

FUNKCJE ALUZJI LITERACKIEJ W *PODRÓŻY* STANISŁAWA DYGATA

Pod koniec lat pięćdziesiątych ruszyła z Polski w świat najdziwniejsza fala podróżników, jaką kiedykolwiek oglądały europejskie szlaki [...] Eleganckie stewardessy wytrzeszczały oczy, urzędnicy linii lotniczych wzruszali ramionami oglądając w rękach dziwnych pasażerów autentyczne bilety, których koszt w dolarach przekracza możliwości dobrze zarabiającego człowieka w najbogatszych krajach świata. To Polska Ludowa wysyłała w świat swych staruszków po kursie 1 dolar = 4 złote [...] Gdyby na ten temat nie powstała ani jedna powieść, świadczyłoby to o zupełnej ślepotcie polskich pisarzy. Powieść taką napisał Stanisław Dygat¹.

Bohatera *Podróży* można zapewne utożsamiać z ówczesnymi peregrynantami, którzy z najróżniejszych zresztą przyczyn korzystali z możliwości wyjazdu za granicę w odmienionej Październikiem rzeczywistości polskiej. Gdyby odwołać się do zabawnej, acz nie pozbawionej psychologicznego uzasadnienia, typologii „czasowych emigrantów” dokonanej przez sternowskiego narratora², bohatera wspomnianej powieści Dygata należałoby zaliczyć do podróżujących z przyczyny „nieuchronnej konieczności”. Ponieważ owa przyczyna tkwi w sferze wewnętrznych przeżyć Henryka Szalaja, skończyć należy żartobliwą analogię do refleksji zawartej w *Podróży sentymentalnej*.

Pośrednia aluzja literacka ewokowana tytułem utworu Dygata oraz ukształtowaniem wątku fabularnego wiedzie do spopularyzowanego przez osiemnastowiecznych sentymentalistów a podjętego przez romantyków, metaforycznego ujęcia historii życia człowieka jako podróży. Życiową podróż Henryka zamyka narrator w stereotyp, tak nasycając jego literacką wizję, by nie kwestionować obrazu mikroświata egzystującego w powszechnej opinii publicznej. W tym sensie powstaje uniwersalna biografia współczesnego inteligenta końca lat pięćdziesiątych. Nie ów stereotyp biograficzny jest jednak istotny lecz sposób jego konstruowania, odsyłający do doświadczeń prozy psychologicznej, w artystycznych realizacjach Zofii Nałkowskiej i Marii

¹ A. KIJOWSKI, *Polska katalepsja* (w:) *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964, s. 109.

² L. STERNE, *Podróż sentymentalna*, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1973, s. 12.

Kuncewiczowej w dwudziestoleciu międzywojennym, a także Dygata w swej pierwszej powieści.

U podstaw konieczności ponownego przeżycia własnej biografii przez bohatera leży próba określenia samego siebie, poznania formuły własnej egzystencji, znalezienia przyczyny dezintegracji swej osobowości. Konieczność wyjaśnienia: „...jak, dlaczego i kiedy się to stało, że z młodzieńca pełnego aspiracji, ambicji, wiary i nadziei przemieniłem się w stojącego w oknie urzędnika”³. Behawioralnie zaznaczony stan psychiczny Henryka urasta do symbolu człowieka ostatecznie rozczarowanego do siebie, ludzi i świata. Człowieka, którego nie stać na bunt ekspansywny, pogrążonego bez reszty w swym mikrokosmosie. Jedyną rekompensatą zewnętrznej bezwydarzenowości jest niezwykle intensywne życie wewnętrzne: „Z jakąś rozkoszną udręką naprawia w myślach to, co naprawić już się nie da, zmienia decyzje, cofa stanowcze kroki, a wszystko to w swojej odległej przeszłości i wyobraża sobie, jakby wyglądało jego życie obecne, gdyby był wtedy a wtedy postąpił inaczej, niż się to zdarzyło”⁴. Introwertyczne badanie własnych wspomnień wynikało z przekonania, że „siedem zdarzeń wywarło decydujący wpływ na formowanie się jego charakteru i usposobienia”⁵. Przywołanie, określenie i analiza owych siedmiu wydarzeń nie są celem głównym narratora. Skupia on uwagę na prezentacji właściwego kontekstu emocjonalnego, spowodowanego wydarzeniami, przeżyć bohatera. W motywacji wszelkich zachowań postaci (tak zewnętrznych, jak i wewnętrznych) mamy więc do czynienia z metodą psychoanalityczną w sensie genetycznym⁶. Właśnie z metodą, nie konkretną koncepcją, bowiem owa metoda stała się własnością współczesnej psychologii.

Kiedy mówimy, że historia jednostki jest kluczem do zrozumienia jej teraźniejszej organizacji, stajemy przed poważnym zagadnieniem, jakie zdarzenia czy sytuacje miały znaczenie istotne, a jakie doraźne. [...] Zdarzeń, które miały na to wpływ, nie da się w ogóle przeliczyć⁷.

Autorzy *Psychologii jako nauki o człowieku* wyodrębniają cztery ogólne grupy „punktów węzłowych”, kształtujących osobowość w naszej strukturze kulturowej. Wśród wyróżnionych znajdują się „zdarzenia o wyjątkowej sile, niezwykle, krytyczne”⁸.

Przydanie kwalifikacji najistotniejszych siedmiu wydarzeniom z życia Henryka Szalaja jest ze strony bohatera wyborem arbitralnym i subiektywnym. Nie tworzą one spójnej całości, nie pretendują do uniwersalności. Mogły

³ S. DYGAT, *Podróż*, Warszawa 1965, s. 118.

⁴ Op. cit., s. 119.

⁵ Op. cit., s. 19.

⁶ T. M. FRENCH, *Osobowość w świetle metody psychoanalitycznej (w:) Problemy osobowości i motywacji w psychologii amerykańskiej*, Warszawa 1964, wybór i opr. J. Reykowski.

⁷ M. MARUSZEWSKI, J. REYKOWSKI, T. TOMASZEWSKI, *Psychologia jako nauka o człowieku*, Warszawa 1966, s. 156.

⁸ Op. cit., s. 157.

zostać wyselekcjonowane inaczej, jeśli w takim samym stopniu wpływałyby na psychikę bohatera, równocześnie go kształtując. W świetle bowiem uwag psychologów współczesnych okazuje się, iż każdy wybór jest słuszny, jeśli ów wpływ uzasadnia. Bohater *Podróży* jawi się zatem jako jednostka ukształtowana szeregiem determinant kulturowych, a także psychologicznych. Ponieważ taka a nie inna reakcja bohatera wynikała z jego specyficznej wrażliwości, rozumianej jako dyspozycja psychiczna, koncepcja postaci głównej powieści jest powtórzeniem konstrukcji bohatera *Jeziora Bodeńskiego*. Narrator, poprzez proponowaną strukturę fabularną opartą na schemacie biograficznym, sprawdza teraz jedynie inną płaszczyznę doświadczeń psychicznych człowieka. Próbę dotarcia do niezafałszowanej komponentami zewnętrznymi psychiki autentycznej narrator ma za sobą. Wniosek z tych doświadczeń sformułowany *explicitie* brzmi:

Wszyscy jesteśmy w mniejszym lub większym stopniu ofiarami przybranego stylu. Naturalność absolutna i bezwzględna jest luksusem, na który żyjąc w społeczeństwie nie można sobie pozwolić. Mężą nas często rozmaite tęsknoty za wolnością, za ucieczką od siebie samego. [...] Nie zdajemy sobie sprawy, iż częstokroć ta tęsknota jest po prostu tęsknotą za uwolnieniem się od fałszu przybranego stylu⁹.

W *Podróży* narrator uświadamia, co dzieje się wówczas, gdy okoliczności, przypadek czy los, którym to pojęciom nie jest przydana żadna perspektywa transcendentna czy metafizyczna, sprawią, iż człowiekowi spełniają się marzenia. Świadomie użyte zostało sformułowanie „okoliczności sprawią”, bowiem cechą charakterystyczną bohaterów Dygata w ogóle jest bierna nieprospektywna postawa. Autor nie odkrywa tu specyficznej, jakże polskiej „niemocy” uniemożliwiającej podjęcie konkretnej decyzji a w konsekwencji podjęcie konkretnego, ważkiego działania. Sprawdza ją tylko wielokrotnie w realistycznie konstruowanych fikcjach swoich utworów, stwierdzając jej stałą aktualność. Wyzbyta znaczenia Kordianowej niemocy, symbolu chocholego tańca czy totalnej groteski *Trans-Atlantyku*, ciągle daje się spostrzegać w wymiarach naszej egzystencji. Czy jest wrodzoną niejako dyspozycją mentalności Polaka, czy wynikiem, najogólniej mówiąc, historycznych determinant, trudno tu rozstrzygać.

Bohatera *Jeziora Bodeńskiego* nie stać na działanie. Biernie oczekuje na rozwój wydarzeń w nowej historycznie rzeczywistości główna postać *Pożegnań*. Fijoleccy z opowiadania *Śliniaczek* nie mogą przez szereg lat zdecydować się na wysłanie paczuski z prezentem dla niemowlaka, wręczając ją dopiero po wielu latach dorosłemu już chłopcu. Rekruci nie reagują na rozkaz „powstań”, leżąc w błocie i snując „błogie rozważania moralne”¹⁰. Zaś jeszcze inny bohater

⁹ S. DYGAT, *Podróż*, Warszawa 1965, s. 90.

¹⁰ S. DYGAT, *Idiotki i kapral straży pożarnej (w:) Na pięć minut przed zaśnięciem*, Warszawa 1960, s. 268.

[...] Osiadł tak dobitnie na marginesie zdarzeń, że gdy raz wdarło się do jego domu gestapo, nie drgnął nawet w fotelu ani się nie przeraził. W jego woli przewyciężenia brązowo-zielonej fikcji zlekceważeniem musiało być coś potężnego: gestapowcy spojrzeli na niego, potem na siebie, powiedzieli: „Nie ma nikogo” i wyszli¹¹.

Biegowi wydarzeń poddaje się również Henryk Szalaj nie wykazując inicjatywy w ich kształtowaniu. Wynosi z przeżyć jedynie rozczarowanie, bo nie wytrzymują konfrontacji z marzeniami.

Poszukiwanie koneksji filozoficznych dla problemów ujętych w fabule *Podróży* wydaje się absolutnie zbędne. Wnioski nie sprowadzą się do określenia postaw światopoglądowych, etycznych czy filozoficznych. Psychologiczne spostrzeżenia nie urastają do wymiarów tragedii egzystencjalnej. Układają się natomiast w banalne prawdy o życiu człowieka. Gdyby sprowadzić *Podróż* do tak rozumianej prawdy, ziarno kiczu, o którym wspomina Herman Broch, rozumiane jako: „wszelkie odwołanie do obowiązujących w danym czasie a więc powszechnie aprobowanych i zbanalizowanych przekonań, wyobrażeń, form wypowiedzi, charakterystycznych zresztą dla każdej sztuki”¹², objęłoby całą powieść, umieszczając ją jednocześnie w ogromnej liczbie podobnych, dla których jedyną racją bytu jest sprostanie ambicjom poznawczym czytelnika.

Tomasz Mann proponował dwukrotne czytanie *Czarodziejskiej góry* „[...] ponieważ specyficzna technika tej powieści, jej charakter jako kompozycji sprawia, że przy powtórnym czytaniu przyjemność rośnie i pogłębia się podobnie jak przy słuchaniu muzyki, którą już trzeba dobrze znać, aby móc się nią rozkoszować”¹³. Cytat przywołany został nie z chęci jakichkolwiek porównań, lecz dla podkreślenia istotnej wagi rozwiązań kompozycyjnych, które częstokroć stanowią właściwy klucz do pełnego odczytania sensów powieści. *Podróż* jest właśnie w swej konstrukcji swoistą syntezą różnych genetycznie elementów nakładających się i formujących konsekwentną całość.

Generalnie posłużył się pisarz wzorcem sternowskim. Możemy tu zatem mówić o aluzyjnej stylizacji konstrukcyjnej. Trzecioosobowa odmiana narracji, a z taką mamy do czynienia w *Podróży*, nie czyni jej przezroczystą. Służy wyeksponowaniu wątku fabularnego i podkreśleniu tradycyjnie rozumianej epickości, ale równocześnie świat przedstawiony jest wyraźną konstrukcją narratora. Jego supremacja przejawia się w aktywności: opowiada, komentuje i objaśnia prezentowane wydarzenia, czyni rozliczne dygresje, nawiązuje bezpośredni kontakt z czytelnikiem. W dygresjach najczęściej odnotowuje swe przemyślenia, wynikające z obserwacji psychologicznych czy obyczajowych, w formie pewnych wniosków ogólnych, na przykład:

¹¹ S. DYGAT, *Niedziela* (w:) op. cit., s. 98.

¹² Za M. GŁOWIŃSKIM, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 34.

¹³ T. MANN, *Eseje*, Warszawa 1964, s. 391—392.

[...] Miłość do aktorek filmowych w młodzieńczych latach należy do najczystszych, najpiękniejszych i najbezinteresowniejszych uczuć. Toteż niesłusznie jest lekceważona i ośmieszana, czasem nawet i tępiona przez starszych. Płótno ekranu nie grozi rozczarowaniem, którego tyle doznaje się potem na płótnie pościeli¹⁴.

[...] Załamanie się wiary w mity zmusza człowieka, aby stwierdził, że jest cymbałem. Człowiek nienawidzi takich stwierdzeń. Dlatego stara się wszystkimi możliwymi sposobami rozpadający mit łątać, podpierać¹⁵.

[...] Istnieje w języku polskim słówko: „a nuż”. Chyba tylko w polskim. Jego istnienie wywodzi się z właściwej mieszkańcom tego kraju wiary w cuda oraz głębokiego braku zaufania do solidności i konsekwentnego przebiegu wszelkich zjawisk¹⁶.

W owych dygresjach narrator czyni też przejrzyste aluzje do zjawisk ówczesnej rzeczywistości nie tylko literackiej:

[...] Od nastroju banalnej szkolnej zabawy, od najprostszych wzruszeń i wydarzeń do Pasji św. Mateusza Bacha albo Olimpii Moneta bywa bliższa i lepsza droga niż od solennych westchnień wyższego wtajemniczenia osób instytucji zawodowo natchnionych¹⁷.

[...] W ogóle Los zrobił się ostatnio bardzo pryncypialny. Upolitycznił się, usztywnił i zbiurokratyzował. Trudno po prostu uwierzyć, iż jest to ten sam los, który z takim patosem i rozmachem rozwijał swą działalność w starożytności, który z tak cudownym westchnieniem smutku i rozpaczy rozłączał kochanków w czasach Romantyzmu¹⁸.

Uruchomienie kontekstów powieści, włączenie jej poprzez aluzyjne sformułowania w tok ówczesnych popaździernikowych dyskusji literackich i ideowych, poszerza plan znaczeniowy powieści.

Konstrukcja narratora i sposób formowania materiału powieściowego nie wyczerpują bezpośrednich odwołań *Podróży* Stanisława Dygata do osiemnastowiecznego twórcy nowoczesnej powieści. Charakterystykę Henryka Szalaja można niewątpliwie uzupełnić określeniem „sentymentalny”, jeżeli przez ów termin rozumieć znaczenie nadane przez Sterne'a, wyłączając wcześniejsze i późniejsze modulacje semantyczne wyrazu. Autor *Tristrama Shandy* i *Podróży sentymentalnej* znający antropologiczne refleksje zawarte w psychologicznych i sensualistycznych teoriach Locke'a, Hume'a, Rousseau¹⁹, zawiera w tym pojęciu szczególną wrażliwość emocjonalną na typ doświadczeń człowieka związanych bezpośrednio z jego kontaktem ze światem oraz powodowanymi przez ten kontakt przeżyciami. Niezależnie od indywidualnego odczytania *Podróży sentymentalnej* Sterne'a jako biblii sentymentalizmu czy też „arcydzieła mistyfikacji”²⁰ w sensie totalnej kpiny, za problem istotny

¹⁴ S. DYGAT, *Podróż*, Warszawa 1965, s. 37.

¹⁵ Op. cit., s. 42.

¹⁶ Op. cit., s. 67.

¹⁷ Op. cit., s. 61.

¹⁸ Op. cit., s. 117.

¹⁹ Z. SINKO, *Powieść angielska Osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764—1830*, Warszawa 1961; M. OSSOWSKA, *Myśl moralna Oświecenia angielskiego*, Warszawa 1966; W. B. PIPER, *Laurence Sterne*, New York 1965.

²⁰ Tak odczytuje powieść E. N. DILWORTH, *The Unsentimental Journey of Laurence Sterne*, New York 1948.

uznać w niej należy chęć zrozumienia ze strony autora relacji człowiek—świat w jego wymiarze konkretnym i człowiekowi najbliższym. W kręgu przywołanych zagadnień mieści się także koncepcja metafory podróży jako życia ludzkiego. W świetle wcześniejszych wywodów słuszność relacji między *Podróżą* Dygata i *Podróżą sentymentalną* Sterne'a wydaje się uzasadniona.

W interesującym nas utworze odnaleźć można również wykorzystanie kilku drobnych pomysłów sternowskich, przy uwzględnieniu pewnych różnic funkcyjnych. Rozważania narratora Dygata z pierwszych stron powieści nad rolą, w jakiej ma podziwiać i przeżywać pobyt we Włoszech; znakomita, dwukrotnie powtórzona scena pisania listu, zniszczonego potem i zastąpionego stereotypowym schematem, wreszcie scena prezentująca rodzinę spożywającą obiad (soczewicę), odsyłają do odpowiednich w ich kształcie zewnętrznym fragmentów opowieści Yoricka. Świadomie poprzez swą ostentacyjność wykorzystane asocjacje, sugerują przemyślany cel dokonanego zabiegu artystycznego. Podejmiemy tę kwestię nieco później.

W konwersacyjny układ struktury sternowskiej wpisuje Dygat poetykę powieści psychologicznej. Chronologiczne uporządkowanie siedmiu wydarzeń z życia bohatera zamyka narrator przekazaniem narracji postaci, wypowiadającej się w formie listu do brata. Zastosowanie tej odmiany mimetyzmu formalnego uzasadnia się konwencją osiemnastowiecznej powieści. List bowiem pełni w *Podróży* te same funkcje: uzupełnia wcześniejsze informacje narratora, potwierdza słuszność obserwacji opowiadacza odnoszących się do postaci głównej, czym utwierdza niejako prawdziwość opowieści, prezentuje bezpośrednio bohatera. Ale równocześnie staje się dla tegoż bohatera swoistą represją, a w konsekwencji odreagowaniem, jeśli przypomnieć, iż pisany był w celu pełnego sformułowania i zrozumienia gnębiących Henryka problemów. Nie został nigdy wysłany, a czas nań poświęcony był okresem niezwykle bogatym w przeżycia emocjonalne. Przytoczenie listu posiada zatem także motywację psychologiczną i tym samym mieści się w drugiej odmianie powieści.

Narrator podejmuje dalej opowiadanie, lecz narracja organizowana jest inaczej. Prowadzona z perspektywy postaci, podporządkowana zostaje tokowi myśli bohatera. Nurt myślenia bez troski o chronologiczny porządek i wzajemne związki wynikania, określone w psychologii nurtu psychoanalitycznego swobodnym kojarzeniem lub myśleniem przypadkowym nie są wszakże w swej strukturze zapisem strumienia świadomości. Bohater ewokuje przeszłość przy pomocy środków znanych z *Poszukiwania straconego czasu*; zaczepta swą wyobraźnię o przedmioty, ludzi i sprawy.

Konstrukcja powieści w tym fragmencie przypomina mechanizm marzeń sennych w ich dynamice, zmienności wątków i motywów. Przywołane wspomnienia układają się równocześnie w szereg ostrych i konkretnych obrazów: fragmenty przeżyć wojennych, poznanie Wiktorii, podłuchane rozmowy kolegów, wywiad ze sławnym bratem reżyserem, groteskowa wizja Polaków mieszkańców Marsa, oraz szereg drobnych myśli wybiegających ku wielkiej

przygodzie. Metoda swobodnego kojarzenia czyli zespalanie różnych treści psychicznych daje znakomite efekty w manipulowaniu czasem powieściowym. Czas w *Podróży* Stanisława Dygata jest istotny jako nosiciel zdarzeń i przeżyć. Przeszłość przywołana we fragmentach ujętych w czas subiektywny zostaje ustrukturalizowana z perspektywy terażniejszości, o czym przypomina narrator. Zatem czas terażniejszy bohatera to zmitologizowana przeszłość i jej konsekwencje o źródłach tkwiących w jego psychice. Niemożność autentycznego przeżywania zupełnie nowych zdarzeń niesionych przez terażniejszość, zaznaczona została w powieści nie tylko w wypowiedziach narratora i bohatera, lecz w zastosowanych planach czasowych nie w skali odkrywczego eksperymentu ale w nawiązaniu do wcześniejszych, spopularyzowanych rozwiązań artystycznych.

W końcowych partiach powieści aktywność narratora zostaje ograniczona do unaoczniającego toku relacji włoskiej przygody Henryka. Wyrazne dążenie do zaprezentowania precyzyjnego obrazu przeżyć bohatera służy tu psychologicznej poincie powieści.

Konceptualistyczna struktura powieści, przejawiająca się w konstruktywistycznej kompozycji, zręcznie zakamuflowana realizacją fabularną, wpływa na wytworzenie dystansu między wnikliwym czytelnikiem a przedstawionym światem. Dystansu, który w dużym stopniu uniemożliwia identyfikację z owym światem, a tym samym jego spontaniczne, emocjonalne współprzeżywanie. Dystans pogłębi się, gdy uświadomić sobie ujawniony na przestrzeni całej powieści, przekornie żartobliwy, bo nie ironiczny, stosunek narratora do prezentowanych zdarzeń. Tę perspektywę uzyskuje autor poprzez skomplikowane zabiegi stylistyczno-językowe. Kwestie te nie będą tutaj rozważane.

Szerokie asocjacje tekstu *Podróży* wyznacza stosowana na różnych piętrach semantycznych powieści aluzja w rozumieniu ogólnym oraz aluzja literacka jako kategoria artystyczna²¹. Wszelkie nawiązania do utworów Sterne'a traktować należy jako fakt aluzji literackiej, w szczególnej odmianie aluzyjnej stylizacji, rozstrzyganej w kategoriach formalnych. Wyraźny związek między odmianami aluzji polega w *Podróży* na ich funkcjonalnym podporządkowaniu celowi ostatecznemu, przy czym kierunek odczytania aluzji literackiej wskazany jest także przez kontekst aluzyjnych wypowiedzi narratora. Wypowiedzi te, zagęszczone wyraźnie w początkowych partiach tekstu, gdzie fabuła stanowi równocześnie pretekst do ich wygłaszania, włączają utwór w nurt „odwilżowej” dyskusji nad poszukiwaniem nowych dróg rozwoju naszej literatury.

Dyskusji nie wywołał spontanicznie Październik. Przygotowywały ją powolne zmiany i krytyczny ogłód polityki kulturalnej w najszerszym pojęciu

²¹ K. GÓRSKI, *Aluzja literacka (Istota zjawiska i jego typologia)* (w:) *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964, s. 7–33.

od roku 1953. Dyskusja okazywała się koniecznością, gdyż lata popaźdiernikowe stanowiły jednak kolejny początek naszego życia literackiego w jego historycznym rozwoju. Tak zwana powieść rozrachunkowa była zapewne aktem koniecznym, ale była też kolejnym przystankiem w rozwoju.

Należy w naszym przekonaniu wyłączyć *Podróż* z szeregu utworów rozrachunkowych lat 1956—58 wychodzących spod pióra Ścibora Rylskiego, Brandysa, Lowella, Rudnickiego, Kuli, Strzeleckiego. Swoje stosunek do owej polskiej odmiany powieści wyeksplikował Dygat jednoznacznie w kilku opowiadaniach (*Rozrachunek z przeszłością, Z dziennika lektury*). Pozwolić sobie można na przytoczenie ostatniego w całości:

Z dziennika lektury: Obrona Grenady Kazimierza Brandysa.

Analiza treści:

- a. Założyli rewolucyjny teatr i chcieli zagrać *Łażnię* Majakowskiego, ale doktor Faul nie pozwolił
- b. Potem pozwolił i zegrali.

Analiza ideowa:

To dopiero!²²

Ówczesna podróż pisarzy naszych w bliską przeszłość nie posiadała znamion podróży bez celu, prowadziła wszakże donikąd. Z zaangażowaniem toczona polemika o nowe perspektywy literatury na łamach czasopism literackich i społeczno-politycznych przez Sandauera, Kijowskiego, Matuszewskiego, Żółkiewskiego, Koźniewskiego, by tylko te nazwiska tu wspomnieć, przyniosła szereg propozycji teoretycznych. Propozycją Stanisława Dygata stała się *Podróż*. Pisarz, uznając dziedzictwo języka, lektury, tradycji w najszerszym pojęciu, w tym tradycji literackiej, jako naturalny wkład, z którego jedynie domieszka oryginalności pozwala wyodrębnić twórcę, powiedział w wywiadzie:

[...] Tak, właśnie naśladowanie. [...] Nie wierzę w inspirację inną niż formalna i zafascynowanie formą, nastrojem, rysunkiem postaci, myślą przewodnią. [...] Zawsze ktoś, kogoś naśladuje²³.

W dobie przewycięzania krytycznego stadium procesu literackiego, poprzedzającej ukształtowanie się nowych form artystycznych, struktura *Podróży* odsyła poprzez aluzję literacką do Sterne'a, kreatora nowoczesnej, otwartej powieści, wskazującej ogromne możliwości indywidualnie twórczych rozwiązań. Dlatego też powieść Dygata sytuować należy u progu twórczości prozatorskiej, ujawniającej przekształcenia warsztatu realistycznego, które można obserwować w późniejszych dokonaniach artystycznych wielu naszych prozaików. Pisarz uniknął w *Podróży* dowolnego stosowania „taryfy ulgowej”, a równocześnie powrócił do swych centralnych zainteresowań mieszczących

²² S. DYGAT, *Z dziennika lektury* (w:) *Na pięć minut przed zaśnięciem*, Warszawa 1960, s. 275.

²³ M. SZYPOWSKA, *Przekora albo rozmowa ze Stanisławem Dygatem*, „Stolica” 1958, nr 23.

się w kręgu powieści psychologicznej, jakby respektując zasadę wyłożoną przez Brzozowskiego pod adresem krytyków:

[...] intelektualna wierność samemu sobie jest niezbędnym warunkiem umysłowego życia: kto nie jest odpowiedzialnym sprawcą swych myśli, kto bez wewnętrznego uzasadnienia jedną dla drugiej porzuca, ten jako ja myślące nie istnieje, w tym w ogóle unicestwiona została najbardziej zasadnicza wartość ludzka²⁴.

²⁴ S. BRZOWSKI, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910, s. 41.