

STYLISTYCZNE WŁAŚCIWOŚCI PROZY STANISŁAWA DYGATA A TRADYCJA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Twórczość Stanisława Dygata budziła zawsze żywe zaciekwawienie krytyki literackiej. Każda jego powieść posiada po kilkanaście recenzji — i to najczęściej utrzymanych w tonie przychylnym. Niechętnie — jak ongiś ogłoszona w «Polsce Zachodniej» o fragmencie *Jeziora Bodeńskiego*¹ — polegały często na prostym nieporozumieniu. Życzliwość taka mogłaby zastanawiać: mało było dyskusji, niepokojów i polemik. W twórczości Stanisława Dygata ustalono wnet pewne prawdy oczywiste, a niekiedy wręcz banalne: jest pisarzem paradoksu, przekory, miesza ironię z liryzmem i groteską, jest sui generis filozofem, ale filozofia jego nie tworzy systemu itd. Do arsenału ocen używanych dość zgodnie należy także określenie literackiego rodowodu prozy Dygata: wykazuje ona związki z Gombrowiczem (Wilhelm Mach, Tadeusz Breza, Józef Maśliński²), z Hemingwayem (Jarosław Iwaszkiewicz³), z Proustem (Tadeusz Breza), z Otwinowskim (Wilhelm Mach), z Camusem i Morawią (Zygmunt Greń⁴), z Czechowem i Irzykowskim (Józef Maśliński).

Dość wcześnie także stwierdzono, że cechą szczególną prozy Dygata jest jej kreacyjny charakter, choć w tym względzie nie było nigdy jednolitości: część krytyków widziała w autorze *Podróży* realistę⁵, część zaś podkreślała niewiarę pisarza w realność przedstawianych światów (Henryk Vogler⁶). Spozrzenie to formułowano w 1948 roku jako poważny zarzut w stosunku do pisarza. Inni dodawali jeszcze i to, że zjawiska życiowe nie mają u Dygata charakteru etycznego (Zygmunt Lichniak⁷). Końcowa część owej listy cech

¹ P. Skiba, *Filoniemiecka „Twórczość”*. «Polska Zachodnia» 1945 nr 17.

² W. Mach, *Dziecko w mrocznym Sezamie* („*Jezioro Bodeńskie*” Stanisława Dygata). «Twórczość» 1946 z. 5, s. 152—160; T. Breza, *Niespodzianki Stanisława Dygata*. «Odrodzenie» 1948 nr 7; J. Maśliński, *Wszędzie psi boso chodzą czyli ambulatorium prof. Dygata*. «Życie Literackie» 1958 nr 33; A. Kijowski, rec. *Jeziora Bodeńskiego*. „Książka dla Ciebie” 1956 nr 11 s. 3—4.

³ J. Iwaszkiewicz, „*Jezioro Bodeńskie*” Dygata. «Robotnik» 1946 nr 103.

⁴ Z. Greń, *Kto powinien podróżować?* «Dziennik Polski» 1958 nr 156.

⁵ Por. J. Maśliński, *Wszędzie psi boso chodzą czyli ambulatorium prof. Dygata*. «Życie Literackie» 1958 nr 33; w ten sposób także zdaje się traktować niektóre utwory Dygata Janina Katz w artykule *Niepokój nietrafnego istnienia* («Miesięcznik Literacki» 1968 nr 2, s. 25—33). Dotyczy to zwłaszcza analizy *Disneylandu*.

⁶ H. Vogler, *Niekompletna powieść*. «Nowiny Literackie» 1948 nr 16.

⁷ Z. Lichniak, *Dialog o „Pożegnaniach” Dygata*. «Dziś i Jutro» 1948 nr 28.

w latach, kiedy układali ją krytycy, liczyła się oczywiście do poważnych wad. Dziś jednak zarzuty owe wyblakły całkowicie, a sama zasada kreowania światów, a nie tylko kopiowania rzeczywistości, zyskała sobie uznanie krytyków, a częściowo także i czytelników.

Potwierdzeniem przytoczonych tutaj formułek były także wywiady samego Dygata. W 1958 roku na łamach «Stolicy» przeczytać można było następujące wyznanie: „Porwany *Pożegnaniem z bronią*, postanowiłem napisać taką właśnie książkę, jak Hemingway. Jeszcze w połowie *Jeziora Bodeńskiego* obawiałem się, że naśladowanie idzie zbyt daleko i że moja powieść będzie zbyt podobna do powieści Hemingwaya”⁸. Wyznanie to potwierdzało uwagi Jarosława Iwaszkiewicza z 1946 roku, miało jednak i inne znaczenie. Zwracało mianowicie uwagę na specyficzny stosunek samego Dygata do rozpowszechnionych mitów o źródłach twórczości literackiej. Pisarze niechętnie przyznają się do literackich zależności od innych twórców, wołają przekonywać, iż dzieło ich wynika wyłącznie z zaobserwowanych czy przetworzonych układów rzeczywistych. Przyjmując nawet to stwierdzenie jako subiektywnie prawdziwe, pamiętać musimy przecież o fakcie, że sama obserwacja w kształcie „czystym” nie istnieje, że obserwator jest „skażony” przez wychowanie, wykształcenie, dorobkiem myśli, zdobyciami i klęskami ludzkiej kultury. Widzi więc świat przez pryzmat tych doświadczeń. Nie ma twórczości całkowicie niezależnej.

Obowiązkiem krytyka i historyka literatury jest określenie stosunku danego dzieła do tradycji literackiej; tylko w ten sposób można uzyskać sprawiedliwą ocenę wartości utworu. Szczerość Stanisława Dygata w tym zakresie wyglądać może na prowokację: „Tak, właśnie naśladowanie — pisał we wspomnianym już wywiadzie. — Jest to jedyny właściwy początek twórczości. Nie wierzę w inspirację inną niż formalna i zafascynowanie formą, nastrojem, rytmikiem postaci, myślą przewodnią... Rzeczywistość daje inspirację tandetniejszą niż lektura, bardziej płaskie i banalne. Zawsze ktoś kogoś naśladuje”.

W dalszych wywodach wypadnie mi bronić Dygata przed nim samym. To, co nazywa on naśladowaniem, jest tylko — oczywiście w jego wypadku — wynikiem skomplikowanych mechanizmów stałego przemieszczania się elementów tradycyjnych i nowatorskich w literaturze. Nie chodzi oczywiście o zwykłe powtarzanie tematów, motywów i wątków czy nawet sposobów kreowania postaci, lecz o wnikające głęboko w strukturę językową dzieł związki formalne. Sama zasada kreowania światów bez kurczowego trzymania się ich realności, bez troski o to, czy istnieje ich naturalny prototyp, musiała automatycznie nadać znaczenie językowym konstrukcjom pisarza. Jarosław Iwaszkiewicz we wspomnianej recenzji *Jeziora Bodeńskiego* z 1946 roku zwracał uwagę na indywidualny ton prozy Dygata, na swoiste wymieszanie liryzmu z ironią w zdaniach barokowych, pełnych ozdób i zawijasów. Sprawiało to wrażenie gadulstwa, braku wewnętrznej dyscypliny. Przyjęta przez Dygata stylistyka mogła oczywiście budzić tego typu opory. Ale równocześnie była ona wyraźną opozycją wobec tradycji naturalistyczno-patetycznej, dominującej w literaturze bezpośrednio powojennej. „Stanisław Dygat — pisał anonimowy recenzent — nie poddał się nawałnicy frazesów. Wygrał bitwę z najpotężniejszą u nas partią: partią komunalistów. Na 290 stronicach ani jednego komunału. Jakież wspaniałe zwycięstwo”⁹. I wydaje mi się, że to był właściwy wówczas punkt widzenia.

⁸ M. Szypowska, *Przekora albo rozmowy ze Stanisławem Dygatem*. «Stolica» 1958 nr 23.

⁹ [Anonim], rec. *Jeziora Bodeńskiego*. «Kurier Codzienny» 1946 (z 24 IV).

Z dotychczasowych rozważań o stylu prozy Dygata — a jest ich niewiele — najciekawsze spostrzeżenia przynosi wspomniana już recenzja Wilhelma Macha. Trafna diagnoza nie uchroniła pisarza od wystawienia fałszywej recepty. Ale wszystkich wówczas leczono na anemię — jak w wieku XIX — „surowym mięsem” rzeczywistości. Referując na czym polega oryginalność *Jeziora Bodeńskiego*, Wilhelm Mach pisał: „Rzecz w tym, że cała książka jest gładka a zawiła, prosta a dwuznaczna. Dwuznaczna między innymi i dlatego, że trudno na pierwszy rzut oka ustalić w powieści stosunek wzajemny między klasycznymi elementami struktury: między treścią i formą”¹⁰.

Istnieje wiele powodów, by sądzić, że właśnie forma u Dygata jest tym czynnikiem, który skupia uwagę twórcy, angażuje jego siły i intelekt. Stwierdzenia Macha nie straciły wiele ze swej aktualności. „Uderzają w prozie Dygata — pisał dalej — koronkowość rzemiosła, precyzja wyrazu, wyszukane zestawienia słowne, unikające ogranego, banalnego dźwięku. Metafory i porównania, zawsze niezwykle, oparte niemal wyłącznie na grze pojęć ode-rwanych [...], rzadko odwołują się do wiedzy oczu, uszu, dotyku — wiedzy, którą się nabywa przez wchłonięcie realnej rzeczywistości. Dygatowi cho-dziło wyłącznie o niespodziankę składniową, o uniezwyklenie zdania przez zamianę funkcji jego części, o oryginalną personifikację abstraktu, o efek-towne wprowadzenie nowych jakości [...], które chętnie ustawia w zdaniu w roli obdarzonych mocą działania przedmiotów itp. Ta spekulatywna, zracyj-onalizowana, refleksyjna chemia językowa daje w efekcie kształty o dosko-nałości kryształu, o delikatności rysunku i czystości gwiazdek śnieżnych czy martwych wycinanek na szkle, ale tej stylizacji przejrzystej nie dostaje czegoś: barwy, miąższu, objętości”.

Niezależnie od kończącej wywody recepty z 1946 roku przeciwko anemii, mimo pewnej jednostronności w ocenie zjawiska, uwagi Macha przynoszą określenie zarówno odmienności, jak i dojrzałości książki Dygata na tle ten-dencji w prozie powojennej. Oryginalność twórcy sprawdzała się więc nie tyle w nowym temacie, ile w konsekwentnie przestrzeganej poetyce dzieła, w wytrzymanym do końca własnym stylu.

Celowo przytoczyłem tutaj opinie z 1946 roku, wydaje mi się bowiem, że lata późniejsze z dwóch powodów zatarły ową odrębność. Po pierwsze — da się zauważyć ewolucję odwodzącą od owego wzorca u samego Dygata, a po drugie — elementy, które przynosiły kolejne jego książki, usadowiły się mocno w panoramie literackiej naszej prozy i nie zwracają już uwagi tak ostro, jak to było tuż po wojnie.

Rozważania o stylu prozy współczesnego pisarza prowadzić mogą do róż-nego typu nieporozumień. Chciałbym ich przynajmniej w części uniknąć przez stwierdzenie, iż interesuje mnie tylko pewien krąg zagadnień, bliskich takiemu rozumieniu stylu literackiego, jakie ustaliło się obecnie w języko-znawstwie. To znaczy, że z całej sfery zagadnień językowych dzieła w krąg rozważań wejdą te, które spełniają funkcję ekspresji literackiej, a nie są konieczne obliczone na przekazanie czytelnikowi odpowiedniego komuni-katu, określonej relacji o przebiegu wydarzenia itp. To, co notował ongiś Wilhelm Mach na temat braku „barwy, miąższu i objętości” w stylu Dygata, było tylko jednostronnym przymiarem jego rozwiązań do wzorca prozy realistycznej.

„Język użyty dla celów ekspresji literackiej — pisał Wiktor Weintraub, definiując pojęcie stylu realistycznego — ma tendencję do polisemantyczności,

¹⁰ W. Mach, *Dziecko w mrocznym Sezamie*. «Twórczość» 1946 z. 5 s. 153.

do współistnienia w tekście różnych znaczeń czy sugestii znaczeniowych. Wyzyskuje znaczenia, jakie wywołują współbrzmienia słów, reaktywuje znaczenia etymologiczne słów. Otóż styl realistyczny, udający język nie zorganizowany dla celów artystycznych i służący wyłącznie dla przekazania informacji, jest bliższy jednoznaczności niż inne style artystyczne¹¹.

W wypadku Dygata nie chodzi wcale — nawet w najbardziej zbliżonych do wzorca stylu realistycznego *Pożegnaniach* — o budowanie i przekazywanie czytelnikowi intrygującej fabuły czy o kreślenie oryginalnych i zgodnych z prawdą życiową charakterów. Istotne treści mieszczą się bardzo często niejako obok tych elementów, w sferze logicznych i językowych konstrukcji, na przemian współbrzmień i dysonansów. Bogata tkanka językowa nadaje u Dygata walor konstrukcjom fabularnym. Z tej perspektywy fabuła, przygoda (dawne: les aventures) sprowadza się do szeregu oklepanych i schematycznych wiązań, powtarzanych często, w nieco tylko zmienionej postaci. Jan Błoński stwierdził ongiś, że Dygat „pisze wciąż jedną i tę samą powieść”¹². Jest to spostrzeżenie prawdziwe, jeśli w książkach Dygata badać będziemy przygody i charaktery głównych bohaterów, jeśli pominiemy bogatą tkankę logiczno-językowych konstrukcji, które owa fabuła może przenosić. Dygat dokonał jednak odwrócenia hierarchii ważności w stosunku do dawnych przyzwyczajęń czytelniczych. Jest to zresztą dość częsta właściwość we współczesnej prozie narracyjnej, charakteryzującej się pewnym lekceważeniem opowiadania przygód, niezwykłych wydarzeń czy też analizy wyjątkowych osobowości. Dlatego też Dygat, konstruuując fabułę, nie unika powtórzeń, różnego typu nawiązań, podobieństw i zapożyczeń. W kolejnych powieściach wprowadzał pewien typ bohatera, który pod wieloma względami przypominał kreacje poprzednie. Autor zmieniał jednakże którąś z niewiadomych jego losu i sprawdzał, jakie z tego wynikną konsekwencje psychologiczne.

Proza tego typu leży na utartym, chociaż nie można powiedzieć: głównym szlaku literatury polskiej XX wieku. Szlak ów zarysował się wyraźnie w 1903 roku w *Pałubie* Karola Irzykowskiego, a jego następne etapy wyznaczały książki Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza. Dygat jednak z doświadczeń swych poprzedników wysnuł własne wnioski, odrębne i w pełni oryginalne. Fabuła w utworach poprzedników Dygata została podobnie podporządkowana przekazywaniu treści zgoła innych niż samo opowiedzenie przygody, odtworzenie zaobserwowanych szczegółów z rzeczywistości. „Sztuka ma przecież za cel — pisał Irzykowski — dopowiedzieć to, czego nie mówi jākająca się natura”¹³.

A więc nie wierne powtarzanie kształtu świata, ale spożytkowując jego elementy — budowanie nowych światów, bardziej logicznych i precyzyjnych, lub też demaskowanie właśnie nielogiczności istniejących w życiu przez paradoksy i absurdy.

Pierwsza powieść Dygata — przy wszystkich zbieżnościach z Hemingwayem, jeśli chodzi o technikę narracji i konstrukcję fabularną, i z *Ferdynurke*, jeśli chodzi o psychologiczny portret nieco infantylnego, inteligentnego bohatera — w warstwie stylistycznej odsyła nas jednak do innych właściwie tradycji, dodajmy od razu: wyraźnie młodopolskich. Różnica mię-

¹¹ W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*. «Pamiętnik Literacki» 1961 z. 2 s. 407.

¹² J. Błoński, *Podróż Dygata i nasza*. «Przegląd kulturalny» 1959 nr 48.

¹³ K. Irzykowski, *Pałuba. Listy Marii Dunin*. Lwów 1903 s. 265.

dzy Dygatem i Gombrowiczem polega na tym właśnie, że autor *Ferdydurke* doświadczenia składniowe, metaforykę i słownictwo Młodej Polski poddawał wraz z nasiąkniętym tymi doświadczeniami bohaterem zasadniczej kompromitacji. Był to gwałt na wyobrażeniach o poetyckości: wszystkie demoralizujące poczynania Miętusa (niezdolnego ostatecznie do wyrwania się z zaczerpniętego kręgu młodopolszczyzny) manifestowały negacją owych wzorców. Warto w tym miejscu przypomnieć, że podobną funkcję spełnia wprowadzenie „języka ulicy” do poezji w utworach skamandrytów, zwłaszcza Tuwima i Słonimskiego. Identyczną funkcję spełnia także specyficzne zbrutalizowane słownictwo Kadena Bandrowskiego, Witkacego, Schulza czy Zegadłowicza. Pisarze ci — każdy w inny sposób — kształtowali swój styl jako świadomą opozycję przeciwko wszelkiego typu „bezbrzeżnym żalom”, „osmętnicom” i „głębiom nieodgadłym”. Opozycja owa w wielu wypadkach nie była kompletna i wystarczająca, dotyczyła tylko wybranych zagadnień i nie uwalniała w pełni od związków z najbliższą tradycją literacką. Dla pokolenia Witkacego i Gombrowicza była to kwestia obrony własnej indywidualności, kwestia własnego samookreślenia.

Sytuacja Dygata okazała się całkowicie odmienna. W latach jego powtórnego debiutu czynniki, które kształtowały styl Gombrowicza, przestały już działać. Jeśli jeszcze w opowiadaniu *Różowy kajecik* (1938) łatwo dostrzec właśnie zbieżność z Gombrowiczem w niechęci do wszelkiego poetyzowania, to w *Jeziorze Bodeńskim*, wydanym w 1946 roku, zastanawia spożytkowanie wzorców młodopolskich wcale nie dla ich ironicznej negacji, lecz dla budowania nastroju, specyficznej atmosfery całego obrazu. Wyznaczniki stylu w *Jeziorze Bodeńskim* pozwalają określić całość tych zabiegów jako rozbudowaną i odświeżoną ogólną tendencję stylistyczną w literaturze Młodej Polski, budującej przez wieloznaczność każdej wypowiedzi, przez nadawanie bardziej ogólnych znaczeń konkretnym, przez zamienianie ich w symbole, specyficzny świat, odmienny od realnego.

Ową wieloznaczność uzyskiwano wówczas w różnoraki sposób. Ale poważną rolę odgrywała w tym specjalna metaforyka, znana już w *Biblii* i w poezji baroku, zestawiająca w jedną całość konkret z abstraktem. Jako przykład pewnego typu metaforyki przytoczę tutaj wiersz Wacława Rolicza Liedera pod tytułem *Mgły jesienne*:

Na polach mojej myśli długo była susza
I dobre słońce wdzięcznie przyświecało zbiorom;
Dziś rżyska ostre kołą, a na rżyskach głusza
Siedzi w płachcie i długi wzrok rzuca ku borom.
Chciałbym wody zaczerpnąć ze zmysłowej studni,
Wylegiwać się u źródeł na rozkoszy darni...
Za późno! nad źródłami wiatr północny dudni,
Żuraw sterczy jakoby komin po piekarni.
Więc mi straszno; lecz czasem, kiedy noc spoziera
W me oczy, sny zlatują — o smutna ułudo! —
O biodro namiętności myśl się ma ociera,
Jak Arabka brązowa o rumackie udo¹⁴.

Metafory tego typu, częste u Żeromskiego i Leśmiana, znane — chociaż rzadsze — u Staffa i u Micińskiego, w swoisty sposób zostały spożytkowane

¹⁴ Rolicz - Lieder, *Poezje wybrane*. Warszawa 1960 s. 58.

w poezji krakowskiej Awangardy. Przyboś posługiwał się nimi tylko w jednym właściwie znaczeniu: chodziło o ukonkretnienie abstraktu, o nadanie mu atrybutów zmysłowej konkretności (np. „zrzucam z siebie ciężar poematu”, „na kawałku ojcowizny wiersz najlepiej się udał”, „potok toczy potoczną przenośnią”). W młodopolskiej postaci metafora ta zawierała w sobie nie tyle siłę ukonkretniającą, ile pewne walory impresyjno-nastrojowe, liryczne, zrodzone z zestawienia elementów heterogenicznych. I w tej właśnie funkcji odnajdziemy ją także u Dygata. Oto kilka przykładów z jednego tylko fragmentu *Jeziora Bodeńskiego*: „Nazwy mijanych miejscowości niosą omszały zapach z piwnicy dawnych zdarzeń” (62), „bezbrzeżny horyzont geograficznych objawień, pełen podarków wysypujących się z worka historii, zaczyna się znów ścieśniać” (62), „droga tutaj jest tak długa, wiedzie przez dwie nieprzespane noce” (65) „pociąg [...] pędzi radośnie przed siebie, niby starzec ku wspomnieniom młodości” (66)¹⁵.

Liryzm i nastrój budowany przy użyciu tego typu metafor mógł być jednak zawodny. W dwudziestoleciu byłby śmieszny. raziłby Gombrowicza, lub przynajmniej kuśił do ironicznej negacji. Taką bowiem funkcję mają w *Ferdydurke* następujące sformułowania: „W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu” [z Dantego] (6—7), „przeszedłem niedawno Rubikon nieuniknionego trzydziestolatka” (7)¹⁶. Rzecz ciekawa, że podobną niewiarę w tego typu poetyzowanie manifestował już Irzykowski w *Pałubie*, pisząc o „mgłę mistycznej na śnieżnych montblancach myśli”¹⁷. Był to niewątpliwie protest racjonalisty przeciwko wszelkim „pyłtkim głębokościom”, przeciwko łatwym nastrojom w młodopolskiej poezji.

W powieści Dygata przedstawiony wzorzec stylistyczny nie został nigdzie w sposób jednoznaczny zanegowany. Jego poetycki i młodopolski rodowód nie przeszkadzał w spełnianiu nowej funkcji w powieści: ostro mianowicie odcinał pierwszą książkę Dygata od ogólnej atmosfery w prozie powojennej. Owo przekorne poetyzowanie rodziło się z potrzeby ucieczki i psychicznej satysfakcji po dniach ponurego gwałtu i okropności wojny. Przewrotność i równocześnie precyzja poczynań Dygata polegała właśnie na sięganiu do stylu odrzuconego przez bezpośrednich poprzedników, a równocześnie na nadaniu owej poetyckości i liryzmowi innego wymiaru: była to poetyckość jako świadoma konstrukcja, jako gra, traktowana wyraźnie na prawach umowy, zależna od kaprysu pisarza. Stworzony nastrój mógł autor w każdej chwili zburzyć, chociaż miał do niego bardzo osobisty sentyment. Owo burzenie nastroju odbywać się może w kilku planach. Prawem omawianego tutaj typu metafory jest jej impresjonistyczna wręcz jednorazowość. Powtórzona w najbliższym sąsiedztwie, od razu staje się czymś rażącym, umownym, wręcz fałszywym. Dygat wykorzystuje ów fakt dla podważania stworzonych walorów nastrojowych. Dla przykładu przytoczę tutaj fragment przedstawiający przywitanie więźniów, którzy przybywali do obozu w kolejnym transporcie, przez zadowolonych już towarzyszy:

Wyciągali chciwie ręce do obnoszonej przez przygodę misy i pragnęli czerpać z niej czym prędzej, póki znużona jednostajnością korytarczy szkolnych nie zaśnie wraz z nimi. Ale Suzanne, pomna nauk Epikteta,

¹⁵ W nawiasach podaję strony z cytowanych powieści Dygata. Cytaty pochodzą z następujących wydań: *Jeziorno Bodeńskie*. Warszawa 1966; *Pożegnania*. Warszawa 1948; *Podróż*. Warszawa 1965; *Disneyland*. Warszawa 1965.

¹⁶ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. Warszawa 1938.

¹⁷ Irzykowski, jw., s. 435.

pozostała w swoim łóżku, czekając po stoicku, aż kolejnym łańcuchem przypadków podsunie jej los misę zdarzenia (53).

Powtórne użycie podobnego układu demaskuje jego poetyckość, zamienia go w stereotyp. W opowiadaniu *Grona gniewu* z tomu *Słotne wieczory* mamy do czynienia z wykorzystaniem tego sposobu dla zdemaskowania obiegowych zwrotów mowy potocznej. A więc byłby to dalszy etap owej docieklivosti w głąb stereotypu:

Spotkałem zacnego i zawsze przychylnego przyjaciela, który odwołał mnie na bok i nachylił się do mojego ucha. Jest rzeczą charakterystyczną, iż zacni i zawsze przychylni przyjaciele przy spotkaniu odwołują nas na bok i nachylają się do naszego ucha. Mój zacny i zawsze przychylny przyjaciel nie zamierzał pozostać w tym względzie za innymi¹⁸.

Tylko w pierwszym wypadku obiegowy zwrot nie posiada ironicznego nacechowania i może nawet zawierać pozytywne wartości emocjonalno-nastrojowe. W zdaniu drugim Dygat uzyskuje ironiczne zabarwienie wypowiedzi przez fakt przymierzenia jednostkowego układu do zbioru przykładów identycznych. Wszyscy zacni i przychylni przyjaciele to rzecz dziwna i nieprawdopodobna, wykonujący zaś ten sam gest i ruch — stają się manekinami. Element automatyzmu działa tutaj jako niezawodny środek kompromitacji.

W zdaniu pierwszym, jeszcze nie nacechowanym ironicznie, istnieją jednak pewne wskazówki, które sugerują kierunek późniejszych przetworzeń. Pisarz szuka mianowicie kompromitacji wzorca w docieraniu do etymologicznego znaczenia wyrazów: przychylny przyjaciel zestawiony z czynnością nachylania się nabiera innego znaczenia niż w rzeczywistości. Określenie staje się dwuznaczne: nie wiadomo, czy chodzi o cechę psychiczną, czy właśnie o ów ruch manekina.

Opisywane zjawisko funkcjonuje w języku i stylu Dygata w sposób dość charakterystyczny. Wieloznaczność odkrywana na drodze dociekań etymologicznych jest sposobem burzenia ustalonego początkowo porządku, lecz owo burzenie nie potrafi do końca zniszczyć pierwszego zapisu. Powstaje tylko swoista wibracja znaczeń, nadająca całości szczególnie urok subtelnego, zakłopotanego liryzmu.

Podobne efekty uzyskuje autor przez zestawianie obok siebie wyrazów użytych w znaczeniu zwykłym i metaforycznym. W krótkiej opowieści o prapradziadku François, żegnającym swoją polską narzeczoną słowami świadczącymi o chęci walki o niepodległość Polski, znajdziemy przykład pokrewny. Wyruszając na Moskwę, ów prapradziadek mówi: „— Jadę wyzwolić wasze szerokie horyzonty i rozszerzyć je jeszcze” (17). Po klęsce pod Moskwą wracał François, a „w oczach miał straszne, tępe zmęczenie zbyt szerokimi horyzontami” (17). Otóż układ ten funkcjonuje na zasadzie wieloznacznego używania w języku polskim zwrotu „szerokie horyzonty”: raz w znaczeniu „horyzonty umysłowe”, a drugi — w znaczeniu „szerokie granice” kraju.

Wieloznaczność uzyskiwać można i na innej drodze, mianowicie przez paralelę do sytuacji społecznej i politycznej bezpośrednio nie przedstawianej w tekście. Układ taki powstaje na prawach swoistej odwrotności do rozwiązania poprzedniego. We wcześniej przytoczonym przykładzie wyrażenie meta-

¹⁸ S. Dygat, *Grona gniewu* [w:] *Na pięć minut przed zaśnięciem*. Warszawa 1960 s. 179.

foryczne przymierzał Dygat do konkretności. Czynność odwrotna polega na metaforyzacji konkretności. Oto jak określa bohater *Jeziora Bodeńskiego* swą sytuację po klęsce wrześniowej, po znalezieniu się w obozie, mieszczącym się w dawnej szkole. Gombrowiczowski powrót w niedojrzałość przybiera tutaj wymiar obsesyjnego snu:

Tak. Ten sen się urzeczywistnił: z polskiego wyleciałem za drzwi, z niemieckiego mam ciężką pracę wakacyjną, z historii trzeba będzie zdawać poprawkę, a z arytmetyki wszystkie wyliczenia zrobiłem fałszywie, muszę je zacząć od początku (23).

W tym wypadku konkrety na prawach aluzji do rzeczywistości politycznej i społecznej nabierają cech wielkiej alegorii.

Omówione tutaj zabiegi, zmierzające do stylistycznych nacechowań wypowiedzi, do przenoszenia przez nie takich właściwości, jak liryzm, nastrój (oczywiście wraz ze swoimi negacjami), humor, wywołany przez funkcjonowanie automatyzmów (powtarzane gesty, słowa, podobne sytuacje i charaktery ludzi), nadają pierwszej powieści Dygata szczególny wymiar tworu o niezwykłej funkcjonalności poszczególnych jego elementów. Narracja, pozbawiona pozornie wewnętrznej dyscypliny, przy bliższej analizie okazuje się bardzo skomplikowaną budową, funkcjonalną i wieloznaczeniową. Przypomnieć warto na przykład w *Jeziorku Bodeńskim* świetnie skonstruowaną scenę śniadania w obozie. Pozornie nieskoordynowany opis krzątania i podniecenia gromadzących się w jadalni więźniów, rozlazły i leniwy, zostaje ujęty w karby stale powtarzanych nawykowych ruchów, automatycznych gestów i postaw. Czterokrotne powtórzenie w nieco tylko zmienionej postaci zdania: „Thomson czyta książkę. Vilbert i Mac Kinley rozmawiają o Bergsonie” (27—29) — nadaje opisowi przygotowań do śniadania pewien rytm i tworzy układ do niespodziewanej negacji stereotypu w piątej wersji zdania. Śniadanie się rozpoczęło, krótkotrwałe podniecenie ustąpiło miejsca normalnemu biegowi rzeczy:

Sala się uspokaja, Thomson odkłada książkę i pije kawę. Vilbert i Mac Kinley milczą obok siebie, zamyśleni, i patrzą równolegle w przestrzeń, równomiernie żując chleb (29).

Przedstawiona tutaj technika porządkowania narracji nadaje poszczególnym zdaniom kilka funkcji: oprócz informacji o faktach, postaciach i sytuacjach zdania owe, pojawiające się na prawach muzycznego motywu, powracającego wielokrotnie w nieco zmienionej tonacji, znaczą także w całym układzie wypowiedzi jako wiązadła kompozycyjne, a przez sam fakt powtarzania nabierają ironiczno-groteskowego charakteru. Opisana technika narracji powtarza się w *Jeziorku Bodeńskim* wielokrotnie. Owych zdań-motywów jest sporo. Niektóre powtarzają się dziesięć- i czterdnastokrotnie. Ich rola rozciąga się także — poza funkcjami kompozycyjnymi i ironiczno-groteskowymi — na konstrukcję postaci. Demaskują mianowicie elementy automatyzmu w psychice i działaniu człowieka. Zbyt jaskrawe gesty i ruchy, wyuczone, powtarzające się ciągle, chociaż zmieniała się sytuacja psychiczna, właściwe kiepskiemu aktorstwu, są właśnie demaskowane przez zasadę powtarzania tych samych zdań. Narrator gra swoją rolę i równocześnie zdaje sobie sprawę, że jest to rola fałszywa, sztuczna. Rola, do której nie on pisał tekst, lecz w najlepszym wypadku może go tylko mechanicznie powtarzać.

W tym miejscu rozważań wypada więc rozstrzygnąć wątpliwość, czy w zakresie stylu Dygata nie mamy do czynienia z manifestowaniem odmienności,

obcości „cudzego” tekstu, a więc czy nie mamy do czynienia ze swoiście pojętą stylizacją, udawaniem czyjegoś sposobu budowania zdań. Konwencja stylistyczna głównych partii *Jeziora Bodeńskiego* nie uprawnia do tego typu sądów. Podstawowy układ, wyrastający z tradycji młodopolskiej, jest u Dygata bardzo rodzimy, własny. Dopiero na jego tle odnaleźć możemy różnego typu stylizacje, będące najczęściej parodiami określonych stylów literackich. Stylizacja romantyczno-patetyczna powstanie przez analogie do *Kordiana* i do Mickiewiczowskich *Dziadów*:

Kto raz poważił się targnąć myślą przeciwko zawiłym ścieżkom bytu,
kto raz poznał, w czym tkwi, ten już jest odpowiedzialny za siebie, za innych,
za los i za Boga (119).

Stylizacja owa, traktowana początkowo całkiem serio, dopiero w słynnym odczycie o Polsce zostanie zanegowana, uzyska wymiar groteskowy, ironiczny.

Przymierzenie przez narratora kolejnej maski łączyć się może z wykiepnem innej odmiany stylu romantycznego, mianowicie patriotyczno-ludowej, spopularyzowanej w okresie Młodej Polski. Gombrowicz zwalczał ludomańskie tęsknoty Miętusa, nie odwoływał się jednak do nieco bardziej skomplikowanych rozwiązań z *Wesela* Wyspiańskiego. W *Jeziorku Bodeńskim* odnaleźć można pyszną scenę uczenia przez narratora polskich tańców ludowych: edukacji poddają się brodaci angielscy marynarze:

U-ha! U-ha! Ej, chłopcy, bo chałupę rozwalita. Nic to, wybudujęm nową.
Raz dokoła, raz dokoła.. (130).

Końcowy zwrot odsyła nas do *Wesela* Wyspiańskiego, oczywiście na prawach parodystycznej aluzji, przekory. Zawiera w sobie zarówno parodię stylu ludowego, czy raczej jego imitacji w literaturze, jak też sztucznie zespojonych z nim mistycyzno-patriotycznych deklamacji.

Przedstawiona tutaj bogata siatka związków między stylizacją i parodią, między liryzmem i jego zanegowaniem przez groteskę, świadome utrzymywanie czytelnika w niepewności co do tego, czy dany fragment jest traktowany przez pisarza serio, czy też żartobliwie — wszystko to określa właściwości stylistyczne *Jeziorka Bodeńskiego*. Dygat dokonał w tej powieści świadomego wymieszania różnych elementów, przejętych z tradycji literackiej, wprzęgniętych teraz w nowy szereg związków i wzajemnych zależności. W powieści egzystuje obok siebie zarówno tradycja stylu realistycznego, impresjonistyczno-nastrojowego, jak też różnego typu negacji parodystycznych. Liczą się napięcia wywołane przez sąsiedztwo tak niejednorodnych elementów, przez ich wzajemne oddziaływanie.

Jeziorko Bodeńskie stanowi pod wieloma względami pozycję wyjściową w twórczości Dygata. Kolejne powieści dokonywały w przedstawionym obrazie różnych korekt i ograniczeń, nigdy jednak pierwowzór nie został całkowicie przewyciężony. *Pożegnania* na przykład — jakby pod wpływem zastrzeżeń Macha — ograniczały tak charakterystyczną dla pierwszej powieści wieloznaczeniowość wypowiedzi językowych, odwoływały się w większym stopniu do wzorców stylu realistycznego, ograniczały funkcję zdań do roli komunikatu. Poetycka metafora, tak charakterystyczna dla pierwszej powieści, sprowadzała się teraz prawie wyłącznie do pewnych atrybutów malarzkiego przedstawiania tła, do opisów przyrody i miejskiego krajobrazu. Użyta więc została zgodnie z tradycją prozy realistycznej. Tylko jako daleką pochodną dawnego rozpoetyzowania można ocenić nieliczne zwroty w rodzaju: „Był maj, miesiąc, w którym kwitną bzy i wiedzłą zimowe troski” (5).

Opis nie zatracił i teraz swego związku z manierą młodopolską. W *Pożegnaniach* dzieje się to jednak nie przez dobór specyficznych metafor, kojarzących w jedną całość przedmioty konkretne z abstrakcjami, lecz przez stosowanie impresjonistycznej techniki opisu.

Każde miasto w świecie ma swoją szczególną mgielkę, którą niebo pod wieczór podkreśla miejską urodę, jak piękna kobieta twarz szminką przed balem. Odmienna jest różowa mgła paryska o świetlnych połyskach, lśniacobłękitna wenecka, migotliwie szara berlińska i gęsta jak grochówka, przyszłowiowa mgła londyńska. Warszawska mgielka jest z gatunku krwistoceglastych, jak pył rozproszkowanej cegły unosi się znad Jeruzolimskich Alei od strony, gdzie zachodzi słońce, i niby malarz delikatnym pociągnięciem pędzla podkreśla niewidoczne za dnia szczegóły, ustawia właściwe wieczorowi proporcje świateł i płaszczyzn, i zawierając w sobie niedosłyszalną siłę muzyki, nastroja tony miasta na matową nutę (15).

Impresjonistyczny rodowód tego typu opisu nie ulega wątpliwości, a jego funkcja w powieści jest podobna, jak młodopolskich metafor w *Jeziorku Bodeńskim*: liryzuje narrację, buduje specyficzny nastrój. Temu też celowi służy dobór specjalnego słownictwa. Powtarzają się znów typowe dla literatury Młodej Polski epitety, takie jak: „rozdarty”, „szary”, „smętny”, „nieodwołalny”, „odwieczny”, „delikatny”, „niedosłyszalny”, „świetlny”, „matowy”. O tej samej tonacji gromadzi Dygat także rzeczowniki: „żał”, „los”, „współczucie”, „troska”, „rozterka”, „niepokój”, „miłość”, „cierpienie”. Przytoczone przykłady pochodzą z dwu stron tekstu, związanych bezpośrednio z cytowanym poprzednio opisem.

To powtórne odczytanie młodopolskich wzorców stylistycznych w *Pożegnaniach*, chociaż służące podobnym celom jak w powieści poprzedniej, wydaje się jednak bliższe realistycznej jednoznaczności: konstruowało świat — jak tego domagał się Mach — z „barwy, miąższu, objętości”. Powieść została w rezultacie odarta z wszelkiego typu niedopowiedzeń, wieloznacznych sformułowań, których było tak wiele w *Jeziorku Bodeńskim*. Narrator w *Pożegnaniach* zatrzymuje się więc na opisie kształtu przedmiotów, na zanotowaniu ludzkich gestów, ruchów, na ułożeniu ludzkiego ciała, zwłaszcza rąk, na mimice twarzy, na wyrazie oczu. *Pożegnania* rozwijały więc tę część struktury językowej pierwszej powieści, która znajdowała się w utworze wcześniejszym na drugim planie. Droga do jednoznaczności zubożyła pierwotny wzorek, chociaż z drugiej strony oczyściła z niebezpiecznych, bo manierycznych skłonności do poetyzowania. Otwierała się w ten sposób przed Dygatem nowa ścieżka rozwojowa, prowadząca ku realizmowi, oczywiście w tej wersji, z jaką spotykamy się wcześniej u Zofii Nałkowskiej. Lecz fakt ów obnażył szczególnie jaskrawo złe przygotowanie pisarza do tego typu przedsięwzięcia.

Mówiłem poprzednio, iż w *Jeziorku Bodeńskim* wiązania fabularne jako drugorzędne, wtórne, jako materiał czy szkielet nośny dla znaczeń nadbudowanych, mają wyraźnie charakter schematyczny, mało urozmaicony i nie zindywidualizowany. Pozbawiając nową powieść wszystkich wieloznaczności, upraszczając metaforę, Dygat obnażył tylko owe szkieletowe wiązania, a nie potrafił nadać im odpowiednich walorów reprezentatywności, autentyczności.

Oczywiście w nowej powieści powtórzyły się niektóre motywy z poprzedniej. Druga ich wersja jest jednak żałośnie uproszczona. Niezwykła scena „odczytu o Polsce” z *Jeziorka Bodeńskiego*, zakończona w warstwie stylistycznej parodystyczną mieszaniną motywów patetyczno-romantycznych i ludo-

wych, przemieniła się w *Pożegnaniach* w wypowiedzi pijanej Maryny w taki układ:

Pan powinien wziąć Lidkę i uciec z nią gdzieś na wieś. Pan chodziłby z kosą w pole, a ona by panu zupe w trojakach nosiła. Tego wam trzeba (161)

Fragment ów notuje tylko trwanie w świadomości społecznej inteligencokudomańskich mitów „wsi spokojnej, wsi wesołej”. I nic więcej.

Dopiero kolejna powieść, wyrastająca ze specyficznej atmosfery 1957 roku, miała przewyciężyć istniejące w *Pożegnaniach* ograniczenia. Nie oznacza to wcale całkowitego odrzucenia etapu *Pożegnań* i powrotu do *Jeziora Bodeńskiego*. W wypadku *Podróży* mamy do czynienia ze świadomym zonglowaniem obiema przedstawionymi możliwościami. Historia Henryka Szalaja zawiera pewien zasób wiedzy o psychicznych właściwościach człowieka, którą pragnie Dygat przekazać czytelnikowi. Opowiedana fabuła nie jest tylko pretekstem do budowania wokół niej innych płaszczyzn znaczeniowych. Opowiadanie posiada tutaj także swą tradycyjną funkcję informacji o pewnych perypetiach współczesnego inteligenta. W tym sensie Henryk Szalaj jest bliźniaczym bratem bohatera *Pożegnań*, tylko o dziesięć lat młodszym, zaplątanym więc głębiej w naszą współczesność. Ową fabularność powieści — w sensie tradycyjnym — podkreśla Dygat wykorzystaniem osiemnastowiecznej praktyki, pozornie potwierdzającej autentyczność opowiadania, a polegającej na wprowadzeniu dwóch narratorów: autora oraz przygodnie spotkanej postaci, która jemu właśnie opowiada swą historię. Narracja w trzeciej osobie w przeciwieństwie do dotychczasowej praktyki Dygata podkreśla także realistycznie pojmowaną „epickość” utworu. Są oczywiście i inne ślady rozwijania zapowiedzianych w *Pożegnaniach* możliwości. Bohater uzyskuje wreszcie imię i nazwisko, zamykające pełniejszą charakterystykę zewnętrznych cech osobowości. Także portret psychiczny głównej postaci wydaje się być bardziej dorysowany, zamknięty, nie pozostawia tylu niedopowiedzeń, jak w *Jeziorze Bodeńskim*. Próba życiorysowego uporządkowania tego portretu, freudowskie reminiscencje w motywacji poszczególnych wydarzeń i postaw wskazują na kontynuację tradycji prozy psychologicznej, w takim wydaniu, jakie dały w dwudziestolecu międzywojennym Zofia Nałkowska i Maria Kuncewiczowa.

Nie jest to jednak jedyna tendencja stylistyczna w *Podróży*. Owa opowieść o włoskiej przygodzie Henryka Szalaja jest jednak opowiedziana nie na serio: autor świadomie wydobyl wszystkie te elementy, które demaskują jej konwencjonalny, umowny, wręcz teatralny charakter. Czasem wydaje się nam, że Dygat bawi się przyzwyczajeniami czytelnika do czytania dziejów postaci wprawdzie zmyślonych, ale „wyglądających jak prawdziwe”, posiadających pewne atrybuty rzeczywistości.

Oczywiście w *Podróży* — jak w dawniejszych powieściach — interesuje Dygata przede wszystkim świat zdarzeń wewnętrznych, różnego typu psychologiczne zagadki. Zewnętrzne przygody opowiada autor szybko, spiesząc się, operując najczęściej wielkim skrótem. Oto wykonany w tym duchu obraz katastrofy w domu Szalaja:

Nastąpił zupełny zamęt, tłok i panika w pojęciach i normach. Proporcje uległy całkowitemu zamazaniu.

Matka spoliczkowała w kawiarni aktorkę z Teatru Polskiego, która zarzucała jej, że nie odróżnia Matejki od Picassa.

Ojciec wyzwał na pojedynek znanego poeetę, który poddał w wątpliwość oczytanie ojca w literaturze francuskiej.

Na wyzwanie poeta odpowiedział: „Możesz mi pan nadmuchać pod ogon”. Z ojca wszyscy się śmiali, Emil nazwał go durniem. Wyjechał za granicę bez pożegnania i bez zwrócenia okazałych długów (65).

Otóż tempo wypowiedzi, następowanie po sobie zdań krótkich, szybka zmiana tematu informacji dramatyzuje narrację, stwarza wrażenie chaosu, autentycznej katastrofy. Nieprzyzwoita wypowiedź poety, wprowadzona na prawach przytoczenia, rozbija jednak to wrażenie, nadaje całości wymiary burzy w szklance wody.

Zastosowana tutaj technika przedstawiania zdarzeń zewnętrznych szczególnie często powtarza się w opowiadaniach Dygata. W *Balu maskowym* z tomu *Pola Elizejskie* odnajdziemy bliźniacze zabiegi w konstruowaniu nastroju pełnego dramatycznych przeczuć.

Zapanowało straszliwe zamieszanie i panika. Park zaroił się i wrzasnął. Ktoś krzyknął: „Pali się!” Ludzie uciekali, tratując się. Ktoś znowu krzyknął: „Gwałtu, złodzieje!”, a na domiar złego burza, która skradała się od południa, spadła nagle jak jastrząb na pałac. Błysnęło, grzmotnęło, kropnęła ulewa. Światła pogasły w pałacu¹⁹.

Przytoczone tutaj fragmenty świadczą o funkcjonowaniu w prozie Dygata wzorców stylu realistycznego, użytych jednak z pewną przekornością, na prawach przywdziewanej maski, przyjętej na chwilę dla złudzenia czytelnika, na prawach odpowiedniej stylizacji. Doświadczenia *Pożegnań*, gdzie tego typu rozwiązania traktowane były całkiem serio, weszły więc do *Podróży* w zmienionej postaci, spełniają w niej inną funkcję. Dygat lubuje się mianowicie w stwarzaniu pozornej epickości i w rozbijaniu jej następnie przez cały szereg skomplikowanych zabiegów, nadających całości wymiary groteskowe. Zasadą musi więc być negacja, zdemaskowanie stworzonych pozorów. Przekazana przez narratora informacja, posiadająca swoje umotywowanie, okazuje się ostatecznie fałszywa, pozorna. Oto na przykład jak przedstawia Dygat jeden z „przełomów”, jaki zaszedł w Szalaju po otrzymaniu od ukochanej miłosnego listu:

Szedł z twarzą skrzywioną nonszalanckim, obcym sobie dotąd grymasem. Czuł się świnią i napełniało go to dumą i szczęściem. Chciał być świnią. Chciał, żeby płakały skrzywdzone przez niego podle dziewczęta. Za bramą w Alejach nieco wyszlachetniał (80—81).

Pisarz stwarza najpierw pewien pozór dziania się — oczywiście w sensie psychicznym — lecz celem jest nie tyle informacja o „przełomie”, ile sam humorystyczny efekt, wynikający z końcowego zanegowania. Zaskoczenie jest źródłem efektów humorystycznych. Ale nie tylko ono. Cała wypowiedź jest konstrukcją złożoną z kontrastów wywołanych pozytywnymi i negatywnymi walorami poszczególnych słów: „Szczęście” objawiające się w „byciu świnią”, łączy w sobie na prawach oksymoronu sprzeczne zabarwienie emocjonalne całej informacji. Traci ona w ten sposób swój atrybut „surowej prawdy”, staje się raczej zabawą w prawdę.

Podobnego przykładu dostarcza scena, w której Szalaj obserwuje zachowanie się Oli w restauracji. Jest wówczas poetycko zakochany:

Henryk dziwił się, że ona będzie jadła, że w ogóle doznaje takich uczuć, jak głód. Miała na sobie seledynowy obcisły sweter, wpiętą broszkę w kształ-

¹⁹ *Tamże*, s. 9.

cie wieloryba, mały, okrągły kapelusik zsunięty na lewe oko i bransoletkę-łańcuszek, która dzwoniła, kiedy Ola poruszała ręką [...]. Potem Ola zjadła ogromną golonkę z grochem i popiła piwem (99).

Tego typu konstrukcje nadają opowiadaniu wymiary groteskowe, rozbijają złudzenie rzeczywistości, pokazują umowność tego, co się opowiada. Owa „golonka z grochem” musiała być „ogromna” i do tego „popita piwem”, aby utworzyć potrzebny kontrast z poetyzowaniem Henryka.

W istocie więc poetyka *Pożegnań* spełnia w *Podróży* inną funkcję, nie stara się budować pozorów realności świata, lecz tworzy jedno skrzydło groteskowego zestawienia rzeczy sprzecznych, nieproporcjonalnych.

Stylistyka *Jeziora Bodeńskiego*, związana z tradycją dwudziestolecia międzywojennego i z jeszcze wcześniejszą tradycją młodopolską, zapisała się w *Podróży* także w nowy sposób. Wprawdzie odnajdziemy tu ślady dawnej metafory, tak charakterystycznej dla pierwszej powieści, lecz nie one decydują o charakterze owych powiązań. Oprócz świadomych czy mimowolnych odwołań się do niektórych motywów fabularnych, wykorzystanych już w *Jeziorku Bodeńskim*, o związkach owych decydują użyte środki stylistyczne, sposoby komponowania wypowiedzi językowych. W tym zakresie odwołania do pierwszej powieści w *Podróży* dotyczą niektórych zwrotów (znajdziemy tutaj na przykład takie zdanie: „Pisarz, który odwiedza obcy kraj, aby rozszerzyć swoje horyzonty [...]” (9). Jest to wyraźna aluzja do omawianych wcześniej przygód prapradziadka Francois), rzadziej natomiast objawiają się w wyborze specyficznej metafory i słownictwa, tworzącego nastrój smutku, melancholii.

Powroty niektórych motywów w *Podróży* świadczą o żywotności wzorców przejętych z Gombrowicza: z pewną obsesyjną siłą powraca na przykład motyw mężczyzny „dzieckiem podszytego”, zrealizowany w *Jeziorku Bodeńskim* najpełniej, posiadający tam swe rozliczne uzasadnienia. Temu celowi służy umieszczenie obozu w dawnej szkole; jej atmosfera zdaje się nadal oddziaływać na więźniów, wyznaczać prawa zachowania się ludzkiej zbiorowości. Dziecinniejszy coraz bardziej Roullot jest widowym przykładem oddziaływania owych czynników zewnętrznych.

W *Podróży* wspomniane motywy nie urastają do wymiarów katastroficznych, egzystują jednak na prawach literackiej aluzji. Pierwszy z dwu narratorów, wracając do kraju z dalekiej podróży, która nie spełniła jego nadziei, określi swój stan w zdaniach dobrze znanych z *Jeziorku Bodeńskiego*: „Wracam, jak uczeń, który idzie do szkoły z nie odrobionymi lekcjami” (16).

Nowe spożytkowanie parodystycznie potraktowanych w *Jeziorku Bodeńskim* mitów ludomańskich przynosi w *Podróży* konstrukcję bardzo subtelną, groteskową, lecz o całkowicie innym nastroju.

Nad Pilicą pastuszkowie nie grają na fujarkach, bo pastuszkowie grający na fujarkach istnieją tylko w bajkach, albo w pięknych wiejskich opowieściach. Znałem też jednego pastuszka, który grał rzeczywiście na fujarce. Siedział ze mną w celi na Pawiaku za okupacji. Miał czternaście lat, ogromną głowę i króciutkie nóżki. Wzdychał: „Oj, doło, doło!”, siedział ze skrzyżowanymi, bosymi bardzo krótkimi nóżkami na pryczy i grał na fujarce, którą ukreślił sobie z metalowej rurki znalezionej na więziennym podwórku (69).

Cały fragment jest oczywiście konstrukcją groteskową, ale o dość rzadkich u Dygata wymiarach. Zanegowanie ludowego wzorca odbyło się tutaj — inaczej niż w *Jeziorku Bodeńskim* — przez ostre dysonanse znaczeniowe.

Fragment ów nawiązuje oczywiście do wiersza Lenartowicza o Jasiu, co to „fujarkę kręcił z wierzbiny”. Pastuszek na Pawiaku „kręci fujarkę” z rurki żelaznej. Jest w tym i absurdalność groteskowa, i groza okupacyjnych doświadczeń. Oczywiście fragment ów egzystuje znów na prawach aluzji literackiej. Bez przypomnienia melancholijnie sielankowej w nastroju *Kaliny* Lenartowicza nie może być właściwie odczytany.

Aluzja literacka, przeradzająca się często w parodię, była oczywiście podstawą wielu rozwiązań stylistycznych w pierwszej powieści Dygata. W *Podróży* mówić więc można o kontynuacji tamtych wzorców; obecnie uległy zdyscyplinowane, a mniej żywiołowe. Ich walory ekspresyjne wydobywają się na zewnątrz dopiero przez kontrast i odmienność faktury od tych rozwiązań stylistycznych, które wykazywały genetyczne podobieństwo z *Pożegnaniem*. Nie jest to jednak jedyna opozycja stylistyczna w powieści. Nowością wydaje się być wprowadzenie kolejnego wzorca z przeszłości. Młodopolska nastrojowość, o której już mówiłem przy okazji poprzednich powieści, egzystuje tutaj wraz z nowymi wzorcami, które określić można jako sternowskie. Czy chodzi tylko o przypadkową zbieżność między *Podróżą* Dygata i *Podróżą sentymentalną* Wawrzyńca Sterne'a, angielskiego pisarza XVIII wieku? Technika narracji w nowej powieści Dygata była niewątpliwie sternowska: świadczą o tym liczne dygresje, świadczy pyszna scena redagowania listu, zniszczonego następnie. U Sterne'a dopatrzeć się można prawzorów tych pomysłów kompozycyjno-treściowych. Wydaje mi się jednak, że bardziej ciekawe okażą się podobieństwa niektórych rozwiązań stylistycznych. Szczególny klimat swych powieści budował Sterne przez zespajanie — jak to się działo zwykle w literaturze sentymentalnej — sprzecznych żywiołów. Radości i smutki wymieniały się często w życiu ludzkim, egzystowały obok siebie w aurze łagodności, melancholii, pogodnej tęsknoty.

Smutek, niepokój i gorycz poczęły przechodzić w stan łagodnej rezygnacji (10).

Zdanie to — z Dygata, a nie ze Sterne'a — wyznacza jeszcze jeden układ rozwiązań stylizacyjnych w *Podróży*.

Najłatwiej wykazywać podobieństwa między *Podróżą* i pierwszą powieścią na przykładzie sposobów komponowania wypowiedzi językowych. Zabiegi owe w *Jeziorze Bodeńskim* wykazywały wiele podobieństw do kompozycji muzycznych. Oczywiście nie w dziewiętnastowiecznej konwencji wiersza melicznego, przejmującego rytm najczęściej z ludowych melodii tanecznych (wśród wyjątków od tej reguły wymienić warto oczywiście Norwidowy *Fortepian Szopena*), lecz przez wykorzystanie bardziej skomplikowanych reguł porządku w muzyce. Oczywiście podobieństwa między literaturą i muzyką nie mogą przekroczyć granicy paraleli, nie mogą osiągnąć pełnej identyczności. Dygat lubuje się w operowaniu słownym motywem, wprowadzonym w pełny tekst wypowiedzi wyraźnie okazjonalnie, przypadkowo. Powraca on jednak z obsesyjną siłą wielokrotnie, w nieco zmienionej tonacji, w nieco innym brzmieniu, lecz przez sąsiedztwo i częstotliwość powtórzeń staje się tonem wyraźnym, wręcz natarczywym. Powtórzenia takie obejmować mogą zespół zdań, pojedyncze zdanie czy też jeden tylko wyraz.

W *Podróży* owe zabiegi — znane dobrze z *Jeziora Bodeńskiego* — są równie częste, spełniają też podobną funkcję. Oto przykład:

Naprawdę nie chciał iść. Nie chciał iść, to znaczy, iż był absolutnie przekonany, że nie pójdzie. Zresztą był właściwie przekonany, że nie pójdzie. Był i nie był [...] (73).

Narracja, wypowiedź językowa zyskuje w ten sposób specyficzny rytm, lecz Dygat jest zbyt dobrym stylistą, by nie zauważyć istniejącego w tym zabiegu niebezpieczeństwa. Dążenie do nadmiernej rytmizacji zarówno w poezji czy też w prozie grozić może kłopotliwą jednostajnością, monotonią. Ożywia więc tak nacechowaną wypowiedź świadomym użyciem ostrych zgrzytów, dysonansowych kontrastów.

Ostatecznie więc *Podróż*, jeśli chodzi o ukształtowanie stylistyczne, jest utworem zbudowanym wokół kilku wzorców językowych. Obok fragmentów o walorach realistycznych, komunikujących głównie określone treści, znajdziemy takie, których siła ekspresji artystycznej odwołuje się do nastroju wywołanego brzmieniem słowa, spożytkowuje niefrasobliwość dygresyjnej narracji, pozwalającej na prezentację uczuć opowiadającego, tworzy pewien nastrój, by go następnie zanegować przez wprowadzony na prawach groteski element z całkowicie innego planu. O stylu *Podróży* decyduje ostatecznie wibracja różnych walorów emocjonalnych i estetycznych. Ważna jest sama zmiana wzorców, ich bliskie sąsiedztwo. Oto fragment bardzo charakterystycznej pod tym względem wypowiedzi z końcowych partii *Podróży*:

Można kochać nieznanie miasto równie mocno, jak nieznanie kochanki.

Ale to wszystko nie miało żadnych podstaw, ani żadnego znaczenia, to wszystko stało się mgliste, nieokreślone i wstydlive. Dyrektor Młotowski opowiadał, jak sekretarka, z którą się przespał, usiłowała go szantażować, że jest w ciąży; jak sprzął ją za to po pysku i wyrzucił won.

— Ze mną nie taka łatwa sprawa.

Pociąg jechał mostem przez Dunaj.

Dunaj, o którym przybywający ostatnio tak licznie do Wiednia nasi literaci i dziennikarze piszą z triumfem, że wcale nie jest modry, ale szary, i radują się swoją oryginalnością, nieświadomi tego, iż oryginalnie byłoby znów pisać, że jest modry, i to mimo tego, że jest modry naprawdę (180).

Każde ze zdań w tym fragmencie łączyć się zdaje z inną tradycją stylistyczną, z innym wzorcem. Istotne jest to, że razem tworzą swoistą siatkę napięć o dużych walorach estetycznych.

Disneyland, kolejna powieść Dygata spokrewniona jest z *Podróżą*. Nie mówię o elementach treściowych. Te bowiem sytuują stałego zwykle u Dygata bohatera w nowych warunkach społecznych i historycznych. Pisarz kazał mu być człowiekiem bardziej współczesnym, w mniejszym stopniu zapatrzonym w przeszłość. Serwituty, które spłacali poprzedni bohaterzy powieściowi dwudziestolecia międzywojennemu i czasom okupacji wypełniały ich los prawie całkowicie. Jedynie Henryk Szalaj z powojennych doświadczeń obwoził po świecie swój kompleks „zagranicy”, bardzo współczesny, chociaż w *Podróżą* ma on swoje uzasadnienie w dzieciństwie bohatera. Marek Arens stworzony został ze starych żywiołów, lecz Dygat nadał nowej kreacji uwspółcześniający kostium, by przekonać się, jak owe żywioły ludzkiej psychiki funkcjonują w nowych warunkach.

Podobieństwa z *Podróżą* w jeszcze większym stopniu stają się widoczne w zespole środków stylistycznych. Wprawdzie wraz z nowym, wyraźnie młodzieżowym bohaterem wkroczyło do powieści specyficznie współczesne słownictwo, ale nie jest ono u Dygata całkowitą nowością. Odkrył je wcześniej

w swoich opowiadaniach. Podobnie jak *Podróż*, nową powieść zespolił Dygat z poprzednimi sporą grupą różnego typu aluzji do poprzednio zapisanych sytuacji treściowych. W momencie kiedy Marek Arens snuje rozważania na temat podobieństwa między jego sytuacją, a bohaterami *Pożegnania z bronią* Hemingwaya, zdajemy sobie sprawę, że został tu wprowadzony w jakiś sposób kontekst pierwszej powieści. Tego typu aluzyjnych napomknien jest oczywiście więcej. Podobną funkcję spełniają także wypróbowane środki formalne, takie jak umuzyyczniające powtarzanie tych samych zdań, zwrotów czy poszczególnych wyrazów. Oczywiście istnieją i nawiązania do *Pożegnań*. Podobnie jak w *Podróż* sprzeczne wzorce stylistyczne egzystują obok siebie i przez wzajemne na siebie oddziaływanie tworzą nowe wartości estetyczne. Zespół środków stylistycznych, znanych nam z *Pożegnań*, wydaje się jednak odgrywać większą rolę w nowej powieści niż w *Podróż*. W większym stopniu służy opowiadaniu pewnej przygody, nie jest tylko tłem dla konstrukcji absurdalnych, groteskowych. Podobną właściwość da się zauważyć na przykład przy zestawieniu *Jeziora Bodeńskiego* i *Karnawału*. Mimo podjęcia wielu dawnych motywów nowe opowiadanie jest bardziej fabularne, opowiada przygodę dla jej atrakcyjności, a nie jest ona tylko środkiem do przenoszenia różnego typu dygresji.

Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że *Disneyland* nie jest prostą kontynuacją *Pożegnań*. Utrzymując się w konwencji psychologicznej i stylistycznej tej właśnie powieści, wzbogaconej na drugim planie doświadczeniami *Podróż*, pisarz pozostawił sobie jednak pewną furtkę, przez którą wkracza do powieści wiedza o umowności wszystkich elementów przedstawianej przygody. Dygat nie stara się — jak to było zamiarem dawnej powieści realistycznej — wmówić czytelnikowi, że wszystko, co przedstawia, zdarzyło się naprawdę. Umowność fabuły odkrywamy pośrednio przez świadome konstruowanie zdań na wzór stylu realistycznego. Mają one wszystkie cechy zwykłego „komunikatu”, tylko że ów komunikat jest nieprawdziwy. Wykazują to niezbitcie dalsze zdania, negujące już przekazaną informację. Dla przykładu warto przytoczyć kilka zdań tego typu, opisujących dzieje pierwszej miłości Marka Arensa. Alina, jak wiadomo, odchodzi z Arturem, Marek podaje na ten temat kilka sprzecznych ze sobą informacji. Oto one:

1. Mówiono, że kiedy Marek rzucił Alinę, zaczęła pić. Chodziła do „Feniksa” i lajdaczyła się, z kim popadło (27).
2. Fakty w historii mojej pierwszej miłości są ścisłe i prawdziwe. Ale naprawdę wszystko było inaczej (27).
3. Chciałem się Aliny pozbyć. Gdy mi się to udało, zacząłem oszukiwać samego siebie (28).
4. Jednak Alina nie zeszła na psy. Spotkałem ją po wielu latach. Wyglądała ślicznie (28).
5. Mówiłem kiedyś Alinie, że jest moją pierwszą i ostatnią miłością (29).
6. Niejednej kobiecie mówiłem, że jest moją pierwszą i ostatnią miłością (29).

Przytoczone zdania są częścią dłuższej wypowiedzi, która z jednej strony imituje — jak dzieje się w stylu dzieł realistycznych — prawdziwą informację o życiu bohatera, a z drugiej — wewnętrzne sprzeczności tego komunikatu, wzajemne wykluczanie się poszczególnych zdań demaskują wszystkie pozory owej prawdziwości.

Rozwiązania stylistyczne, które zaproponował Dygat w *Disneylandzie* współbrzmia oczywiście z jego wcześniejszymi poczynaniami. Właściwością ogólną całego pisarstwa Dygata jest stałe przemieszczanie się wzorców stylu

realistycznego z jego negacjami. Negacje owe buduje Dygat przez wprowadzanie wzorców innych stylów czy stylizacji — sentymentalnej, groteskowej, parodystycznej, nastrojowej, poetyzującej. W całym tym pozornym zbiorze przypadków istnieje jednak wyraźna prawidłowość: właściwością ewolucji stylu Dygata jest przewyciężenie dawnego rozpoetyzowania w *Jeziorku Bodenskim*, systematyczne powiększanie walorów logiczno-intelektualnych wszelkich konstrukcji językowych, oczyszczenie zdania z barokowych ozdób, zwiększa funkcjonalność jego części. Wiąże się z tym uproszczenie składni i wyraźne odświeżenie słownictwa. Specyficzny nastrój pierwszej powieści budowały słowa używane często, a nawet nadużywane przez literaturę, zwłaszcza zaś poezję Młodej Polski, takie jak „żał”, „ból”, „cierpienie”, „gorycz”, „rozpac” itd. Ich miejsce w *Disneylandzie* zajęły także pojęcia abstrakcyjne, posiadające jednak bardziej intelektualny charakter. Dla przykładu wymienię ich spory zespół z jednej tylko strony w powieści. Oto ich lista: „satysfakcja”, „intencja”, „pretensja”, „identyczność”, „argument”, „manifestowanie”, „ulokowanie”, „reagowanie”, lub też: „fakt”, „wymysł”, „pozory”, „tożsamość”, „istnienie”, „pamięć”, „stany uczuciowe”, „zdarzenia”, „rzeczywistość” itp. (27).

Przewaga pojęć abstrakcyjnych wskazuje na związki z praktyką młodopolską, lecz dobór słownictwa wydaje się bardziej współczesny. Oczywiście omawiane tu słownictwo nie spełnia postulatów postawionych ongiś przez Wilhelma Macha, nie zabezpiecza stylowi Dygata „mięszu i objętości”, lecz przyznać trzeba, że pisarz nie ma takich aspiracji. Na tle przytoczonych przykładów doboru specjalnych słów egzystują w stylu Dygata negacje stworzonych wartości. Skłonność do posługiwania się wyrażeniami abstrakcyjnymi sąsiaduje bowiem z młodzieżowym żargonem sportowo-wieczorynkowym. Stąd też pojawiają się w tekście takie zwroty potoczne, jak „łajdaczyła się z kim popadło”, „zeszła na psy” (27), „ma fioła” (28), „niezły łamaga” (29) itp. Powstały w ten sposób kontrast jest powtórzeniem podobnych wibracji napięć między zdaniem w *Podróży*. Stylizacyjna funkcja tych elementów, służących charakterystyce wewnętrznych przeżyć postaci, szczególnie często bywa przez Dygata wykorzystywana w opowiadaniach. Tam jednak przyjęta stylizacja wytrzymana jest zwykle w całym opowiadaniu, nadaje mu charakter, różni go od innych. Wystarczy przypomnieć takie opowiadania, utrzymane w kręgu sportowych zainteresowań Marka Arensa, jak *Faul* czy *Kowalczyk II rozstaje się z klubem*.

To ostatnie opowiadanie wszystkie zabiegi stylizacyjne podporządkowuje charakterystyce intelektualnego portretu heksera-debila. Piszze on następującą list do kierownika swojej drużyny, którego wcześniej znokautował:

Mnie jest przykro, ja żałuję i ja pana przeproszam za to, że ja to zrobiłem. Mnie jest przykro, że ja to zrobiłem, dlatego, bo ja wiem, że zawodnik nie powinien używać swojej siły, jak nie trzeba²⁰.

Osiągane na tej drodze efekty humorystyczne nie są jakąś nowością w naszej literaturze, sąsiadują blisko z podobnym wykorzystaniem elementów stylizacyjnych w felietonach Wiecha. Kiedy jednak Dygat wprowadzi do opowiadania cały mechanizm częstej wymiany wzorców stylistycznych, powstają osiągnięcia w pełni oryginalne i ze wszęch miar ciekawe. Tak jest w *Karnawale*. Ale jako przykład przytoczę tutaj fragment krótkiego opowiadania z tomu *Słotne wieczory*. Jest to właściwie jedno zdanie rozwinięte, którego składowe części odwołują się do trzech odmiennych wzorców stylu, zapisa-

²⁰ Tamże, s. 29.

nych w tradycji naszej literatury: do stylu realistycznego XIX wieku, do jego ironicznych i groteskowych negacji w dwudziestoleciu międzywojennym, i wreszcie do stylu młodopolskiego:

Kiedy ją spotykam, ona kroczy z czołem uniesionym, drga jej pierś, a co gorsza — czasem i pośladek, ja zaś cierpię przeraźliwie²¹.

Jest to już konstrukcja nowoczesna, trudno ją jednak zaliczyć do stylu realistycznego. Efekty, które pragnie autor uzyskać, leżą poza potrzebami zwykłego komunikatu o jakims fakcie.

Zasygnalizowane zjawiska, tak charakterystyczne dla prozy Dygata, określają jego indywidualność artystyczną. Świadczą o szczególnym uczuleniu pisarza na problemy języka artystycznego

²¹ *Tamże*, s. 169.