

Jacek Łukasiewicz

Dwa nawiązania do "Pana Tadeusza" : "Kwiaty polskie" i "Trans-Atlantyk"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/3, 51-84

1984

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.

JACEK ŁUKASIEWICZ

DWA NAWIĄZANIA DO „PANA TADEUSZA”:
„KWIATY POLSKIE” I „TRANS-ATLANTYK”

1

Pan Tadeusz wyrósł z „nieromantycznego pragnienia”.

Nieromantyczne pragnienie zamiany niezwykłości bolesnej na tok spokojny naturalnego, swobodnego życia zostało niemal świadomie wyjaskrawione.

— pisał Juliusz Kleiner¹.

Godzono się na to, choć nie zawsze. Spierano się natomiast, w jaki sposób, poprzez jakie reguły gatunkowe — wyznaczające reguły odbioru — należy odczytywać ów „tok spokojny”. Czy poprzez konserwatywną idyllę szlachecką, czy poprzez baśń, poemat humorystyczny, poprzez epopeję (i jaką? według jakich norm stworzoną?), czy poprzez dyrektywy właściwe którejś z odmian powieści? Odpowiedź na pytanie o gatunek czy o dominantę gatunkową byłaby zarazem wskazaniem, o jaki ład tu chodzi. O jaki spokój? O jaką diagnozę życia społecznego? Jak mamy przyjmować ten świat Soplicowa: poważnie czy niepoważnie, dosłownie czy parabolicznie? I jakie reguły rządzą tą dosłownością? Jakie parabola? Jakie z poematu czerpać nauki? *Pan Tadeusz* dopuszcza różne interpretacje.

Poemat Mickiewicza stał się w społecznej recepcji wzorem ładu i zakorzenienia. Sam jednak może być interpretowany poprzez różne literackie wzory. Nawet jakby wyraźnie do nich „odsyłał”, nie jest więc „obeliskiem granitowym wśród pustyni”². Może być odczytywany poprzez

¹ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 218.

² Tak nazwał *Pana Tadeusza* Z. Krasiński. Natomiast S. Pigoń („*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława. Studium literackie*. Warszawa 1934, s. 61) przeciwstawiając się w rozdziale *Tradycje literackie* temu określeniu udowadnia, że *Pan Tadeusz* „jest organicznym ogniwem dokonywanego się rozwoju twórczości literackiej narodu”. Uczony mówi o rodzimych pokrewieństwach: wskazuje na problematykę, motywy i postacie znane literaturze oświeceniowej, wczesnej XIX-wiecznej, a także wyraźnie oddziela *Pana Tadeusza* od jego nieprawego potomstwa, konserwatywnej literatury „tradycyjnej”. Dalej czytamy (s. 95—96): „Z całego toku

zależność od dawniejszej tradycji literackiej: rodzimej i obcej. A także poprzez utwory późniejsze, dla których sam stał się szczególnie ważną tradycją. Łańcuch tych utworów stale się wydłuża. Chcę tu zająć się dwoma jego ogniwami — poematem Juliana Tuwima i powieścią Witolda Gombrowicza. Mówiąc o kolejnych ogniwach trzeba jednak pamiętać o całym łańcuchu. I o trudnościach w interpretowaniu ogniwa głównego — *Pana Tadeusza* ³.

„Nieromantycznego pragnienia” nie ma już w romantycznym *Beniowskim*, gdzie Słowacki nie chce zmieniać „niezwykłości bolesnej” na żaden „tok spokojny”, ale stara się opanować ją ironią. Swym poematem dygresyjnym powiada, że taka zamiana stałaby się i niemożliwa, i niepotrzebna. Sam gatunek poematu dygresyjnego skierowany był przeciw „spokojnemu tokowi” i prawomocności zobiektywizowanej epiki. Ironia pozwalała na dystans i na mówienie o „niezwykłości bolesnej” w sposób bardziej bezpośredni i z różnych stanowisk.

Rozpatrując późniejsze nawiązania do *Pana Tadeusza* nie można pomijać tej pierwszej wielkiej polemiki literackiej. Dała ona początek następnym, określiła pożądany wymiar intelektualny i artystyczny. Zawierała też trzy przynajmniej elementy podstawowe dla większości późniejszych literackich nawiązań.

Pierwszym takim elementem było widzenie *Pana Tadeusza* jako swoistej synekdochy całego dzieła Mickiewicza, więcej: Mickiewicza jako zjawiska ukształtowanego w świadomości społecznej⁴. W *Beniowskim* mowa jest i o *Konradzie Wallenrodzie*, i o *Romantyczności*, o *Odzie do*

omawianych szczegółów wyniknie zapewne, że ten przedziwnie wzorzysty poemat utkany jest nie tylko na polskiej uczuciowej osnowie, o czym nikt dotąd nie wątpił, ale że i w spajającym go w całość artystyczną wątku tudzież w technice tkania, w czym (w znacznej mierze słusznie) doszukiwano się tyłu elementów postronnych, podniet pozaojczystych — że i w tym wszystkim jest przecież w *Panu Tadeuszu* wiele tworzywa rodzimego, wysnutego z pracy i z ducha poprzedniego pokolenia”. O zależnościach tych pisano potem wielokrotnie.

³ Zakłada się na ogół — przynajmniej milcząco — któreś jego odczytanie jako własne, przynajmniej jako własny wybór z dotychczasowych odczytań. Czyni to oczywiście każdy, kto zajmuje się recepcją poematu. Nie mogąc tutaj prezentować szerzej mojego stanowiska, chciałbym wskazać tylko, że i w niniejszym studium tkwi — z konieczności — takie założenie.

⁴ Zob. S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964, s. 104: „Przesadne by było twierdzenie, że *Beniowski* wymierzony był przeciw *Panu Tadeuszowi*, że Słowacki pisał po prostu przeciw *Tadeuszowi*. Słowacki pisał przeciw całemu Mickiewiczowi, przeciw Mickiewiczowskiemu pierwszeństwu, przeciw zbiorowej opinii, która miejsce Mickiewicza uznała i sankcjonowała. Jeżeli *Beniowski*, ten zapowiadany, przyszedł, miał być gigantyczną anty-epopeją, przeciwstawieniem i przewyciężeniem polskiego romantyzmu w wersji tradycyjnej, to biegunem opozycyjnym takiej anty-epopei, epopeją atakowaną, był oczywiście nie prosty, narodowy *Pan Tadeusz*, ale *summa* Mickiewiczowskiej poezji, gigantyczny epos jego dzieła zebranego, uznanego przez naród. Roli *Pana Tadeusza* w tak ułożonej — przez Słowackiego — opozycji nie należy przeceniać”.

młodości, o wielu innych utworach⁵. Jest też, oczywiście, przeciwstawienie się Mickiewiczowi jako autorytetowi moralnemu i artystycznemu. Rzeczywistemu, wielkiemu autorytetowi. Zakończenie pieśni V mówi o tej wielkości dobitnie.

Drugim elementem było wskazanie, że poemat ten, o jakimkolwiek ładzie mówi, szuka go w kraju rodzinnym, we własnej tradycji. Trudno sobie wyobrazić, aby *Beniowski* będąc taką polemiką mógł mieć fabułę nie dotyczącą Polski i Polaków.

Trzecim — było zobaczenie, że za ładem szlacheckiego świata w powieście nowogrodzkiej w latach 1811—1812 był ład inny, określony przez Słowackiego jako „piękność w dali”, ład idealny, który potem Miłosz nazwał ładem poematu metafizycznego⁶.

Na tych trzech stwierdzeniach oparta została polemika z Mickiewiczem i z *Panem Tadeuszem* prowadzona na kartach *Beniowskiego*. Słowacki przeciwstawiał własną poezję — jego dziełu; ironię i „ariostyczną” lekkość — jego powadze i epickiemu humorowi; wreszcie własne całościowe i metafizyczne widzenie świata — jego także całościowemu i także, choć inaczej, metafizycznemu widzeniu. To ostatnie nie wynika z pierwszych pięciu opublikowanych pieśni, ale też i pieśni owe takiemu widzeniu nie przeczą. W pieśniach dalszych, nawet w tych, które powstały przed towianistycznym przełomem, kształtuje się już nowa koncepcja świata i zaświatów, koncepcja genezyjska i religijna. Słowacki pozbywał się wtedy lekkości „ariostycznego pióra”, ironicznej, na rzecz innej, „lekkości” — świata duchów, który stawał się dlań jedynym realnym światem. Stąd naturalność hołdu, jaki oddał w VIII pieśni *Panu Tadeuszowi*. Ostatnie znane fragmenty *Beniowskiego*, znacznie późniejsze, są nawet, według opinii Kleinera, „uzgadnianiem” tego poematu z Królem-Duchem⁷.

W *Beniowskim* polemika z *Panem Tadeuszem* nie tylko prowadzona jest wprost, ale i poprzez całą formę utworu. Bardzo to wyraźne. *Pan Tadeusz* jest utworem zamkniętym, *Beniowski* — otwartym. Mickiewicz opowiada spokojnym 13-zgłoskowcem parzyście rymowanym, gdy Słowacki „myśli oktawami”⁸. Narrator *Pana Tadeusza* jest ograniczony (choć nie we wszystkim) horyzontem swego poematu, przedmiotowością świata, która się nam ukazuje poprzez różne konwencje, ale nie mamy wą-

⁵ Różne typy tych nawiązań szczegółowo omawia J. Kleiner (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, T. 3. Warszawa 1923. O pierwszych pięciu pieśniach — s. 115—120; o dalszych — s. 318 n.).

⁶ Decyduje o tym, według Cz. Miłosza (*Ziemia Ulro*. Paryż 1977, s. 101), ukazany w poemacie „ład istnienia jako obraz (czy odbicie w lustrze) czystego Bytu”.

⁷ Zob. J. Kleiner: wstęp w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, T. 11. Wrocław 1957, s. 40; *Juliusz Słowacki*, t. 3, s. 323 n.

⁸ Określenie Treugutta (*op. cit.*), wyeksponowane w tytule rozdziału: *Myślenie oktawami*.

pliwości, że w ramach poematu, w jego konwencji nadrzędnej, świat przedstawiony jest rzeczywisty, niezależny od narratora, który może tylko rozmaicie o nim mówić. Narratorowi pierwszych pięciu pieśni *Beniowskiego* wszystko wolno. Taka jest autokreacja poety jako człowieka wolnego, panującego nad materią całego utworu: może swobodnie kształtować wiersz, kształtować fabułę, która nie ma żadnej autonomii w stosunku do narratora; myśli formułuje w swobodnym dyskursie, który może podejmować i przerywać w każdym momencie. *Pan Tadeusz* jest w swoim ostatecznym kształcie epopcją. *Beniowski* poematem dygresyjnym szczególnie kapryśnym.

2

Kwiaty polskie Tuwima są ostatnim tak obszernym, ważnym, wierszowanym poematem fabularnym w naszej literaturze. Słowo „ostatni” trzeba tu podkreślić. Pod tekstem pierwszego i jedynego tomu tego utworu znajduje się notka: „Rio de Janeiro, listopad 1940 — New York, lipiec 1944”. W tomie tym nie kończy się żaden z pozaczynanych wątków fabularnych, urywają się one jakby przypadkiem, każą oczekiwać dalszego ciągu. Tom kończy się jednak obszernym i ważnym *Epilogiem*, pełniącym rolę podobną jak *Epilog* w *Panu Tadeuszu*, tłumaczącym genezę *Kwiatów* miejscem i czasem ich powstania, sytuacją emigracyjną. Drugi tom nie powstał, chyba nawet w urywkach. Musiałby być inny, gdyż inne byłyby w nim miejsce i czas narracji. (Przypomina to bardziej niepowstanie — niemożność powstania — zamierzonej przez Mickiewicza drugiej części *Pana Tadeusza*⁹ niż niepowstanie — raczej nieukończenie — dalszego ciągu *Beniowskiego*, który podzielił los innych nie ukończonych utworów Słowackiego.)

Na pierwszy rzut oka *Kwiaty polskie* są poematem dygresyjnym,

⁹ Zamierzony ciąg dalszy poematu nie powstał nigdy, choć Mickiewicz prawdopodobnie zaczął go nawet pisać. Kontynuacja ta miała chronologicznie sięgać powstania listopadowego. *Pan Tadeusz* jest ściśle związany z tym momentem historycznym, w którym jego akcja została umieszczona. Właśnie wtedy, w tych pełnych nadziei latach 1811—1812, można było zatrzymać obraz szlacheckiego świata w Nowogródczyźnie, zachowując jednocześnie jego wewnętrzną dynamikę społeczną. To, że według wielu badaczy (m. in. Pigoń i Klejnera) *Pan Tadeusz* był pierwotnie pomyślany jako dziejący się w innym roku (świadczy o tym zwłaszcza nie uzgodniona chronologia wewnętrzna), potwierdza tylko, że moment przed wyprawą na Moskwę został przez Mickiewicza celowo wybrany i że ten właśnie czas akcji odpowiada ostatecznemu kształtowi gatunkowemu utworu i jego wymowie ideowej. Wszystkie kontynuacje *Pana Tadeusza*, począwszy od fragmentów poematu Słowackiego pod tym tytułem aż po ostatnie (większość została zgromadzona przez J. Starnawskiego w antologii: *Adam Mickiewicz w poezji polskiej i obcej*. Wrocław 1961), mówią już o czasie po klęsce pod Moskwą, po utracie nadziei, i przedstawiają świat inny, choćby najlepiej imitowany był w nich Mickiewiczowski tok wiersza i sposoby obrazowania.

podejmującym wzór *Beniowskiego* i *Eugeniusza Oniegina*, acz jak zauważył Michał Głowiński, o dygresjach w ścisłym znaczeniu trudno tu mówić¹⁰, utwór może być odczytywany jako poemat liryczny. Ale ten liryczny poemat ma fabułę, która nie podobała się krytykom, lecz do której autor przywiązywał szczególne znaczenie. Jest też w *Kwiatach* dążenie do pewnej kompletności opisu świata zamkniętego, przedmiotowego, opuszczonej nagle Polski, która w tym właśnie czasie — czasie pisania i czasie narracji — przechodziła kataklizm wojny.

Stosunek do *Pana Tadeusza* został w *Kwiatach polskich* wyrażony wprost, i to w opozycji do innego utworu — do *Króla-Ducha*. W długim wyliczeniu poeta wyznaje, czego nie lubi:

Nie lubię [...] motorów, radia,
Wycieczek, sportów, generałów,
Szparagów, wodzów i upałów,
Dyskusji, energicznych twarzy,
Mycia żyletki, prasy, plaży,
[.]
Mówców, czekania, histeryczek,
Deklamatorów, zapalniczek,
Pieczeni, jeśli nie jest krucha,
Prawników, świąt i „Króla Ducha”. [71]¹¹

Król-Duch jest w tej żartobliwej enumeracji akordem końcowym. Dalej już bowiem czytamy:

A lubię: milczeć, deszcz, słowniki,
Ilustrowanych pism roczniki
(„Kłosa”, „Wędrowce”, „Tygodniki”),
[.]
Dyliżans, burzę, ozór z chrzanem,
Koniak, gorący barszcz nad ranem,
Walce i stare wodewile,
Miłostki, Litwę, wiatr, motyle,
Nie wstawać cały dzień z kanapy,

¹⁰ Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962, s. 216: „Stosunek pomiędzy elementami lirycznymi i epickimi układa się w utworze Tuwima inaczej niż w poemacie dygresyjnym. Warstwa liryczna zdobywa pozycję dominującą — tym samym nie istnieje na zasadzie dygresji od jednego konsekwentnie rozwijanego tematu. Temat taki bowiem w istocie nie pojawia się w ogóle. Dlatego też w *Kwiatach polskich* nie spotykamy się ze zjawiskiem dygresji. Luźność w powiązaniu poszczególnych składników poematu, jego »wielotematyczność« wynika z zastosowania — z mniejszą lub większą konsekwencją — lirycznych zasad konstrukcyjnych”. Ale także badacze zajmujący się *Beniowskim* wątpili, czy nazwa „poemat dygresyjny” (a więc zawierający dygresje od konsekwentnie rozwijanego tematu) dobrze określa utwór Słowackiego. Zob. Treugutt, *op. cit.*, s. 119 n.

¹¹ *Kwiaty polskie* cytuję z: J. Tuwim, *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1955. Liczby w nawiasach wskazują stronicę. Podkreśl. J. Ł.

Krościenko, zegarmistrzów, mapy,
Piwo (choć Niemiec) Haberbusza
I Kocham „Pana Tadeusza”. [71—72]

Te upodobania i niechęci do wielkich poematów nie muszą być racjonalizowane, ostatecznie bez uzasadnień przyjmujemy informację, że poeta nie lubi szparagów, a lubi ozór z chrzanem i koniak. Niechęć do *Króla-Ducha* można jednak starać się wytłumaczyć, opierając się na tekście *Kwiatów polskich*. Po pierwsze — poemat Słowackiego kojarzy się Tuwimowi z mesjanizmem w jego mocarstwowej odmianie, z „krzepą” i „posłannictwem”, z „mistycyzmem” politycznym, który łączył się dlań nieodparcie tak z polskimi faszyzującymi nurtami, jak i z doktryną hitleryzmu („Z mistyczną misją wprost z Monachium”, 110). Bliska była poecie wizja innej Polski, „Polski słabej”, jak w wierszu Słonimskiego¹². Po wtóre — Tuwim lubił nauki tajemne, magię, okultyzm, interesował się teozofią. Zostało to wielokrotnie zaświadczone, także na kartach *Kwiatów polskich*. Ale zainteresowania te traktował niezbyt poważnie, jako pasje hobbystyczne, „nałóg / Zgłębiania kuriozalnych nauk, / By dwuwierszową złowić wzmiankę” (85). Jako oczarowanie demonologiczną i fantastyczną terminologią.

Znam groźny i zaczarowany
Diabelskich stworów świat potworny,
Te hipogryfy, lewiatany,
Kynocephale, unicorny,
Śród jednoroźców nie pomieszam
Eglisseriona z monocerem —
Wszystko to znam jak własną kieszeń [86]

¹² Wiersz Słonimskiego *O Polsce słabej*, napisany w czasie wojny, bardzo przypomina poglądy wyrażane przez Tuwima w jego „modlitwie” w *Kwiatach polskich*. A. Słonimski (*Poezje zebrane*. Warszawa 1964, s. 419) pisał:

Mówią o Polsce silnej. Już dziś liczą sztaby,
Jak ją ziemią okopać, opręć na bagnecie.
Lecz ja, wybaczcie bracia, pragnę Polski słabej,
Ja pragnę Polski słabej, lecz na takim świecie,
Gdzie słabość nie jest winą, gdzie już nie ma warty,
Ryglów u bram i nocą dom bywa otwarty,
Gdzie dłoń nie utrudzona okrutnym żelazem
I gdzie granica wita tylko drogowskazem.

W zakończeniu są echa marzeń Mickiewicza wyrażonych w *Epilogu*. Wiersz w tonacji szlachetny, ale trudno go przełożyć na język konkretnego politycznego. Tuwim zachowuje podobną tonację, lecz dokonuje politycznej opcji:

Każda niech Polska będzie wielka:
Synom jej ducha czy jej ciała
Daj wielkość serc, gdy będzie wielka,
I wielkość serc, gdy będzie mała.
Wtłoczonym między dzicz niemiecką
I nowy naród stu narodów —
Na wschód granicę daj sąsiedzką
I wieczną przepaść od zachodu. [106]

Ale dygresję tę kończą słowa: „Gorszą jest bestią Podejrzenie”, i narrator szybko przechodzi do fabuły. Z tych zainteresowań nie mają się rodzić „prawdziwe mistycyzmy”. To raczej ucieczka, jak dla bohatera poematu, ogrodnika Dziewierskiego, sztuka robienia bukietów, kaligrafowanie psalmów na okrągłych tekturkach czy malowanie prymitywnych obrazów były ucieczką od kłopotów życiowych i melancholii.

„Kocham Pana Tadeusza” zostało umieszczone na końcu równie żartobliwego wyliczenia, ale cudzysłowu ironii brak w tym wyznaniu. Wyliczenie dysgustów jest całkiem subiektywne, wyliczenie upodobań ma także inny odcień: epickiej pochwały i akceptacji; jest częścią zawartego w poemacie opisu świata.

Motywy z poematu Mickiewicza pojawiają się w *Kwiatach polskich* nieraz i waga tych cytatów sygnalizowana bywa często użyciem wersalików. „BYŁ SAD”. Sad Mickiewiczowski skonstrastowany zostaje z nędznym sadem, który „Mizerny, rzadki i zwarzony / Z ubogim sadownikiem-Żydem”. Nie nimfa pojawia się Hrabiemu, ale bohater-poeta widzi, jak:

Dziewczynka zaś, niemowlę jeszcze,
Z trudem czołgając się po ziemi,
Chce rączynami ruchliwemi
Złapać tekturkę po pudełku
Od gilz — i ująć jej nie może,
Więc coś gaworzy i gaworzy...
Skrzywione rozkraczyła nóżki
I widać wszystko. [...] [39—40]

W tym sadzie:

Łażą synkowie sadownika
Zbierając z trawy udeptanej
Twarde jak kamień, cierpkie gruszki,
Że na myśl samą biorą dreszcze; [39]

Jeśli sad Mickiewiczowski także okazywał się rzeczywistością inną od tej, jaka jawiła się obserwatorowi, to tutaj nie ma deziluzji, bo nie było iluzji, spojrzenie od razu jest inne. Widzem jest bowiem nie romantyk Hrabia, ale współczujący krzywdzie autor pozytywistycznego obrazka.

Gdzie indziej poeta cytatem pragnie wzmocnić odmowę współpracy z dawniej faszyzującym rodakiem, który w czasie wojny chciał przejść do porządku nad przedwojennymi kontrowersjami¹³.

„A sio!” powtarzam. „A ze szkody!”
Nie ma „aliansu”... „NIE MA ZGODY,
MOPANKU.

Taki koniec pieśni. [113]

¹³ Powołuje się Tuwim na „Grzmot Majowy / I ogień wiary mojej młodej”, który się wprawdzie „prędko prześnił” (113), ale owa ówczesna wiara daje jakby teraz pocie prawo, by dawnemu antysemicie odpowiedzieć właśnie słowami, które padły w Dobrzynie.

Trzecie nawiązanie już nie jest tak graficznie podkreślone, ale ono właśnie jest najważniejsze. Obraz miejscowości letniskowej (Inowłodka) z dzieciństwa poety został pokazany jako parodia Sopicowa. Zamiast dworu jest architektoniczno-kulturowa hybryda:

Przed żółtą willą, dzikim stworem,
Z opasującą ją galerią,
Ze zwariowaną boazerią,
Zgniłym budulcem i kolorem,
O oknach, co szarzyzną zioną,
O ścianach w sękach, szparach, piętnach,
Z drabiną schodów przystawioną
Na zewnątrz do górnego piętra,
O dachu w asfaltowe łąty,
Skwierzące w słońcu smolnym smrodem,
Willą — mieszańcem kurnej chaty,
Bóżnicy, szopy i pagody — [29—30]

— przed ową willą siedzi towarzystwo pokazane humorystycznie. Nie jest ono z *Pana Tadeusza*, ale z rysunków Franciszka Kostrzewskiego. Są tam „głupek z głupkiem” nucący „To »Oczi czornyje«, to »Puppchen«...” oraz „Mężusiów brzuszkatych czworo” (nie wiadomo, czy formy „czworo” użyto tu dla rymu, czy też ma ona pokazać wątpliwą męskość „mężusiów”):

W rannych pantoflach, cyklistówkach
Na mniej lub więcej łysych główkach,
Bez marynarek, ale w szelkach,
Gra w „telefona” lub „mauszelka”,
Inaugurując letni salon...
(Gdzieżeś, Kostrzewski?) Grają, pałą,
Kto „Carski Diubek”, kto „Renomé”,
A kto cygarko, które ścina
W takim breloczku-gilotynce. [30]

Cały obrazek jest dobronudyczny, ale w takiej konwencji, w jakiej zostało przedstawione towarzystwo z Tuwimowskiego pociągu doczepionego do Tuwimowskiej *Lokomotywy*. Nawet rymy są podobne jak w wierszach dla dzieci:

Opodal — na leżakach — panie,
Kolorystyczne niesłychanie:
W szlafrokach kalejdoskopowych,
Pomidorowo-fioletowych,
W pstre kwiaty, ptaki, psy, komety
I azjatyckie alfabety. [30—31]

Wygląda to „Jak sen papugi zwariowanej / O pawiu, zwariowanym również”. Obok młodzieńcy z Warszawy, jeden z nich („Chlestakow letniska”) śpiewa *Sorrento* i *O sole mio*, wzbogacając repertuar „mężusiów” o bardziej światowe melodie.

Towarzystwo to na tle willi — bękarta kultur jest pokazane saty-

rycznie; ma fatalne gusty estetyczne, niemądre obyczaje. Są to ludzie bliscy młodemu bohaterowi, ale nie może on solidaryzować się ze standardami ich kultury, przypadkowymi i eklektycznymi w najbardziej ujemnym znaczeniu. A że to właśnie kraj lat dzieciennych został przywołany w poemacie, można powiedzieć, że tam Soplicowa nie było. Nazwa ta, gdy się pojawia, jest przywołana ironicznie.

Takie letnisko. Jedno słowo:
Wypisz-wymaluj — Soplicowo.
Przechodząc krokiem Guliwera,
Zagarniam dłonią i zabieram
Papuzie damy, dwóch młodzianów
I willę, i grających panów.
Robię to błyskawicznym ruchem
(Jak się na stole łapie muchę)
I dalej idę. Oni, w garści,
Bzykają, nudzą, więc ich gnioię
I, gniewny, rzucam gdzieś pod płótem,
Jak sforę biesów do przepaści.
Znowu się chmurzę, burzą wzbieram
I naprzód — krokiem Guliwera —
Do mej altany. [32]

Jeśli usuniemy nawias pobłażliwości, jaką narrator poematu żywi wobec siebie młodziutkiego i wobec tego minionego świata sprzed pierwszej wojny, to ironia zaostri się. Ludzie zostają zamienieni w ludzików (liliputy), owe ludziki zaś w muchy, które się zabija. Porównanie otoczenia do insektów wyznacza stosunek chłopca do środowiska: niechęć przechodzącą we wrogość. Chęć zemsty ma charakter marzeń kompensacyjnych. Koresponduje z wyrażanymi w *Kwiatach polskich* marzeniami kompensacyjnymi dorosłego poety (skierowanymi przeciwko przedwojennym antysemitom czy — wiele mocniej — Niemcom, którym pragnie urządzić nowe Psie Pole). Właśnie poeta rodzi się wtedy w chłopcu, który zmierza do altany, gdzie będzie czytał wiersze Staffa¹⁴ i na marginesach książki pisał własne wiersze.

Soplicowo dzieciństwa jest tedy Soplicowem *à rebours*. Trzeba się z niego wydostać, trzeba typ kultury, jaki ono przedstawia, odrzucić, aby móc być twórcą.

W tym jednak czasie i w podobnej małomiasteczkowej lub wiejskiej

¹⁴ Był to prawdopodobnie *Wybór poezji z* portretem autora (mowa o tym w poemacie, 34), wydany w r. 1911 u Połonieckiego. Cytaty przytoczone w tym ustępie *Kwiatów* nie są dokładne. Przez porównanie ich z tekstem Staffa dowiadujemy się, co czerpał z tej poezji, a czego nie czerpał przyszły skamandryta. Czerpał więc nastrojowość, ale bez „metafizycznej fantastyki”, czerpał realia, nasycone emocją przedmioty, ale wyjmował je z kontekstów, pozbawiał funkcji symbolistycznych. Widać to zwłaszcza przy porównywaniu sonetu L. Staffa *Dzieciństwo* z tomu *Ptakom niebieskim* (w: *Poezje*, T. 1. Warszawa 1953, s. 170) z nie-dokładnym cytatem u Tuwima (35).

scenerii prowadzone są wątki fabularne. Stąd pochodzi Dziewierski, tu rozwijają się jego pasje artystyczne. On też jest prowincjonalny, ale reprezentuje inny typ kultury, nie drobnomieszczańskiej, lecz ludowej, jarmarcznej. Inny stosunek do sztuki, do „kultury niższej” postać ta wyraża. Jaki to stosunek? Pozostańmy przy samym tekście. W altanie jest kamienny stół („runiczny kamień”). Zmienia się stanowisko narratora. Już nie relacjonuje on (z dystansem wprawdzie) swych dawnych chłopięcych marzeń, z którymi się jednak solidaryzował, lecz powiada teraz wprost od siebie dorosłego:

Gdybyż mogli
 Uczeni w piśmie serc klinowem,
 Tych letnisk Champolliony nowe,
 Odczytać nam ów gład-hieroglif!
 Zwyczajnych ludzi zwykle dzieje,
 Codzienne sprawy ich i troski,
 Nie mniej ciekawe niż koleje
 Person tragedii Szekspirowskiej.
 Tak kwiaty na zwyczajnej łące
 Codzienne są, zwyczajne, znane,
 A rosną z głębi wstrząsającej,
 Z walki żywiołów opętanej.
 A potem — trzeba by Szekspirów,
 By w wiekopomne zakuć słowa
 Łódzkich Otellów, Królów Learów
 I was, Ofelie z Tomaszowa! [33]

Można w tym fragmencie odnaleźć zapewne skamandrycki kult „prostego człowieka”, ale nie tylko. Odwołanie się do Szekspirowskiego Otella przewija się przez cały poemat Tuwima. Tę sztukę oglądając żona Dziewierskiego tak się zapatrzyła na aktora-Murzyna, że jej córka, a następnie i wnuczka miały rysy murzyńskie (grube wargi). Dziewierski buduje teatrzyk lalkowy, gdzie wystawia *Otella*. Teatrzyk ów ma przywodzić pamięć o minionych wydarzeniach, świadczyć o wrażeniu artystycznym, ale nade wszystko jest środkiem „magicznym”, odczynianiem tamtego murzyńskiego uroku. A dzieje się to poprzez zaklinanie świata wielkich namiętności (i wielkiej sztuki), sprowadzanie ich do naiwnej, strawnej, po trosze zabawowej formy.

Owo odczynianie przez pomniejszanie w teatrzyku Dziewierskiego — to zarazem motyw autotematyczny. Podobnie postępuje autor poematu konstruując fabułę. Podejmuje wątki melodramatyczne właściwe popularnym powieściom.

Zamiast bogatych wewnętrznie postaci bohaterów występują w *Kwiatach polskich* ludzie — umowne znaki. Poeta nie tworzy dla ich działań uprawdopodobniających motywacji, z miniaturowych wydarzeń w życiu bohaterów wyprowadza daleko idące wnioski dla ich postępowania¹⁵.

¹⁵ Głowiński, *op. cit.*, s. 214.

Ale czyni tak nie tylko dlatego, że sama forma anachronicznie wierszowanej opowieści utrudniała analizę psychologiczną czy — jak sądzi Głowiński — wręcz nie pozwalała na nią. Poeta specjalnie konstruuje taką „pomniejszoną” fabułę. Przeciwwstawia ją namiętnościom ujawniającym się w warstwie lirycznej. „Zaklina” nią jakby owe namiętności. Nie darmo — co wielokrotnie zauważono — jako artysta identyfikuje się niemal z Dziewierskim.

Podobną pozornie rolę w *Panu Tadeuszu*, w innym kręgu kulturowym, pełnił arcycyserwis. W nim także pomniejszone były wydarzenia polityczne, rzeczywiste motywacje, pasje ludzkie, itp. Ale teatrzyk Dziewierskiego nie jest tym samym co arcycyserwis, podobnie jak breloczek-gilotynka — choć też związany z używaniem tytoniu — nie pełni roli tabakiery. Przedmioty, rekwizyty wywodzące się z drobnomieszczańskiej kultury mają funkcje parodystycznie pomniejszone, są gorsze. „Soplicowo” z Inowłódza nie jest Soplicowem prawdziwym. Drobnomieszczaństwo jest karykaturą kultury, gdy w Soplicowie była kultura rzeczywista, organiczna, szlachecka. Prawdziwa natomiast we wspomnieniach poety sprzed pierwszej wojny była kultura ludowa, plebejska: bal majstrówien, *Grande Valse Brillante*, poselstwo łódzkich chłopców do króla i ich dezyderaty¹⁶. Świat ów jednak nie był światem młodego Tuwima — bohatera poematu, nie uczestniczył w nim bezpośrednio. Przywoływany więc jest w formie na poły baśniowej, ulega dodatkowym, odrealniającym go w pewien sposób stylizacjom¹⁷.

Nie w tym dawnym czasie i nie w środowisku zapamiętanym z dzieciństwa szukać trzeba inspiracji do epickiej pochwały, która by usprawiedliwiała w poemacie „miłość do *Pana Tadeusza*”. Znaleźć ją można

¹⁶ Charakterystyczne, że te właśnie fragmenty, które potem zyskały dużą popularność — przewyższyła je chyba tylko modlitwa („Niebo nad nami rozpal w łunę...”) — nie podobały się tak wytrawnemu i tolerancyjnemu krytykowi, jakim był K. Wyka (*Bukiet z całej epoki. W: Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959): „Igry chłopiąt z majstrównymi pod koniec drugiej części poematu” to dla niego „niesmaczne manowce naturalizmu” (s. 165), a *Grande Valse Brillante*, śpiewany potem przez Ewę Demarczyk, został „chyba w ironicznej intencji wstawiony do poematu” (s. 141). Wyka reprezentował tu gust epoki, która go ukształtowała. Głowiński umieścił te właśnie fragmenty, zgodnie z dzisiejszym odczuwaniem, w swoim wyborze wierszy Tuwima w „Bibliotece Narodowej”.

¹⁷ Tylko dzięki owym stylizacjom mógł znaleźć się w poemacie oparty — mniej lub bardziej bezpośrednio — na wzorcach z epoki romantyzmu, stanowiących kanon poetyczności dla kulturowej formacji, której ostatnim — w pewnym sensie — ogniwem byli skamandryci. Zauważmy, że *Grande Valse Brillante* jest takim ważnym, z dzisiejszej perspektywy, tańcem w naszej literaturze, w żaden sposób nie dającym się umieścić ani w tradycji, do której należy polonez z *Pana Tadeusza*, ani w tradycji „chaty rozśpiewanej” z *Wesela*, ani chocholego tańca, ani innych analogicznych tańców-symboli z naszej narodowej literatury. A foks-troty tańczone na Tuwimowskim *Balu w operze* można powiązać z tymi tradycjami, choćby jako ich wynaturzenie.

w innym czasie, w świecie obserwowanym z innego punktu widzenia: w wizerunku Dwudziestolecia. Do tego czasu, do jego obrazu tęskni w latach wojny poeta za oceanem. Nie jest to wizerunek „małej ojczyzny” ograniczonej ramami jednej okolicy ani jednego miasta: Łodzi lub Warszawy. To obraz całej Polski. Cała Polska jest przedmiotem tęsknoty. Może jawić się jako baśń z tysiąca i jednej nocy, jako „klechda Szeherezady” — i wtedy to

[...] Łódź Bagdadem jest bajecznym
Albo La Manczą manczesterską,
Tomaszów — ach! Tobosem wiecznym,
Warszawa — Troją bohaterską
I Jeruzalem, której murom
Śpiewają, płacząc, dwa narody
Jednej niedoli pieśń ponurą...
Któż wtedy wiedział, że daleką
Stanie się Kraków świętą Mekką,
A góra Giewont — Siódmą Górą,
A rzeka Wisła — Siódmą Rzeką? [98—99]

Obraz ten jest jawnie zmitologizowany. Przez mitologizujące odniesienia do baśni wschodnich, *Don Kichota* i *Biblii* staje się spójny, kompletny i wzniosły. Ale w *Kwiatach polskich* jest też próba innego ujęcia, innej kompletności, bardziej realistycznej. Liryczna kreacja wypowiadającego podmiotu sprawia, że przedmiotowość świata opisanego przybiera maskę psychiczną — wspomnień. Ale wydaje się to — po części przynajmniej — tylko maską. Przyjrzyjmy się dwom ciągom enumeracyjnym tworzącym jedno porównanie. Pierwszy człon jest długi, przytoczmy go w niewielkich tylko fragmentach:

Ojczyzna jest to węch — i nagle:
Swąd dymu w polu, choć ogniska
nie widzisz. + Biała chata niska
w sadku wiśniowym. + Na mokradle
ognik wieczorem. + Róg Traugutta
i Mazowieckiej. Jak tam zdrowie,
kochana pani kwiaciareczko? +
— Daleko, panie, do Rdułtovej?
— Pół mili będzie, niedaleczko.
+ Zapach uprząży mokrej. + Konie
w mróz parujące. + Moja pani!
jakie to ludzie są! [...]
[.]
+ Śliwki węgierki łamać. + Sztuczne
kwiaty i wieńce makartowskie.
+ Obrzękła z płaczu twarz Wieniawy,
Gdy na tańczącym koniu wiedzie
Pogrzeb marszałka. + Zwiedzam Wawel
Na parę dni przed wojną... [95—96, 98]

Wyliczenie to ma podwójny charakter. Po pierwsze — stanowi ciąg subiektywnych skojarzeń; początkowym impulsem jest zapach, potem

obrazy są kojarzone przez bliskość topograficzną, podobieństwo form przytaczanych wypowiedzi, podobieństwo sytuacji itd.; mechanizm niektórych kojarzeń jest ukryty. Po wtóre posiada ono także charakter przedmiotowy: ma być obrazem Polski.

Regułą w poemacie jest zaczynanie wersów dużą literą. Tu autor z tego zrezygnował: wersy więc mają osłabione granice, tracą swoją autonomię na rzecz całości obrazowych. Dopiero w ostatnich linijskich znów pojawiają się na początku duże litery — to wracamy do zasadniczego toku utworu, czemu towarzyszy powrót do relacji pierwszoosobowej. Liczne przerzutnie w *Kwiatach polskich* miały na ogół podkreślać swobodę narracji, kapryśność, łatwość przechodzenia od myśli do myśli; charakteryzowały podmiot — narratora. W tym fragmencie są skierowane na przedmiot, podkreślają ważność całości oddzielonych znakiem + (współgzyzującym ze zwykłymi znakami interpunkcyjnymi). Znak dodawania ma tu największą nośność semantyczną. Ojczyzna jest sumą takich obrazów. Ma powstać wrażenie kompletności poprzez mnożenie synekdoch. Polska międzywojenna (a czas ten określają częste przywołania nazwisk i miejsc) jest jakby sumą nieskończonej ilości podobnych elementów.

Analogiczna podwójność rządzi całym poematem. Przedmiotowość stanowiąca pochwałę utraconego domu-Polski („A inne kraje są hotele”, 99) skryta jest za subiektywizmem skojarzeń, jakby brakowało sposobu, aby wyrazić ją wprost. Chyba że zostanie sprowadzona do małej przestrzeni (analogicznej do teatryku Dziewierskiego), nabierze wtedy charakteru żartobliwie parodystycznego. Taką małą przestrzenią-modelem jest szuflada pozostawionego w Polsce biurka. A w niej:

Wygasłe kwity, wizytówki,
Resztki żarówki, ćwierć-ołówki...
Leży tam spinka, fajka, śrubka, [99]

— i znów następuje długie wyliczenie, zakończone sentymentalnym akcentem:

Słowem, wiesz, jaka to szuflada...
A gdy jej wnętrze dobrze zbadasz,
Znajdziesz tam małe zasuszone
Serce twe, w gratach zagubione...
Więc nie wyrzucaj nic, nie sprzątaj. [100]

I aby nie było nieporozumień, porównanie doprowadzone jest do końca:

Jak z tą szufladą, tak z ojczyzną:
Nic nie wyrzucisz. Coś ci wzbrania
Przetrzęsnać lamus przywiązania
I „niepotrzebne”, „nieużyte”
Usunąć. [...] [100]

Tylko tak, w pomniejszeniu, którego „gorszość” jest jawna, niewystarczalność oczywista — można przedstawić to, co jest duże, a jedno-

czeńie egzystujące na zewnątrz podmiotu. Inaczej się nie da. Szczegóły bowiem w tym zewnętrznym świecie nie wchodzą między sobą w takie związki, które by można przedstawić choćby w postaci rozbudowanych opisów; w *Kwiatach polskich* ich brak¹⁸. Obiektywną wartość takiego przedmiotowego świata (tu: całego obrazu Polski) wyczuwa się, ale nie można jej wyrazić. Dostępne są tylko własne uczucia, przywiązania.

Zasada subiektywizmu narracji jest więc związana z niemożnością przedstawienia porządku świata w jego przedmiotowej pełni. Wyraża przy tym ona również optymistyczne poczucie władzy kreacyjnej, panowanie nad językiem. I tu nawiązania do *Beniowskiego* są oczywiste. Narrator-poeta wie jednak, iż „język giętki” może pokazać wiele, lecz przecie nie wszystko. Z jednej strony — poeta jest magiem, czarodziejem, wierzy w moc poetyckiego słowa. Bez tej wiary niemożliwa byłaby taka właśnie konstrukcja narratora. On — jak w *Beniowskim* — jest twórcą obrazów, konstruktorem fabuły, sprawnym żonglerem rytmów, włada rytmem, zmiennym i posłusznym (oczywiście w ramach konwencji, przyjętej formy wiersza, rozmiaru wersu, ale mowa tu o poecie jako o elemencie wewnątrztekstowym). Z drugiej strony zaś — świat przedstawiony (krajobrazy, przedmioty, ludzie) nie układa się we własną całość¹⁹. Może to nastąpić jedynie wtedy, gdy duże sprowadzi się do małego, wielkie namiętności do małych (sentymentalnych, melodramatycznych), gdy rozbudowane opisy sprowadzi się do wyliczenia, gdy obiektywne podmieni się subiektywnym.

Szczególnie widać to w planie fabularnym, historii Dziewierskiego i Iłganowej. Wyka miał pretensje do Tuwima o pomniejszanie bohaterów²⁰. Także Głowiński żałował, że fabuła została uproszczona przez samą formę wiersza, że „Tuwim jednak nie zdobywa się na krok decydujący: na ironizację fabuły. Traktuje ją zawsze w pełni poważnie”²¹.

Rzeczywiście — nie zdobywa się. I nie chce się zdobyć. Ironizacja fabuły odebrałaby jej rzeczywistość, zmieniła jej „status ontyczny” w poe-

¹⁸ Nawet opis bukietu przeradza się w wyliczenie kwiatów. Obszernych opisów przyrody właściwie nie ma. Nie mieściły się w przyjętej poetyce, w dominującej perspektywie lirycznej. Najpełniejszy z nich — opis brzoź pośród łąki — dochował się w autografie na luźnej kartce i nie został przez autora włączony do utworu (wydawcy uwzględniają ten fragment (288—289) określając go jako wariant).

¹⁹ Przyjęta przez młodego Tuwima zasada kreowania „poety wśród świata”, a nie „ponad światem” (zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 111 n.) została w *Kwiatach polskich* utrzymana. Z tej perspektywy nie można było opisać całości, która byłaby przynajmniej analogiczna do „całości epickiej”.

²⁰ Zob. Wyka, *op. cit.*, s. 161: „Ani jednej więc postaci reprezentatywnej nie tylko według postulatów wielkiego realizmu, ale bodaj w sposób statystyczny, zbliżony do przeciętnej częstości typu. Natomiast jako kolekcja dziwaków — zbiór jedyny. Reprezentatywne są w tym zbiorze tylko daty historyczne, pomiędzy którymi on zalega, lecz nie ludzie sami”.

²¹ Głowiński, *op. cit.*, s. 214.

macie. Tak i Mickiewicz stosując w *Panu Tadeuszu* różne środki dystansu (przez wyraźne aluzje do różnych konwencji literackich) nie chciał przedstawionego świata Soplicowa i Dobrzyńia traktować ironicznie. Wtedy nie mogłyby się w tak ukształtowanym świecie zjawić książdź Robak, a jeśliby się zjawił, musiałby zostać potraktowany na zupełnie innym, „prawdziwszym” planie. Taka była strategia Mickiewicza — autora zewnątrztekstowego. Mickiewicz jako autor *Epilogu* zakłada, że jego opowieść jest całkiem naturalna, jak „pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie”. Nie komentuje fabuły, nie określa swojego do niej stosunku autor-skiego²².

To dla autora *Beniowskiego* fabuła jest pretekstem. Postacie jakby z założenia nie są „rzeczywiste”. W pierwszych pięciu pieśniach potraktował je ironicznie: to postacie powołane przez autora, który demonstruje pełną nad nimi władzę, odbiera im realność. W dalszych pieśniach ich „tęczowość”, „sylfidyczność” pozwala włączyć je w świat widziany przez Słowackiego-„mistyka”, świat niematerialny, odcieleśniony (a więc w sensie konwencji realistycznych „nierzeczywisty”).

W *Epilogu z Kwiatów polskich* (który jest zamierzoną aluzją do *Epilogu* w poemacie Mickiewicza) refleksja dotycząca fabuły zajmuje dużo miejsca. Pisząc — w drugiej osobie — o swej roli poetyckiej, tak to Tuwim-narrator wyraża:

Nagle wzrok przezierczy
 Śród kwiatów dostrzegł ludzkie twarze...
 I patrz — z za gęstych sztachet wierszy
 Rozbłysły wielkie oczy zdarzeń...
 Tam są już l u d z i e ! ... Ach, nieszczęsny,
 Gorliwy uczniu czarnoksięski!
 Przebrałeś czarodziejstwa miarękę...
 Ach, wierszodzieju zatracony,
 Coś ty rozpętał swym szalonym
 Magicznym drążkiem firmy Parker!
 Za sztachetami gęstych jambów
 Grzmi burza losów, serc, pożądań...
 Patrz!

Patrzę. Tak do rajy wglądał
 Ciekawy swoich stworzeń Pan Bóg.
 Tam, z kwietnych urodzeni przyczyn,
 Ludzie swe losy wróżą z kwiatów
 I liczą wiersze poematu,
 Jak więzień dni zostało liczy.
 Przypadli niespokojną zgrają

²² Układ fabularny poematu, jak to wielokrotnie wskazywano, zmieniał się w trakcie pisania i konstruowany był poprzez różne konwencje gatunkowe — od sielanki przez rozmaite rodzaje powieści, dramat, komedię po epos. *Epilog* został dopisany do ostatecznego kształtu *Pana Tadeusza* i taka refleksja byłaby wtedy niewłaściwa, autor eposu bowiem nie kreuje fabuły, nie tworzy, lecz opowiada o tym, co było.

Do wierszowanych prętów lśniących
 I trwogą oczu, głosów wrzawą
 O życie się dopominają,
 O łatwy dzień, o noc łaskawą,
 Jak pod balkonem wielkorządcy
 Wzburzony tłum o chleb i prawo.
 Chcą szczęścia. Proszą, by im, żywym,
 Szczęście na wicherze wierszy przywiał —
 Jednym to małe: „Być szczęśliwym”,
 Innym to wielkie: „Uszczęśliwiać”. [278—279]

Ktoś panuje nad losem bohaterów. W epopei panował świat bóstw (w *Panu Tadeuszu* rolę tę pełnił według jednych Napoleon, według innych — uczłowieczona przyroda²³). W poemacie dygresyjnym, w *Beniowskim*, władcą był stematyzowany autor. Tutaj jest inaczej. Ujawniający się stale w *Kwiatach polskich* narrator nie rządzi już bohaterami. W miarę rozwoju opowieści nabierają oni coraz większej realności, „niezależniają się” od autora-narratora. Ale nie rządzi nimi też świat bóstw (ani ład historii czy inny analogiczny substytut). Tuwim pisze, że rządzą nimi „kwiaty”, że są „z kwietnych urodzeni przyczyn” i „swe losy wróżą z kwiatów”. Cóż to znaczy? Jest to nawiązanie do wstępu, kiedy z układanego przez Dziewierskiego bukietu na zasadzie asocjacji rodzą się wspomnienia narastające w wątek liryczny i „rodzą się” bohaterowie. Owe „kwietne przyczyny” wskazują też na pokrewieństwa między poezją a magią, alchemią. Poeta, jak alchemik, mieszając rozmaite elementy, nieorganiczne lub organiczne, powołuje do życia byty o różnym stopniu realności i chce, by ów „stopień realności” był możliwie największy. Ta władza poety — jego talent — tajemna i magiczna, nie wiąże się z koncepcją metafizyczną świata, współistnieje z racjonalizmem.

Poeta jest więc zarówno magiem powołującym byty o szczególnym, fantastycznym, nierealistycznym sposobie istnienia, jak i epikiem, który nie umie jednak swym postaciom nadać właściwej autonomii. Jako poeta-mag dysponuje bogatymi środkami zgromadzonymi w długiej praktyce poetyckiej, czuje oparcie w tradycji polskiej i obcej, której spadkobiercami i odnowicielami czuli się skamandryci, a Tuwim był wśród nich *primus inter pares*. Jako epik jednak staje się prawie bezradny, bo

²³ Przyroda „jako ludowa cudowność epicka” pełni tę rolę według K. Wyki („*Pan Tadeusz*”. T. 2. Warszawa 1963, s. 94, *passim*). Stanowisko zdecydowanie krytyczne wobec takiego poglądu zajął S. Pigoń (O „*Panu Tadeuszu*” *opus magnum*. W: *Drzewiej i wczoraj. Wśród zagadnień kultury i literatury*. Kraków 1966, s. 299): „Machiny cudownej tam żadnej (propozycja zastąpienia jej wszechobecnością zanimizowanej przyrody — to igraszka) [...]” — pisał w recenzji książki Wyki. Przeciwwstawiał się też nazwaniu *Pana Tadeusza* „baśnią narodową”. To termin opaczny. „Robi z poematu feerie, kiedy twórca wypełnił go straszliwym *serio* swego czasu”. Pigoń akcentuje mocno realizm poematu. To stanowisko ugruntowywało się w jego pismach z biegiem lat.

nie posiada mocy (ani możliwości korzystania pełnego z takiej tradycji poetyckiej), która by potrafiła świat pożądany ewokować w jego rzeczywistości. Środki, jakimi poeta dysponuje, są w tym zakresie nieskuteczne²⁴. Skrywa więc obiektywizm za subiektywizmem. Tradycję *Pana Tadeusza* za tradycją Beniowskiego. Stąd hybrydyczność *Kwiatów polskich*.

Bohaterowie *Kwiatów* są określani socjologicznie. Reprezentują (czy mają reprezentować) wartości „socjologicznego środka”, sfery pośredniej. W *Kwiatach polskich* został surowo osądzony system, w którym skrajna nędza przeciwstawiona jest skrajnemu bogactwu: „Bałuckie limfatyczne dzieci” — Folblutom. Pomiedzy tymi ekstremami jest teren obszerny. Na tym terenie występuje narrator, biograficznie tożsamy z autorem²⁵. Tam też występują bohaterowie poematu, choć oczywiście znajdują się trochę gdzie indziej. (Nie wiadomo jednak, czy w drugim tomie Anielka nie miała być wprowadzona w towarzystwo artystyczne warszawskie,

²⁴ Wyczerpywały się — po pierwsze — możliwości epiki poetyckiej. Pisze Głowiński (op. cit., s. 216): „W dwudziestolecu epika poetycka była już zjawiskiem całkowicie marginesowym. *Kwiaty polskie* świadczą, że nawet daleko idące przekształcenia i duża ilość innowacji nie są w mocy zmienić tego stanu rzeczy”. Po wtóre — wyczerpywały się możliwości form wiersza regularnego i miarowego w tej jego postaci, jaką kultywowali skamandryci. W latach wojny służył on jeszcze szeroko, gdyż wtedy aktywizowały się liczne odwołania do tradycji, nawet najbardziej konwencjonalne. Ale młode pokolenie poetyckie, które wtedy dojrzewało, odwracało się od tych technik. Dziś obserwujemy, jak nawet w najbardziej popularnym odbiorze rym i miarowe formy wiersza przestają być wyznacznikami poetyckości. Coraz powszechniej są odbierane jako stylizacje. Słowo poetyckie ujawniało swoją nieprzyległość do świata rzeczy i wzruszeń, traciło bezpośredniość, która tak droga była młodemu Tuwimowi. Wiedział o tym już w latach trzydziestych. Wtedy to „wzrosła rola poety perfekcjonisty i świadomość tragizmu powołania poetyckiego” (J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima. Wrocław 1975, s. 92). Owo połączenie tragizmu i perfekcjonizmu nie zdołało znaleźć wyrazu w *Kwiatach polskich*. I na pewno — mimo takich, być może, intencji poety — nie zostało w tym poemacie przewyciężone.

²⁵ Tuwima tak charakteryzuje A. Sandauer (O człowieku, który był diabłem. W: *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*. T. 1. Warszawa 1981, s. 111—112): „Urodzony na pograniczu klas [...], w mieście, gdzie z nędzą Bałut sąsiadowały wille Folblutów, których fortuny sumował przez całe życie ojciec poety, prokurent Banku Azowsko-Dońskiego [...]”. Także wyrósł na pograniczu ideologii, wiar, gustów. I na tym pograniczu stale pozostawał. U Tuwimów — wspomina S. Baliński (*Moją prawdą jest pamięć*. „*Twórczość*” 1983, nr 5, s. 83) — „Poznałem ich krewnych, takich Żydów, wiesz, z pejzjami itd. Na ich przyjęciach rodzinnych, nieliterackich, nieskamandryckich często byłem jedynym aryjczykiem”. Najróżniejsze postawy mógł czerpać z tego samego szczególnego pogranicza. Od przyjętego punktu widzenia zależała aprobata lub negacja. W *Kwiatach polskich* wyrażona została wobec tego „środka” zasadnicza aprobata. Ale mamy też tam humorystyczne ujęcie żydowskich drobnomieszczan w Inowłodzu. Zob. A. Hertz, *Obraz Żyda w świadomości Polaków*. „*Znak*” nr 339/340 (1983), s. 442. I mamy ostre inwektywy przeciw faszyzującym ideologom opierającym się na drobnomieszczaństwie.

jak wskazywałyby pewne antycypacje). Horyzont bohaterów jest węższy niż horyzont stematyzowanego poety. Ale jest to ten sam „środek”, tak samo uwartościowany moralnie. To, co znajduje się poza nim, nabiera rysów fantastycznych: zarówno zabawa majstrówien, jak salony Fata przemieniają się w baśń.

Adresat poematu też znajduje się na tym terenie co bohaterowie i — w pewnym sensie — sam poeta. Poemat obliczony jest na szczególną wrażliwość cechującą publiczność poetów Skamandra: odrzucali oni zarówno „młodopolszczyznę”, jak i dziwactwa awangardy. *Kwiaty polskie* miały zaspokoić ich gusta²⁶. Suma poetyckich obrazów składających się na obraz Polski miała być im bliska; suma wzruszeń, jakie przedstawiał poemat, miała być sumą ich wzruszeń. Może gdyby czytelnik, narrator i bohaterowie stanowili rzeczywistą jedność, *Kwiaty polskie* byłyby udane. Niestety, nie stanowili. Bohaterowie zostali swoiście „pomniejszeni”, są autentyczni w swych tęsknotach i upodobaniach, ale w pełni władać mogą sztuką naiwną. Nowy gust adresata nie zdołał się jeszcze wykształcić, nie zdołał jeszcze okrzepnąć, a już należał do przeszłości, jak do przeszłości należał obraz Polski międzywojennej. A poeta czuł, że nie tylko to, co opiewa, to świat szybko mijający, ale także środki, którymi się posługuje, stają się w pewnym sensie (gdyż socjologiczne i historycznoliterackie motywacje, choćby w najszerszym znaczeniu, będą tu zawsze niepełne) — anachroniczne.

Obraz względnej harmonii społecznej, obraz świata w jego realiach i jego względna przynajmniej sakralizacja (związana z akceptowaną społecznie poetyką) — był fundowany na owym socjologicznym „po środku”. Sfera pośrednia nie była stabilna. W *Panu Tadeuszu* panuje jakby podobna „pograniczność”, ona organizuje świat społeczny Soplicowa. Wnet zacznie się przechodzenie z „herbowego gminu” do inteligencji (takie były losy samego autora). A „herbowy gmin”, jak to dokładnie wykazano, też był w trakcie przemian. I przemiany owe zostały odnotowane w poemacie, gdzie występują i Hrabia, i Asesor, i Telimena, Jacek Soplica i Ksiądz Robak. Ewolucję Sędziego w trakcie kształtowania się poematu przekonująco pokazał Pigoń²⁷. Cały ten świat został utrwalo-

²⁶ Adresatem utworu była „publiczność skamandrytów”, szeroka, jak na owe czasy, publiczność, czytelnicy, którym — pisał Wyka (*Bukiet z całej epoki*, s. 168) — „obok konwencji artystycznych, do jakich są oni przyzwyczajeni, *Kwiaty polskie* przynoszą im całe fragmenty powieści uchodzącej przed kilkunastu laty za bardzo śmiałą i »postępową«. A czytelnicy ci widocznie na tej pozycji utkwili i trudno ich popchnąć dalej”.

²⁷ Na przykładzie przemian postaci Sędziego w trakcie kształtowania się poematu pokazuje Pigoń („*Pan Tadeusz*”, s. 74 n.), jak zmieniał się stosunek Mickiewicza do sarmatyzmu i jak ewoluowało samo to pojęcie. Wpierw był to stosunek taki, jaki znajdziemy w satyrze oświeceniowej, potem oddzielił poeta sarmackie wady od sarmackich zalet i akcent został położony na zalety (literatura „tradycyjna” nie wprowadzała na ogół takiego rozróżnienia).

ny „na pięć minut przed dwunastą”. W momencie gdy możliwa była nadzieja, iż zdoła drogą ewolucji przekształcić się, wyłonić nową postać kultury, zachowując w niej swe podstawowe — mocne i tradycyjne — wartości. Był to świat na tyle spójny i zróżnicowany zarazem, że mógł w swe struktury wchłonąć nowe elementy, które by tych struktur kulturowych nie rozsadzały. Tuwim wierzył, że inteligencja Dwudziestolecia, jej kultura, da się przedstawić analogicznie. Ale była to wiara pełna wątpliwości.

W *Panu Tadeuszu* występuje narrator panujący nad przedmiotowością świata, złożony, ale solidaryzujący się z przedstawionym światem — mimo wszystkich rodzajów przyjmowanego dystansu, mimo wszystkich zastrzeżeń. W *Kwiatach* narrator jest inny, choćby dlatego, że i wzorzec jest inny: *Beniowski*. Słowacki nie starał się nawet osadzić akcji swego poematu w społecznie trwałych i wartościowych realiach. Był wyrazicielem szczególnego indywidualizmu, przeciwstawiał się w swym poemacie wszystkim diagnozom i stanowiskom, a owo „przeciwstawienie się [...] w imię indywidualnego poczucia słuszności mieściło się całkowicie w ramach zbiorowości, przeciw której jednostka zakładała *veto*”. Stary porządek, feudalna „rama odniesień i hierarchii”, został rozbity, a nowy jeszcze nie zaczął „funkcjonować całkiem swobodnie”²⁸.

Kwiaty polskie miały łączyć indywidualizm *Beniowskiego* z epickością *Pana Tadeusza*. Poemat Tuwima zdeterminowały wartości dawnego układu, który się skończył klęską wrześniową. Układ ten przedstawiony w poemacie nie miał być statyczny, ale — jak u Mickiewicza, zachodzące zmiany miały być podporządkowane jego głównym zasadom. Tak jak w *Panu Tadeuszu* zostały „zakonserwowane” w 13-zgłoskowcu, tak tu — w miarowym i rymowanym wierszu, pełniącym tę samą funkcję (wzór poematu dygresyjnego, jak wskazywano, mógł mieć też takie konserwujące znaczenie²⁹).

Poczucie swobody przejęte z tradycji, do której należał *Beniowski*, było ograniczone zamiarem epickim, jak zamiar epicki był ograniczony tradycją poematu dygresyjnego. Dotyczyło to szczególnie fabuły: musiała być ona o wiele bardziej autonomiczna niż w *Beniowskim* i o wiele mniej niż w *Panu Tadeuszu*.

Kwiaty polskie łączy z *Panem Tadeuszem* i *Beniowskim* sytuacja emigracji, wyrażona we wszystkich trzech utworach, jako ich ujawniona geneza.

Mickiewicz odgradzał się od Paryża-Babilonu, ratował się ucieczką od swarów emigracyjnych w świat społeczności zakorzenionej, która dzięki owemu zakorzenieniu mogła być płodna, podczas gdy emigracja

²⁸ Treugutt, *op. cit.*, s. 203.

²⁹ Pisali o tym przede wszystkim Wyka (*Bukiet z całej epoki*) i Głowiński (*op. cit.*).

stawiała się coraz bardziej nieautentyczna, była atrapą, makietą³⁰. W *Beniowskim* bezpośrednio otoczenie, cały emigracyjny światek zwalczany jest w dygresjach, nie ma wpływu na fabułę, na świat w niej przedstawiony. *Kwiaty polskie* nazwano najbardziej emigracyjnym polskim poematem³¹. Miejsce napisania odgrywa w nich ważną rolę. Ale nie ma tu ani cienia ksenofobii. Egzotyka Rio i polskie wspomnienia współlistnieją ze sobą, wspomagają się nawzajem. Zwłaszcza niezwykłość przyrody staje się „rozzusznikiem” wyobraźni:

Wierszu mój, dziwne twoje dzieje...
 Bo pomyśl: Rio de Janeiro
 Było tych kwiatów oranżerią,
 A tam (— pamiętasz orchideje,
 Flor de Ipé, Jasmin de Cabo,
 Maracujà i Flamboyanty,
 Sześciopiętrowe drzew giganty,
 Kwiatami osypane krwawo?),
 A tam, powiadam, mało trzeba,
 By z ziemi, jeśli łaska nieba,
 Trysnęło, co ci się zamarzy,
 I jeszcze więcej, nad marzenia —
 Takie tam niebo, taka ziemia.
 I nagle — jakby wonne żniwo
 Garściami z miodnej łąki zgarniał —
 Z Copacabany, z Ipanemy,
 Z Tijuca, z Botafogo, z Leme
 Wybucho polskich słów kwaciarnia.
 I grzmi po Rio de Janeiro
 Zgiełkliwa, pstra, jak jarmark perski
 I jak karnawał cariocański,
 A w niej ogrodnik — nie *floreiro*,
 Nie *jardineiro brasileiro*,
 Lecz nasz przyjaciel, pan Dziewierski. [275]

To otoczenie dawało poczucie mocy poetyckiej. Wyzwalało ją bogactwo przyrody i egzotyczne nazwy. O wydarzeniach w okupowanej Polsce dochodziły przerażające wieści. Z impulsu niezwykłości i bujności trzeba było wyprowadzić dzieło, które by ową niezwykłość, owo szaleństwo kolorów przemieniło w rzecz strawną i skromną, dającą się ogarnąć. Zasada magii przez pomniejszenie musiała zostać wpisana w poemat jako jego geneza. Zamiast kwitnących drzew są kwiaty cięte — nie trwałe, poddające się sztuce ogrodnika, który je układa. Z brazylijskiej

³⁰ To oczywiście jest uproszczenie, gdyż do *Pana Tadeusza*, jak wykazywano niejednokrotnie, wchodziły bezpośrednio wydarzenia życia publicznego, w którym Mickiewicz brał żywy udział w tym właśnie czasie. Ale odczuwał też nieautentyczność i pozorność wielu działań emigracyjnych. W *Panu Tadeuszu* szukał wtedy innej, autentyczniejszej realności.

³¹ Zob. G. Herling-Grudziński, *Uczeń czarnoksiężnika*. „Wiadomości” (Londyn) 1949, nr 31.

przyrody zrodził się „bukiet wiejski”, dobrze znany (słowa „jak wiadomo” powtarzane są w jego opisie wielokrotnie). Układa go „Rafał Rawy i Studzianny”. Z tego bukietu bierze też kolory do swych obrazów:

Kiedy ku czci Najświętszej Panny
Małował uczuć swoich kwiaty
W tonacji bladej, choć pstrokatej. [8]

(wymienienie Najświętszej Panny na samym wstępie poematu, w w. 8, stanowi również nawiązanie do Mickiewiczowskiego wzoru).

W *Panu Tadeuszu* przechodzi się od obrazu pól do umiejscowionego wśród nich Soplicowa. Tu — jakby odwrotnie: na początku jest nietrwały bukiet, z niego wywodzi się fabuła, on generuje epicką przedmiotowość. Jedno i drugie jest podobnie nietrwałe jak cięte kwiaty. Nietrwały jest sam wiersz. Nie jest pomnikiem horacjańskim mającym świadczyć — w przestrzeni i czasie — o mocy poety.

Wierszu mój, w klęsce, w bólu wszczęty,
Wężysko zamorskiego chowu!
Z kwiatów-żeś powstał, pstry i kręty,
I w kwiaty się obrócisz znówu. [276]

Aluzja do słów wypowiedzianych w Środę Popielcową — „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz” — nie ulega wątpliwości. A jednocześnie Tuwim zawierzył poezji, mocno zawierzył. Podobnie jak Słowacki w *Beniowskim* — mógłby był powiedzieć:

Lecz z prozą aliansów
Nie chcę — do wiersza mam, jak sądzę, prawo.
Sam się rym do mnie miłośnie nagina,
Oktawa pieści, kocha mię sekstyna ³².

Ale słowa te, nawet gdy zostały — inaczej — powtórzone, musiały mieć zabarwienie inne, niemal tragiczne. Podsumowania dokonane w poemacie nie mają cech rzeczywistej trwałości. Miał to być, według wyrażenia Wyki, „bukiet z całej epoki”, całego Dwudziestolecia. Miał być poetycką sumą elementów składającą się na harmonijny obraz Polski. Już się go nie odbiera jako takiej sumy. *Kwiaty polskie* żyją dziś w świadomości odbiorcy jako antologia fragmentów, odczytywanych jako odrębne utwory, z tym że tych żywych fragmentów nie jest wiele. Nie są *Kwiaty* ani żywym poematem epickim, ani liryczno-dygresyjnym ³³.

³² Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 5 (1954), s. 76.

³³ Poemat Tuwima był spóźniony. W pewnym sensie epigoński wobec wcześniejszej poezji autora. Lecz nie to jest najważniejsze. Najważniejsze, że w zamierzeniu będąc szczerą wypowiedzią, ekspresją wszystkich własnych doświadczeń i obrazem epoki, odbierany był jako poetyzowanie. Maską sztukmistrza, jedno z poetyckich wcieleń, brana była dosłownie. Przekształcała się w stereotyp powoływany przez odbiorców. Zob. T. Hantke, *Socjologiczna koncepcja poety w twórczości Skamandra*. W zbiorze: *Skamander. Studia z zagadnień poetyki i so-*

Pan Tadeusz miał być „arką przymierza”, łącznikiem między przeszłością a przyszłością. *Kwiaty polskie* również miały być takim łącznikiem, ale nie mogły nim być — i ta świadomość, a raczej owo zwątpienie wpisane jest w poemat.

3

Trans-Atlantyk podobnie jak *Kwiaty polskie* powstał na emigracji. Tak jak Tuwima dzielił Gombrowicza od Polski ocean (ale czy „Atlantyk tęsknoty”?). Powieść napisana wprawdzie została później, bo w latach 1947—1948 — i taki jest czas narracji³⁴, ale opowiedziane w niej wydarzenia przypadają na rok 1939, po wybuchu wojny. Autor — podobnie jak Tuwim — widział niewspółmierność kontynentu, na którym się znalazł, i „swojszczyzny-polszczyzny” po drugiej stronie wielkiej wody. Tam, w Polsce, trwał kataklizm. Z perspektywy narratora miał on (musiał?) doprowadzić do zagłady starego sposobu życia.

Trans-Atlantyk jest przywoływaniem i przewyciężaniem „swojszczyzny”, polemicznym nawiązaniem do *Pana Tadeusza* (na co autor niejednokrotnie wskazywał). Są tu nawiązania zarówno do poszczególnych motywów Mickiewiczowskiego poematu, jak i do jego kompozycji. Miał to być „anty-*Pan Tadeusz*”. Gombrowicz chciał być „anty-wieszczem”.

Nawiązanie opiera się na podstawowym pomysle: Gombrowicz nie umieszczał akcji w Polsce, ale przeniósł Polskę do Argentyny, „swojszczyznę” w obcość. W ten sposób został wywołany, szczególnie uderzający w powieści, efekt niekoherencji. Wszystko jest i tu, i tu, nic nie jawi się ostro: ani słowa, ani przedmioty, ani — oczywiście — ludzie.

Tradycja polska przeniesiona na obcy grunt, swoście wykorzeniona, dziwaczna (a jednocześnie — ale o tym Gombrowicz pisał później, w *Dzienniku* — nie całkiem inna od tradycji miejscowej), pozwala zająć wobec niej swobodniejsze stanowisko. W *Przedmowie do „Trans-Atlantyku”* czytamy:

cylogii form poetyckich. Katowice 1978, s. 210, passim. Dążenie do przekształceń 9-zgłoskowca, czynione z wirtuozerią; bogactwo form i obrazów — wszystko to było już z konieczności poetyzowaniem na tle nie tylko nowych nurtów poetyckich, ale i zachowawczej poezji okresu wojny — tej poezji, która w swych najlepszych osiągnięciach bywała tradycyjna, lecz dążyła do prostoty. Waga zaś *Pana Tadeusza* na tym polega, że nigdy nie był odbierany jako poetyzowanie. W nim — pisze J. Kleiner (*O „Panu Tadeuszu” — książce budującej*. „Przegląd Warszawski” z. 42 (1925, marzec), s. 1): „Najwyższa poetyczność dana została przy najmniejszym współudziale poetyzowania”.

³⁴ Jest on identyczny z czasem napisania, utożsamienie powieściowego Gombrowicza z narratorem i bohaterem było tedy pełne. Powieść tak się zaczyna: „Odczuwam potrzebę przekazania Rodzinie, krewnym i przyjaciom moim tego oto zaczątku przygód moich, już dziesięcioletnich, w argentyńskiej stolicy” (11). Cytuję z: W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*. — *Ślub*. Warszawa 1957. Liczba w nawiasie wskazuje stronicę. Podkreśl. J. Ł.

Rozluźnić nasze poddanie się Polsce! Oderwać się choć trochę! Powstać z klęczek! Ujawnić, zalegalizować ten drugi biegun odczuwania, który każe jednostce bronić się przed narodem, jak przed każdą zbiorową przemocą. Uzyskać — to najważniejsze — swobodę wobec formy polskiej, będąc Polakiem być jednak kimś obszerniejszym i wyższym od Polaka! Oto kontrabanda ideowa *Trans-Atlantyku*. [6]

Dla Gombrowicza symbolem ograniczenia w polskości jest Mickiewicz, „wspaniały poeta, ale o koncepcjach i horyzontach pobożnego dziecka, zabląkanego w kiepskie mistycyzmy”³⁵. Mickiewicz — przedmiot kultu w zbiorowej liturgii. Gombrowicz zna siłę takich kultów. Wie także, iż „Nikt sam, własnym wysiłkiem nie osiągnął wielkości — musi go na Parnas wywindować wola Innych, ich zorganizowany wysiłek”³⁶. Ale na Parnas bywa się windowanym w różnych celach i Parnas Parnasowi nierówny. Nie na każdy warto być wydzwigniętym. Jest Parnas reprezentacyjny, dla niego symbole-geniuszy kreuje się w instytucjach represyjnych. Mają być kamuflażem rzeczywistych działań (a częściej pustki i niemocy); pełnić funkcje propagandowe. Czci się ich i lekceważy jednocześnie. W *Ferdydurke* Bładaczka każe czcić Słowackiego, bo „wieszczem był”. W *Trans-Atlantyku* Poseł i Radca Podstrocki decydują o tym, kto zostanie geniuszem. Oni przejmują wielkich: Kopernika, Szopena, Mickiewicza; oni kreują geniusza — Gombrowicza.

— No pamiętaj g...rzu, żeś tu przez Poselstwo jak należy uhonorowanym został, a tera o to dbaj, żebyś nam wstydu przed ludźmi nie zrobił, bo my ciebie ludziom Cudzoziemcom jako wielkiego G. Geniusza Gombrowicza pokazemy. Tego Propaganda wymaga i trzeba by wiedziano, że Naród nasz w geniuszów obfity. [23]

Można by więc odczytać *Trans-Atlantyk* jako powieść o nieudanej próbie stworzenia geniusza przez propagandę. Nieudanej, bo powieściowcy Gombrowicz przez czyn niepatriotyczny (stręczenie homoseksualistcie polskiego poborowego, który miast walczyć za ojczyznę, ma służyć żądom „puta”) — wyzwala się od tej roli. Poseł i Radca jednak jakby tego nie dostrzegali. Stale ponawiają próby przedstawienia swego ge-

³⁵ Cyt. z: D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*. Paryż 1979, s. 27. Rozdzielenie dokonań poetyckich od „koncepcji i horyzontów” nie jest oczywiście przekonujące. Mówił wprawdzie dalej: „W oparciu o to miałem walczyć o siebie? Wystarczy porównać Mickiewicza z Goethem, aby pojąć całe szaleństwo takiego zamiaru”. Ale jednocześnie w swoich wypowiedziach eseistycznych cytuje Mickiewicza, powołuje się na niego w najważniejszych momentach. Wydaje się, że zarówno na Tuwima, jak i na Gombrowicza (mimo ich odmienności i mimo szczególnej intelektualnej bezkompromisowości Gombrowicza) wywarły duży wpływ tak polemika wokół artykułów J. N. Millera o *Panu Tadeuszu*, jak i kampania antybrązownicza B. O. Stroną, z którą wtedy musieli sympatyzować, był Boy i — jednak — Miller, a już na pewno nie ci ich adwersarze, którzy związani byli z endecją lub reprezentowali tendencje uznawane w kręgach liberalnej inteligencji za obskurantkie.

³⁶ J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 69.

niusza-Gombrowicza wśród rekwizytów narodowych, w sarmacko-folklorystycznym stroju (takim „strojem” będzie i polowanie na szaraka, i kuligi, i końcowy mazur-oberek).

Ale sprawa się tu komplikuje: narodowy „strój” jest rzeczywistą formą zarówno „grupy poselskiej” (tak ją nazwał S. Chwin), jak i pozostałych Polaków w Buenos Aires — także głównego bohatera. On również nie ma innego kostiumu. Wszystkie stylizacje są bowiem w powieści czynione przez niego, na jego rachunek, gdyż narracja jest pierwszoosobowa. To on mówi językiem „sarmacko-gotyckim”, przytacza w tej gwarze cudze rozmowy, używa jej w celach bynajmniej nie parodystycznych. Język ten zgadza się tylko częściowo z rzeczywistością przedstawioną. Następuje jakby przesunięcie kliszy. Ludzie i sytuacje są przez narratora widziane podwójnie, opinie wypowiedane dwuznacznie — w większości sprzeczne³⁷.

Forma sarmacka jest mocna. Wyrażają ją zwroty z Paska, Kitowicza, Sienkiewicza, familiarne odezwania usłyszane w rodzinnym dworze, a także gesty i zwyczaje. Wszystko to tworzy splątana sieć (jej odpowiednikiem obrazowym jest bolesne wzajemne splątanie Bractwa Ostrogi). Ów system nie rozpada się w powieści; przypasowywany do innej rzeczywistości, jest z nią w ciągłej oscylacji. Chce „zmusić” ową argentyńską rzeczywistość, by mu była posłuszna — te wysiłki są daremne. Polska forma na tym obcym gruncie potwornieje.

Pisał Gombrowicz w cytowanej tu już *Przedmowie*:

Trans-Atlantyk jest po trosze wszystkim, co chcecie: satyrą, krytyką, traktatem, zabawą, absurdem, dramatem — ale niczym nie jest wyłącznie, ponieważ jest tylko mną, moją „wibracją”, moim wyładowaniem, moją egzystencją. [7]

Ale „ja” nie jest tu zasadą scalającą na poziomie kompozycji. Inaczej oczywiście niż w *Kwiatach polskich* czy *Beniowskim*. Nie jest nigdy

³⁷ S. Chwin („*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4, s. 107) tak to interpretuje: „*Trans-Atlantyk* zmierza do maksymalnej desensualizacji obrazu świata. Użycie wielu oksymoronicznych wyrażań sprawia, że fizyczne cechy przedmiotów przedstawionych przestają istnieć, a cały powieściowy świat przemienia się w obiekt o egzystencji wyłącznie językowej”. Otóż trudno wyobrazić sobie powieść, w której świat przedstawiony miałby tak rozumiane „cechy egzystencji wyłącznie językowej”; tam gdzie są opisy, muszą występować konkretyzacje wizualne. A już świat w *Trans-Atlantyku* trudno nazwać „szarym” (przyjazd do estancji, zakończenie). Te obrazy są „poruszone”, ale kolorowe. Zresztą słowa zaczerpnięte z „sarmackiej” tradycji, z prozy gawędowej — muszą ewokować obrazy, barwy, kształty, ruch. Studium Chwina, przywołane tu polemicznie, jest wyczerpującym ujęciem zagadnienia stosunku *Trans-Atlantyku* do *Pana Tadeusza*. Z pewnością nie potrafię tu skwitować wielu spostrzeżeń, które temu szkicowi zawdzięczam. Moje założenia są odmienne, dlatego zrezygnowałem z ujęcia polemicznego w stosunku do całości. Musiałbym wtedy przejść na nieco inny grunt.

wprost ujawnione. Wyraża się w ironicznym traktowaniu fabuły, także gdy zmienia się ona w parabolę. *Trans-Atlantyk* ma kompozycję zamkniętą. I to jest bardzo ważne. Stylistycznie jest jednolity. Oczywiście w owej jednolitości można znaleźć różne genetyczne zależności. Ale i tu przypomina bardziej *Pana Tadeusza*, gdzie owe genetyczne zależności, wiele wyjaśniające, nie niszczą wrażenia jednolitości zwartej struktury, wtopione są w formę zamkniętą i jednorazową. Powieść Gombrowicza nie odsyła też do jawnie przekraczającego granice gatunków wzorca, jakim był dla Słowackiego *Don Juan*, dla Tuwima *Beniowski*.

Można ową jednorazowość interpretować w kontekście problematyki egzystencjalnej, filozoficznej autora — tak proponuje Gombrowicz, gdy mówi o ekspresji wibracji własnej duszy. Można też swoiście socjologicznie — i to, sądzę, okaże się przydatne w tym artykule.

Spółeczność w *Panu Tadeuszu* jest w trakcie przemian, mimo iluzji statyczności nadawanej przez epopeiczną formę. Stanowisko narratora też nie jest jednakowe ani jednorodne — znów wbrew pozorom nadawanym przez poetycki kształt dzieła. Mamy jednak wrażenie jednolitości form obyczaju, upodobań estetycznych. Wiemy, że iluzję jednolitości przedstawianego świata stwarzają: styl, obrazowanie, wiersz.

Spółeczność polska przedstawiona w *Trans-Atlantyku* może być oglądana w trzech perspektywach: w stosunku do otoczenia argentyńskiego; w swoich aktualnych związkach spółeczności emigracyjnej traktowanej w izolacji od otaczającego świata (spółeczności emigranckie mają do takiej izolacji skłonność); wreszcie — w perspektywie genetycznej, w porównaniu do spółeczności kraju pochodzenia, jego kultury. Ta trzecia perspektywa jest w powieści mocno zaakcentowana (choćby przez stylizację językową). Spółeczność polska widziana z tej właśnie perspektywy jest w swoistym „ruchu”. Jest to bowiem spółeczność posługująca się wprawdzie językiem eklektycznym („bukietem z wszystkich epok” naszej tradycji), jakby nie dającym się umiejscowić w małym odcinku historii i sprawiającym przez to wrażenie swoiście ponadczasowego. Ludzi ci przenieśli jednak do Argentyny — nieco zatartą, zarchaizowaną i jednostronnie przedstawioną — dynamikę społeczną z okresu Dwudziestolecia.

Mamy więc arystokrację (magnaterię — powiedzielibyśmy językiem Mickiewiczowskiego wzorca), ale ta arystokracja to dyplomatyczna biurokracja. Siedziba poselstwa przedstawia się jak magnacka rezydencja, gdzie „sala duża, kolumnowa”, „kolorowe szybki” przepuszczające pęki promieni; ciężkie sztukaterie i złocenia” (18). Magnateria w *Panu Tadeuszu* była jeszcze czczona zgodnie z kultem dawnego, przedrozbiorowego porządku, ale utraciła poprzednie swe znaczenie. Niepotrzebna jej była już szlachecka klientela, straciła część majątków³⁸. Tutaj Poseł

³⁸ Zob. Pigoń, *Pan Tadeusz* [...], s. 22—41.

i Radca udają tylko dawny swój stan posiadania. Przyczyna jest ta sama: upadło państwo, zniknęła polityczna funkcja, została pusta forma.

Jest w książce Gombrowicza i „herbowy gmin”. To — Baron, Pyckal, Ciumkała. Warstwa pośrednia, ale już jednak nie trzeba zbyt rygorystycznie pytać o jej pochodzenie (dawny *Liber chamorum* przestał obowiązywać). Można nawet jawnie demonstrować swą plebejskość — jak czyni Pyckal — jednakże plebejskość owa została podporządkowana „formie” kultury genetycznie szlacheckiej i na tę genezę położony jest w *Trans-Atlantyku* silny nacisk. Takie typy dobrze znamy z tradycji: Baron (z „fumami, humorami, fantazjami”), Pyckal, parweniusz, dorobkiewicz („krzykiem swoim chamskim się nawala”), Ciumkała, chytrus i pieczeniarsz („liże się albo i guzdrze”). Klóćą się stale, będąc zarazem współnikami w interesie. Klótnia to pieniacka, sarmacka.

Ja przypomniałem sobie, co mnie Ciecisz mówi, że tam między nimi, jak to między Wspólnikami, dawne Zadry, Kwasy, Jady były, podobnież o Młyn, jakiś, Zastawę [...]. [27]

Owe „młyn” i „zastawa”, rodem z polskiej prowincji, pojawiają się potem jak refren. Interes też jest szlachecki; handlują wprawdzie, ale „podjezdkami” i „ogarami”. Takich słów używa się tylko mówiąc o własnej, zaściankowej rzeczywistości — między swoimi. Wspólnicy prowadzą przedsiębiorstwo w Buenos Aires, mają rachmistrzów, personel, ale są między sobą, drobnoszlacheccy, mało się różnią od „herbowego gminu”, który klócił się w Paryżu po powstaniu listopadowym.

w Procesów, pozwów, swarów nieustannym ciągu, w nieprzerwanym więc owem zażartem obcowaniu, tak jedno z drugim jak bigos, jak kapusta z grochem zmieszane, zduszone, że chyba jeden bez drugiego żyć nie może, a w Syrze starym, w Bucie zadawnionym swoim, jak Palce u Nóg krzywe, straszne i ze sobą tylko! [31]

Toż to karykatura „potępieńczych swarów”, od których uciekał Mickiewicz.

Ta polska forma osiąga „wyższy stopień” w Bractwie Ostrogi, wzbogaca się wtedy o elementy martyrologiczne³⁹. Przestaje mieć odniesienie

³⁹ Chwini (op. cit., s. 117) wprowadza tu opozycję patriotyzmu idyllizującego i martyrologicznego. „Polska poselska» zostaje przeciwstawiona »Polsce podziemnej»; „Rachmistrz-pocieszyciel przeistacza się w wodza udręczenia zbiorowego. Rzucając wyzwanie Bogu i Naturze staje się satyryczną repliką postaci Konrada”. Wydaje się to o tyle przesadzone, że w *Trans-Atlantyku* występuje afirmacja szlacheckiego ethosu, nie martyrologicznego (a więc powstałego w warunkach nienaturalnych), lecz właśnie naturalnego (i w tym także częściowa afirmacja *Pana Tadeusza*). Zorganizowanie Bractwa płynie ze zwątpienia w skuteczność i naturalność sarmackich zachowań i sarmackiego świata. Rachmistrz — jak pisze A. Falkiewicz (*Polski Kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*. Kraków 1981, s. 71) — „Organizuje terrorystyczne Bractwo Kawalerów Ostrogi, zamknięte w sobie, rów-

do rzeczywistości argentyńskiej (zachowując odniesienia „ogólnoludzkie”), alienuje się całkowicie. Musi zostać wyalienowana, by można ją było przezwyciężyć, by można było mówić o rzeczywistym „anty-Panu Tadeuszu”.

Poemat Mickiewicza (tak jak i inne zresztą utwory z narodowej tradycji) jest przywoływany również w drobnych szczegółach. Np. Pod-srocki „w spodniach prążkowych i we fraczku” powiada:

— JW. Panie! Z polecenia JW. Posła jam tu karyjolką przyjechał. Jedźmy tedy! [35]

Kariolką, jak Podczaszyc...⁴⁰ Polowanie na zająca (którego nie ma w Argentynie) nabiera dodatkowego znaczenia, jeśli się pamięta, co o tym mówił Wojski, itd.

Ale nawet wyalienowana forma zachowuje swoją spistość i logikę. Nie rozpada się na ornamentacyjne jedynie zwroty i gesty. Na jej logice opiera się konstrukcja powieściowej akcji i wymowa *Trans-Atlantyku*. Polowanie jest bez szaraka, ale gdy szaraka brak, musi się znaleźć obiekt zastępczy. Ofiarą staje się ukryty w krzakach Ignac. Jego to dopadają

niez głuche na otaczający świat, jak tamta rzeczywistość nowoczesna, ale i ogłuchłe na Nową Myśl, czym znowu przypomina pańsko-chłopską rzeczywistość staromodną”. Rachmistrz nie jest repliką Konrada, jak i Poseł nie jest najwłaściwszym reprezentantem harmonijnych wartości zawartych w *Panu Tadeuszu*. To są wyraźne nadużycia tradycji, tradycja właściwa znajduje się bowiem „pośrodku”, jakby w całości kształcie rzeczywistości powieściowej. I taką właśnie tradycję Gombrowicz chce „przezwyciężyć”. Nie darmo mówił (cyt. z: de Roux, *op. cit.*, s. 80): „Otóż *Trans-Atlantyk* zrodził się poniekąd jako *Pan Tadeusz à rebours*. Ten poemat Mickiewicza, też na emigracji pisany sto lat temu z górą, arcydzieło naszej narodowej poezji, jest afirmacją polskości z tęsknoty poczętą. W *Trans-Atlantyku* pragnąłem przeciwstawić się Mickiewiczowi. Jak pan widzi, zawsze urządzam się w dobrym towarzystwie”. Mówił to do cudzoziemca, a towarzystwo jest przednie, bo wcześniej wymienił był jako swych literackich przeciwników Szekspira i Goethego.

⁴⁰ O stereotypie kariolki pisze Pigoń (*op. cit.*, s. 85—86). Kariolką jeździli godni wyśmiania: Podczaszyc w *Panu Tadeuszu*, przedtem Szambelan w *Powrocie posła*, inni bohaterowie Niemcewicza, bohaterowie Krasickiego. „Co szczególniejsza, elegant taki u wszystkich autorów pojawia się na wózku, charakterystycznym kabriolecie na wysokich kołach, powożonym przez samego pana. Ten obrazek najczęściej chwytala ilustracja, pisarzom także najwięcej dawał on powodu do złośliwie jowialnych dowcipów. Sarkał na te modne powozy »Monitor« (1768, 2/2), Zabłocki, dąsał się Krasicki w *Satyrach* i w *Doświadczyńskim*, kpił z nich w żywe oczy w *Panu Podstolim*. I znowu długo w wiek XIX przetrwał motyw powieściowy eleganta na dwupiętrowej kolasce; za przedmiot drwin oberze go jeszcze Jan Chodźko”. Widzimy, że dochodzi jeszcze Gombrowicz. Na takich to pokładach nabudowują się drobne odwołania do tradycji. Radca Pod-srocki nie jest śmieszny z punktu widzenia rzeczywistości argentyńskiej, bo takiego punktu widzenia w *Trans-Atlantyku* nie ma, ale jest śmieszny wewnątrz tradycji sarmackiej. Przypomina to zabawkę „baba w babie”: cudzoziemszczyzna w swojskości, która z kolei znajduje się w cudzoziemszczyźnie.

psy, które nie są skłonne do akceptacji pozorów łowów. (Na innym planie — metaforycznym — polowanie to znajduje swój odpowiednik na przyjęciu w poselstwie ⁴¹.)

Forma ta jednak, gdy zostaje wyjęta z właściwego środowiska, gdzie była poddana „równowadze ekologicznej” — nie ginie, ale potwornieje. Ten proces potęguje się z biegiem akcji. Nadal jest spoista, nie jest też „pusta”, jest nośnikiem wartości i nie może być nieważna. Pojedynek Tomasza z Gonzalem miał według intencji Pośła i Rady ukazać cudzoziemcom:

[...] Męstwo, Honor, Bój [...], a tyż Waleczność niezmierną, Krew Serdeczną, Cześć Niezlomną, Wiarę św. Nieprzepartą, Moc św. Najwyższą i Cud św. Narodu całego. [70—71]

Z pistoletów zostają wyjęte kule. Triumfuje Gonzalo. Ale wartości, o których mówił Poseł, to nie tylko frazesy. Pojedynek bez kul był fałszerstwem. I to fałszerstwo ma swoje konsekwencje. Przez nie rodzi się w Gonzalu chęć zabicia Tomasza, przez nie Tomasz chce popełnić synobójstwo ⁴². Wreszcie fałszerstwo to jest przyczyną powstania złowrogiego Bractwa Ostrogi, które chce uwięzić i rozbić jednocześnie całą tę polską, sarmacką społeczność w Buenos Aires ⁴³. Zaczynanie słów dużymi literami ma w *Trans-Atlantyku* różne funkcje: jest parodią podniosłego stylu, wskazuje na aksjologiczny chaos (zwłaszcza gdy dotyczy to wytworów kultury artystycznej), ale także — i jednocześnie — wskazuje na wartości rzeczywiste. W tym wypadku na honor, cześć i męstwo, które są ważnymi składnikami szlacheckiego i ludzkiego ethosu konstruktora powieści. Brak pojedynku powoduje moralne zachwianie. Czegoś istotnego tu nie dopełniono.

Owe wartości nie mają swego uzasadnienia ani w ładzie nadprzyrodzonym, ani w ładzie natury. Gdy psy rzucają się na Ignaca i pojedynek kończy się dzięki temu zgodą, Poseł takie wygłasza przemówienie:

⁴¹ Na przyjęciu, gdy nie udaje się konfrontacja z argentyńską sławą (Borge-sem): „A tu Pyckał, Baron mnie do ucha: — A huź, huzia! Tyż i Radca z drugiej strony: — Huź, huzia, bierz go, huzia! Powiadam: — Ja nie pies” (38).

⁴² Przyczynę stanowiła także okoliczność, że Gonzalo jako homoseksualista był wykluczony ze „społeczności honorowej”. Zob. W. Bożewicz, *Polski kodeks honorowy*. Wyd. 7. Warszawa 1938, s. 13, art. 8, p. 4.

⁴³ Zob. 104: „Przyczyny, która Rachmistrza do tak okropnego Potrzasku skłoniła, z własnych ust jego bładych się dowiedziałem [...]. — Wszystko — powiada — aby los nasz przekłety przemoc i natury wrogość zgwałcić i odmienić!” I dalej: „toż znowu nam na tej wojnie tyków piorą. I znowuż Przegrana! Przekłety, przekłety los! [...] A toż widać Bez Kul strzały nasze! A toż pusta Lufa nasza! A toż podobnież Natura nas nie chce [...]” (s. 104). Następuje więc porównanie niehonorowego zachowania w pojedynku z niehonorowym zachowaniem w przegranej wojnie. Jest to wyraźna aluzja do podjętego w powieści zasadniczego kompleksu wielkich romantyków: niebrania udziału w walce zbrojnej.

Patrzcież na te gaje! Patrzcież na zioła, na krzewy, na Naturę całą, która pod Niebios ogromem spoczywa; i patrzcież, jak to Polak wobec stworzenia wybawicielowi Syna swojego przebacza! Łaska Boża! Przychylność natury całej! O, bo rzecz to pewna, najpewniejsza, że Polak Bogu i Naturze miły dla Cnót swoich, a głównie dla tej Rycerskości swojej, dla Odwagi swojej, Szlachetności swojej, dla Pobożności i Ufności swojej! [...] I patrzcież na nas, Polaków, amen, amen, amen. Wszyscy tedy „Viva Polonia Martir” zakrzyknęli. [81]

Natura, a więc według Wyki zastępczy świat nadprzyrodzony epopei w *Panu Tadeuszu*, tu jest sprowadzony do retorycznego frazesu. W „naturze” polsko-argentyńskiej nie ma ładu. Nie ma go też w kulturze. Dom Gonzala (dwór-estancja) jest przykładem bezładu kultury, który Gonzalo z upodobaniem potęguje⁴⁴.

Dopiroż nas ścisnąć, pod nogi obejmować, do domu prowadzić! Ja się zdumiałem, a zdumiał się też Tomasz z synem swoim, widząc Salonów, Sal wielkich luxusy, które Plafonami, Parkietami, Stiukami a Boazeriami, a też Wykuszkami, Kolumnami, Malowidłami, Posągami, dalej więc Amorkami i Refektarzami, Pilastrami, Makatami, Kobercami, tyż i Palmy, tyż i Wazon, Wazy Filigranowe, kryształowe, jaspisowe, korczyki, koszyki palisandrowe, truny, kotylety weneckie albo i florenckie, a także lite filigrany. A jedno obok drugiego natłoczone, napchane, że nie daj Boże, że już głowa boli: bo to Amorek obok Maszkary, a tu na fotelu Madonna, tam na pasie Waza i jedno pod stołem, drugie za Wazonem, tam znowuż Kolumna nie wiedzieć skąd i po co, a obok Tarcza, albo i Pólmisek. Wszelako, widząc Tycjanów, Rafaelów, Murillów malowidła, a też i inne arcydzieła nadzwyczajne sztuki, z poszanowaniem to wszystko oglądaliśmy, i ja powiadam: — Skarby to są, skarby! — A skarby — powiada — i właśnie dlatego ja, kosztu nie szczędząc, wszystko zakupiłem i tu do kupy zgromadziłem, żeby mi trochę Potaniały. Owóż te Arcydzieła, Malowidła, Posągi, razem tu zamknięte, jedno drugim taniejac od nadmiaru swego, tak już tanimi się stały, że ja ten Wazon rozbić mogę (i Wazon Perski, astrachański, majolikowy, seledynowy, ażurowy nogą z podstawki zepchną, że się ów Wazon na tysiąc kawałków rozprysnął). [s. 83—84]

Jakże to inne, wprost przeciwne wobec komnat sopolcowskich, które Tadeusz ogląda po przyjeździe z Wilna. Tam każdy przedmiot, każdy obraz były na swoich miejscach, nabierały sensu w rozmaitych porządkach, często jakby „ponad swój stan”. Tu z reguły są „poniżej swego stanu”⁴⁵.

⁴⁴ Gonzalo w tym świecie pełni rolę reżysera, rolę złowrogą. Jest reżyserem zabójstwa Tomasza (które mu się nie udaje), ale jako jedyny cudzoziemiec wprowadzony w „sarmacką” rzeczywistość, w polszczyznę *Trans-Atlantyku*, panuje nad przedstawioną tu dwuznacznością, stara się ją z zewnątrz pogłębić. Sam dwuznaczny, perwersyjny, opanowany przez namiętności, uwięziony w nich, z przyjemnością panuje nad taką dwuznacznością, wobec której jest swobodny, a w której dla odmiany uwięzieni są „sarmaci”. Jest to swego rodzaju rola diabła. (Tyle że diabeł w świecie Gombrowicza też nie jest osądzany jednoznacznie.) Panuje aż do sceny finałowej, w której już nie uczestniczy. Zostaje pokonany.

⁴⁵ Ma ów nadmiar też znaczenie ogólnofilozoficzne (ważniejsze zapewne, gdybyśmy rozpatrywali *Trans-Atlantyk* w kontekście całego dzieła Gombrowicza).

Estancja Gonzala przypomina dwór, ale nie jest dworem. Dlatego ładu tam nie ma. A wszystko wymaga innych motywacji socjologicznych, innego umieszczenia w porządku społecznym: arystokracja, szlachcic, ziemianin, plebejusz.

Gonzalo skarby kupił, a nie odziedziczył. Są więc nienaturalnym zbiorem (podobnie jak muzea, których Gombrowicz nie znosił), nie były gromadzone przez pokolenia, nie mogą więc służyć właściwie. Podobnie i język w *Trans-Atlantyku*, pochodzący z różnych epok polskiej literatury, utracił swoją organiczną historyczność, jest nienaturalnym zbiorem słów i zwrotów, mającym tendencję do nie hamowanej niczym hiperbolizacji.

Gest Gonzala jest szczególnie dwuznaczny. To gest magnacki, rozbijanie kielichów na cześć gości — a jednocześnie zniszczeniu ulega przedmiot „potaniały”, i na owo „potanienie” kulturowe Gonzalo wcześniej zwraca uwagę swych gości. Jest to więc gest parweniusza, bo ów przedmiot ma tylko wartość rynkową, antykwaryczną. Na innym poziomie — już nie dla postaci powieści, ale dla czytelnika — gest ten jest dwuznaczny jeszcze bardziej. Bo co właściwie rozbił Gonzalo? W opisie wazonu tyle nagromadzono określeń sprzecznych wzajemnie, że nie wiadomo, czym on był naprawdę.

Jest więc ten świat przedmiotów kultury „potaniały” i chaotyczny, kultura uległa degeneracji — to oczywiste. Jednocześnie przecie uderzają w nadmiarze określeń, w nagromadzeniu nazw oksymoronicznych — swoboda i przepych; równie to fascynuje jak egzotyczna przyroda z „baobabami”. (Czasem ktoś stara się w powieści zrationalizować ową hybrydyczność, ale taka racjonalizacja jest fałszywa⁴⁶). Sarmackość została tu wprowadzona w cudzoziemszczyznę, a nie odwrotnie, jak było dotąd w naszej literaturze. Nie warto się zastanawiać, czy sarmackość „psuje” cudzoziemszczyznę. Jest po prostu w takim świecie ciekawie i swobodnie.

„Anty-Pan Tadeusz” nie jest potępieniem szlacheckiej tradycji ani w jej dawnej postaci, ani w formie, jaką przybrała w Dwudziestoleciu,

O nadmiarze w tym znaczeniu pisano wiele. Zacytujmy jedną z opinii (F. Bondy, *Szlachcica polskiego pojedynki cieniów*. Przełożył R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4, s. 270): „*Ferdydurke* jest rówieśnikiem *La Nausée*, która każe odczuwać ów »byt-tu« [être-là], rojący się, nadmierny, nie do zniesienia. Dla Gombrowicza symbolem tego nadmiaru jest muzeum”.

⁴⁶ Zob. 85: „Zapytałem więc, bo właśnie piesek mały przeleciał, do wilka podobny, a też do jamnika: — A ten z jakiej rasy? Mówi: To pieski moje pokojowe. W tejże zaś chwili Tomasz innego psa zobaczył, który w sieni leżał, i mówi: Ten pewnie Legawiec, ale kłapouch z niego kiepski, bo jakby Chomika miał uszy. Odpowiedział Gonzalo, że sukę miał Wilczurę, która chyba w piwnicy z Chomikiem sparzyć się musiała, a choć potem Legawcem pokryta, z Chomika słuchami szczenięta wydała”.

tak jak nie jest wyrazem antypatriotyzmu⁴⁷. Jest „przewyciężaniem” jednego i drugiego. W antytezie zostaje „zniesiona” teza — po to, żeby owo „zniesienie” zawarte było w antytezie: a więc żeby w pożądanej syntezie ogólnoludzkiej mieściły się także te „zniesione” wartości polskiej (szlacheckiej) kultury.

Szczególnie ważnym nawiązaniem do *Pana Tadeusza* jest zakończenie powieści. Na pozór ma ono także charakter parodystyczny, przedrzeźniający. („Przedrzeźnianie” u Gombrowicza oznacza zarazem demaskowanie i skłanianie przedrzeźnianego do wyciągania konsekwencji z własnych działań.) Końcowe „Buchbach” przypomina „kupe” z *Ferdydurke*. Służyć tedy może rozbiciu formy, wyzwoleniu. Ale to pozór właśnie. Nic tu nie ulega destrukcji. Wszystkie wątki, które logicznie winny się kończyć wyzwoleniem przez destrukcję-morderstwo, zostają tu zawieszane. Gonzalo nie zabija — przez Ignaca — Tomasza. Tomasz nie spełnia synobójstwa. Bractwo Ostrogi dopiero co czaiło się pod estancją, chciało wdrzeć się do środka, rozbić zabawę, przeciwstawić podsycałą sztucznie swą zawiść równie sztucznie podsycanej idylli. Teraz wszyscy razem są we dworze. Wszystko wiedzie ku harmonii, panuje powszechne „kochajmy się”.

Sytuacja tylko jest inna. *Pan Tadeusz* kończył się „pięć minut przed dwunastą” (przed ostateczną klęską tego świata staropolskiego i utratą nadziei). *Trans-Atlantyk* kończy się „pięć po dwunastej” (po klęsce wrześnieowej). W *Panu Tadeuszu* ogólne pogodzenie było podkreślone formą poloneza i porządkiem kolejnych toastów — tutaj już żaden taniec nie może być formą, nawet mazur-oberek. Zostaje więc przerwany, zastąpiony przez śmiech. Jest on zresztą dźwiękowo zorganizowany, „zaaranżowany”:

Ale co to? Co to? O, chyba Zbawienie! O, co to, jak to, co to? Ach, chyba Zbawienie? [120]

W ten sposób poddany został rytm. A potem:

Za brzuch się złapał Minister, śmiechem bachnął! I Buch, Bach, Pyckal za brzuch Barona złapał, a Rachmistrz Cieciszka i Śmiechem buchnęli, bachnęli, Bach, Bach, tam Starzy Rechoczą, aż się Zataczają, tu pani Dowalewiczowa aż piszczy, łyż roni, popiskuje i Bach, Buch huczy, Pryska, parska od śmie-

⁴⁷ W przedmowie do cytowanego tu wydania warszawskiego (1957) autor broni się przed ewentualnym przyjęciem swej powieści jako satyry na Dwudziestolecie międzywojenne, a także jako satyry na aktualny nadal „frazes bogo-ojczyźniany” (doskonale zdaje sobie sprawę z popaździernikowych głównych możliwości recepcji; zresztą możliwe były obie interpretacje równocześnie). We wcześniejszej przedmowie do wydania paryskiego (1953), opatrzonego jeszcze dodatkowo wstępem J. Wittlina, z jednej strony pisze krytycznie o okresie 20-letniej niepodległości, a z drugiej — określa patriotyzm, który nie ma być „miłością obecnej, chwilowej ojczyzny”, ale „miłością wszystkich ojczyzn, jakie w nas potencjalnie tkwią i jakie jesteśmy zdolni z siebie wydać” (s. 26).

chu ksiądz Proboszcz, a Muszka z Tuską aż Podskakują, aż się zasmarkają! Śmiech tedy Buchną! Zatacza się więc Prezes Pucek! [...] Inny zaś aż spuchł, bo go rozsada! Dopieroż Buchają! Więc trochi ucichło. Aż tu znów to ten, to tamten, najprzód jeden, potem drugi, a już trzech, czterech, już pięciu Bach, Buch śmiechem Buchają, Wybuchają, w ramiona się biorą, Zataczają, to cienko, to grubo razem się Miotają i już jeden drugiego, jeden z drugim ale Buch buch oj Ryczą, Ryczą, aż chyba Buchają. I dopiero do Śmiechu, do Śmiechu, Śmiechem Buch, Śmiechem bach, buch, buch Buchają!... [120—121]

Można by tu podkreślić takie zwroty, jak „w ramiona się biorą”, „łzy roni”, „popiskuje”, a można takie, jak „miotają się”, „ryczą”. Jest w tym ambiwalencja, ale przeważa radosna zabawa. „Kochajmy się” w *Trans-Atlantyku* to obraz polskiej karczmy buchającej śmiechem. Są sami swoi. Charakterystyczne, że w tym ostatnim urywku gdzieś się zapodział Gonzalo, który przedtem „w czarnej obfitej Mantylli, takimż Kapeluszu, dwukrotnie przez salę przeszedł i poklaskiem swoim taneczników szczyił” (119). Pozostajemy w tym samym środowisku, w tej samej obyczajowości, tylko teraz jest ona naturalna, łączy ludzi w tym, co w nich głębokie, nie służy za instrument propagandzie, nie jest kamuflażem. Okazuje się, że polskość sarmacka nie tylko jest krepującą formą, ale także potrafi dać poczucie swobody, można poprzez nią rzeczywiście wyjść ku człowieczeństwu⁴⁸. Można widzieć w niej załączek czasów przyszłych. Szlachcic — powiada Błoński — jest dla Gombrowicza „maską. Maską artysty, który — mniema pisarz — wprowadza nas w czasy, które będą — znowu czy wreszcie? — czasami zabawy i godności, swobody i honoru...”⁴⁹

Kompozycja powieści została zamknięta. Nie może być dalszego ciągu. Każda próba kontynuacji musiałaby się zmienić w kreację zupełnie odmienną. Ale i w tym wypadku nawiązanie do *Pana Tadeusza* staje się pomostem między starym a nowym, między starą a nową formą⁵⁰, która przy wszystkich swych walorach ogólnoludzkich może być także nową formą polskości.

⁴⁸ Ale wyzwolenie to musi polegać na przewyciężeniu. Mówił Gombrowicz (cyt. z: de Roux, *op. cit.*, s. 68):

„Urodzony w niewoli, okuty w powiciu
Ja tylko jedną miałem taką wiosnę w życiu...”

Tylko że on odnosił te słowa do roku 1812 [...]. A ja mam na myśli czas, gdy wraz z upadkiem Polski i wybuchem wojny światowej pękło mi wszystko, wszystek ład, jakim żyłem dotychczas. Forma się rozluźniła”. Tyle że aby forma mogła się rozluźnić, trzeba ją mieć. A rozluźnienie jest właśnie rozluźnieniem, nie zaś zniszczeniem czy porzuceniem.

⁴⁹ Błoński, *op. cit.*, s. 136.

⁵⁰ W książce, która ma narrację najbardziej bezpośrednią, gdzie nie występuje (jak w *Dzienniku*) kreowany podmiot-bohater, wprost pisze Gombrowicz (*Gęba i twarz*. W: *Wspomnienia polskie*. Paryż 1979, s. 12—13), jaki społeczny program kryje się za przewyciężaniem polskiego ku ogólnoludzkemu: „Mickiewiczem i polonezami szopenowskimi chcecie bronić się przed Heglem? W świecie

Pragnienie „zamiany niezwykłości bolesnej na tok spokojny naturalnego, swobodnego życia” występuje stale w literaturze XX wieku. Dochodzi do głosu w latach burz i zamętu, w czasie wojny. Oba utwory tu omówione — *Kwiaty polskie* i *Trans-Atlantyk* — powstały w takim właśnie zamęcie. Są to ogniwa w łańcuchu tradycji i tak zostały tu potraktowane. Oczywiście tradycja Mickiewiczowska nie wyczerpuje sensu tych utworów, nie stanowi też wystarczającego do nich klucza. Nie można jej przeceniać. Rozświetla jednak niektóre miejsca niejasne, uwydatnia pewne ważne sprawy.

Pan Tadeusz był pożegnaniem z Polską przedrozbiorową, ze światem, który w takiej postaci już się skończył. Był to świat tradycji szlacheckiej, „sarmackiej”, ale widziany z Paryża po powstaniu listopadowym. Był to „kamień grobowy”⁵¹, pomnik, ale i w pewnym sensie drogowskaz. Oba utwory — Tuwima i Gombrowicza — są pożegnaniem innej epoki, innej niepodległości. Jakby powtórny pożegnaniem świata kultury polskiej, która genetycznie — a także w swoich istotnych matrycach — była kulturą szlachecką. Uderzające są te pokrewieństwa. To, co w *Panu Tadeuszu* było jeszcze poważne, tu już nie mogło być tak traktowane. Zostało przedstawione w postaci modelu: pomniejszonego w *Kwiatach*, ironizowanego w *Trans-Atlantyku*. Ale ani pomniejszanie, ani ironizowanie nie oznaczało odcięcia się od owej tradycji, od jej powagi. Powaga ta stoi i za pomniejszaniem, i za ironią.

Oba omówione tu utwory powstały u kresu epoki, która w chwili swego przełomu, przed stu laty zrodziła kształt Mickiewiczowskiego po-

przetrawionym heglizmem, marksizmem, egzystencjalizmem zamierzacie utrzymać się przy pomocy waszego sielskiego, złagodzonego myślenia sprzed wojny?” I stawia przed literaturą polskiej emigracji zadanie znalezienia się „na wysokości swojego czasu”. „Jeśli ta literatura nie była zdolna do radykalnego odnowienia świadomości polskiej, nasycenia jej nowym rozmachem i nową energią, stałaby się nędzną parodią roku 1831, niczym więcej”.

⁵¹ To wyrażenie S. Worcella błędnie interpretowano czasem jako piękne, ale i ostateczne pożegnanie z przedstawionym w poemacie światem. Jednakże rację ma oczywiście Pigoń („*Pan Tadeusz*”, s. 271—272): „W oczach Worcella jest *Pan Tadeusz* nie tylko grobowcem, ale i kolebką, ogniwem łączącym dwie formy bytu narodowego, zakładem jego nierozzerwalności. Stąd mówi on o *Panu Tadeuszu*, że jest »kamieniem grobowym, położonym ręką geniusza na starej Polsce naszej, który tak uderzający obraz przed oczyma synów nieboszczki matki ich przedstawia, że nie tylko całą jej duszę wyczytać mogą, ale jeszcze i te rozeznają rysy codzienne, które w nichże samych przelała i które stanowią przejście ze zmarłego do żyjącego pokolenia, bratają w ten sposób z przyszłością i wydobywają z grobu zaród przyszłego naszego życia«. W ten sposób Worcell, jeden z filarów skrajnego demokratyzmu emigracyjnego, pierwszy podkreślił ideową żywotność poematu, »historii szlacheckiej«, podniósł jego doniosłość w dziele budowania niepodległości i wielkości narodu”.

ematu. Taki kształt ujęcia świata był już w latach czterdziestych naszego stulecia niedostępny. Jest to kształt poetycki. Można było napisać realistyczną powieść-syntezę, taką o jakiej marzą powojenni krytycy i — zapewne — powojenna publiczność. Ale ani Tuwimowi, ani Gombrowiczowi nie chodziło o pokazanie ładu świata w powieści realistycznej. Zresztą realizm *Pana Tadeusza* to nie jest wzór, który prowadziłby ku takiej powieści współczesnej. Inaczej: z wielu składników genetycznych tego poematu jego składniki powieściowe (tak mocno eksponowane przez niektórych badaczy) wydają się najmniej istotne. *Pan Tadeusz* skłania do pisania poematu, do używania innego języka, innej lektyki, innych organizacji dźwiękowych. Język ten nie ma być ani naśladownictwem prozy realistycznej, ani naturalistycznym naśladownictwem kolokwializmów mijającej szybko mowy. Tuwim sięgnął po wypowiedź wierszowaną, Gombrowicz po niesłychanie wyeksponowaną stylizację.

W obu omawianych tu utworach znajdujemy dążności do przewyciężenia i do kontynuacji wzorca kultury, której pomnikiem stał się *Pan Tadeusz*. Kształt tych utworów — jak niegdyś kształt *Beniowskiego* — miał być polemiką z *Panem Tadeuszem*. Ale w samym takim zamiarze jest jakby wewnętrzna sprzeczność. *Pan Tadeusz* został napisany przez autora, który uważał, że polemika ma znikomą trwałość⁵². I właściwie, aby rzeczywiście „odpowiedzieć” na ten poemat, trzeba byłoby napisać dzieło stanowiące także — inną — akceptację. To jednak z wielu względów, o których tu mówiono — okazało się niemożliwe.

⁵² Przypomnieć tu warto słowa Mickiewicza zanotowane przez A. Levy'ego (cyt. z: A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 16: *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*. Warszawa 1933, s. 425 (tłum. A. Górski)): „Lamennais mówił mi kiedyś o swoim tłumaczeniu *Boskiej Komedii* Dantego. Jeśli to tłumaczenie jest dobre, to dzieło to może przetrwać dłużej niż *Słowa wierzącego*, gdyż wszystko, co jest tylko polemiką, ma znikomą trwałość”.