

Zdzisław Skwarczyński

"Jezioro Bodeńskie" Dygata

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 28, 3-29

1972

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.

ZDZISŁAW SKWARCZYŃSKI



JEZIORO BODEŃSKIE DYGATA

U początków naszej nowoczesnej prozy powieściowej natykamy się na określenie — *sentymentalna*. Posługiwano się nim w XIX w., a i my jeszcze posługujemy — na oznaczenie dwu jej typów.

Najczęściej kojarzyło się ono z falą romansów, które ostatecznie w pierwszej połowie ubiegłego stulecia wywalczyły sobie prawo obywatelstwa w literaturze pięknej, stały się nawet dominującym gatunkiem zyskawszy adherentów wśród wybitnych twórców, znalazłszy także oparcie w stosunkowo licznych rzeszach czytelników, przede wszystkim zaś czytelniczek, na co nie bez wpływu były zapewne ówczesne przesunięcia socjalne i rozwój środków upowszechnienia. Ówczesnie widziano w tych romanсах, w typie konfliktów, jakie autorzy i coraz liczniejsze autorki stawiali przed czytelnikiem, w niepowściągliwych emocjach oraz sposobie bycia i gestach bohaterów wyraz wyzwolonej szczerości czy bezpośredniości przeżyć jednostki lub amplifikację niejasno, lecz dosyć powszechnie — czy może coraz powszechniej — doznawanych stanów nieprzystosowania w różnych sferach życia społecznego. Świadczą o tym pierwsze apologie owych romansów z „Tygodnika Wileńskiego” (1804), „Ćwiczeń Naukowych” (1818) i „Astrei” (1821) aż po *Dziady*. Niewątpliwie zaś owe romanse rozluźniły paraepickie sposoby kształtowania prozy powieściowej je poprzedzającej, ale nade wszystko godziły w skostnienia i zaścinozy uczonej i wysokiej literatury pięknej i retoryki, której modele powstały pod znakiem racjonalizmu i oświecenia w fazie klasycyzmu. Pod niektórymi względami był to proces analogiczny do zachodzącego w teatrze, gdzie pod naciskiem nowej publiczności zmieniał się typ obiektywizowanych na scenie zachowań, typ konfliktów i ich rozwiązań, etos i bohaterowie, gdzie z dominującej pozycji regularną tragedię wypierały widowiska i drama mieszczańska, przygotowując grunt pod nowoczesny dramat.

Wysoki patronat, jakiego romansom sentymentalnym użył

Rousseau (*Nowa Heloiza*), na którego u nas najczęściej się powoływali apologety tej odmiany literatury, i Goethe (*Cierpienia młodego Wertera*) — nie powinien nam przesłaniać faktu, że większość ówczesnej produkcji romansowej wprowadzała w obieg przede wszystkim wyparte z uczonej literatury i świadomości kulturalnej, kształtowane przez wieki często poniżej ich progu i kontroli, dość jednostronne treści i wartości. O ile z jakimś uproszczeniem da się powiedzieć, że literatura klasycystyczna propagowała powinności, nowa rozkliwiała się nad tymi, którzy powinnościom nie chcieli lub nie umieli sprostać. W imię racji indywidualum rozgrzeszała bohaterów i czytelników. Zawarte w owych romansach emocje, zachowania i gesty oraz sytuacje nader często nacechowane były naiwnymi dążnościami kompensacyjnymi i eudajmonistycznymi, równie często układając się w szablony, jak w literaturze klasycystycznej, tyle że łatwiejsze, schlebające nowemu czytelnikowi. Zakres substytucji, zakres spraw, w których treści te przedstawiano jako kluczowe mistyfikując problemy rzeczywistości, był jeszcze stosunkowo skromny. Wytrawniejsze umysły i u nas przeciwstawiały się romansom sentymentalnym nie tylko ze względu na monotonię szablonów. Dostrzegały w nich, w ich implikacjach światopoglądowych — dziś może powiedziano by egzystencjalnych — poważne niebezpieczeństwo kulturowe wzmożone wzrastającą łatwością upowszechniania się.

Nie zamierzam przedstawiać procesu walki z romansami sentymentalnymi i ich uszlachetniania w całej rozciągłości i powikłaniu. Nie byłoby powodu nawet przypominać tych dość odległych spraw, wiążących się z nazwiskami Jana Śniadeckiego, J. U. Niemcewicza, F. Skarbka czy A. Fredry, gdyby nie pewne okoliczności, chyba niedostatecznie w rozumieniu naszej literatury dotąd brane pod uwagę.

Pierwszą stanowi niewątpliwa, choć nie prześledzona dotąd należycie, akceptacja wspomnianych wyżej treści i wartości oraz szablonów przez romantyków. Takie ich mianowicie rozwinięcie i powiązanie, że znalazły się na poczesnym miejscu w romantycznej formacji kulturowej i należały do konwencji obyczajowej oraz literackiej. Tu zakres substytucji rozrósł się nębywale na wszystkie niemal sfery życia. I monotonia sentymentalnych szablonów wydawała się przezwyciężona, i zmistyfikowana rzeczywistość wydawała się ciekawsza, barwniejsza z punktu widzenia przeżywającej ją rzeszy awansującej do udziału i uczestnictwa w kulturze.

Warianty egzaltacji i powikłań miłosnych, magnetyzmu serc,

fatalnych kochanków, kiedy indziej nierówności społecznej partnerów — wszelkie przejawy erotocentryzmu osobliwie splecione zostały z egocentryzmem według własnego uznania niepowszedniej osobowości, przeciwstawiającej się i przeciwstawionej światu, rozdartej wewnątrznie lub napiętnowanej przez los i przeznaczoną do wyższych celów, a także z mesjanizmem i polonocentryzmem (naród bowiem dzielił ówczesnie pod wieloma względami status moralny tak formujących się indywiduów) wydzwigniętymi spod progu zbiorowej świadomości i tym łatwiej przeżywanymi, produkującymi symbole i hasła przemawiające najskuteczniej do uczestników historycznie wytworzonej wspólnoty. W tym zaś już szczególną rolę odegrał historyzm i historiografia, dostarczające racji istnienia i trwania pozbawionemu wolności narodowi, ale także i stereotypów upowszechnianych przez romans historyczny i plastykę, co już stanowi odrębne i rozległe zagadnienie.

Wracając na właściwy teren, wypada rzec, że romans czy powieść sentymentalna stały się synonimem utworu fabularnego, eksploatującego w sposób niewybredny skłonności niewyrobinnych czytelników, częściej nawet czytelniczek — do wzruszeń i kompensacji, posługującego się stereotypami, schlebiającymi tym skłonnościom. Wraz z rozwojem prozy beletrystycznej i ponownym wzrostem kultury literackiej, w hierarchii zjawisk literackich utworom sentymentalnym przypadło najpośledniejsze miejsce, co wszakże nie zlikwidowało ich ogromnej żywotności i plenności, nawet ogromnego znaczenia w kulturze masowej, poświadczonych również w dziedzinach pozaliterackich, w filmie i w komiksie.

U nas ten proces naturalnej stratyfikacji literackiej nie posunął się dostatecznie daleko. Skrótowo wyżej zaznaczone właściwości sentymentalizmu w prozie trwają do dziś na najwyższych piętrach literatury pięknej uformowanej pod wpływem romantyzmu, nadal kształtują stosunek do rzeczywistości, do współczesności i do obcych, do kobiety i do rodziny, do władzy i do pracy, powodując skutki, którym od czasu do czasu przeciwstawia się trzeźwa publicystyka literacka i obyczajowa. Walczy ona ze stereotypami, nad których wdrożeniem w naszą umysłowość gorliwie pracowały pokolenia polonistów i historyków — propagatorów romantyzmu, w sporej mierze absolutyzując jego założenia.

Znacznie rzadziej określenie *sentymentalna* czy *sentymentalny* kojarzy nam się z twórcami prozaicznymi, którym początek dało w Europie pisarstwo Wawrzyńca Sterne'a, u nas reprezento-

wanymi najpierw — jak zwrócił na to uwagę H. Kołłątaj — przez F. S. Jezierskiego (*Niektóre wyrazy*), następnie felietony Jędrzeja Śniadeckiego, Leona Borowskiego i Tomasza Zana w „Wiadomościach Brukowych”, przez Wirtemberską i Fredrę, wreszcie zaś w stosunkowo najpełniejszym kształcie przez powieści Fryderyka Skarbka; choć i poprzedników felietonistów wileńskich dałoby się wyszukać w „Tygodniku Wileńskim” z 1804 r. Do im współczesnych zaliczyć trzeba A. Mickiewicza, a spośród kontynuatorów tego typu prozy nie można pominąć najwybitniejszego J. I. Kraszewskiego, jeśli nie brać pod uwagę J. U. Niemcewicza. Jakkolwiek te zjawiska zagęszczone są w pierwszej połowie XIX w., kiedy zainteresowanie pisarstwem Sterne’a — wzmocnione lekturami francuskimi — było najznaczniesze, trudno mówić o szkole pisarskiej. Z samego Sterne’a przejmowano zabiegi najbardziej rzucające się w oczy, a więc rozluźnioną fabułę oraz narratora o zmiennym dystansie do przedmiotu i autoironicznej postawie, gwarzącego z czytelnikiem, fragmentaryczność narracji, oscylowanie między ławością i swoistym humorem, a i to tylko najwytrawniejsi naśladowcy z tego korzystali.

Czytelnicy, zwłaszcza zaś czytelniczki całej Europy wzruszali się wrażliwie doznającym świata Yorickiem, losem obłąkanej pasterki czy osiołka z *Podróży sentymentalnej*, jak również nieszczęciami Pameli albo Heloizy, nie tylko bowiem — co się już rzekło — Sterne był Mojżeszem, spod którego laski wytrysnął ów źródł łez, w jakim pławili się ludzie przełomu XVIII i XIX wieku. Mniej natomiast pojmowano nieporównanie donioślejszą część dorobku młodo zmarłego pisarza: nie dokończony, wcześniej powstały *Żywot i myśli Tristrama Shandy*.

Sternowski typ prozy — tak jak ukształtował się on najpełniej w *Żywocie Tristrama Shandy* — można oznaczyć jako sceptyczną czy krytyczną odmianę sentymentalnej. Sceptycyzm jej czy krytycyzm zwracał się przeciw ustabilizowanej i arbitralnej wizji świata, zarówno dostarczanej przez literaturę piękną w kształcie poezji późnego klasycyzmu jak i naiwnie sentymentalnej, znacznie bardziej realistycznej niż poezja — angielskiej powieści obyczajowej. Na gruncie opanowanym przez dogmatyzujące się wersje quasi-racjonalistycznego aprioryzmu w dziedzinie światopoglądowej przeciwstawiała mu się przede wszystkim programową wstrzeźliwość wobec uogólnień — z Locke’a wywodzącym się, kontynuowanym przez Berkeley’a i Hume’a empiryzmem, sensualizmem i emocjonalnością.

By użyć anachronicznego terminu, była to proza antyschematyczna, poczynając od zdania jako podstawowego orzeczenia

o rzeczywistości przedstawionej, przez ujęcie jej w kategoriach czasu, przyczyny i skutku, po koncepcję losu człowieczego, przy czym intelektualna przekora, prowokacja i parodia odgrywały sporą w tym rolę. Proza ta, jakby na idealistyczny — być może po trosze berkeleyowski — sposób, stwarzała w dowolnie wybranych aktach i momentach z dowolnie dobranych elementów obraz świata, a nie odtwarzała gotowy o relacjach uświęconych dotychczasową praktyką filozoficzną i literacką oraz nawykami czytelników. W tym sensie przede wszystkim, w opozycji do istniejących beletrystycznych ujęć świata o różnym stopniu naiwnej lub zdogmatyzowanej koherencji, do klisz utrzymujących się w produkcji literackiej — była pierwszą powieścią otwartą, przez formę akcentującą otwartą problematykę światopoglądową; tkwiły też w niej zaczątki powieści kreacyjnej, choć poczytywano dość długo to dzieło za twór bezkształtny, spowodowany kaprysem ekscentrycznego pisarza — humorysty.

Sternowska proza odnowiła między innymi dość pospolicity motyw podróży nadając jej głębszy, symboliczny sens: poznawania od nowa świata, relatywizacji jego obrazu, przy czym i sam poznający przedmiot został niejako zrelatywizowany. Otwarty na wszystkie doznania, nie zawsze docierające doń w sposób nawykowo skoordynowany, wahając się w swych stanach, odsłaniał się przed oczyma czytelnika z żarliwością lub okrucieństwem graniczącym z masochizmem. Często stosowana zmiana dystansu podmiotu-narratora wobec obiektów obejmowanych uwagą dawała zaskakujące efekty świeżości widzenia; zwłaszcza obfitowały w nie zbliżenia, w których szczególnie stawał się zdumiewająco znaczący, co czytelnikowi dostarczało poczucia perspektywy i głębi, jakiego nie doznawał obcując z innymi pisarzami ówczesnymi. Podobnie jak przestrzeń widzianego świata, niebywale podzielny okazał się czas, a w więzi przyczynowo-skutkowej łączącej zjawiska odkrytych zostało tak wiele ogniwi, że stała się niemal grą przypadków. Jawnie ukazana została możliwość drażnienia świata, człowieka, jego psychiki i losów w sposób nieskończony. Fabuła w tej prozie traciła w istocie dominujący charakter, jej rolę przejmowała narracja.

Uciesze autora z krytycznej sprawności i twórczej swobody poruszania się po nie odkrytych obszarach towarzyszyło przecie odrobinę przewrotne, acz pozbawione wyznawczej agresywności, melancholijne raczej poczucie utraty raju, utraty naiwności. Rezultatem była przekorna rehabilitacja prostych uczuć i zachowań, odruchów serca i szczerości, prawdy komunału i banału zawartej w przysłowiaach i porzekadłach, które sąsiadując z paradoksem

i przewrotnością stanowiły ich przeciwwagę. Odkrywanie wyłobionych przez wieki kolejn myślenia i odczuwania ludu, prostaczków — nie możliwych i zadufanych, odwrócone poczucie wzniosłości i śmieszności chroniło przed tragiczną interpretacją życia. Pozwalało z pogodą balansować nad niepełnością i powikłaniami egzystencji bez uznania sprzeczności za istotę bytu, za czynnik nadający metafizyczny sens ludzkiemu życiu i działaniu. Pozwalało traktować je z humorem.

Humor i pisarz humorysta — to nie brzmi zalecająco w Polsce, gdzie od romantyzmu przywykło się za poważne uznawać jedynie sprawy traktowane ze śmiertelną powagą, tym nawet solennie, im mniej na to zasługują. Dominował „dostojny bzik tragiczności” w płaszczyźnie estetycznej, w filozoficznej zaś empiryzm był obelgą. Pisarze, którzy przejawili postawę wyłamującą się z narzuconego przez romantyzm sposobu widzenia świata i przedstawiania jego spraw doznawali porządnie dano się we znaki. Twórcom oświecenia następna generacja literacka odmówiła ryczałtem piętna narodowości, choć o nowy jej kształt walczyli z nie gorszym niż romantycy patriotyzmem przed trybunałem rozsądku, posługując się humorem i satyrą. Pośmiertne losy twórczości i sławy Jezierskiego, Zabłockiego, Jasińskiego — ilustrują to wyraziście, a nie ich tylko z tego czasu. Na własnej skórze odczuli to pisarze „Wiadomości Brukowych”, Fredro, Wilkoński, Prus, Lam, Bałucki, Boy-Żeleński. Niektórym, jak Niemcewicz, Fredro, Korzeniowski udało się uniknąć czyścica. Najszczęśliwsi wprędce zawrócili z niebezpiecznej ścieżki i dostroili się do narodowego modelu wieszczą „przewodnika dusz”, choć często bywał tylko breughelowskim przewodnikiem ślepców. Tym, którzy mieli zdrożne chętki przymierzano wprawnie „gęby” wajdelotów, by straszili nie tylko „w długie narodowe noce” swymi deformacjami.

Owe wzorce pisarskich postaw i zachowań ustępowały w okresie dwudziestolecia międzywojennego bardzo powoli. Miały za sobą pozory historycznego sukcesu, skoro romantyków „słowo ciałem się stało”. Podtrzymywał je konserwatyizm szkoły i polonistyka spod znaku Zagłoby. Nie bez znaczenia było i to także, że po wstrząsach wielkiej wojny i wobec niepewności podstaw życia społecznego dość powszechne było pragnienie stabilizacji trwałych wartości i literatury w funkcji ich utwierdzicielki lub głosu sumienia. Stąd odrodzenie i realizmu, i literatury w tradycyjnej roli — w najświetniejszej kreacji Marii Dąbrowskiej. I aspiracji wreszcie niektórych młodych pisarzy do „rządu dusz”.

Autokatartyczne zabiegi literatury nie zdołały się w pełni rozwinąć, choć wszczęły się w momencie odzyskania niepodległości i nawiązywały do działalności nielicznych poprzedników z bliższej i dalszej przeszłości. Objęły głównie lirykę, krytykę i satyrę. W prozie artystycznej z punktu wysunęła się na czoło pod tym względem twórczość Gombrowicza. *Ferdydurke* ucieleśniał wszystkie krytyczne tęsknoty pisarzy, obiecywał wyzwolenie literatury z konwencji, którymi się skrępowała i serwitutów na niej ciążyących, by wolna i pogłębiona intelektualnie oraz formalnie mogła na nowo sprostać problematyce współczesności. Był to już jednak schyłek dwudziestolecia, gdy nadciągająca burza porwała w swój wir poezję i satyrę. Dostrzeżono — i słusznie — w dziele Gombrowicza cechy powiastki filozoficznej, ale nie zmniejszało to dezorientacji publicznej w podstawowym charakterze utworu. Negacja oficjalnej literatury i wynaturzeń mentalności nawiązywała w sposób oczywisty do tradycji protestu Sowizdrzałów, Ezopów, Marchołatów i wielu innych, spontanicznych manifestacji kulminujących w dziele Rabelais, ale była aktem wytrawnego intelektualisty i — nie bójmy się słowa — duchowego arystokraty, pozbawionego jakiegokolwiek mandatu ze strony mas ówczesnie zaprzątniętych w swej najbardziej świadomej części walką o elementarniejsze dobra i zasadniczą zmianę bytu.

Tym niemniej i mimo deklarowanej autonomizacji literatury był to najbardziej znaczący akcent w na wskroś polskiej twórczości dwudziestolecia, świadczący o rzeczywistym dojrzewaniu literatury do wyzwolenia się z narosłych konwenansów i serwitutów — za czym tęsknili Żeromski i Lechoń, do nie plagiatowego przełomu postulowanego przez Irzykowskiego, w celu intelektualnego opanowania rzeczywistości. Wojna ten proces dojrzewania przekreśliła, później nawet zdezaktualizowała, odradzając w podziemiu literaturę o aspiracjach wieszczych (Andrzejewski, Baczyński), ale kpina, groteska, plebejska zgrywa Gombrowicza w prozie, jak Gałczyńskiego w poezji — zostawiły wyraźny trop, którego już pisarze nie tracą. Trudno orzec, czy prowadzi on do nowego realizmu, jak z tym bywało już historycznie, ale chyba pewne, że realizm będzie musiał przyswoić sobie doświadczenia na tych ścieżkach zdobyte.

Otóż na owych krzyżujących się wielokrotnie w ciągu dwu ostatnich wieków liniach powieści, literatury, myśli polskiej odnajdujemy powieści Dygata.

*

*

*

Co najmniej od ukazania się *Kollokacji* (1847) Korzeniowskiego, której początek zabawnie podsumował doświadczenia poprzedników, stwierdzić można ów stan warsztatowej samowiedzy w powieściopisarstwie polskim, jaki zachęca do podjęcia rozprawki na temat użytych w nim sposobów rozpoczynania powieści, sposobów przenoszenia czytelników w świat fikcji lub — szerzej — preliminowania relacji między światem codziennej egzystencji i światem przedstawionym. W tej chwili trudno powiedzieć, jak często spiętrzała się refleksja naszych pisarzy wokół tej sprawy i w jakich kierunkach szukali jej rozwiązań, o jej znaczeniu przecie decyduje fakt, że praktycznie żaden z nich nie mógł wyminąć inicjalnego zabiegu.

Powieść Dygata zaczyna się od zdania (takim też kończy): „Tymczasem wybuchła wojna i dostałem się do niewoli” — implikującego jakąś *Vorgeschichte*, której rzecz przedstawiana staje się opozycją, ale na płaszczyźnie losów jednostki. Mniej wyraźna jest sugestia istnienia jakiejś *Nachgeschichte* podążającej torami wytyczonymi przez bieg nieznaną, może nawet tym bardziej intrygującej *Vorgeschichte*. Nie powinno to wszakże zmniejszyć naszej czujności na wszelkie wskazówki narracji. Mogą one bowiem potwierdzić lub rozproszyc przypuszczenie, że mamy do czynienia z redukcją takiego potwornego zjawiska jak wojna do rzędu przypadków czy doznań jednostki. Przestrzega przed tym autor w przedmowie do wydania z 1956 r., ale też nie bez znaczenia jest zdanie następnego tekstu powieści o niewoli, podszyte lekką prowokacją i drwiną wskutek użycia patetycznych określeń. Kolokwialny charakter pierwszego zdania zapowiada wreszcie, że nie wkraczamy z nim w świat autonomicznej, zamkniętej rzeczywistości powieściowej, że powieść jest otwarta.

W ogólnym rachunku owych wstępnych zdań ponad orientację, że właściwym układem odniesienia dla powieściowych zdarzeń jest osobowość, w której — na zasadach, jakich jeszcze nie znamy — sumuje się wszystko: wojenna niewola oraz to, co było przed nimi i najpewniej po nich — wybija się odczucie, że rzeczywistość powieściowa przedstawiona będzie przy pomocy opowiadania, nie zaś opisu.

Ustanowienie narratora — manifestujące się formalnie wyborem pierwszej osoby w opowiadaniu (nie przestrzegane jednak później z nadmiernym rygiorem) — powoduje, że z założenia możliwie najbardziej zabiętywizowaną, bezwzględną wersję „rzeczywistości” bezosobowo przedstawionej przez autora, do czego jest on w ostatecznym rezultacie wobec czytelnika zobowiązany jego nawykami i historycznie ugruntowaną konwencją realizmu —

zastępuje w odbiorze wersja subiektywna i relatywna, nawet *in statu nascendi*. Dygat obrabwszy formę opowiadania w pierwszej osobie i wytyczywszy pole obserwacji narratora na antypodach wojennej glorii i martyrologii, a więc odstąpiwszy od najprostszego sposobu zainteresowania odbiorcy i pozyskania jego sympatii — podejmuje ryzyko — jakby w myśl zdania Schopenhauera — „nie opowiadać wielkie wydarzenia, lecz czynić małe interesującymi”, w czym T. Mann, który słowa Schopenhauera przypomniał w *Sztuce powieści*, widzi sekret narracji. Przesunięcie na płaszczyznę umiejętnego opowiadania odbyło się po wyminięciu pewnego literackiego szkopału, dość istotnego w kulturze literackiej czasu, w którym *Jeziro Bodeńskie* powstawało. Był nim mianowicie nadmiernie rozciągly monolog wewnętrzny, drażący osobowość i penetrujący jej zakamarki. Pod banderą Freuda i jego kontynuatorów podejmowano wyprawę w stronę bezwzględnej szczerości a nieodmiennie dryflowano ku ekshibicjonizmowi wynurzeń. Ciasno zapchanymi szpaltami w ówczesnych periodykach literackich, fragmenty nowych powieści, tasiemce bez początku i końca, nie zróżnicowane wewnętrznie reprezentowały prozę końca dwudziestolecia międzywojennego. Otóż w powieści Dygata skutecznie przeciwdziała owemu beładnemu przemieszaniu zdarzeń i komentarzy zdecydowanie zaznaczony dystans między dwiema rolami narratora: jako aktora i jako komentatora. Zrodzić się mogą pytania w jakim punkcie (czasowym czy rozwojowym) dystans ten pojawił się, od jakiego momentu datuje się lepsza wiedza komentatora, w jakiej mierze perspektywa komentatora zajęć jest perspektywą *ex post* w stosunku do czasu fabuły? Otóż wydaje się, że ów dystans jest bezpośrednio dany jako wyposażenie osobowości, jako rozdźwięk osobowości, na którą zwrócono naszą uwagę. Zajście, w którym aktor uczestniczy, natychmiast powoduje, jeśli nie komentarz, to odruch świadczący o jednoczesnym ustosunkowaniu się *alterius ego* do owego zajścia i własnego w nim udziału.

Można by tedy powiedzieć, że co istotne, zachodzi w powieści na wąskim planie między zdarzeniem a natychmiastową refleksją, gdyby nie napotykanie często regresy, o których jeszcze później, i gdyby nie fakt, że ostatecznie całość utworu jest swoistą refleksją: sumą przeżywaną ponownie przez narratora i angażujących czytelnika, motywowanych tyle na własny co i jego użytek reakcji i przemyśleń. Wreszcie, że od doraźnie nawet formujących się refleksji, ogarniających niewielki kompleks sytuacji zależą zwroty w działaniu aktora.

Komentarz górujący w przedstawieniu antecedenencji wydarzeń

fabularnych, w owych regresach uprzytamnia wyraziście w egzystencji narratora-aktora brak ostatecznego dokonania, niegotowość, i jego własne poczucie płynącej stąd niejednoznaczności przeobrażające się w doznanie groteskowości świata oraz swego w nim udziału. Uprzedzając dalsze wywody rzecz można, że stała to tendencja w pisarstwie Dygata, tym razem zaś wskazuje, że poczucie niejednoznaczności czy też raczej nieprzystosowania do jakichkolwiek determinujących czynników nigdy nie nabiera wydzźwięku tragicznego. Czy ewoluuje ku ironii w znaczeniu użytym przez autora *Czarodziejskiej góry* w *Esejach*, ironii podnoszącej o stopień wyżej odczuwane w egzystencji przeciwieństwa i w ten sposób przewyciężającej je? Trudno w tym momencie orzec.

Na tle powojennej martyrologicznej i heroicznej literatury, odpowiadającej naturalnemu pragnieniu publiczności uwznioślenia okupacyjnej poniewierki, upodlenia, anonimowej zatruty indywiduacji i zbiorowej, ujawniająca się na wstępie *Jeziora* prowokacja i autokompromitacja, jakże różna od samobiczowania Borowskiego, stawała w ostrej opozycji wobec struktur wytworzonych przez ówczesne życie zbiorowe i jego zmiany, nade wszystko zaś wobec dominujących struktur etycznych. Książka wydawała się z innej zgoła faryny, działała odświeżająco i pobudzająco na czytelnika.

Jeśli przecie literatura piękna przy pomocy właściwych sobie środków aktualizuje wartości, jeśli dzieło swoiście je systematyzuje i hierarchizuje zespalać w niepowtarzalną strukturę — to jakież wartości zaktualizuje ta z punktu antyheroiczna, tyleż rezonerska co i filuterna autobiografia narratora kształtująca się wbrew wdrożonemu przez wojnę, okupację i pierwsze dni wolności solennemu i agresywnie zaangażowanemu sposobowi odnośnienia się do świata i siebie?

W podjętej przez narratora na samym początku pośredniej próbie określenia własnej osobowości, próbie szkicu polsko-francuską dwoistość rodziny, zarazem zaś tłumaczącej znalezienie się narratora w niewielkim obozie dla internowanych z terenu Polski cudzoziemców, wyeksponowany został portret prapradziadka, który „strumień rodnej siły przesunął z Francji do Polski”. Ów prapradziadek to zarazem pierwsza przyczyna konstrukcyjna losu narratora — i tajemne dlań ostrzeżenie. Ongiś młodzieniec oporny wobec rodzimej społeczności wyznaczającej mu rolę odpowiednią do aspiracji i upodobań zwycięskiej klasy, „która wyżywszy się w aktach republikańskiego terroru odkryła w pompie i krwawych awanturach cesarstwa łatwą realizację dręczącej po-

trzeby ideologii”, szukając wyzwolenia od losu wyznaczonego przez macierzystą strukturę uwiąził w strukturze z pozoru odmiennej tylko, bo w istocie akceptującej rolę, jakich chciał uniknąć. Taki jest bodaj sens niejasno odczuwanego przez narratorkę ostrzeżenia wynikającego z losów prapradziadka, jeśli trafnie odczytaliśmy ukryty w fakturze jego portretu kwalifikator.

Wieloznaczność tego portretu odczuwa — jak się już rzekło — sam narrator, ale nie powściąga to zamaszystej pewności rysunku. Niepewność znaczenia i wyrazistość znaku biorą się nie tylko z podwójnej roli narratorki jako komentatorki i jako aktorki. Sam aktor bowiem jest tyleż twórcą portretu, co i jego odbiorcą. Odtwarza, co mu jako potomkowi przekazano, odtwarza ze świadomością, że jest medium. Kreśląc portret odwołuje się do uniwersum, w którym i on, i potencjalny czytelnik powieści są zanurzeni. Wystarczy niby różdżką dotknąć pewnych mitotwórczych źródeł naszej kultury: nieprzystosowania do rzeczywistości, miłości — w której wyzwala się osobowość, wydarzeń — które kształtowały naszą wspólnotę w ciągu XIX w., żeby popłynął obfity strumień specyficznie kojarzących się stereotypów, chwilami w zbliżeniach przywodzących na pamięć ikonografię „Tygodnika Ilustrowanego” i popularną literaturę narodową końca ubiegłej epoki. Poszlacheckie fragmenty czegoś w rodzaju sagi rodowej łączą się w tym ze strzępami epopei niepodległościowej i insurekcyjnej, napoleońskiej czy powstańczej. Czytelnik niemal sam wypełnia szczegółami z rozmachem przez narratorkę kreślony szkic prapradziadka i udziela mu poręki autentyczności, bo to intencjonalnie niemal jego własny prapradziadek.

Socjolog mógłby tę partię rozdziału pierwszego uznać za produkt homogenizacji immanentnej. Tymczasem aktualizując forszownie w tym fragmencie kompleks potocznych rudymenarnych wyobrażeń i wartości, właściwych naszej kulturze, manipulując nimi, gromadzi autor na powierzchni, w warstwie fabularno-aneddotycznej jakiś potencjał, którego biegun przeciwstawny oraz istotę przeciwieństwa skrywa, jakby sam ostatecznego waloru ich nie był pewien. Autor czy narrator to robi? — budzi się lekka wątpliwość, o ile pozwala na to tak bardzo potoczny sposób opowiadania, że nim się opatrzyliśmy — już portret prapradziadka przyjęliśmy jako integralny składnik portretu narratorki. Satisfakcja z odpoznanania rzeczy znanej i miłej głuży pytanie o istotę dwoistości narodowej, mogące problem na samym wstępie rozwiązać.

Odmienny jest w następnym rozdziale sposób prezentacji współuczestników obozu, środowiska, w którym narrator-aktor



przebywa. Czas fabuły niemal staje się czasem terażniejszym. Postaci ukazane są w zbliżeniach i dopuszczone do głosu, sceneria jednak przedstawiona jest nie przy pomocy didaskaliów, lecz najdalej posuniętego — i chyba od czasów naturalizmu mającego już w prozie pełne prawa obywatelstwa — sposobu uprzytomnienia. Towarzyszy mu od Sterne'a wiodąca się technika migawkowej, czasem behawiorystycznej obserwacji zachowań. Dygresyjny tok opowiadania umożliwia przechodzenie w inny czas i jakby inny wymiar, a tej właściwości opowiadania sekunduje charakteryzująca również narratora skłonność do mieszania jawy z marzeniem i snem, tak że przyswaja się je omal na tych samych prawach, co — nawiasem mówiąc — według von den Haaga jest wyrazistym znamieniem wszelkiej kultury popularnej.

Przy pomocy tych zabiegów prezentacja współwzięniów staje się elementem osnowy, a tą jest infantylna sytuacja internowanych w niemieckiej szkole. Wpisana całkowicie w osnowę jest postać Roullota, w miarę upływu czasu cofająca się w rozwoju mechanicznie i groteskowo.

Roullot jest skrajnym przypadkiem infantylności i dziecinnej mitomanii, w zasadzie elementem heterogenicznym wobec warstwy fabularnej, choć z pozoru tak dobrze do niej przylega. Jego marionetkowe poruszenia i błazeństwa są zdeterminowane przez podstawowy układ fabularny w swoisty sposób. Nieco przejawiając można rzec, że jest on raczej projekcją świadomości narradora komentującej podstawową sytuację fabularną niż autonomiczną kreacją. W tej roli bogaci sens i nadaje powieści aspekt powiastki filozoficznej.

Obawy pokolenia, którego książką był *Ferdydurke*, lęk przed zamrożeniem w stanie niedojrzałości posuwa narrator — podobnymi zresztą jak Gombrowicz środkami, ale i osiągnięcia psychologii naukowej wyzyskując — dalej niż to uzasadnia wobec wszystkich wyjściowa sytuacja fabularna. Na Roullocie Dygat demonstruje postępujący regres w dzieciństwo w sposób modelowy. Przewyciężenie bowiem infantylności jest również obsesją osobowości narradora-aktora, nie mogącego — jak historycznie jego generacja — osiągnąć jednoznaczności lub — jak chcą obecnie — poczucia autentyczności i przystosowania.

Obok wspomnianego przymusu i infantylnego egzystencji podstawę fabularną *Jezióra* określa swoista hybrydyczność i osmoza narodowa w przedstawionym środowisku. Są w nim wprawdzie jednostki krystalizujące idealnie cechy Anglika czy Francuza, różnią się również nacje między sobą, ale okoliczności redukują ich zachowania odruchowe, pozbawione kontroli do dziwnie zna-

jomego dla tych, co przeżywali wojnę u nas modelu. Narrator eksponuje w nim jako rys naczelny kult żarcia, którego Wildermajer Alzarczyk — Owerniak i Podolak zarazem — mógłby być Homerem o skłonnościach rabelaisowskich, Roullot zaś chyba błaznem. Otwierająca rozdział maksyma Thomsona wskazuje, że i on jest tym kultem przeniknięty, podobnie jak siedemdziesiąt francuskich guwernantek z Polski. Można by nie przywiązywać do takich drobiazgów wagi, nad miarę uzasadniał przesadę pod tym względem okupacyjny głód. Pantagruelizm pragnień jadła i napoju przerzucił też narrator na barki Francuzów, ale... Ale gdy spostrzegamy nagminne objawy łatwowierności biorącej życzenia lub przywidzenia za rzeczywistość, zbiorową skłonność do snucia fantastycznych spekulacji i pogrążania się w tym ostrzejsze spory, im bardziej pozbawione podstaw, bezradność jako końcowy ich efekt — i może Olka Lampiona, nieodzownego pośrednika — to nie tylko „chciejstwo” tej społeczności wyda nam się dziwnie swojskie. Niewysoki jest rejestr owej internacjonalnej polskości, nawet jeśli zbogacimy go żywiołowością, fantazją czy sentymentalną rycerskością wobec kobiet i kilkorgiem innych właściwości. Zapewne, objawia się ona w szczególnych okolicznościach przymusowego odosobnienia, ale też nimi właśnie przede wszystkim nasiąknęli owi cudzoziemcy w kontaktach z Polakami. Tym tylko — jak wskazuje przykład Vilberta, Suzanne czy marynarzy angielskich — nasiąknąć mogą. Taka jest może tylko ich płaszczyzna kontaktu z polskością, taka może jest w ich oczach polskość, w której uwięziony został narrator-aktor.

Na granicy owych przypuszczeń pojawia się myśl o izomorfizmie warunków, kształtujących historycznie psychikę Polaków w społeczności narodów europejskich z okolicznościami bytowania w owym osobliwym obozie odosobnienia. Brak bezpośredniego zagrożenia, które by ciążyło nad obozem w Konstancji i jego więźniami pozbawia ową analogię niezbędnej w naszych oczach rękojmi. Według pisarza wszakże — jak świadczy przedmowa do drugiego wydania powieści, akcentująca pretekstowy charakter miejsca fabularnych wydarzeń: rzecz mogłaby się zdarzyć przed wojną na jakimś statku, w jakimś sanatorium albo nudnym pensjonacie — spełnienie tego warunku nie było nieodpartą koniecznością.

Infantyilizujący przymus i zawieszenie w hybrydycznym środowisku, uwięzienie w karykaturalnej polskości, brak zaczepienia o rzeczywistość, później zaś samorzutnie ukierunkowujące się wspomnienia wzmagają poczucie nieokreśloności narratora-aktora do stanu, w którym aktorstwo, lustrzany sposób bycia, zachowa-

nia pozorujące kontakt z otoczeniem uznaje za pierwotne cechy osobowości ludzkiej. Czytelnik niemal z reguły łączy na uogólnienia egzystencjalne, skaptowany zręcznymi i nie pozbawionymi prawdy psychologicznej aforyzmami na ten temat, zapomina, że ma do czynienia jedynie z produktem sytuacji powieściowej. Darzy pisarza dalek sięgającym kredytem.

Przymyka oczy na przymyślny przez narratora-aktora zaszczytnych w istocie autointerpretacji własnego zachowania. Nie zdaje też sobie sprawy, że zabieg taki salwuje narratora-aktora przed ostatecznym rozpadem osobowości, narratorowi zaś pozwala zachować niezbędną ze względów fabularnych i psychologicznych tożsamość z narratorem-aktorem.

Te operacje autorskie przeprowadzone są znakomicie. Retrospekcja snująca się tradycyjnie w powieści dwudziestolecia międzywojennego o ambicjach psychologicznych tasiemcowatym monologiem wewnętrznym, przytłaczającym czytelnika ciężkimi kolumnami druku bez akapitów i dialogów, bo i te dla prawdy psychologicznej strumienia świadomości zastępowano mową pozornie zależną, dezorientującą w owych penetracjach co do znaczenia szczegółów, u Dygata przyobleka się w wyrazisty pod względem postaciowym kształt.

Układa się więc zgodnie z egzystencjalną tezą aforyzmów w mikrosценki z didaskaliami i dialogami, wiąże w strzępy fabuły, bez większej dbałości o ich finał i ciągłość czy o spójność wszystkich wątków — jak u rasowego narratora, który mimo niejakkiej rozrzutności bezbłędnie osiąga cel.

Spontaniczna sprawność Dygata w tym zakresie uprzytamnia cechy znakomitej literatury popularnej powstrzymującej się od nadmiernych ambicji awangardowych. Jeśli cały zasób znaków (jak zasób leksykalny) jest dany *in statu potentia* w tej samej mierze autorowi, co czytelnikowi (odbiorcy pomyślanemu zbiorowo), a odnosi się to również do znaczeń i wartości, jeśli następnie dzieło literackie je właśnie aktualizując przez dobór elementów eufonii, leksyki, morfologii i składni, przedstawienia osób i zdarzeń w ich ciągach zwanych wątkami i motywami przeprowadza proces redukcji potencjalnej wielości, różnorodności nawet, do stanu względnej jednoznaczności, jednostkowości i jednorazowości — to piarstwo typu reprezentowanego przez Dygata pomaga znakomicie w procesie redukcji czytelnikowi nieznacznie stymulując go i schlebując mu. Jest to sytuacja analogiczna do powieściowej sytuacji między Kaziem i Ludką, by wszakże wniosek z przytoczonej

analogii nie był fałszywy, należy przypomnieć, że nad procesem redukcji i nad sytuacją między Kaziem i Ludką pisarz panuje.

Metafizyka Kazia jest popularna, ale jednocześnie na pewnym poziomie. Ludka świetnie za nim nadaża, co daje jej błogość wysokiego mniemania o sobie, a również o nim i metafizyce.

[...] Aż miło patrzeć, jak ci dwoje usadawiają się komfortowo we wspólnym fotelu przekonania o właściwości swojej inteligencji. Trochę mnie to przeraża. Jak bowiem często odnalezienie jakiejś prawdy może polegać tylko na tym, że spotka się osobę nie o równej głębi, ale równej pospolitości umysłu.

— konkluduje rozumiejący niebezpieczeństwo pisarz.

Jeśli literatura angażuje czytelnika w proces redukcji stawiając go wobec konieczności wyboru na różnych planach faktury powieściowej — czy jak chcą niektórzy: struktury świata przedstawionego — aż po najwyższej uogólnione problemy egzystencji ludzkiej — to powtórzyć wypada, że Dygat trudności przed czytelnikami nie piętrzy. Są one na skalę ich możliwości. Awangarda dokonuje redukcji programowo do znaków, znaczeń i wartości najrzadszych, natarczywie prowokuje wybór odbiorcy. Licząc na ich obecność w zasobie czytelniczym awangarda nieustannie ryzykuje pudło w stosunku do większości odbiorców i niewypał większości zabiegów. Dygat nie pudłuje.

Rozdział trzeci powieści, wszczynający wątek miłosny, rozpoczyna się od portretu — Suzanne. Na jego fakturze znać nie tylko lektury moralistów, w danym zaś razie stoika Epikteta. Nawiązuje do polskiej tradycji tego gatunku prozy, uświetnionej przez pióro Nałkowskiej w *Charakterach* i *Nowych charakterach* i znakomicie wytrzymuje próbę porównania z nimi.

Ostatecznie jednak nie chodzi ani o śledzenie owych związków z lekturami, ani o podkreślenie umiejętności Dygata w realizowaniu miniaturowych gatunków. Portret Suzanne jest znakomicie związany funkcjonalnie z całością rozdziału. Jest małą jego ekspozycją i uwerturą psychologiczno-filozoficzną, choć wydaje się na oko, że finalizuje się w bardzo nietzscheańsko brzmiącym aforyzmie: „Możliwe, że cała mądrość stoicka jest niczym innym, jak szukaniem usprawiedliwienia dla własnej tchórzliwości i beśsiły życia”.

Zasadniczym tematem splatających się w dalszym ciągu rozdziału i rozplatających regresji i dygresji są nadal problemy osobowości bohatera w relacji narratora. Ponawia się w niej świadomość braku kontaktu z rzeczywistością, tym dokuczliwszego, że moment osadzenia w obozie zapowiadał przerwanie tego stanu.

Ekskursja w przeszłość poprzedzającą bezpośrednio osadzenie

w obozie — potrzeba jaźni, której konstytutywnym warunkiem istnienia jest ciągłość przeżyć, nawet gdy świadomość ją kwestionuje — przynosi męczący nakaz odnalezienia jakiegoś porządku w magmie owych przeżyć. Ujawnia lęk przed wtrąceniem na trajektorię zawsze rozmiijającą się z rzeczywistością, którą jest również „ojczyzna ustalonych przeżyć” — i jednocześnie zywiołową, nieustanną opozycję wobec niej. Oscylacji między przyciągającymi i uwznioślającą parabolą o Ifigenii. Trąca sofa sofisteryą dialektyka antynomii wyzwala się w paradoksach o niezbyt wielkim napięciu. Zagęszczenie ich w pewnym momencie oraz świadomie przez autora zastosowany akademicki styl odciska się na postaci narratora-aktora piętnem rezonerstwa.

Technika pisarska retrospekcji w wydarzenia poprzedzające obóz różni się od sposobu przedstawienia historii prapradziadka większym filmowym dynamizmem. Udatnie zdynamizowany, niemal zdramatyzowany jest dzięki umiejętnemu operowaniu sprzecznością nawet pejzaż w opisie podróży. Jezioro Bodeńskie stało się w nim koniecznością. Jak powiada narrator-aktor: „Nastąpiło to mocą stanów przejściowych łączących ze sobą wszelkie niepodobieństwa, skrajności i sprzeczności”.

Z tym wszystkim narrator-aktor nie rezygnuje z posługiwania się, zwłaszcza w opisie Warszawy, kliszami (album Warszawy, strofa z Lieberta). Nieostrość owych klisz oraz tempo narracji wywołują zbitki: sprzyjają podmianie kojarzących się stanów duchowych i sentymentów. I tak: podczas podróży, do obozu narratorowi-aktorowi najpierw towarzyszy osobnicze poczucie bezradnego uwięzienia w horyzoncie, by zmienić się później w przeświadczenie o identyczności z losem polskich pokoleń borykających się z niewolą, a więc w formę autoheroizacji. Taki sens zapragnął nadać narrator-aktor swej kondycji i bez większego zachodu mógł spowodować przyjęcie go przez polskiego czytelnika. Ale widoczność szwów literackich i użycie najbardziej wytartych, nacechowanych sentymentami klisz budzą co najmniej wątpliwość, czy takie same cele przyświecały narratorowi powieści. Czy nie chodzi raczej o deheroizację narratora-aktora, jeśli już nie tej strefy historii w którą zaplątany jest nikły bohater? Zaznacza się tu dystans w postawie narratora, opowiadającego całą rzecz, wobec siebie samego z czasu o którym się opowiada, ale skuteczność zabiegów iluzyjnych była wystarczająca, by gromy czytelników i niektórych krytyków powieści spadły na narratora i autora za narratora-aktora.

W obrębie tego samego rozdziału tak wyraziście zaznaczający

się dystans można by wymierzyć dokładniej. Wystarczy odpoznąć w sposobie bycia i myślenia narratora-aktora stereotypowe rysy mentalności sentymentalnej i romantycznej wraz z nieodzownym pragnieniem wyjścia poza szranki rzeczywistości, tęsknotą za nieskończonością itp.

Ale o tym jeszcze później.

Obecnie (w powieści) narrator-aktor przeżywa stan napiętego oczekiwania na jakieś zaczepienie o rzeczywistość, które zdaje się realizować w stosunku do Suzanne. Początek jest próbą dopasowania postaw i zarazem przedwstępną grą miłosną, pełną niepewności, wahań i zuchwałych wybiegów, ale i odwiecznych preokupacji zrytualizowanych przez sentymentalizm i romantyzm. Takich mianowicie jak magnetyzm wzroku zakochanych i pokrewieństwo dusz, przypadkowe zetknięcia czy zbliżenia, objawienia wspólnych upodobań i niechęci. Narrator ma świadomość rządzącego tym wszystkim stereotypu, narzucającego zachowanie i określającego bliżej stosunek dwojga osób płci odmiennej. Według pokrewnych zasad układa się i stosunek Polaka do Francuzki, którą jest Suzanne. Ale narrator-aktor bierze na swe barki ciężar romantycznych stereotypów i przyobleka się w heroiczny kostium Polaka z 1831 r. Niekiedy nie mieści się w nim, przeciwstawia stereotypowi grymasem, ale toczy swą grę. Lepsza wiedza narratora nie decyduje o jej przebiegu. Narrator nawet chwilami jest zgnębiony, że narrator-aktor bywa podatny na stereotyp, że bywa nim nad miarę usatysfakcjonowany, jak podczas samotnej lektury wieszczów napoczętej z Suzanne. Zaznaczmy, że wszystko to jest wpisane, jak Sternowska dygresja w zdanie: „Kiedy straż trzyma wachmeister Heimer, możemy swobodnie się spotykać”.

Wątek miłosny powieści jest zdublowany niemal równocześnie zawiązanym między narratorem-aktorem i Janką Birmin, Polką z Krakowa, która na analogicznych zasadach, jak bohater znalazła się w obozie. Swym charakterem drugi wątek bliższy jest przerwanemu przez wywiezienie narratora-aktora z Warszawy stosunkowi łączącemu go z Ludką.

Oba wątki równoległe, choć jeden snuje się w progresji, drugi zaś w retrospekcji czy dygresji — w sumie odpowiadają dwoistej osobowości narratora-aktora. Ten z Janką jest pewnego rodzaju baraszkowaniem, zapasami niezbyt jeszcze dojrzałych partnerów. Urok owego stosunku polega na koleżeńskim demaskowaniu postaw, na obnażaniu z pozorów i na braku zobowiązań, gdy tamten nieuchronnie grzęźnie w pozorach i egzaltacji, piętząc zobowiązania na ich miarę.

Skoro przecie mowa o stereotypie — kodzie zachowań, warto

zauważyć proteuszową zmienność jego postaci. Przybiera kształt miłości do Suzanne i niechęci do siedemdziesięciu francuskich guwernantek, przedzierzgniętych w *tricoteuses* wielkiej rewolucji, w jednym i drugim przypadku wyrażając stosunek Polaka do Francji. Chciałoby się powiedzieć, że jest wielofunkcyjny gdyby nie to, że zawsze służy samopotwierdzeniu: samouwzniośleniu i egotycznej interpretacji wydarzeń. Gdy pod tymi względami zawodzi chwytny się innego stereotypu.

Odczucie wszechobecności stereotypów, wypełniających treścią osobowość i przyporządkowujących wszelkie jej poruszenia — pozwala nam lepiej pojąć sens nadziei narratora-aktora: obóz miał wyzwolić od przeszłości. Miał nauczyć życia terażniejszością i samookreślenia przez terażniejszość. Tymczasem powoduje konieczność nieustannego patrzenia przez przeszłe i przeżyte, przez narwarstwione w dawnej społecznej egzystencji. Więzień stereotypów jest zarazem więźniem czasu zatrzymanego przez obóz.

Powoduje to falstarty wszystkich zamierzeń narratora-aktora, mnoży napięcia i nieporozumienia. Bezradna szamotanina bohatera w ich sieci, określanie się przez bunt, towarzyszące im poczucie mniejszej wartości i słabości utwierdzają nas w przypuszczeniu o jego sentymentalnym rodowodzie. Sentymentalnej również proveniencji jest spłot w psychice narratora-aktora problematyki erotycznej z narodową, przedziwna ich transpozycja.

Żeby wszakże nie było wątpliwości, że zjawisko w istocie ma charakter uniwersalny, przedstawione jest w innych wariantach, które obserwuje narrator-aktor na swych niemieckich dozorcach. Quasi-patriotyczny stereotyp, jakiemu hołdują obaj Niemcy, oparty jest o identyczne wmówienia i skojarzony z takim samym stereotypem rodzinnym. Różnią się tylko sposoby zagospodarowania obu Niemców w stereotypie, zależnie od wewnętrznej dynamiki osobnika. Im więcej w tym względzie aspiracji, tym bardziej groźny i ekspansywny jest stereotyp. Narzuca się jako potrzeba przeżycia, jak tego doświadcza w myślach narrator-aktor. I tylko też pełne jego przeżycie może uodpornić na agresywność stereotypu. Przekazać jednak tej odporności nikomu nie można, jak nie potrafi tego stary Niemiec — właściciel piwiarni, uczestnik pierwszej rzezi światowej, wyzwolony z „narodowego solipsyzmu” i tolerancyjny wobec „wroga”, ale bierny wobec córki pławiącej się w quasi-patriotycznej egzaltacji. Myśl, że stany takie mogą być przezwyciężone pozytywnie przez dążenie każdego człowieka do wyższych i wznioślejszych jeszcze celów: do prawdy i do piękna — jest tylko czczym rezonowaniem. Narrator-aktor, któremu te najwyższe idee człowieczeństwa wszczepiła klasyczna edukacja

nie ryzykuje przyjęcia jej za podstawę w stosunkach ze swymi niemieckimi dozorcami. Jednak nie wobec relatywizmu prawdy i piękna załamują się wzniosłość i szlachetność człowiecza, ale ponieważ w stereotypie są one na pokaz, dla popisu i samopotwierdzenia. Są społeczną formą ekspresji osobnika i graniczyć mogą z podłością czy też i śmiesznością.

Groteskowo śmieszny jest akcydentalny spór między narratorem-aktorem i Vilbertem. Adwersarze obrzucają się, niby pociskami, stereotypami mniemań o narodzie przeciwnika, wkładając wiele inwencji i pasji w ożywienie wiekowych — jak świadczą choćby XVII-wieczne ikony (*descriptio nationum*) — wytworów uprzedzeń i niechęci, świadectw megalomanii narodowej i ksenofobii. Najzabawniejsze przecie, że narrator-aktor czuje się zobowiązany do obrony narzuconego stereotypu, czym pośrednio potwierdza swoje w nim uwięzienie, jego władzę nad sobą. W międzynarodowym obozie internowanych tylko Anglicy nie poddają się tej władzy i umieją spod niej się wyzwalać niejako odruchowo.

Taki jest dzień w obozie dla internowanych.

Wszystkie poruszenia bohaterów — internowanych i ich dozorców, wszystkie stosunki międzyludzkie układają się zgodnie ze stereotypem. Przyzwolenie nań wydaje się warunkiem porozumienia.

Narzucony podwójnie przymus rozluźnia dopiero noc. Można wtedy próbować powrotu do własnej osobowości i poszukiwać autentycznego jej kształtu czy też „kontemplować człowieczeństwo”. Tak swego czasu czynili — co już jest poza świadomością narratora — sentymentalisci i romantycy. W powieści tą właśnie furtką wymyka się również ze swej błazeńskiej roli Roullot.

Tu narrator sprawom, które toczyły się co najmniej na dwu planach czasowych (wydarzenie = pamiętnikarski zapis i aktualne nad nim refleksje), nadaje status jednoczesności i teraźniejszości ograniczając się do interpunkcyjnego zaznaczania różnic. I dla problematyki, i dla postaciowego sposobu przedstawiania jej wydaje się to trafnie wybranym zabiegiem.

Zstępujemy tedy z narratorem-aktorem w krąg życia rodzinnego, w którym osobowość może poszukiwać swej autentyczności. Jak on ją określa?

Działają w tym kręgu sprzeczne siły wpływające na formowanie się osobowości narratora-aktora. Jedna z nich odpowiadająca nowoczesnej formie życia zbiorowego, rozluźnia związki z własną rodziną. Druga, nie wyzwolewszy się w sporadycznych zbliżeniach rodzinnych, przyciąga go do tradycyjnej rodziny Natolskich. Dia-

lektyczna sprzeczność owych sił przedstawiona jest przy pomocy obrazów i sytuacji potocznych, ale wiernych czasowi jak ilustracje w popularnym magazynie. Nawet symbolika sytuacji klasy czy środowiska przedstawianego, w skrócie ujmująca sens owego rozkojarzenia więzi rodzinnych z nadrzędną więzią społeczną, odpowiada jakby ówczesnemu wierszowi Gałczyńskiego:

Wciąż uciekamy. Z miasta do miasta
 Inteligencji.
 Tęskniąca nacja. Ginąca klasa.
 Mali, zmarznięci.

Milionem rodzin. Z gramofonami,
 Z kraju do kraju,
 — Powiedzcie, gdzie jest wasza ojczyzna?
 Wciąż nas pytają.

A my nie wiemy; a my płaczemy,
 Jak woda morska.
 Pod sztuczną palmą listy piszemy
 na brudnych dworcach.

Wpisana w te kręgi, w świat śmiesznych sprzeczności i rozkojarzonych więzi, jakich niekoherencji nie dostrzegają ludzie pogrążeni w nim, zadowolając się pozorem, w którym rozpościerają swą egzystencję — osobowość narratora-aktora im nawet nie przedstawia się dość jednoznacznie. On sam przyjmuje status nieprzystosowanego przejawiając to w geście, nonszalanckim sposobie bycia, w wypominanym mu — tak samo później jako Polakowi przez współtowarzyszy obozu — lekceważeniu porozumienia z innymi na przyjętej przez nich płaszczyźnie. W istocie jest to bunt na modłę sentymentalną, ostrzem zwrócony do wewnątrz. Nie przystający również na siebie samego.

Bunt przeciw rodzinie, środowisku, generacji, ojczyźnie i epoce — przeciw rozlicznym więzom, które określają jednostkę przęga zapewne osobowość, ale naprawdę tylko ona, choćby z takim piętnem — istnieje. Natomiast struktury, którymi jest otoczona i którymi się otacza, np. utrwalając wydarzenia i przeżycia w pamiętniku — są niepewne, wątpliwa jest nawet prawdziwość składających się na nie faktów. Skłonni jesteśmy wprawdzie zawsze przeszłość uważać za uporządkowaną strukturę, w której da się odczytać wzory pozwalające pojąć nieznaną i groźną terażniejszość, ale to tylko złudzenie wynikające z naszego nią porażenia. Bezpośrednio potem następujący epizod z policjantem Maksem Pfitznerem oraz wtrącona dygresyjnie anegdota o zajściu między nim i internowaną Francuzką — sugerują nieadekwatność struktur myślowych wobec faktów — i konieczność wyzwalaania się

z tego, co zostało przeżyte a może nas więzić zakrzepłym kształtem. Warto na ten moment w powieści zwrócić uwagę, jest to bowiem w sferze życia psychicznego narratora-aktora chyba pierwsza wyraźna opozycja wobec nagminnego sentymentalizmu wspomnień, akt przez czytelnika nie oczekiwany.

W pamiętniku, w którym snują się refleksje na temat rodziny, środowiska, generacji na czoło niejako w sposób automatyczny wybija się sprawa sercowa, sprawa z Ludką, jak przystało na historię Polaka ukształtowanego według sentymentalnego wzorca. Ta specyficznie polska formacja nie byłaby przecie pełna, gdyby nie zawierała również marzenia o czynie i utopii społecznej.

Skoro nie więzi, o których była już mowa, określają pozytywnie osobowość, może osiągnąć można to przez czyn? Autor bardzo dyskretnie wprowadził tu dużą literę, tak nierozłącznie w oczach starszych czytelników zrosła z tym pojęciem, nie sięga też do jego polskiej genealogii romantycznej czy rewolucyjnej XIX i XX w., nie wspomina apologetów, ni tych co — jak Irzykowski — apologii tej przeciwstawiali się. Prześlizguje się wreszcie po tej treści pojęcia, która zapowiadała jego faszystowskie rozumienie. A przecie — mimo owej ogólnikowości przedstawienia — jest ono historycznie wierne, przy swej zaś nieostrości dostatecznie wyraźne, byśmy zdali sobie sprawę, że w zakresie tego pojęcia nie mieści się to, co nazywamy pracą. Marzenie o czynie wyjątkowym, bezapelacyjny rozstrzygającym wszystkie problemy jest sentymentalną ucieczką od rzeczywistości, podobnie jak dalej przedstawiona utopia, przybrana w barwy ni to pozytywizmu, ni socjalizmu, jak to u nas bywało.

Repertuar problemów, w które uwikłany był narrator-aktor przed internowaniem jest nieporównanie rozleglejszy niż to wyżej przedstawiono. Jest w nim i sytuacja kraju, któremu zagraża wojna, impas w stosunkach wewnętrznych, pretensje, bezradność i bezdziejowość inteligencji. Nie o nie same wszakże chodziło, ani o ich pełne i obiektywne ukazanie. Poznajemy je w retrospekcji *sub specie* osobowości.

Narrator-aktor przebiegłszy w pamięci i na kartkach pamiętnika skryształizowaną tę część własnego żywota i spraw, które stanowi *Vorgeschichte* właściwej powieści o losach internowanego — osiąga poczucie ciągłości istnienia i zarazem utwierdza się w zaprzeczeniu więziom, jakie go kiedyś określały.

Przed wybuchem wojny i osadzeniem w obozie wydawało mu się, że dolegające zależności przezwyciężył w punkcie najistotniejszym zrywając z Ludką i Natolskimi. Obóz miał go wolnym postawić oko w oko z rzeczywistością.

Zapewne, Natolscy to stabilizacja relacji wobec świata, podanie się przyzwyczajeniom, redukcja wszystkich możliwości do jednej, nędzny „płaszcz okrywający przed chaosem”. Rozstanie jednak z Natolskimi i z Ludką okazało się tylko ilustracją nietzscheańskiej tezy, że uwalniając się szukamy sobie nowego pana. Człowiek nigdy nie jest wolny, ma tylko chwile złudzeń w momentach przejścia od jednej do innej niewoli. Te momenty i wyzeczkiwanie są najbardziej wartościowymi stanami egzystencji. Tu Dygat — idąc zresztą zatartym w świadomości powszechnej tropem Nietzschego — wkracza u nas po raz pierwszy w powojennej literaturze na teren egzystencjalnej problematyki wolności i niewoli, ale nie podważa w ten sposób bynajmniej sentymentalnego rodowodu swego bohatera.

W stosunku narratora-aktora do Suzanne mieszają się te motywy z genetycznie danym konfliktem polskość z francuskością i stereotypami wpojonymi przez literaturę romantyczną (a ściślej: Mickiewicza i Słowackiego). Dynamika tych współczynników nie jest jednakowa i niejednakowy jest ich kierunek. Najsilniej działa romantyczny stereotyp narodowy i w tym samym kierunku popycha narratora-aktora z jego partnerką stereotyp romansowy uformowany przez fatalną literaturę. Konflikt genetyczny powoduje znaczne wahanie pozbawionych głębszych podstaw uczuć sympatii i antypatii. Zależnie od potrzeby, jest bowiem funkcją głównych motywów. Od momentu niejakiego zrównania świadomości narratora-aktora ze świadomością narratora naczelnym staje się motyw wyzwania z więzów narzuconych.

Narratorowi-aktorowi udało się drogą świadomie przeprowadzonej autokompromitacji wydostać z niewoli fałszywego mniemania Suzanne o nim jako „jednostce męskiej, wysublimowanej, szlachetnej”, jako „romantycznym, rycerskim Polaku ze złych romansów rodem”. Wygląda to na zwycięstwo nad sentymentalnym stereotypem. Czytelnik wszakże może być niezupełnie takiego zdania. Zna bowiem także sentymentalny gest odejścia, cofnięcie się przed osiągnięciem. Tak odchodzili sentymentalni i romantyczni kochankowie niepewni swych stanów, niepewni swej wartości i przekonani, że spełnienia nigdy nie dorównują pragnieniom. Samounicestwienie jest wtedy aktem cichego bohaterstwa, ocaleaniem i zwycięstwem stereotypu za cenę zniszczenia własnej jego konkretyzacji.

Jakkolwiek narrator sam dostarczył innych jeszcze po temu przesłanek, nie wydaje się, by taki właśnie wyciągnął wniosek z opowiedzianego zachowania. Świadczy o tym sposób, w jaki

ostatecznie rozegrana została sprawa z Suzanne w późniejszym *Karnawale*.

Trudniej natomiast orzec, czy narrator nie uświadamiał sobie w pełni infantylizmu postępowania narratora-aktora wobec bohaterki powieści. Zbyt wiele przedstawionych sytuacji przemawia przeciw takiemu przypuszczeniu. Z Ludką narrator-aktor „chodzi” — jak określano w dwudziestoleciu etap prowadzący do małżeństwa koleżeńskiego. Związani są nieobowiązująco walką kryształizujących się płci, baraszkowaniem właściwym okresowi dojrzewania. W perspektywie nieuniknionego zacieśnienia i stabilizacji związku Ludka przestaje interesować narratora-aktora. I tu mieliśmy już do czynienia z gestem odejścia. Śród jego przesłanek znajdowała się — rezonersko tym razem zartykułowana na użytek Ludki — teza, że dążenie jest istotą miłości, nie osiągnięcie, jak wskazują przykłady Tristana i Izoldy, Romea i Julii czy Abelarda i Heloizy. Decydującą przecie, choć skrytą racją jest poczucie niedojrzałości, niezdolność narratora-aktora do wzięcia na się odpowiedzialności.

Infantylizujące warunki obozowe aktualizują stany poprzednie. W pewnym momencie Janka Birmin wydaje się odpowiedniejszą partnerką niż Suzanne. Nie oplata bowiem jeszcze mężczyzny swymi niewiściami marzeniami. Nie więzi go w upodobanym stereotypie.

Sama umie oswobodzić się ze stylu zaczepno-aroganckiego, w który ze sobą popadli. Więcej, nawet rozumie ostatecznie jego wyzwolenie grymasy. Kontakt z nią nie heroizuje, nie powoduje konieczności określania się na jej użytek, do niczego nie zobowiązuje. Wobec Suzanne określał się narrator-aktor przez nakładające się sentymentalne stereotypy: jej wyobrażeń o idealnych kochankach w rodzaju Tristana i Izoldy czy Pawła i Wirginii (na ich modłę wystylizował drwiąco bohater wyobrażone rozczarowanie Suzanne na puszczonego w świat latawcu) i realizującym ten wzorzec romantycznym Polaku — oraz jego wyobrażenie o tym, jak powinien prezentować się Polak w oczach Francuzki. Rozprawivszy się ze stereotypami swej partnerki narrator-aktor uwolnił się zarazem od czegoś, „co miesza się natrętnie w przeszłość, drażni terażniejszość i niepokoí przyszłość”. A więc chyba od dziedzicznej po pradziadku dwoistości narodowej, powodującej szczególną atrakcyjność wszystkiego, co francuskie.

Zejście jakby o piętro niżej w kontaktach międzyludzkich, nawiązanie stosunku z fordanserką Renée jako remedium na sublimację i wzniosłość stosunku z Suzanne, jako zabieg autokompromitacyjny i wyzwalający — uzmysławia, że i w tej sferze nie

można się uchronić przed naporem stereotypu. Trzeba znieść najbardziej bezinteresowną w potocznym sensie, grę partnerki, jej śmiesznie uwznioślającą dwuznaczny proceder mitologię dobrego pochodzenia, kobiecych sukcesów, inteligencji i przewag nad innymi.

Epizod z Renée i katartycznie przez swą bezwzględność działająca opinia Janki Birmin o narratorze-aktorze uzasadniają zdaje się wystarczająco konkluzję, jaką chce on zamknąć całą sprawę: „nie ma terroru, jak tylko terror wymuszania z człowieka tego, czego nie posiada” i „nie ma wolności, jak tylko wolność własnego grymasu”. Wprędce jednak zdaje sobie sprawę z okazjonalności owych formuł. Grymas jako ucieczka nie zastępuje wolności, której warunkiem jest dojrzałość osobowości. Nie wie — my tylko za sprawą narratora — że jego nie godzący się z samopodleniem duch znalazł sobie już dogodny i odpowiednio uwznioślający stereotyp wyzwalania się od stereotypów. Jest nim w danym razie Kordian.

Na wyżynie, na którą wspiął się w glorii poezji romantycznej duch narratora-aktora, pytania o bezwzględną wartość własnych postępów, o istotę własnej osobowości wydają się nachalstwem. A więc...

„Błąkają się dusze, błąkają po korytarzach dusze ludzkie uwięzione w ciałach, ciała ludzkie uwięzione przez ludzi” — takim oto uduwiającym i hieratyzującym stylistycznie treści zdaniem w tonie dantejskim rozpoczyna narrator wędrówkę ducha po obszarach najbardziej wysublimowanej wzniosłości, jakiej dostarcza muzyka.

Otóż niepojęciowy charakter tej sztuki, nie organizującej przeżyć w sposób trwały i jednoznaczny czy też organizującej tylko bodźce, na wskroś pretekstowej w odbiorze powszechnym — ułatwia odbiorcom publiczne pławienie się w stanach dostatecznie nie określonych czy też dowolnie przez nich dookreślanych, by dawało to złudę ocierania się o wieczność czy bezkres, zaspokajało potrzebę wzniosłości czy umożliwiało samouwznioślanie, skutecznie pod tym względem konkurując z praktykami religijnymi. W takiej też funkcji objawia działanie muzyki ów rozdział, szczególnie w stosunku do internowanych Polaków. Sile jej działania poddaje się mimo przyrodzonej skłonności do przekory i grymasu — również narrator-aktor, by odkryć przed nami rozległe złoża stereotypów poruszonych muzyką Szopena, stereotypów graniczących z kiczem. Osadziła je w nas rodzima kultura, z muzyki Szopena czyniąca kwalifikator swej teatralnej szlachetności z romantyzmu rodem.

Jak muzyka kompensuje pewne niedostatki ducha czy dusz ścięśnionych w obozie, tak inne nadrabia aktorstwo, granie ról, jakie przyjęło się na siebie w zbiorowości. Maski w obozowych warunkach bywa szczególnie dokuczliwa, odbiera oddech, ale tylko w niej jest możliwa egzystencja. Narrator-aktor nie odważy się też jej zrzucić w scenie pożegnania z Suzanne. Ustupując przed cudzą potrzebą wzniosłości, rozgrywa rozstanie teatralnie.

Podniosły ton wariacyjnie ponawianego zdania o błakających się duszach jest żartem narratora-aktora. Człowieczeństwo, jakie uchylając maski demonstrowają Pocięjak, Mac Kinley i Wildermayer, godne jest parsknięcia śmiechem nie zaś egzystencjalnej zadumy, którą przewrotnie chce narzucić czytelnikowi narrator-aktor. Odcina się też libertyńskim dowcipem od naiwnych wizji eschatologicznych dusz wyzbytych z masek, wieczystej ich harmonii i hosanny przy akompaniamencie chórów anielskich, ale to tylko drwina z własnej skrytej tęsknoty za człowieczeństwem bez pozorów i bez masek.

Krótko goszczący na kartach rozdziału Markowski Harry — to jakby diabeł narratora-aktora, zmagającego się z problemem swej przynależności narodowej, w której uwięziony został przez stereotyp. Markowski kosmopolita i renegat kusi zupełną wolnością intelektualną i uczuciową od stereotypów i wzmowień narodowych. Jest skrajną możliwością w procesie uwalniania się od nich, jaki prowadzi narrator-aktor.

W jednocześnie toczonym przez narratora-aktora procesie samookreślenia — jak pamiętamy — czyn zdawał się zapowiadać rozwiązanie: miał osobowość uwolnić z krępujących ją wewnętrznie więzów i ukazać jej istotę.

Tę możliwość przeżywa aktor we śnie. Podjęta ucieczka z obozu, przedostanie się przez granicę szwajcarską, zawiązek legionu polsko-francuskiego kończą się fiaskiem nie dlatego, że są śnione. I nie w łatwo odpoznawalnych stereotypach z kordianowskim na czele źródło fiaska. Wina za niesławny powrót do obozu ciąży na samej osobowości. Nawet we śnie okazała się niezdolna do czynu. Rola stereotypów sprowadziła się jedynie do wzmaganania ekspresji poruszeń teatralizowanych przez osobowość. To więc, co przeżywamy wyraziście artykułuje się tylko w kontaktach z otoczeniem. Od jego reakcji zależy rozwój uczuć i zawsze ma lustrzany charakter.

Na jawie narrator-aktor omackiem jakby, po śmiesznym tropie freudowskim zstępuje w głębsze warstwy swej podświadomości. Rozstał się z kobietą traktującą go jak mężczyznę, z możliwością czynu (choć we śnie) i zmierza ku dziecku w sobie. Po-

pycha go w tym kierunku Janka Birmin, która z kobiety-kumpla przedzierzgnęła się dojrzewając w macierz. Utwierdza go w tym wreszcie sens zabawnej psychodramy, jaką na jego benefis odegrał Roullot, podejmujący ze swego pogłębiającego się w tempie przyspieszonym dzieciństwa wyprawę ku męskości, by — dla przestrogi — ukazać, że miłość jest grą pozorów wzajemnie narzucanych przez partnerów. Naturalny i wolny od pozorów jest tylko ten stosunek do kobiety, który sytuuje mężczyznę w roli dziecka — wyciąga wniosek narrator-aktor.

Na ten właśnie moment wyzwalenie z pozorów tworzących miłość (i tę od pierwszego wejrzenia, i tę prawdziwą czy wieczną), gdy jak dziecko grzeje się w promieniach macierzyńskiej życzliwości Janki Birmin — przypada propozycja Mac Kinleya i Vilberta, by wygłosił odczyt nt. *Mój naród i ja*. To już nie gwałt wymuszający działanie, na które nie ma najmniejszej ochoty. Zamiar określenia go przez ustosunkowanie do głównych wyznaczników tematu i uwięzienia go w nich, uwięzienia zarazem w rzeczywistości obozowej.

Zaaranżowana przez narratora-aktora gombrowiczowska burleska, syntetyzująca wszystkie kiczowate stereotypy w narodowym samookreślaniu, demonstrująca bezwład intelektu i wyobraźni osobowości, megalomanię, pokrywająca niedołęstwo i kompleks niższości, nie szczędzi niczego i nikogo, nawet przypadkowych widzów. Niszczy cudze stereotypy, w których groziło narratorowi-aktorowi uwięzienie, ale niszczy i to, co mogło w oczach innych przydać mu dojrzałości, powagi i wzniosłości, i co było jego własną do nich pretensją.

Psychodramatyczny akt abdykacji, jedynie sensowny czyn, powoduje odzyskanie pełnej suwerenności. Ustąpiło dręczące poczucie niejednoznaczności osobniczej i narodowej, powodujące lęk przed nieustannym aktorstwem i uleganiem stereotypom oraz przymus egocentrycznej strukturalizacji własnej osobowości. Rozwiała się obawa przed zamrożeniem w niedojrzałości i nieprzystosowaniem do rzeczywistości. Tak został dokonany skok ku wolności, powrót w dzieciństwo doznające świata, ale wyzbywające się pragnień.

Dziwny to jednak — pomyśli czytelnik po zamknięciu powieści — tymczasowy i posępny raj. Jeśli bowiem nawet pominiemy, że wstęp do niego daje sentymentalny gest odejścia, swoista forma samounicestwienia, przyjmiemy natomiast jakąś cykliczną powtarzalność procesu wyzwiania, a narrator stara się czytelnika w tym przypuszczeniu utrzymać — to i tak nie ulega wątpliwości, że zupełnym wyzwoleniem może być tylko powrót do łona

matki. Właściwie też śmiercią kończy się ta powieść, śmiercią *in effigie*, śmiercią Roullota finalizującą jego pogłębiający się regres w dzieciństwo.

Czyżby więc świetna swada narracyjna, sprawność prowadzenia wątków, wyróżniająca umiejętność wyrazistego postaciowania nawet abstrakcji, przenikliwość psychologiczna i krytycyzm, humor zaś nade wszystko kryły osobistą klęskę narratora? Być może powieść ostatecznie miała dla niego w momencie pisania taki gorzki, nie wolny od sentymentalizmu także sens. Ostatecznie miał świetnego w tej mierze poprzednika. Tryskający humorem i zdumiewający kunsztem *Żywoć Tristrama Shandy* w połowie poświęcony jest własnym niefortunnym urodzinom, w połowie zaś nieuniknionej śmierci. Dla czytelników i w literaturze polskiej pozostanie *Jezioro Bodeńskie* odważnym i dowcipnym aktem samoczyszczenia z zastoju myślowych i uczuciowych deformujących naszą świadomość, spowiedzią dziecięcia wieku.