bywalcem w kulturze Zachodu, „szlachcicem-literatem”, znajduje tu swoje przeciwieństwo w narratorze pełnym wewnętrznego skłócenia intelektualizmu i prymitywu, w „niższym”, mniej „godnym” sarmackim gawędziarzu: stary szlagon-prostak odzyskuje tu utracone prawa — ten, którego Polak, według Gombrowicza, wyparł się, o którym chciał zapomnieć jak o kompromitującym dalekim krewnym, ten, który w Mickiewiczowskiej czy Sienkiewiczowskiej wersji stał się „kraśny” — polski szlachcic-hreczko-siej odzywa się w XX wieku. Ale już nie jako Sarmata „kraśny”.

Zdaje się mówić Gombrowicz: *Trans-Atlantyk* jest bardzo polski. Jest może nawet bardziej polski niż nasza narodowa epopeja. Bo nawiązuje do „prawdziwej Polskości”. Tej, która nam zgasła bezpowrotnie przed wiekiem XVIII i mimo wielu prób, usiłowań, starań nie udało się jej wskrziesić²⁴. Ale ciągle staje się punktem odniesienia dla tych, co chcą rozpoznać i przeżyć swoją polską tożsamość poprzez identyfikację z ponadhistorycznym „rdzeniem” prawdziwej Polskości, z poszukiwaną w historii istotą charakteru narodowego. Rzecz w tym jednak, że ten punkt odniesienia jest, zdaniem Gombrowicza, tyleż dla Polaków imponujący co „wstydlivy”. Bowiem właśnie Polska przedoświeceniowa — ten zaścianek Europy, świat sarmackiego baroku, to „Polska prawdziwa”²⁵. I takie „wstydlive” dążenie ku Sarmacji *Trans-Atlantyk* ujawnia właśnie w *Panu Tadeuszu*.

Mickiewiczowski podmiot opowiadania widziany „poprzez” powieść Gombrowicza to Polak „zarażony” Europą, który tęskni za zdrowiem — pierwotnością naturalnej polskości. Zwracając się ku sarmackiemu światu, w nim odnajduje swoją utopię.

Tadeusz. Wrocław 1971. BN I 83). Już pierwsze zdania *Trans-Atlantyku* sugerują jego „szlacheckość”. Jednakże ukształtowany tu model „sarmackości” przeciwstawia się językowi *Pana Tadeusza*.

²³ Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. T. [1]. Warszawa 1963, s. 272.

²⁴ Zob. szkic Gombrowicza *Sienkiewicz*.

²⁵ Oczywiście „prawdziwości” tej Gombrowicz nie rozumie jako określenia dla specyficznie polskiej formacji społeczno-politycznej. Te sprawy go nie zajmują. „Prawdziwość” odnosi się do polskiej „Urody” (podkreśl. S. Ch.), tzn. do zespołu charakterystycznie polskich zachowań, w jakich naród ujawnia się sobie i światu. O stosunku Gombrowicza do kultury szlacheckiej zob. J. Błoński, *Gombrowicz a ethos szlachecki*. „Teksty” 1974, nr 4.

Ujawniając to wstydlive pragnienie powrotu w świat przodków Gombrowicz wprowadza do narracji elementy stylu gawędy szlacheckiej. W ten sposób jego powieściowy narrator staje się sarmackim gawędziarzem pełnym naiwnego uszanowania dla tradycji i prostackiego oburzenia wobec wszystkiego, co nowe. Ale równocześnie ten „Sarmata” jest jawnie stylizowany z parodystycznym dystansem, jest Gombrowiczowską mistyfikacją, która odsłania swój charakter literackiej zabawy, szczególnie w momentach, gdy „Witold-Sarmata” występuje w roli „bluźnierczego” krytyka wartości narodowych.

Gdyby zidentyfikować polemiczny zamiar Gombrowicza — pierwsze słowa jego tekstu brzmiałyby tak: „Odczuwam potrzebę przekazania przygód moich we francuskiej stolicy...” Tak wyglądałaby sparodiowana wypowiedź Mickiewicza. On, Polak, który utracił Polskość (nie Polskę, ale Polskość), ten „elegancki”, wzniosły szlachcic-literat, stając się starym szlachcicem-hreczkosiejem przeżywa swój powrót do źródeł, odzyskuje pradawny kształt prawdziwie polski.

Tylko że, według Gombrowicza, ta tendencja nie zdołała urzeczywistnić się w poemacie. Tam nie ma powrotu do źródeł — tam jest stwarzanie źródeł, fabrykowanie dawności utopijnej, fabrykowanie ze względu na innych. Dla Gombrowicza inni stają się czynnikiem sprawczym poematu równie ważnym jak sam autor. Inni — to znaczy Europa.

Ukryta motywacja genezy „Pana Tadeusza”

Tę ukrytą motywację genezy *Pana Tadeusza* demaskuje autor *Trans-Atlantyku* poprzez wątek „grupy poselskiej”, której zachowania i program stanowią hiperbolizacyjne skupienie ideowej zawartości epepei, a także odsyłają do pozaliterackiego kontekstu jej powstania. Scena „pojedyńku intelektualnego” z cudzoziemskim człowiekiem kultury wprowadza tu również istotne objaśnienia. Tak samo ważną rolę pełni osobliwa topografia powieści.

„Trans-Atlantykowa” topografia poprzez deformację układu zdroworozsądkowo pojmowanych sąsiedztw Polski z kulturami europejskimi staje się polemiczną odpowiedzią na Mickiewiczowskie rozumienie związku Polski ze światem. Oczywiście mowa tu o Gombrowiczowskim odczytaniu poglądów Mickiewicza. Topografia powieści objaśnia sytuację kultury polskiej w taki sposób, że można to odczytanie zrekonstruować. Dualizm konstrukcyjny *Trans-Atlantyku* — rozłamanie rzeczywistości literackiej na „świat polski” i „świat obcy” — tłumaczy kształt „Polskości” mechanizmami „Formy”. Forma Polska ujawnia swoją relacyjność, okazuje się tworem generowanym przez „układy symetryczne”, jest

determinowana zewnętrznie jako odpowiedź na przewidywane przez Polaków oczekiwania „obcych”.

Mickiewiczowskie obrazy sarmackiego rytuału Gombrowicz wpisuje nieustannie w swoją „interakcyjną” wizję świata²⁶. Wskazuje na ich charakter relacyjny, odczytując poemat jako tekst nastawiony na usilne przekonywanie czytelnika o kulturowej samowystarczalności Polski. „Dopisuje” Mickiewiczowi to, czego *Pan Tadeusz* nie eksponuje zbyt, a więc: patriarchalnemu rytuałowi biesiady, finałowemu polonezowi, zajazdowi na dwór — obcą, europejską publiczność. Nawet „krasa” litewskiej przyrody, tak podkreślana przez Mickiewicza, służy w „Trans-Atlantykowej” wersji Poselstwu jako argument dla przekonania obcych o wielkości podbitego narodu. *Pan Tadeusz* okazuje się w Gombrowiczowskim spojrzeniu tekstem, który swoiście odpowiada na przeczuwane europejskie oczekiwania, stylizuje wizję polskości zgodną z tymi oczekiwaniami.

Równocześnie Gombrowicz dostrzega w poemacie reprezentacyjny, świadomie sfabrykowany „piękny sen” dla udręczonego narodu, swoisty scenariusz ucieczki przed prawdą w tworzenie kulturowych fikcji, wzorcową realizację nakazu szerzenia nastrojów optymistycznych (co odnajdujemy w programie „grupy poselskiej” *Trans-Atlantyku*).

W ten sposób Mickiewiczowski tekst odsłania się przed oczami czytelnika powieści jako wzorcowy „polski obiekt antyfrustracyjny” — wynik „zbiorowych ciśnień”, dzieło stworzone na zapotrzebowanie Polaków. Byłby więc *Pan Tadeusz* w tym ujęciu podwójnie relacyjny: uzależniony od Europy, okazuje się również uzależniony od polskiej zbiorowości. Jest odpowiedzią Mickiewicza na społeczną potrzebę feerycznej wizji polskości.

Obraz i słowo

Mickiewiczowi przemawiającemu językiem wyobraźni wizualnej odpowiada Gombrowicz w języku wyobraźni intelektualnej. *Pan Tadeusz* jest „malarski”, przedstawia świat jako barwne widowisko, korzysta z zespołu wyrażań, które wywołują efekt migotliwości światła i koloru: obraz Mickiewiczowski jest skonstruowany przez jakościowe przeciwstawienie barwy (szczególnie kontrast intensywności) — zwykle na ciemnym tle jaskrawo rysują się barwne zarysy przedmiotów. Te kolorystyczne efekty sprawiły zapewne, że Gombrowicz czytał poemat jako „kraśny wizerunek kraśnej Polskości”. Obrazowanie sensualistyczne —

²⁶ Zob. Z. Łapiński, „Słub w kościele ludzkim”. (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza). „Twórczość” 1966, nr 9.

„malowanie” zapachów, dźwięków, dotyku, które czyni z *Pana Tadeusza* olśniewającą symfonię barw i ruchu — nade wszystko zaś sarmacki obrzęd i „typy ludzkie przepyszne” okazywały się w tym ujęciu przejawami poematowej „krasy”.

Pan Tadeusz to obraz. *Trans-Atlantyk* to słowo. Relacja słowo—obraz wyznacza kierunek opozycyjnych napięć między tekstami: w tekście Gombrowicza słowo jest pozbawione mocy odwzorowania obrazu świata, tworzy zaś interpretacyjne konstrukcje intelektualne. Mickiewicz przede wszystkim „widzi i opisuje”. Gombrowicz pomija „wizualność” świata. On przede wszystkim rozumuje, polemizuje, interpretuje. Na Polskę *Pana Tadeusza* ostentacyjnie odpowiada światem nikłym, szarym, nieokreślonym. *Trans-Atlantyk* zmierza do maksymalnej desensualizacji obrazu świata. Użycie wielu oksymoronicznych wyrażenia sprawia, że fizyczne cechy przedmiotów przedstawionych przestają istnieć, a cały powieściowy świat przemienia się w obiekt o egzystencji wyłącznie językowej²⁷. Ważną rolę w tej desensualizacji odgrywa także osobliwe zastosowanie majuskuły²⁸. Ta ortograficzna dziwność nie pozwala „patrzyć poprzez tekst” — ciągle pojawia się pytanie o sens użycia wielkich liter, co prowadzi do koncentracji uwagi czytelnika na sferze znaku językowego. Tropy stylistyczne występujące w *Trans-Atlantyku* to najczęściej takie wyrażenia przenośne, które utraciły już zdolność ewokowania obrazu — są tylko znakami treści abstrakcyjnych. Gombrowicz zaprzecza estetyce „wielkiej feerii”. Jej negacją staje się estetyka „nieokreślonych jakości”, estetyka szarości i niewyraźnego konturu. Brak tu metaforyki uwznioślającej. Ilościowa i jakościowa redukcja opisów krajoobrazu łączy się z ich parodiowaniem (egzotyka Estancji Gonzala jawnie stylizowana jest na tandetną egzotykę z powieści popularnych; s. 83—84). Zdarza się także w *Trans-Atlantyku* parodiowanie porównań homeryckich, tak częstych w *Panu Tadeuszu*.

Mickiewiczowska zasada: „nie babrać się” w narodowych brudach — zostaje przez Gombrowicza odnaleziona jako ukryta przyczyna poematowej „krasy”. Poematowa „poetyczność”, olśniewająca wizja polskiej natury staje się dla niego wynikiem nie ujawnionej wprost, ale obecnej

²⁷ „Minister Kosiubidzki [...]. Cienki grubawy, cokolwiek tłustawy, nos też miał dość Cienki Grubawy, oko niewyraźne, palce wąskie grubawe [...]” (s. 19). Stronice podawane w nawiasach odsyłają do edycji: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*. Ślub. Warszawa 1957. W ten sam sposób lokalizowane będą cytaty w tekście głównym.

²⁸ Np.: „tam za Lasem, za Gumnem, trwoga i skaranie boże i jakby się na co zanościło; ale każdy myślał, że może rozejdzie się po kościach [...] i tak to jak z babą, co tarza się, ryczy, jęczy z brzuchem wielkim, Czarnym ach Niemiłosiernym, że chyba Szatana porodzi [...]” (s. 12).

w *Panu Tadeuszu* „wstydlivej” tendencji stylizowania Polski, wbrew prawdzie, na feeryczną rzeczywistość utopii.

Dążenie, aby czytelnik uwierzył, że Polska jest zachwycająca, ujawnia Gombrowicz jako ukryty rdzeń „poetyczności” świata kreowanego — poematowa polskość jest dla niego nietknięta krytycyzmem narratora. Nawet jej wady są „pocziwe” — ogląda się je z uśmiechem łagodnego pobłażania. Narrator Mickiewiczowski odsłania Polakom i światu tajniki polskich serc, rozumów, czynów i krajobrazów. Dlaczego to robi? Gombrowicz odpowiada: Mickiewicz realizuje wytworzony w życiu zbiorowym stereotyp optymistycznej stylizacji Polski na zbiorowość doskonałą, realizuje stereotyp urzeczywistniony ze względu na Polaków i Europę w sytuacji krytycznej dla narodu. Udowodnić światu i sobie, że narodem wielkim i wspaniałym jesteśmy. Bo co sobie Europa pomyśli, jeśli przyznamy się, że „pogrom, klęska, koniec, już i na obie łopatki leżemy” (s. 116).

Gest anti-„epopeiczny”

Tymczasem *Trans-Atlantyk* jako „anti- *Pan Tadeusz*” staje się „odwróceniem” Mickiewiczowskiej zasady „niebabrania się”. Powieść Gombrowicza odpowiada na schemat stylizowania obrazu Polski „dla” Europy, odpowiada na schemat, który Mickiewicz zapoczątkował swoim „epopeicznym gestem”. *Trans-Atlantyk* zawiera szereg aluzji do sytuacji wzorcowej, istniejącej przez dziesięciolecia w naszej kulturze — do sytuacji polskiego pisarza-emigranta. Występuje więc Gombrowicz z gestem anti-„epopeicznym”: poprzez „babranie się w narodowych brudach” usiłuje przewyciężyć naczelną obsesję (emigrancką i nie tylko emigrancką) Polaków, jaką była w jego oczach obsesja ciągłego przeżywania „polskiego losu”. Polska jako emigranckie *sacrum* Mickiewiczza staje się w Gombrowiczowskim ujęciu *sacrum* fałszywym — kulturową fikcją. „Wewnątrz” powieści Gombrowiczowskiej odnaleźć można aluzje do autorskiej sytuacji Mickiewiczza. Narrator *Trans-Atlantyku* to satyryczny odpowiednik autora *Pana Tadeusza*: tu emigrant w argentyńskiej stolicy w kilka lat po narodowym kataklizmie, tam emigrant we francuskiej stolicy w kilka lat po upadku powstania. Sytuacje autorskie dwóch pisarzy były z pewnego punktu widzenia podobne. Lecz różne były literackie gesty.

Pan Tadeusz to miłujące opiewanie polskości. *Trans-Atlantyk* to okrucieństwo wobec polskiego kształtu. Mickiewiczowski „gest epopeiczny” ocenia Gombrowicz jako zgodny z nastawieniami Europy. *Trans-Atlantyk* jest gestem dezorientującym, gestem „nie w dobrym tonie”, gestem „niegodnym Polaka”. Gest Mickiewiczza to zachowanie ze scenariusza Formy Polskiej. Gombrowiczowska powieść jest gestem przewyciężającym For-

mę Polską. Ale jako struktura powieściowa objaśnia Formę Polską, nie tylko ją zwalcza. Objaśnia odsyłając do „zawartości” poematu i do okoliczności jego powstania.

Mickiewiczowski „gest epopeiczny” znajduje swoje aluzyjne odbicie w obecnej w *Trans-Atlantyku* scenie pojedynku słownego między literatami (s. 36—39). Polski pisarz-emigrant staje „oko w oko” z przedstawicielem świata. Styk Polska—świat występuje tu z całą wyrazistością, co pozwala Gombrowiczowi ujawnić splot uwarunkowań polskiego „gestu kulturowego”. Przestrzenne usytuowanie postaci wewnątrz ogromnej sali wiele tu wyjaśnia: „Polski geniusz” na czele zwartej grupy rodaków otoczonej rozsypaną bezładnie, znudzoną publicznością cudzoziemską stoi naprzeciw reprezentanta obcej kultury. Pozornie indywidualne starcie „intelektualistów” nabiera cech działania niemal zbiorowego. Dwie grupy — rodacy i obcy — obserwują zmagania walczących. Jakże jednak odmienne są postawy obu grup. W poselskiej rysuje się silny związek grupy z reprezentantem, niemal identyfikacja z nim. Ale najważniejsze — to „instrumentalne” posługiwanie się własnym przedstawicielem, swoisty terror zbiorowy wobec jednostki. W obcych najważniejsze się wydaje zachowanie „rozluźnione” — lekceważenie obserwowanych wydarzeń i lekceważenie problemu dla polskiej grupy najistotniejszego: ukazania światu wielkości własnego narodu. Polskie dążenia cechuje silny emocjonalizm i pragnienie zdobycia akceptacji u obcych. Grupa polska, ogarnięta tym pragnieniem, sytuuje się oczywiście w pozycji niższego. Taką pozycję narzuca również swojemu przedstawicielowi. Ma on bowiem udowodnić swoim geniuszem, że „Polacy nie gorsi i swą wartość mają”. Tymczasem sprawa ta leży całkowicie poza zainteresowaniami cudzoziemskiej publiczności. „Polski gest kulturowy” okazuje się nieskuteczny, bo jest „działaniem relacyjnym”. Jest także wyrazem Polskości, a nie wyrazem jednostki. Jest wynikiem zbiorowej presji. Emigracyjny pisarz polski bezskutecznie usiłuje przekonać Europę o piękności „szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionej”. Narrator *Trans-Atlantyku* — „Polski geniusz”, zostaje zmuszony przez grupę do udowodnienia polskiej wartości. Ale uniezależnia się od zbiorowej presji. Autor epopei stał się tej presji wypadkową. Dokonał stylizacji Polski na zbiorowość „superlatywną”, ustalając ostatecznie cechy stylu polskiego.

Dlaczego „epos narodowy”

Pan Tadeusz istnieje w Gombrowiczowskim tekście jako skupienie jakościowe Formy Polskiej. Wszechwładnie opanowane przez Formę dzieło staje się dla wielu pokoleń n a r o d o w y m eposem reprezentacyjnym. Dlaczego?

Na to pytanie odpowiada tekst *Trans-Atlantyku* stylizacją świata XX-wiecznego na świat szlachecki. Bo ukryty rdzeń XX-wiecznej świadomości Polaka to szlacheckość. Zdaniem Gombrowicza współczesny Polak pojmuje swoją polskość anachronicznie. Za najbardziej polskie teksty uznaje Sienkiewiczowskie baśnie sarmackie, a nade wszystko „epos szlachecki” Mickiewicza. *Trans-Atlantyk* to rozbudowana aluzja literacka do tych tekstów. Pisany przewrotną sarmacką polszczyzną, pełen szlacheckich akcesoriów, obyczajów, zachowań — ujawnia związki współczesnej polskiej mentalności z sarmackim zapleczeniem, a raczej z tą sarmackością, którą kreuja Sienkiewiczowskie i Mickiewiczowskie teksty.

Wedle Gombrowicza polskość — „prawdziwa”, pradawna — zamknięta w słowie tych autorów, istnieje w świadomości współczesnego Polaka jako mityczny kontynent wspaniałych antenatów. Jest tym dla współczesnych, czym dla saskiej szlachty była mityczna Sarmacja, związana legendarnie z rzymskim imperium. Świat wielkiej feerii wrośnięty w polską świadomość odgradza skutecznie od marności czasów obecnych. Wystarczy odwołać się do szlacheckiej przeszłości, aby na powrót stać się wielkim narodem. Step przeogromny i rumaki, kontusze, karabele i pas suty, polonezy i patriarchalne biesiady, godni starcy i godna młodzież... Polska do tańca, do różańca i do szabli. Choć wady niejako ukryć trudno, lecz cóż one znaczą wobec wspaniałości tych pól zielonych, a i obłoków na niebie naszym polskim, tych wschodów i zachodów, mgieł i błękitów nad rycerskimi lub gospodarskimi zastępami. Bo Natura Polakowi łaskawa: gumna pełne, bydło syte wraca z pól...

Te hasła w satyrycznej wersji powracają w programie jednej z grup *Trans-Atlantyku*: zakorzenione w narodowej świadomości byty fikcyjne kształtują działanie oficjalnej reprezentacji polskiej jako realizację „idyllicznego patriotyzmu”, którego skupieniem jest dla Gombrowicza Mickiewiczowski poemat.

Ukryte możliwości światopoglądowe

Gombrowicz ujawnia także skomplikowaną dwujakościowość istniejącą w *Panu Tadeuszu*: major Kozłowski przechodzi znamiennej ewolucję — od „godności” do „straszności”. Podobną ewolucję przechodzą urzędnicy spółki: ewolucję od idyllizmu (najszerzej pojmowanego) do „patriotyzmu masochistycznego”. W tym ujęciu *Trans-Atlantyk* to tekst odkrywający potencjał „podziemnych” przebiegów idei zawartych w poemacie. Rozwijają możliwości ich „przedłużeń” doprowadzając do absurdu postawy ledwie rysujące się w *Panu Tadeuszu*.

Wewnątrz świata Mickiewiczowskiego daje się przeprowadzić linię rozgraniczenia, wyjaskrawiana w *Trans-Atlantyku*: Klucznik i Dobrzyń-

scy to skupienia postaw, których ewolucja prowadzi do makabryzmu patriotycznego. To „kraśne” pierwowzory Kawalerów Ostrogi. Soplicowie natomiast sytuują się jako formacja wstępna ciągu, którego przedłużeniem będą postawy grupy poselskiej. Finał *Trans-Atlantyku* to „zajazd” Kawalerów na roztańczony dwór opanowany przez grupę reprezentującą optymistyczny wariant patriotyzmu.

Poszukując źródeł obu tych postaw, Gombrowicz sięga wstecz i odnajduje — w mentalności szlachty staropolskiej. Alternatywa istnienia rycerskiego i istnienia gospodarskiego, stale tkwiąca w polskiej mentalności, zostaje w *Trans-Atlantyku* zhiperbolizowana: grupa masochistyczna to przecież „Kawaleria” (jej akcesorium stanowi „Ostroga”), grupa poselska to grupa „gospodarzy narodowych”. Opozycja żołnierz—gospodarz wskazuje na możliwości „bycia Polakiem” sprowadzone do dylematu: tragiczność albo idylliczność. Dylemat ten kształtował, według Gombrowicza, następujące postawy wobec wojny, utrwalone w polskiej kulturze:

1. Postawa „dla Polaka wojna nie nowina”, i kreacja „zachwycającego świata wojny”, gdzie Polak — mąż waleczny „świata twierdz pogranicznych”²⁹, ujawnia w walce swoją wielkość. Tu rysowały się dwie możliwości: idylliczna — Sienkiewiczowski wariant „pięknej wojny” (w tym samym ciągu odnaleźć można bitwę z *Pana Tadeusza*), i tragiczna — Żeromskiego ponura wzniosłość *Dumy o Hetmanie*.

2. Wariant mesjanizujący „wojny doświadczającej” (wojna patetyzuje Polskość, Polak naznaczony stygmatem wojny wydaje się wielki sobie i światu).

3. Optymizujący unik wobec rzeczywistości. Warianty poprzednie to postawy o dużym natężeniu jakościowym — w pewnym sensie heroiczne. Wariant ostatni to postawa „rozluźnienia”, „snu”. Tu odnajduje Gombrowicz *Pana Tadeusza* jako „gest epopeiczny”.

Wszystkie te warianty zawiera *Trans-Atlantyk* w wersjach spotęgowanych do absurdu. Oficjalne wystąpienia posła pełne są motywów z zespołu tradycyjnego reagowania: elementy postaw mesjanizmu idyllicznego łączą się z elementami patriotyzmu żołnierskiego. Grupa Kawalerów Ostrogi przyjmuje wojnę jako uwznioślające doświadczenie. Ale *Trans-Atlantyk* ujawnia także alternatywy nie skodyfikowane w polskiej kulturze, a — według Gombrowicza — obecne w narodowej mentalności. *Trans-Atlantyk* odsłania te „zawstydzające” Polskę i świat, a nie ujawnione w poemacie tendencje „niegodne Polaków”. Staje się także i przez to gestem anti-„epopeicznym” Gombrowicza.

Mesjanicznej, „masochistycznej” zgodzie na martyrologiczne *inferno*,

²⁹ Zob. E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*. Warszawa 1972, s. 253.

optymizującej stylizacji na zbiorowość „superlatywną” przeciwstawia się w Polaku antyheroizm ucieczki z kręgu emocjonalnego utożsamienia ze zbiorowością. Obsesją niepodległości zdominowani są wszyscy bohaterowie *Trans-Atlantyku*. Świat polski żyje tylko tym. Ale i nie tylko tym: „antypatriotyczne” postawy ujawniają właściciele spółki, ci sami, którzy zstąpią w „kręgi piekielne” (s. 106) Polski udręczonej — właściciele spółki będący „rozpisany na głosy” Polakiem, który ma dość udręczenia i zaczyna „robić interesy”. Ale i w nich heroizm przełamuje się długo, boleśnie... I pozostanie niezwykły. Znowu „zawstydzająca”, według Gombrowicza, tendencja zostanie ukryta przed rodakami i światem. I nie ona będzie najistotniejszym wyznacznikiem polskiego kształtu. Będzie nim scenariusz „tragicznej” albo „idyllicznej” autostylizacji narodu.

Harmonia

Wątek grupy poselskiej ujawnia ukryte sensy stylizacji idyllicznej, odsłaniając tym samym motywację „gestu epopeicznego” Mickiewicza. Ale nie tylko wątek grupy poselskiej. Powracają w *Trans-Atlantyku*, zdeformowane, „szlacheckie” motywy *Pana Tadeusza*, które w wersji Gombrowiczowskiej ujawniają swoje zafalszowanie.

Skłócenie świata polskiego w *Trans-Atlantyku* odpowiada skłóceniu świata epopei. Lecz układ fabularny eposu (rozłamanie świata polskiego na rzeczywistość „przedwojnia” i „powojnia”) uświadomił Gombrowiczowi, że Mickiewicz widział zachowania zbiorowe Polaków w optyce sprawy niepodległości: poematowe konflikty wygładzają się w chwili, gdy napoleońsko-polskie formacje wkraczają do Soplicowa. Jest wolność, jest i zgoda. Stąd tylko krok do stwierdzenia, że szlachecka zbiorowość przeżywa skłócenie jako wynik narodowej frustracji: kiedy wróg jest nieosiągalny — bije się brata. Ale w oczach Mickiewicza szlachecką zbiorowość reprezentuje „Polak Bogu i Naturze miły dla Cnót swoich, a głównie dla tej Rycerskości swojej, dla Odwagi swojej, Szlachetności swojej [...]” (s. 81). W *Panu Tadeuszu* wszyscy są „pocziwi” z pewnego punktu widzenia. Wszelkie zło zostaje rozgrzeszone przez „nawrócenie się na Polskę”.

Tak chyba odczytywał Gombrowicz narodową epopeję. A odpowiedział na nią w *Trans-Atlantyku* — polskim światem dwuznacznej jakości moralnej. Skłócenie między poszczególnymi grupami to dla Gombrowicza niezmienna cecha polskiej społeczności. Mickiewiczowskiemu wizerunkowi Polaka zwycięskiego przeciwstawia Gombrowicz wizerunek Polaka klęski — sfrustrowanego, nastawionego przeciw rodakom reprezentującym inny niż on model przeżywania Polskości. Skłócenie świata *Pana Tadeusza*, odczytywane przez Gombrowicza jako skłócenie „powierzchnio-

we” (bo w przekonaniu Mickiewicza prawdziwy, „istotowy” stan szlacheckiej społeczności to harmonia), znajduje odpowiedź w „Trans-Atlantykowym” skłóceniu „istotowym” — zbiorowość polska w powieści jest zdeintegrowana, podzielona na zwalczające się ugrupowania. Ledwie rysujące się w epopei alternatywy patriotyzmu „statecznego” i „rozbuhanego” dochodzą w *Trans-Atlantyku* do swych wersji krańcowych.

Dla Mickiewicza „historia prawdziwa” to stan harmonii Polski i Natury, opieka losu nad wspaniałym narodem. Niewola i klęska są tylko chwilowe. Było bowiem i będzie inaczej. Ten rys pojmowania polskiego losu można odnaleźć w motywacji działań Majora i grupy reprezentującej model patriotyzmu idyllicznego: odwoływanie się do tradycyjnego zespołu zachowań jest dla nich sensowne i właściwe, tą drogą powraca się bowiem do „prawdziwej Polskości”. Ale także do Polskości, która będzie nadal istnieć.

Odwołania do sarmackiego rytuału

Przedstawione w powieści gesty obyczajowe są ostentacyjnie „szlacheckie” jako trawestacje zachowań sarmackich obecnych w Mickiewiczowskim tekście. Wątek grupy poselskiej objaśnia, jak Gombrowicz rozumie sens Mickiewiczowskich odwołań do rytuału szlacheckiego. Pojedynek, polowanie, kulig traktuje on jako działania służące stylizowaniu narodu na zbiorowość „superlatywną”.

Pojedynek Majora i Gonzala wykorzystany zostaje przez grupę reprezentacyjną (tj. poselską) do stylizacji Polaka na „męża nieustraszonego”. Heroizuje Polaka przede wszystkim udział w starciu zbrojnym — tradycji takiego rozumowania mógł Gombrowicz szukać w tekście Mickiewiczowskim. W *Panu Tadeuszu* pojedynek (czy myśl o nim) pojawia się bowiem dość często. Gombrowicz odnalazł u Mickiewicza dwuznaczność wartościowania — pojedynek jest w *Panu Tadeuszu* łagodnie ośmieszany, ale jest także wartością: reprezentuje utopijną moralność sarmacką. W *Trans-Atlantyku* zostaje skompromitowany — Polak okazuje się człowiekiem niezdolnym do życia o „średnim natężeniu jakości” i żyje naprawdę tylko jako sarmacki Rzymianin: łączy w sobie cnotę i męstwo w natężeniu absurdalnym. Jest ucieleśnieniem sarmackiego stereotypu. Pojedynek w *Trans-Atlantyku*, ta demistyfikacja stereotypu sięgającego czasów szlacheckich, ujawnia stale obecny wyznacznik Formy Polskiej, jakim jest zasada istnienia w „czystych jakościach”.

Widział z pewnością Gombrowicz pojedynek w epopei jako formę prezentacji „kraśnego” bohaterstwa. Nieustrasżoność postaci z *Pana Tadeusza* traktował jako wyraz polskiej potrzeby kontaktowania się

z „wysoką” rzeczywistością. To znaczy — z wojną. Dla Gombrowicza działania według afirmowanego przez tradycję scenariusza są symptomem znieruchomienia w schematach. Ten tkwiący we współczesnej mentalności stereotyp „Polaka nieustraszonego” uniemożliwia dotarcie do rzeczywistości, deformuje rozumienie świata i wprowadza w absurd. Honor Polaka nie pozwala mu nie stanąć godnie: tak silnie jednostka podporządkowana jest zbiorowości. Wszyscy bohaterowie poematu to dla Gombrowicza „pełni honoru” Polacy. Tak Mickiewicz pokazuje Polaka światu. I tak, według Gombrowicza, widzi siebie Polak współczesny.

Major realizuje ten stereotyp zachowując się jak przeniesiony z sarmackiej prehistorii szlachcic-żołnierz. Śmierć w jego mentalności jest jakością „czystą”, instrumentem autoheroizacji i uwznioślenia narodu. Śmierć jako stały wyznacznik polskiego losu. Gombrowicz widział w tym patologię polskiej świadomości. Godne znoszenie śmierci jako akt heroizujący — to postawa Kобрzyckiego. Lecz lufa w niego skierowana jest pusta. Polak pozbawiony uwznioślającego kontekstu wpada w rozpacz — nie wie, jak „być Polakiem” w nowej, niejasnej sytuacji. Wszystkie okoliczności konfliktu z Gonzalem organizują kontekst deheroizacyjny. Major stanowiący skupienie postulatywnej Polskości wikła się we własnym nonsense. Polskiego męża walecznego spotkało to, czego nie przewidywał w najstraszniejszych snach — został zmuszony do pojedynku z homo-seksualistą.

Dla Gombrowicza Polak współczesny jest ogarnięty obsesją rozbiorów. Zakorzeniony w jego świadomości model „czystej” sytuacji starcia zbrojnego, w jakiej Polak realizuje swoją Polskość, został utrwalony w *Panu Tadeuszu*. Monotematyzm polskiej świadomości — dominacja obsesji wyzwolenia — sprawia, że Polak staje się naprawdę Polakiem wtedy, kiedy czuje się „powstańcem”, „żołnierzem”, „konspiratorem”, kiedy staje godnie przeciw zaborcy w obliczu narodów Europy. Takimi zapamiętał Polaków świat na długie lata.

„Czysta” sytuacja starcia zbrojnego — trwałego elementu polskiej historii — znalazła swoje odbicie w charakterze polskiej mentalności: Formę Polską tworzy zespół „pocziwej żołnierskości”. „Pocziwość” określa nie tylko świat polskiej epopei, staje się także atrybutem postawy narratora i podmiotu autorskiego: dzieło jako całość jest „moralne”, „wystrzegające się złych myśli”, jak mówi Gombrowicz³⁰.

Trans-Atlantyk odpowiada na nie jakością przeciwstawną: erotyzmem perwersyjnym. W takiej atmosferze dokonuje się „starcie” Polaka ze światem. Konflikt przebiega w kilku poziomach: dotyczy antagonizmu postaw, ale jest także antagonizmem gestów obyczajowych. Pojedynek

³⁰ *Dziennik (1953—1956)*, s. 331.

to nie tylko walka na pistolety. To także walka znaków człowieczeństwa, walka „form”.

Unieruchomieniu w ortodoksyjnych schematach „męża walecznego” odpowiada nieruchomość fizjonomiczna: charakterystyczne dla Majora jest ograniczenie gestu i mimiki. Jego zachowania to stereotypowe gesty „czyste” — jednoznaczne i utwierdzone tradycją. Przeważa gest pełen poważnej godności. Gonzalo jest ruchliwy, o nieprzewidywalnych reakcjach — przeważa u niego gest „miękki”, akcentujący cielesność, czy gest ludyczny. Jego ruchliwość przejawia się także w amorfizmie stroju: ciągła zmiana przemieszanych części ubrań domowych, oficjalnych, męskich i damskich, a także dysonansowość zestawień kolorystycznych. Ten homoseksualny pajac staje się przeciwnikiem „męża walecznego”.

Wobec takiego przeciwnika, wobec sytuacji nowej, nie znanej Polakowi, Gombrowiczowski bohater reaguje według scenariusza sprzed lat. Jego styl życia nie dopuszcza możliwości zachowań ludycznych: kpina, ironia, dystans są tu całkowicie niedostępne, bo to działania ze sfery „niskiej”, a tym samym degradujące. Pozostaje więc tylko niezmiennie „istnienie w skrajnościach”.

Anty-„Polonez”

Grupa poselska wykorzystuje pojedynek dla dokonania totalnej stylizacji narodu na zbiorowość „doskonałą”. Zasada „logicznego” kontynuowania tej stylizacji prowadzi Poselstwo do „poematowego finału”.

Poemat kończy się wspaniałym polonezem — *Trans-Atlantyk* kończy się kuligiem i narodowymi tańcami. Ta finałowa scena ujawnia, jak Gombrowicz rozumie cele Mickiewiczowskiego przedstawiania „kraśnego” rytuału sarmackiej zabawy. Cel zabawy — zaprezentowanie światu żywotności podbitego narodu — odsłania relacyjny charakter polskich zachowań. Wiele wyjaśnia tu, kontrastowy wobec Mickiewiczowskiej sceny poloneza, kontekst zdarzenia w *Trans-Atlantyku*: tańce narodowe istnieją w historycznym kontekście przegranej wojny, czego Mickiewicz raczej nie eksponował.

Jeśli posłużyć się określeniem „dynamika zdarzenia”, to będzie ona elementem najjaskrawiej różnicującym finały Mickiewiczowski i Gombrowiczowski. „Część wstępna” sytuacji w *Trans-Atlantyku* to gwałtowne wtargnięcie do wnętrza „dworu”. Rzutuje ono na całość sytuacji, określając ją jako zdarzenie o „dynamice nieregularnej”. Struktury składniowe, instrumentacja głoskowa tekstu Mickiewiczowskiego odwzorowują dynamikę regularną: tempo poloneza. Gombrowicz rysuje kształt sytuacji naśladując rytmikę dźwięków ludowej kapeli. Tłum tańczących stylizowany na zbiorowisko owładnięte pijackim rozbuchaniem stanowi zaprze-

czenie „godnego” tańca z poematu. Krąg wiejskości (zwroty z ludowych piosenek, nazwy regionalnych tańców) wskazuje, jak Gombrowicz rozumie funkcje folkloru w działaniach grupy reprezentacyjnej: widzi folklor jako współczesny element narodowej identyfikacji wykorzystywany przez zespół poselski do uwznioślającej stylizacji narodu. Charakterystyczne, że ludowość w kuligu nie jest jakością „czystą” — występuje bowiem w szlachecko-ludowo-plebejskim splocie. Obyczaj jeżdżenia kuligiem to szlacheckość. Układ taneczny (zhierarchizowanie par „urzędami”, „tancerzów wąż”, „w pary się rozłamali”; s. 116) odsyła wyraźnie do zaświadczonej w *Panu Tadeuszu* obyczajowości szlacheckiej. Lecz poloneza brak. Jego miejsce zajęły już nie ludowe, ale ponadstanowe „śpiewanki” polskie. Nadeszła, niczym w *Weselu*, pora bratania się. Wszystkie stany tańczą. Są i chłopskie „odezwania” przy kieliszku („Jeszcze go raz”, „A co tam, panie Szymonie?”, „Hej, panie Mateuszu”; s. 116). Są i inteligentkie rozmowy („A co tam, pani Doktorowa”; s. 117), szlacheckie zawołania („Zastaw się i postaw się”; s. 116). Rytuał szlachecki przeszedł w jakość pośrednią, w której współwystępuje z rytuałem folklorystycznym. „Ludowość” staje się kolejnym sposobem ujawniania wielkości Polski. Tak jak „szlacheckość” w poemacie.

Patriotyzm makabryzujący

Idylliczna stylizacja narodu znajduje w *Trans-Atlantyku* swoją odwrotność w wariancie patriotyzmu makabryzującego, choć granice między obiema formacjami nie są jasne. Obecność w *Trans-Atlantyku* grupy reprezentującej drugi typ patriotyzmu ujawnia Gombrowiczowską interpretację „odczytanych” w poemacie punktów wstępnych wyżej sygnalizowanych ciągów ideowych (zob. s. 110).

Grupa Kawalerów Ostrogi — wyobraźniowy odpowiednik postaw polskiego „makabryzmu” — stanowi skupienie Mickiewiczowskich sprzeczności: Mickiewicz jako autor *Pana Tadeusza* i jako autor *Dziadów* części III. Na tym zestawieniu koncentruje się Gombrowicz.

Świat *Trans-Atlantyku* jest przemieszaniem elementów aluzyjnych wobec światów przedstawionych w tekstach Mickiewicza: Kawalerowie organizują zajazd na grupę poselską, „szlacheccy” dostojnicy są głównymi postaciami, odbywa się polowanie, pojedynki, narodowe tańce, pojawia się nawet panna Zofia — wszystko to odsyła do tekstu epopei. Ale *Trans-Atlantyk* to także: piwnica niczym cela więzienna, w niej cierpiący ofiarnicy, bunt przeciw Bogu i Naturze, pożądanie mocy stwarzającej światy, przemiana Rachmistrza w mistrza Kawalerów Ostrogi.

Teksty romantyczne stanowią centralny punkt odniesienia *Trans-Atlantyku*, ale Gombrowiczowskie aluzje nie są aluzjami bezpośredni-

mi — powieść jest interpretacją współczesności, stąd odsyła raczej do kulturowego obszaru, w którym mieszczą się i „zawartości” dzieł Mickiewicza, i kontekst historyczny ich powstania, i pozaliterackie formacje ideowe zrodzone z romantycznego ducha w kręgu polskiej inteligencji. Gombrowicza interesuje przede wszystkim efekt końcowy procesów krystalizacji Formy Polskiej i jego geneza. Właśnie krystalizacji. Współczesna Polskość bowiem jest — sądzi autor — zdeformowanym produktem finalnym ewolucji alternatyw zarysowanych przez polski romantyzm. Według Gombrowicza innych alternatyw nie wytworzyliśmy. Albo tragiczność, albo idylliczność. W zadziwiającym splątaniu istnieją te pozornie sprzeczne przebiegi Formy Polskiej.

Wątek Kawalerów Ostrogi wskazuje, że Gombrowicza zaskakuje przede wszystkim rozpiętość postaw Mickiewicza. „Od Tadeusza do Konrada”! „Kraśna Polska przechodzi w Polskę udręczoną”. Wszystko to w jednym człowieku — Mickiewiczu! Od idyllicznego Soplicowa do otchłani narodowej udręki! Ta rozpiętość postaw ujawnia — jak interpretuje autor *Trans-Atlantyku* — charakterystyczną dla polskiej mentalności zasadę istnienia „w skrajnościach”.

Wyobrażeniowym ekwiwalentem tej tezy jest w powieści „grupa masochistyczna”. Życie Kawalerów Ostrogi to istnienie „dzienne” i „nocne”. „Dniem” są poczciwymi urzędnikami, handlują końmi i myśliwskimi ogarami (więc chyba są „szlachtą podszyci”). Ich biuro wypełniają przedmioty domowe i akcesoria myśliwskie. Tym, co ich określa najwyraźniej, okazuje się kretyniczny optymizm, klimat „żartu urzędniczego”, realizacja trwałych stereotypów zachowań, nieruchomość i niezmiennność. Biorą oni udział w akcjach inicjowanych przez grupę poselską. Towarzyszą „pojedynkowi” intelektualistów oraz pojedynkowi Majora i Gonzala, ujawniając swe „idylliczne” oblicze.

Przywódca grupy jest stylizowany ostentacyjnie na replikę satyryczną narratora poematu: szerzenie dobra i „poczciwy” optymizm to wyznaczniki tej postawy.

Z klimatu „żartu urzędniczego” zstępują Kawalerowie w *inferno* narodowego masochizmu — w ciemność „piwnicy-celi”. Rachmistrz-pocieszyciel przeistacza się w wodza udręczenia zbiorowego. Rzucając wyzwanie Bogu i Naturze staje się satyryczną repliką postaci Konrada. Miejsce udręki w obu wypadkach naznaczone jest kręgiem skojarzeń „podziemia”: „Polska poselska” zostaje przeciwstawiona „Polsce podziemnej” — Polsce tradycji konspiracyjnych. To „pionowe” rozłamanie świata polskiego stanowi wyobrażeniową projekcję tego, co w narodowej mentalności jawne, i tego, co ukryte. Reprezentacyjna polska idylliczność znajduje biegun przeciwstawny w polskiej nieświadomości zatajonej przed światem, a zdominowanej ideą udręki. Jednakże opozycja ta nie

jest jednoznaczna: propagowany przez grupę poselską Polak — nieustraszonego mąż godny, i obecny w grupie masochistycznej wzorzec Polaka — udręczonego żołnierza podziemia, ujawniają cechy wspólne. Znowu zachodzi zbliżenie splątanych przebiegów Formy Polskiej. „Dnem” idylli okazuje się tragiczność.

Gombrowicz tak konstruuje sytuację, by w semantyczny związek utożsamienia weszły pojęcia „podziemie” i „więzienie”, wskazując kierunek autorskiej refleksji. Wnętrze stylizowane jest na więzienną celę. W ciemnościach piwnicy postacie tworzą znieruchomiałe kłębowisko splątanych. „Ostroga” Kawalerów ma tu kilka znaczeń, które organizują całość wartościującą. Ostroga to akcesorium ułańsko-rycerskie, co sugeruje związek z patriotyzmem „żołnierskim”. Jest jednak umieszczona przy jednej nodze i pełni funkcję kajdan. Postacie połączone tą Ostrogą przypominają więźniów skutych po dwóch kajdanami. Gombrowicz z premedytacją buduje obraz tak, by uruchomić mechanizm „błuźnierczych” skojarzeń: przywołuje obraz narodowego *sacrum* — zesłańca skutego łańcuchami. Tylko że to obraz zdeformowany. Ostroga-kajdany jest używana bratobójczo jako ostrze terroryzujące. W finale powieści Kawalerowie Ostrogi przemieniają się w poczwarne centaury: skojarzenie nawarstwia się, tworzy szereg „człowiek na człowieku — jeździec na koniu — ułan”. Ostroga-kajdany staje się narzędziem dominacji człowieka nad człowiekiem. Uformowany na obraz centaury rysunek zależności wewnątrz grupy okazuje się ilustracją zależności niewolniczej: szereg utożsamiający „ułan — zesłańca — niewolnik” sugeruje identyczność tych postaw.

Naczelną funkcją wykorzystywania Ostrogi jest wzajemne zadawanie i potęgowanie bólu — bólu, na który wszyscy się godzą. Ostroga uzyskuje tu charakter znaku narodowego masochizmu: rozpamiętywania narodowej martyrologii. Ale Ostroga i kajdany zesłańca to jedno — kierunkiem sugerowanych skojarzeń „błuźnierczych” wyznacza Gombrowicz takie utożsamienie: kajdany sakryfikujące zbiorowość i Ostroga. Męka uwięzienia przemieni polski los — to idea Kawalerów Ostrogi. Ale to także idea *Dziadów* części III. W Gombrowiczowskiej wersji udręki narodowej Ostrogą zadaje się ciosy „niskie” (niegodne): w udo, w łydkę, co staje się degradacją idei heroizacji przez cierpienie. Grupa realizuje spotworniały program mesjaniczny z naczelną ideą wyzwalającego ofiarstwa. Ale okrucieństwo jest bratobójcze, a także „niskie”. Ujawnia to istotę i treść narodowego masochizmu: sygnalizowany szereg utożsamiający sprowadza do jakościowej jedności postawę męża nieustraszonego — „ułana” i postawę narodowego ofiarstwa — „zesłańca”. Obie postawy zostają objęte pojęciem nadrzędnym „więźnia-niewolnika”, co staje się wyobrażeniem

Grupa masochistyczna jako wyróżniki identyfikujące posiada Ostrogę

i nazwę Kawalerów. Te akcesoria wchodzą w związki z tradycyjnym polskim kultem żołnierza nieustraszonego. Ale również w świecie przedstawionym *Trans-Atlantyku* sugerują związki z kultem mesjanicznego cierpienia: patriotyzm „ułański” (skojarzenie przywołuje ciąg obrazów: Samosierra, wrześnie szarże kawalerii) i „zesłańczy” (skojarzenie przywołuje obraz sybirskich wygnańców, a także tradycję narodowego pielgrzymstwa) są dla Gombrowicza tym samym — są utożsamieniem się współczesnego Polaka z utrwalonymi w polskiej kulturze stereotypami Polskości. Bolesna identyfikacja z przeżyciem zbiorowej udręki nie jest jednak postawą z wyboru. Przerazająca Ostroga — narzędzie tortur i uwięzienia — stanowi wyobrażeniowy ekwiwalent narzuczonego związku ze zbiorowością. Narzuczonego nie z zewnątrz (przez historyczną sytuację niewoli w zaborach), ale „od wewnątrz”, przez samych uczestników grupy. Grupa bowiem zachowuje swoje istnienie tylko dzięki nieustannemu wzajemnemu terrorowi jej członków: rozpamiętywanie martyrologii okazuje się skutecznym modelem integracji. Uwięzieni przebywają w celi otwartej, a nie mogą wyjść. Tym, co ich unieruchamia, jest właśnie Forma Polska — trwałe, odporne na zmiany scenariusz polskich zachowań, myśli i emocji, z którym się utożsamiają. Scenariusz sięgający początkami odległej przeszłości, ale prawem koniecznej konsekwencji zmierzający do ostatecznego „uszywnienia”. Sytuacja historyczna uległa zmianie, ale model narodowej identyfikacji pozostał taki, jaki był przed dziesięcioleciem.

Wobec Europy

Organizacja tekstu powieści przedstawia i równocześnie usiłuje przewyciężyć istniejący, według Gombrowicza, w naszej kulturze scenariusz związku Formy Polskiej z kulturami Europy.

Gombrowicz więc do absurdu rozwija „odczytaną” przez siebie w poemacie Mickiewiczowską ideę stylizowania Polski na miarę Europy. Tę właśnie ideę odnajdujemy w „wersji popularnej” u podstaw poczynań propagandowych oficjalnego przedstawicielstwa Polski. Postulat zachowania ciągłości rozwoju narodowego, nakaz ciągłego powrotu do „prawdziwej Polskości” przez ponawianie niezmiennie tych samych gestów „rdzennie polskich” — wszystko to wynika dla Gombrowicza z „relacyjnego” charakteru kultury polskiej. Bo wytwarzanie Formy Polskiej — obyczaju Polaków, ich stylu myślenia i przeżywania — jest w istocie autostylizacją zbiorowości skierowaną na pełną identyfikację z obrazem Polski, jaki utrwalił się w europejskiej kulturze. Działania grupy poselskiej, Majora (ale także Kawalerów Ostrogi) mają na celu właśnie to utożsamienie się z „odbiciem” Polski w kulturze Zachodu, zmierzają do

„podciągnięcia” stylu polskiego życia na „poziom europejskich oczekiwań”. Teksty romantyczne (ale także „pozaliteracka” polskość „krajów powstańczych zrywów i narodowego udręczenia”) okazują się w Gombrowiczowskim spojrzeniu impulsem wstępnym, który wytworzył to „odbicie”, okazują się źródłem „narodowej jaźni odzwierciedlonej”³¹. Zdaniem Gombrowicza współczesny Polak nadal w kulturze Zachodu odnajduje swój romantyczny wizerunek. To „odbicie” mówi mu nie tylko, kim był — mówi mu także, kim ma nadal być, w jaki sposób ma rozpoznawać i chronić swoją polską tożsamość. Jej obrona dokonuje się poprzez rozpaczliwą identyfikację z Formą Polską. A że jest ta forma „odbiciem” takiej Polski, jaka już nie istnieje, dlatego polskie „gesty rdzenne” muszą być zawsze anachroniczne, tak jak anachroniczny wydawał się Gombrowiczowi Mickiewiczowski „powrót w sarmackość”.

Tym, co polską formę narodową określa najdobitniej, jest dla Gombrowicza „romantyczny atawizm rozbiorów” — poczucie niepewności, kruchości, „tymczasowości” polskiego istnienia. W *Trans-Atlantyku* Gombrowicz pokazuje któryś z kolei moment naszej historii, kiedy Polski już nie ma — ale: Polska jeszcze jest! Jest, dopóki świat może ją rozpoznać jako trwałą, znany sobie zespół kulturowych stereotypów. Tak rozumują bohaterowie powieści — temu właśnie celowi są podporządkowane działania wszystkich „Trans-Atlantykowych” grup! Forma Polska jest dla nich nienaruszalnym *sacrum*, gdyż tylko nienaruszona może zapewnić narodowi poczucie tożsamości i poczucie istnienia.

Mając świadomość historycznej genezy tego zjawiska w psychologii zbiorowej, Gombrowicz dostrzega w nim równocześnie istotne niebezpieczeństwo dla rozwoju osobowości Polaka współczesnego. Chodzi mu o opanowanie Polaka przez „moce zbiorowe”, o „monotematyzm” jego życia duchowego, Polak współczesny bowiem, według Gombrowicza, jest w takim stopniu pochłonięty myślami o zachowaniu swej narodowej tożsamości, że zapomina o tym, iż powinien zobaczyć w sobie nie tylko reprezentanta narodu, lecz także autonomiczną, niepowtarzalną i niezależną osobowość. Gwałtowne dążenie do pełnej identyfikacji z Formą Polską, dążenie do tego, by ani przez chwilę nie przestać „być Polakiem”, sprawia, że Polak ma słabe poczucie jednostkowości. A przed tym właśnie Gombrowicz się broni — odpowiadając postawą „dystansu wobec Polskości”. Zapisem scenariusza tej postawy jest konstrukcja narratora *Trans-Atlantyku*.

Usiłuje ów narrator zerwać emocjonalne więzi z Polskością, próbuje odpowiedzieć na drastyczne pytanie, „czy warto być Polakiem”, nie-

³¹ O kategorii jaźni odzwierciedlonej w twórczości Gombrowicza zob. Błoński, *Gombrowicz a ethos szlachecki*.

mniej wciąż pozostaje w ambiwalentnym związku z polskim światem wartości i — paradoksalne — „walczy” z Polskością właśnie jako *Sarmata* kontestujący³², „stary szlachcic” (szlachcic nie tylko parodiowany), dostrzegając szansę dla współczesnych w ożywieniu pewnych elementów ethosu polskiej szlachty. Ten Gombrowiczowski „powrót w sarmackość” jest powrotem „przeciw” formie narodowej skodyfikowanej przez Mickiewicza. Jest zaczerpnięciem z XVII-wiecznej kultury szlacheckiej takich współcześnie zapomnianych wartości, jak „pańska” nonszalanckość Polaka wobec kultury europejskiej, poczucie wyższości wobec form, ludyczność, „towarzyskość”³³ — wartości, które sprzyjają postawie dystansu i stwarzają współczesnym szansę uniezależnienia się od „scenariusza Polskości” sygnowanego nazwiskiem autora narodowej epopei.

Właśnie ów zaszyfrowany w strukturze *Trans-Atlantyku* projekt postawy wobec kultury polskiej — postawy urzeczywistniającej dialektykę dystansu i utożsamienia, fascynacji i krytycyzmu — można odczytać jako „anty-Mickiewiczowską” propozycję ideową Gombrowicza. Jest to propozycja patriotyzmu nowego typu — nowego, oczywiście, w stosunku do tego modelu patriotyzmu, jaki, według Gombrowicza, proponują Polakom Mickiewiczowskie scenariusze narodowej identyfikacji: *Dziady* i *Pan Tadeusz*.

³² Piszę o tym szerzej w szkicu *Gombrowicz — Sarmata kontestujący* („Ruch Literacki” 1975, nr 4).

³³ Zob. Błoński, *Gombrowicz a ethos szlachecki*.