

Hans-Christian Treppe

Jeziro Bodeńskie Dygata wobec tradycji romantycznej

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 23, 99-102

1988

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.

Hans-Christian Trepte

JEZIORO BODEŃSKIE DYGATA WOBEC TRADYCJI ROMANTYCZNEJ

Powojenna literatura polska nurtu tzw. „obrachunków inteligentkich” kontynuowała problematykę bohaterów, dla których sprawy wojny i tego, co po niej nastąpiło, wiązały się z przebudową sposobu myślenia o rzeczywistości. Chodziło o zasadnicze pytanie, czy stara inteligencja, uprawiająca przeważnie tzw. emigrację wewnętrzną, może włączyć się do budowy nowej rzeczywistości i nowego ustroju społecznego. Utwory te świadczą o specyficznej sytuacji kulturowej odchodzenia w przeszłość warstwy o wysokiej dotąd randze i prestiżu społecznym, które wynikały z jej szczególnego miejsca w społeczeństwie polskim, z jej roli „krzepienia” i obrony świadomości narodowej, zwłaszcza w XIX w. Proza polska w drugiej połowie lat czterdziestych kwestionowała przeważnie nadświadomość tej warstwy społecznej i stawiała pod znakiem zapytania jej prawo do moralnego przywództwa oraz do werbalizowania potrzeb i dążeń mas. Proza ta posiadała więc pod tym względem wspólną z krytyką literacką płaszczyznę polemiki z twórczością okresu Młodej Polski. Ujawniała ona zwłaszcza brak prawdziwego kontaktu bohatera z rzeczywistością, prowadzący do oglądania świata poprzez stereotypowo rozumianą tradycję lub określone dzieła sztuki. Utwory tego nurtu podejmowały zasadniczo trzy obsesyjne sprawy: 1) niemożność uniezależnienia się człowieka od otoczenia, w którym żyje; 2) problem stosunku jednostki do narodu i jego tradycji; 3) problem wynikających stąd konsekwencji społecznych. W przewyciężaniu mitów inteligentkości widziano po wojnie najważniejszą szansę nowej kultury i literatury.

Utożsamianie poczucia polskości z przynależnością do inteligencji budziło już w drugiej połowie XIX w. nieufność lub szyderstwo pisarzy. Obszerną rozprawę z tym stereotypem podjął m.in. Wyspiański w swoim „moralitecie szydzącym” — w *Weselu*. Później Gałczyński wykpiwał „ginącą nację polskich inteligentów”, Gombrowicz kompromitował profesora Pimkę Młodziankami, zaś Witkiewicz twierdził, iż „wstrętny był ten przeciętny inteligent polski”.

Bohaterowie prozy powieściowej lat czterdziestych powtarzają zatem lub karykaturują postawę i mentalność swoich antenatów. Bohatera *Jeziora Bodeńskiego* Stanisława Dygata charakteryzuje więc swoista niedojrzałość sfery uczuciowej i intelektualnej. Niemożność wyzwolenia się ze stanu dzieciństwa ujawnia się w jego działaniach, które wynikają z emocji oraz z panujących w kulturze i obyczaju społecznych stereotypów. Powtarzanie powszechnych wzorców i ich realizowanie we własnym zachowaniu nazywał Dygat „zakładaniem masek”. Sens działalności literackiej widział więc — podobnie jak Gombrowicz — w demaskowaniu wszelkich pozorów i wmówień.

Dygat „stawia” zatem bohatera w szczególnych okolicznościach. Zarówno trzykrotnie zamknięta przestrzeń obozu nad Jeziorem Bodeńskim jak i konieczność stałej konfrontacji własnej postawy z przedstawicielami innych narodów powoduje, iż bohater zaczyna grać określone role. Uwięzienie przywołuje cały zespół polskich doświadczeń z przeszłości i bohater zaczyna się identyfikować z wielkimi postaciami z literatury polskiego romantyzmu i Młodej Polski. Jak Konrad z *Dziadów* przeżywa swoje uwięzienie. „Jaskółczy niepokój” Kordiana dręczy go, gdy marzy o wielkim czynie, gdy chce uciec ze swego środowiska, a równocześnie nie jest zdolny wyrwać się z kręgu jego myślenia. Jak Rafał Olbromski z *Popiołów* opuszcza wreszcie obóz-szkolę, aby wstąpić do legionów¹. Bohater Żeromskiego jest jednak energiczny i śmiały, dokonuje prawdziwego czynu. Natomiast bohater Dygata — jak prawie wszystkie postacie z nurtu „obrachunków inteligenckich” — pozostaje nieustannie w stanie swoistej katalepsji, nie jest zdolny do czynu. Objawiają się u niego te same symptomy słabości i niezdolności do przewodzenia jak u Kordiana lub bohaterów *Wesela*. W kompozycji sceny przygotowania do czynu wykorzystuje więc Dygat elementy kompozycyjne *Wesela* Wyspiańskiego. Przełożenie kategorii czasu na ruch w przestrzeni stworzyło symboliczne przedstawienie życia oparte na figurze koła, symbolizującej bezwyjściowość, czasem absurdalność sytuacji egzystencjalnej lub historycznej bohatera. Cała zatem konstrukcja tej powieści — wspomnienia, marzenia, podróże w wyobraźni i ucieczki są podobne do zamkniętych kół. Monologiczna spowiedź bohatera zaczyna się i kończy tym samym zdaniem: „Tymczasem wybuchła wojna” i ujawnia błędne koło sytuacji bohatera. W jego obrachunku z osobistą i narodową przeszłością używa Dygat — podobnie jak Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* lub Andrzejewski w *Popiele i diamentach* — obrazu-symbolu chocholego tańca Wyspiańskiego i ostatniego poloneza z *Pana Tadeusza*. Podobnie jak Wyspiański w *Weselu* przedstawia Dygat problem bezczynności swego bohatera, który — podobnie jak Poeta czy Gospodarz z *Wesela* — ubolewa nad swoją słabością i słabością swego rodu. Zarazony bakcylem

romantyzmu bohater czuje się cierpiącym za innych bezdomnym tułaczem. Pewnej nocy ucieka do Szwajcarii, gdzie staje się przywódcą legionu mającego na celu wyzwolenie Polski i świata. Ostatecznie jednak wątpli w możliwość realizacji własnego planu, opuszcza swoich towarzyszy i dobrowolnie wraca do obozu, ponieważ nie dokończył jeszcze lektury *Kordiana*. Znowu więc zamyka się błędne koło i rozbrzmiewa sztyrcza pieśń Chochoła: *Miałeś, chamie, złoty róg...* Pieśń ta z kolei pobudza bohatera do patriotycznego czynu. Kiedy jednak chce napaść na obozowego strażnika niemieckiego, ulega kompleksowi *Kordiana*. Okazuje się niezdolny do czynu. Podobnie jak u Wyspiańskiego pieje kogut i nadchodzi świt. Jeszcze raz rozbrzmiewa pieśń Chochoła inspirując bohatera do powrotu do swego legionu. Czar stereotypu jednak działa i scena kończy się podobnie jak w *Kordianie*. Po obudzeniu się bohater stwierdza, że wszystko mu się tylko śniło, że z obozu nie da się uciec. Dygat używa więc symbolicznego obrazu chocholego tańca, który nakłada na wzorce zachowań bohaterów Mickiewicza i Słowackiego. Użycie tradycyjnych chwytów i symboli literackich służy demaskacji bohatera, który nie jest ani wielki, ani silny, ani heroiczny, ani patriotyczny. Służy również dyskwalifikacji ucieczki w marzenie jako zawodnego sposobu przewycięzania przeszłości.

Scena koncertu poloneza *As-dur* Chopina, który jednoczy wszystkich Polaków w obozie w ich zaczarowanym kole, prowadzi poprzez ironicznie przedstawiony obraz bratania się, który wywodzi się z wzorca Mickiewicza „kochajmy się” („Kochajmy się! [...] Wy Anglicy, a ja Polak, kochajmy się”), do groteskowego tańca dwóch Anglików w rytmie oberka, którego czarowi nie może się oprzeć nawet będący na służbie strażnik: „Cóż byś się ośmielił rzec, Niemcze, gdy Polak Anglików oberka uczy tańczyć”².

Podobnie jak w *Weselu* Wyspiańskiego cała sala zaczyna krążyć. Dygat demonstruje w *Jeziorze Bodeńskim* zachowanie się i przeżycia bohatera zdeterminowane znanymi Polakom i utrwalonymi w ich pamięci zbiorowej tekstami i obrazami literackimi. Trawestacja i aluzje literackie przekształcają treść życia bohatera w żalosne i tragiczne kopie: wzniosłe staje się przyziemnym, tragiczne śmiesznym, liryczne zmienia się w banalne i służy kompromitacji człowieka, którego psychika jest zniewolona przez cały zespół mitów i stereotypów funkcjonujących w kulturze, rodzących potrzebę popisu, aktorstwa, gry konwencjami.

To powtarzanie patetycznych lub groteskowych gestów na niezmiennym scenie przejawia się również w warstwie stylistycznej. Język autora ma ścisły związek z manierą młodopolską. Impresjonistyczne wzorce stylistyczne służą ukonkretnieniu obrazu świata, przedstawieniu go zazwy-

czaj w barwach pastelowych, nadaniu mu waloru wieloznaczności i roz-poetyzowania.

Dyगत dążył do wyzwolenia osobowości polskiego inteligenta spod przemożnego wpływu stereotypów i mitów narodowych, powodujących zachowania pokraczne, zdeformowane, nienaturalne. Wskazywał również na pewną niezmienną jednostkową psychikę wobec świadomości zbiorowej, która niełatwo ulega przemianom modernizującym. Do takich stereotypów, jak pokazuje Dyगत, należą również wyobrażenia narodów o sobie. W oczach współtowarzyszy innych narodowości Polak powinien prezentować się w sposób romantyczny jako przedstawiciel heroicznego, cierpiącego, ukrzyżowanego i zmartwychwstałego narodu. Niszczący a jednocześnie wyzwalający śmiech służy nie tylko rozbijaniu utartych wyobrażeń o sobie i własnym narodzie, ale także wyobrażeń o innych narodach. Za pomocą retrospekcji bohatera pokazuje Dyगत tworzenie się określonych stereotypów już w dzieciństwie, jak np. o Niemcach: „Niemcy mają kasjera, pikelhauby, krok pruski, podgolone łby i butę. Tylko tyle. Za to trzeba z nimi walczyć i przepędzić precz”³.

Jako jednemu z pierwszych polskich pisarzy Dyगतowi udało się uniknąć malowania świata w kolorach czarno-białych i jednostronnego spojrzenia na Niemców. Obrachunki z własną i z narodową przeszłością prowadzą do tego, że próbuje on nie tylko zamiany maski tragicznej na błazeńską, maski męczennika na maskę cynika, lecz także nieskrępowanej zamiany masek narodowych:

„Ich liebe Deutschland — szepczę sobie w duchu i widzę rozległy kraj, piękny, pełen czystych, porządných miast, uroczych zakątków, zamieszkałych przez potęgę piękna największych muzyków. Czuję łączność ze starymi mitami, bogami Walhalli i całym światem bajecznym wkoło Renu”⁴.

Proces rozrachunku z tradycją narodową, z mitami i stereotypami pojawia się jako miara autentyczności, która ma ułatwić zrozumienie siebie i innych.

Przypisy

¹ S. Burkot, *Proza powojenna 1945 - 1980*. Warszawa 1984, s. 159 - 172.

² S. Dyगत, *Jeziro Bodeńskie*. Warszawa 1976, s. 106.

³ Tamże, s. 35.

⁴ Tamże, s. 97.