

Agnieszka Stapkiewicz

HUMOR STANISŁAWA DYGATA NA PRZYKŁADZIE JĘZYKA I STYLU JEGO PROZY

Humor Stanisława Dygata jest nieodłączną cechą jego prozy; przesyca świat jego powieści. Jest to zjawisko niezaprzeczone, a szczególną rolę gra tu język. Giętki, lekki, używający oryginalnych porównań, płynący zgrabnie i z werwą, nienużący, dający wrażenie przebywania na nieograniczonej niczym przestrzeni. Dygat czuje się doskonale w materii językowej – i jego czytelnik to czuje. Wrażenie zaś nieograniczoności powoduje twórczy stosunek do języka, umiejętne wykorzystywanie rozmaitych jego chwytów i cech, nawet zaczerpniętych z zamierchłej – dla czytelnika – przeszłości literatury. W prozie Dygata można bowiem odnaleźć zabiegi zaskakujące we współczesnej prozie, jak choćby nazwiska znaczące. Pisarz z łatwością i lekkością balansuje między nowatorskimi pomysłami a stylizacjami i aluzjami literackimi. Zajmę się tutaj ukazaniem humoru, komizmu i dowcipu językowego na różnych poziomach organizacji powieści, poczynając od stałych w prozie Dygata cech języka narracji, jak indywidualizacja języka postaci; kończąc na humorystycznych „detalach” języka powieściowego, takich jak onomatopeje.

I. INDYWIDUALIZACJA JĘZYKA POSTACI

W prozie Dygata każda – nawet drugoplanowa – postać jest wyraziście nakreśloną personą. Pisarz doskonale opanował umiejętność opisywania postaci jednym trafnym zdaniem, oddającym najbardziej znamienne jej cechy – często w sposób humorystyczny, np. „Zdzicho wyglądał zdrowo i optymistycznie” (DwM, s. 51¹). Pierwszy opis postaci, nakreślony kilkoma słowami, bywa często „uzupełniany” w kilku miejscach powieści, jak to ma

¹ Wszystkie cytaty z powieści Stanisława Dygata podaję za wydaniem jego *Dziel*, Warszawa 1981. Posługuję się następującymi skrótami tytułów: **D** – *Disneyland*, **DwM** – *Dworzec w Monachium*, **JB** – *Jezioro Bodeńskie*, **K** – *Karnawał*, **P** – *Podróż*, **POŻ** – *Pożegnania* z podaniem odpowiednich stron.

miejsce z zagadkowym, lecz stanowczym Thomsonem, jednym z bohaterów *Jeziora Bodeńskiego*. Na początku powieści Thomson wygłasza znamiennej sentencję: „Żarcie rzecz główna” – i wtedy jest scharakteryzowany przez bohatera-narratora, później zaś jego obraz jest wzbogacany pojedynczymi zdaniami, np.: „Thomson spał najmocniej i najbezwzględniej” (JB, s. 220). Sen jest zresztą cennym przyczynkiem do portretu wielu bohaterów, np. ksiądz Cleont śpi „dobrodusznie”, Mac – „sportowo, ze zdrowiem”, a Janek Szalaj już jako dziecko spał „rzeczowo”.

Dygat wyzyskuje także do charakteryzacji postaci zabieg indywidualizacji ich języka. Mistrzowsko „podpatrzone” cechy języka bohaterów z różnych grup społecznych czy zawodowych oddane są tyle dyskretnie, co przekonująco. Zwykle podkreślają jedną cechę danej osoby i najczęściej jest to podkreślenie o charakterze satyrycznym. Tak się rzecz ma z Renée, francuską fordanserką², której wypowiedzi są głównym „budulcem” jej portretu. Można by rzec, że Renée „mówi sama za siebie”. Ale czy potrzeba czegoś więcej?

Renée zrobiła się bardzo rozmowna. Jej mama pochodzi z dobrej rodziny, ale popełniła mezalians, chociaż nie bardzo dobrze wiadomo z kim. Słucham piąte przez dziesiąte. Mówi teraz o swoich koleżankach. Jeśli dać wiarę jej słowom, są to najnikczemniejsze istoty, jakie kiedykolwiek przemierzały ziemskie drogi, i całe swoje życie poświęcają tylko po to, żeby jej, Renée, dokuczać. Szczególnie jakaś Gina, świńska blondynka farbująca sobie włosy na czarno, która myśli, że nikt o tym nie wie. Ukradła jej, przez złość, złotą papierośnicę, którą Renée dostała od pewnego Amerykanina. Ten Amerykanin, multimilioner, kochał się w Renée, przysyłał jej ciągle kwiaty i koniecznie chciał się z nią żenić. (Na jakie trudności, natrafiała realizacja tego związku, Renée nie wspomniała). Gina z zazdrości oczerniała Renée przed dyrektorem lokalu, a wreszcie ukradła tę papierośnicę, którą ze strachu wrzuciła potem do ustępu. Gdy to się wydało, Renée dała jej w gębę przy dyrektorze, a Amerykanin zażądał, by Ginę usunąć, jeżeli jej nie przeprosi. Przeprosiła oczywiście i odtąd była taka słodka jak cukierek, a wszystkie koleżanki wiedziały, że z nią, Renée, niedobrze jest zaczynać. (JB, s. 162)

Pozornie jest to relacja wypowiedzi Renée, przytoczona przez bohatera. Jednak w istocie to przecież doskonale zamaskowana mowa pozornie zależna, pozwalająca bohaterowi – i czytelnikowi – przez chwilę spojrzeć na świat Renée jej oczami. Komiczne wrażenie wywołuje zestawienie jej języka, jego potocznej składni i obrazowego słownictwa, z literackim językiem „przytaczającego” jej opowieść bohatera, który stara się „łagodzić” potocznie niedbały, miejscami wulgarny język fordanserki. Na przykład zestawienie:

² Na marginesie warto zauważyć, że fordanserka stanowi typ, który Dygat szczególnie sobie upodobał. Występuje raczej jako postać drugoplanowa, jak to ma miejsce w *Jeziorku Bodeńskim*, będąc wtedy „typem”, postacią charakterystyczną, ale bywa i postacią główną (w *Pożegnaniach*), wtedy naturalnie jest indywidualnością zaprzeczającą stereotypowi. Jako typ, czy raczej stereotyp, fordanserkę należy zaliczyć do bardziej udanych portretów występujących w prozie Dygata.

(koleżanki Renée)
„najnikczemniejsze istoty, jakie kiedy-
wiek przemierzały ziemskie drogi”

(Gina) „świńska blondynka farbująca włosy
na czarno, która myśli, że nikt o tym nie wie”

pozwała zobaczyć jak Dygat zderza dwa skrajnie odmienne style wypowiedzi: typowo „książkowy” oraz typowo „uliczny”. Zacytowany fragment ujawnia zarówno starania Renée, by przedstawić siebie w jak najlepszym świetle, jak i dyskretnie zabiegi bohatera, by „wybielić” z kolei jej soczysty język. Te dwa zabiegi potęgują jednak tylko efekt groteski.

W portrecie Zdzicha z *Dworca w Monachium* indywidualizacja języka gra kluczową rolę; Dygat z właściwą sobie socjologiczno-psychologiczną bystrością obdarza Zdzicha odpowiednimi dla jego miejsca i funkcji powiedzonkami. I tak: Zdzicho, „zdrowy i optymistyczny” działacz konspiracyjny używa z dużą częstotliwością zwrotu „w porządku” (sześć razy na siedem kwestii w dialogu!), a w swoim kolejnym wcieleniu na miarę czasów, jako towarzysz Chodkiewicz powtarza „wiecie”, co komentuje Dudek: „byłem ciekaw, czy będzie powtarzał: «w porządku», ale najwidoczniej zastąpił to sobie «wiecie». (DwM, s. 102). Zdzicho bywa też dosadny: potrafi „porządnie ochrzanić” i być wobec kogoś „za bardzo kanciastym”. Jego naczelną cechą charakteru oraz języka jest konkretność: Zdzicho w *Monachium* „robi dywanami” i ma „forsy jak lodu”, a gdy idzie się bawić, zawsze idzie „w Polskę”. Jego wypowiedzi są krótkie, „krzepkie”, bywają obcesowe, wulgarne. Nie znamy życiorysu Zdzicha, jego pochodzenia i środowiska, ale informacji o tym dostarcza nam właśnie styl jego wypowiedzi. To autentyczna mowa sprytnego, prostackiego warszawiaka-dorobkiewicza.

W lakonicznych wypowiedziach postaci drugiego planu pisarz potrafi przekazać jej charakterystyczne rysy i jednocześnie ją „skomentować” – wszystko w obrębie jej własnych wypowiedzi. Bracia Krupscy w *Jeziorze...* mówią jak chamowaci dorośli („Odejdź pan i nie przeszkadzaj. Co się pan zna”. JB, s. 164). To zabieg nie pozbawiony logiki, gdy uświadomić sobie fakt, że to wcale nie są zwykłe dzieci, lecz isticie diabelskie bliźnięta: złośliwe, wyrachowane i bezlitosne. Czytelnik nie ma żadnych informacji o Giselle, matce Nicole (*Dworzec w Monachium*), ale i tak wie, że jest ona pretensjonalna i egzaltowana, bo mówiąc o Polsce odmienia ją przez wszystkie przypadki: „– Wie pan, ja bardzo interesuję się Polską. Powiedziałabym nawet, że Polska to moje hobby. Wciąż męża namawiam, żebyśmy do Polski pojechali. Niech mi pan coś o Polsce opowie” (DwM, s. 116). Postacie Vilberta i Mac Kinleya, francuskiego poety i angielskiego filozofa, istnieją w powieści głównie za sprawą niekończących się dysput o Schopenhauerze czy o Europie...

Zadziwia skrupulatność odtwarzania tła powieściowego, cyzelowania tak, zdawałoby się, nieważnych szczegółów jak język postaci drugiego planu. Nade wszystko zaś zaskakuje to, że trafność i dowcip tych językowych „portretów” zupełnie nie zbladły – tak jak nie zbladły u Prusa czy Fredry.

II. DIALOG

Tadeusz Breza nazwał Dygata „mistrzem tła w dwu słowach, mistrzem dialogu złożonego z paru okrzyków”³. Zupełnie bezpiecznie można rozszerzyć to zaszczytne miano: Dygat jest mistrzem dialogu. Zarówno tego złożonego z kilku okrzyków, jak i całych partii wartkiej, błyskotliwej rozmowy. „Wielki międzynarodowy konflikt” w *Jeziorku Bodeńskim*, dotyczący spożycia alkoholu przez różne nacje, jest przede wszystkim dialogiem między bohaterem a Vilbertem, w którym obaj adwersarze doskonale wykorzystują słabostki przeciwnika (złośliwa sugestia bohatera o niedouczeniu Vilberta). Wszyscy uczestnicy „konfliktu” wygłaszają wspaniałe, potoczyste oracje, których niewątpliwe zalety formy kryją pustkę treści – racje dyskusji to obiegowe sądy o narodach, do cna już skostniałe...

Często pisarz umieszcza w tekście dialogi, bez których akcja spokojnie by się obeszła, a nawet tło by nie ucierpiało. Są to perełki, które z radością odkrywa czytelnik. Tak jest z dialogiem dwóch Polaków we włoskim pociągu – nawiasem mówiąc, to jeden z najlepszych dialogów Dygata; pozornie nieznaczący, a jednak zaskakująco trafny:

Zapytałem [...]:

– Permettite?

– Bitte schön – odpowiedział [...].

– Merci – powiedziałem i usiadłem.

– Please – odpowiedział i [...] z powrotem odwrócił twarz do okna. Popatrzyłem na niego trochę podejrzliwie: tylko Polacy mówią za granicą wszystkimi językami jednocześnie. [...] wyciągnąłem rękę po menu i spytałem:

– Vous permettez?

Nie odpowiedział tylko obojętnie skinął głową, a potem [...] zapytał po polsku:

– Pan z Warszawy?

– Z Warszawy – odpowiedziałem bez specjalnego zdziwienia – a pan?

– Ja też z Warszawy. [...]

– Jak pan poznał, że jestem Polakiem?

– A bo to trudno? (P, s. 13)

Nietrudno, skoro faktycznie mówią wszystkimi językami naraz! Oprócz niewątpliwie trafnego portretu Polaka za granicą („Polaków portretu własnego”), komiczna jest mieszanina języków użytych w zawitym, lecz kompletnie pozbawionym treści dialogu. Jego wolne tłumaczenie wyglądałoby tak: – **Można?** – **Proszę.** – **Dziękuję.** – **Proszę.** – **Pozwoli Pan?** Komizm powoduje konsekwentna zasada: każde zdanie w innym języku (włoski, niemiecki, francuski, angielski), a efekt potęguje elementarny błąd językowy, polegający na niepoprawnym zastosowaniu słowa „please”⁴. Dygat doskonale

³ T. Breza, *Niespodzianki Stanisława Dygata*, „Odrodzenie” 1948, nr 7, s. 5.

⁴ Używa się go w kontekście prośby, a nie, jak tutaj, przyzwolenia. Typowa kalka z języka polskiego.

wykorzystuje cechy dialogu jako podstawowego tworzywa dramatu do budowania dramaturgicznego napięcia w swoich powieściach. Czasami trudno oprzeć się wrażeniu, że w dialogach Dygata pobrzmiewają echa najlepszych polskich komedii teatralnych... Weźmy choćby dialog pomiędzy Renée a Roullot'em w *Jeziorze Bodeńskim*:

Roullot wygląda jak aktor, który ma wejść na scenę. Poprawia maskę, wygładza marynarkę, po czym drobnymi krokami zbiega parę schodków, przegina się nagłym ruchem w tył przez balustradę i patrząc na Renée z udanym zdumieniem woła:

- Roullot: Na Boga! Cóż to za piękne zjawisko!
 Renée: Ejże! Stary pierniku! Nie zasłaniaj mi słońca. [...]
 Roullot: (znów niespodzianie, przeginając się w tył) Kim jesteś, piękna pani?
 Renée: (nie drgnąwszy i ledwie poruszając wargami) Renée Bleist ze Strasburga. Zawód: fordanserka. Ostatnio zatrudniona w Gratzu. Dancing „Erika”.
 Roullot: Ach, czyżby? Myślałem, że to raczej jakaś nimfa zstąpiła między ludzi, żeby upiększyć przez moment ród śmiertelnych swoją postacią.
 Renée: (otwiera oczy, przechyla głowę i wykrzywia się pytająco) Hę?
 Roullot: (jakby spłoszony, jąka się) Powiadam, że tego... ta... nimfa... niby zesła... śmiertelnych...
 Renée: (prostuje się, przechyla głowę w drugą stronę i wpatruje się w Roullota) Wariat?
 Roullot: Coś w rodzaju.
 Renée: Od dawna tak z panem źle?
 Roullot: (niepewnie) Ot, pewien kawałek czasu.
 Renée: Co pan na to robi?
 Roullot: (jw.) Nic szczególnego.
 Renée: Jakie ogólne objawy?
 Roullot: (jw.) Takie sobie.
 Renée: A poszczególne?
 Roullot: (jw.) Podobne.
 Renée: Głowa nie boli?
 Roullot: Niby trochę.
 Renée: Senność nie ogarnia?
 Roullot: Coś jakby.
 Renée: Na słońcu z odkrytą głową nie wystaje się za dużo?
 Roullot: Chyba tak.
 Renée: (przechylając się ku przodowi) To w takim razie marsz na górę, głowę lodem sobie obłożyć i leżeć w ciemnym pokoju, aż przejdzie. Ja nie mam przyjemności z w łeb słońcem stukniętym. (JB, s. 241–243)

Sytuacja jest groteskowa nie tylko dzięki kontrastowi „romantycznych” zalotów „starego piernika” z przyziemnymi odpowiedziami fordanserki, lecz także dzięki pogardliwemu potraktowaniu owych zalotów jako nieszkodliwego obłędu. Szczególnie końcowa partia rozmowy Renée z Roullot'em z krótkimi, doskonale zazębiającymi się kwestiami, jest jakby żywcem wyjęta z najlepszych komedii Fredry⁵. Narrator podkreśla zresztą „teatralność” obserwowanej

⁵ Por. np. A. Fredro, *Zemsta*, Akt III, scena 1, [w:] tenże, *Komedie. Wybór*, Warszawa 1972; Rejent wymusza na mularzach zeznanie o pobiciu: „REJENT: Że was bito wszyscy wiemy. MULARZ: Niekoniecznie. REJENT: Bili przecież, mój majstruniu. MULARZ: Niewyraż-

sytuacji – Roullot wszak „poprawia maskę”, są także „didaskalia”: „PS. Cały dialog między Renée i Roullotem prowadzony był w przeraźliwym argot⁶, którego język polski nie jest w stanie oddać w sposób właściwy”. Następnie, jak gdyby nigdy nic, narrator wraca do akcji oraz właściwego „wyglądu” prozy. Podobnie po sztucznej, ckliwej scenie pożegnania bohatera z Suzanne Dygat pisze: KURTYNA.

III. JĘZYK NARRACJI: DYGRESJE, AFORYZMY, SŁOWA-KLUCZE

Język narracji w powieściach jest bardzo ważnym nośnikiem humoru. Występuje zarówno bezpośrednio: w komentarzach narratora czy wypowiedziach głównego bohatera, jak i pośrednio, w „dyskretnie” wtrąconych określeniach, które jakby mimochodem wymykają się pisarzowi. To właśnie narracja decyduje o przesyconiu tej prozy ciepłym blaskiem komizmu, humoru, dowcipu, ironii...

Narrator często dystansuje się od opisywanych zdarzeń, ulubionym chwytem wydaje się tu być zdanie: „A zresztą diabli cię tam wiedzą”. Zdanie to wieńczy bardzo poważną próbę interpretacji jakiegoś czynu Janka w *Podróży* (w liście Henryka do Janka po słowach: „zrobiłeś to rzeczowo spokojnie...”), wzmiankę o urzędniku szczęśliwszym od innych („Czaplik jest szczęśliwszy od innych. A zresztą diabli go tam wiedzą” – P, s. 163), a także opis tajemniczego zachowania Thomsona w *Jeziorze Bodeńskim*. Dystans, a raczej wyraz niepoważnego traktowania tekstu, wyraża też następujący „dokładny” opis ryneczku na Capri, gdzie wszystko jest bardzo małe: „Z boku stała dzwonnica. Też jak duża, ale mała. Schody po lewej (albo po prawej – zależy jak kto stoi)” (P, s. 259). Narrator w powieściach Dygata czasami wchodzi też w otwartą dysputę z czytelnikiem (szczególnie w *Podróży*):

Naprawdę nie chciał iść. Nie chciał iść, co nie znaczy, iż był absolutnie przekonany, że nie pójdzie. Zresztą właściwie był przekonany, że nie pójdzie. Był i nie był. Sprawa jest bardzo delikatna i niełatwa do wyjaśnienia, choć tak dobrze wszystkim znana. Tym nawet, którzy niecierpliwą się w tej chwili i bierze ich chęć, by solidnie poszturchać mnie i połajac: „No cóż pan, panie, wypisuje? Był przekonany czy nie był? Co za głupstwa? Albo jedno albo drugie. Proszę się zdecydować i głowy nie zawracać”. A właśnie. Żeby to było takie proste

– peroruje Dygat, nawiązując do *Kubusia Fatalisty* Diderota, a może raczej do *Paluby* Irzykowskiego (bo następnie rozwija znacznie swoje rozmyślenia,

nie. REJENT: Czegóż jeszcze wam nie stało? Bo machano dosyć raźnie. [...] Lecz kto szturka ten nie łechce? MULARZ: Ha! zapewne... REJENT: Ani głaszczesz? MULARZ: Ha! zapewne... REJENT: A więc bije. [...] MULARZ: Ta, już jakoś tak wypada”.

⁶ Argot – żargon.

traktując fabułę niemal pretekstowo!). Drwi z czytelnika, oczekującego jasnych rozwiązań w obrębie fabuły, dając w ten sposób wyraz przekonaniu, że rozwiązań takich nie ma przecież w życiu.

Narrator Dygata w ogóle lubi mędrkować. W powieści wplecione są „rezonerskie dygresje”⁷ o najróżniejszej tematyce, oczywiście bez żadnego związku i wpływu na akcję, ale wspaniale ją urozmaicające. Dygresje te często zwracają uwagę krytyków; nie brak nawet zarzutu, że przerywają one wartki dialog, „zatrzymują” akcję⁸. Nie wydaje się jednak, by były one hamulcem; są raczej „przedłużeniem” głównego nurtu narracji, a jako warte przytoczenia, są „umieszczane” pomiędzy kolejnymi scenami. Ich rozmiary są zawsze dość skromne, więc nigdy nie zatrzymują akcji na dłużej⁹. Częstym kryterium umieszczenia dygresji wydaje się być właśnie ich humorystyczny wydźwięk. Tak ma się rzecz z rozprawką o głodówkach Ghandiego, gdy bohater-narrator podejrzewa, że nie wyniknęły one z powodów politycznych, lecz z ludzkiej chęci złamania monotonii więziennego życia, uporczywie wyznaczanej porami posiłków. Narrator „śmiało przypuszcza”, że odmawiając posiłku, Ghandi uwolnił swego ducha od monotonii i... „zaangażował w siebie” strażników: „zawiązał między sobą a nimi milczącą grę, zmusił do niejakich emocji na swój temat. Niosąc posiłek musieli myśleć: «No, ciekawe, zje czy nie zje?»” (JB, s. 170). Szczególnie obficie występują refleksje „ogólnożyciowe” w *Podróży*, gdzie pojawiają się w ścisłym związku z refleksjami i nastrojem Henryka. Często dotyczą miłości, powikłanych relacji damsko-męskich i mentorskim tonem „objaśniają” prawdziwe motywy tych sytuacji (nie bez trafności psychologicznej). Temat ten jest częsty także w *Disneylandzie*, gdzie zawłóści relacji Marka z kobietami „wyjaśnione” są tak oto: „Helena to Helena, a Jowita to Jowita, no lepiej tego nie można wyjaśnić!” Rzeczywiście.

Tego typu dygresje (dotyczące kobiet, życia, szczęścia itp.) bywają często „upozowane” na swoiste **aforyzmy**, które mogłyby funkcjonować samodzielnie. Nie wydaje się, by pisarz specjalnie wymyślał takie „złote myśli” przy każdej powieści – to raczej jego skryzalizowane dygresje, sądy które sformułował wcześniej i wtrącił do powieści, bo „akurat pasowały”. Większość z nich nadaje się w całości na wpis do sztambucha, oczywiście sztambucha jakiejś pensjonarki z poczuciem humoru:

⁷ J. Maśliński, *Wszędzie psi boso chodzą, czyli ambulatorium prof. Dygata*, „Życie Literackie” 1958, nr 33, s. 3, 11.

⁸ A. Zagajewski, *Nie zachowując proporcji*, „Teksty” 1973, nr 4, s. 96–102. Autor uważa felietony („te same dygresje bez narracji”) za *hauptwerk* pisarza, w nich bowiem wypowiada się on najpełniej.

⁹ Chociaż Z. Skwarczyński uważa, że cały wątek miłosny z Suzanne „wpisany jest, jak Sterne’owska dygresja, w zdanie: «Kiedy straż trzyma Wachmeister Heimer, możemy swobodnie się spotykać» (tenże, *Stanisław Dygat*, Warszawa 1976, s. 63). Jest to jednak wynik spojrzenia „z lotu ptaka” na konstrukcję powieści, czym tutaj się nie zajmujemy.

- Wieczność miłości polega na jej krótkotrwałości. (JB, s. 133)
- Nie można się bardziej oddalić od rzeczy upragnionej, niż gdy się ją osiągnie. (JB, s. 134)
- Przyjaźń, podobnie jak miłość, wynika często z nieporozumienia. Jest to nieporozumienie podobne do tego, gdy zaczepiamy na ulicy obcą osobę, biorąc ją za kogoś bliskiego. Ale w takim wypadku wystarczy powiedzieć: „Przepraszam, to pomyłka”, i można spokojnie pójść sobie dalej. Jeżeli natomiast dwoje ludzi, przyjaciół czy kochanków, stwierdzi, że spędzony czas bliskiego pożycia był czymś w rodzaju ulicznej pomyłki, powiedzieć: „Przepraszam, to pomyłka” nie wystarczy, a pójść sobie spokojnie dalej na pewno się nie uda... (P, s. 38)
- Niektórzy ludzie wyładowują swoją złość na wszystkim, co wymyka się spod ich kontroli, obojętne czy są to ludzie, zwierzęta czy przedmioty. Stanowi to charakterystyczną cechę kobiet. (DwM, s. 60)

Styl aforystyczny towarzyszy także dłuższym partiom wypowiedzi, np. perorującemu (obojętne: w myśli czy przed Janką) bohaterowi *Jeziora Bodeńskiego*. „Czytelnik, niemal z reguły łasy na uogólnienia egzystencjalne, skaptowany zręcznymi i nie pozbawionymi prawdy aforyzmami na ten temat, zapomina, że ma do czynienia jedynie z produktem sytuacji powieściowej. [...] Przymyka oczy na przemyt przez narratora-aktora zaszczytnych w istocie autointerpretacji własnego zachowania”¹⁰. A przymyka je pewnie dlatego, że doskonale się bawi, nawet jeśli „nabiera się” na owe „bon moty” – wszak trudno im odmówić trafności, nawet, jeśli w tonie wypowiedzi wyczuwa się ironię.

Pochylając się nad językiem narracji Dygata, nie sposób nie dostrzec, że występują tu swoiste **słowa-klucze**, mające szczególne znaczenie dla pisarza. Należą do nich: **MORDOBICIE**, **KARNAWAŁ**, **ŚWIŃSTWO**, **ŁAMAGA**. Nie należy się w nich raczej dopatrywać filozoficznych treści, choćby dlatego, że zwykle zyskują wyjaśnienie w tekście (stosunek do „łamag” w *Disneylandzie*). Jeden z krytyków odkrywszy, że w tekście *Dworca w Monachium* słowo „morda”, „mordobicie”, ewentualnie „branie po pysku” występuje bardzo często, uznał nawet „fenomen mordobicia” za zasadę porządkującą losy ludzkie (sic!): „Nie znam żadnego dzieła literackiego tak konsekwentnie zbudowanego na jednej idei – może «Iliada» jedynie, jako epos o gniewie”¹¹. Nie da się zaprzeczyć, że to kluczowe słowo występuje kilkanaście razy na stronach niedużej powieści, i to nie jako żart, lecz ponury symbol degradacji osobowości bohatera, który przez większość życia „bierze po pysku”, a zaledwie kilka razy udaje mu się być w sytuacji dającego po pysku. Ten motyw (wraz ze „świnia” i „świństwem”) w dużym stopniu decyduje o gorzkiej, podszytej cynizmem wymowie tej późnej powieści. To czarny humor Dygata. Rolę symbolu można natomiast przypisać słowu „karnawał”. Już to, że pojawia się ono w tytule powieści, rozwiązującej jakby wydarzenia sprzed lat, sugeruje interpretację wszystkich zdarzeń jako

¹⁰ Tamże, s. 56–57.

¹¹ A. J. Wieczorkowski, *Wielkie mordobicie*, „Miesięcznik Literacki” 1973, nr 10, s. 141–142.

przebieranki – zarówno tych dawnych, jak i tych najnowszych. Efekt umowności, konwencji wzmaga zachowanie bohatera. Przebieranka za Polaka nad Jeziorem Bodeńskim, scenariusz melodramatu na Capri, czas monachijskiego Faschingu – to kolejne wersje Dygatowskiego karnawału. Ponieważ zawsze dzieją się poza Polską – może mają przynieść wyzwolenie od niej? Albo szerzej: od codzienności, zwyczajności, szarzyzny...?

W obrębie narracji pojawiają się często drobne, dowcipne określenia w rodzaju: „Raz pięknie przybrana łódź przewróciła się i do wody wpadła cała niemiecka rodzina: chudy fater, gruba mutti i dwoje kinderów w marynarskich ubrankach” (DwM, s. 49). W typologii dowcipu językowego trudno znaleźć wy tłumaczenie takiego chwytu, mieszającego dwa języki: zabieg taki nie służy bowiem ani degradującej prezentacji bohatera, ani też nie jest satyrą na pseudopoliglotyzm¹². Natomiast doskonale uzupełnia obraz przedwojennego kurortu nadmorskiego, przepełnionego Niemcami – i nastrojami antyniemieckimi. Pisarzowi sprawia przyjemność sama zabawa językiem, wypróbowywanie jego elastyczności i możliwości uchwycenia własnych dowcipnych skojarzeń. Dygat miał humor we krwi – dlatego jest on także w krwioobiegu jego pisarstwa, którym jest język.

IV. STYLIZACJE I ALUZJE LITERACKIE

Każdy niemal z krytyków, wypowiadających się na temat twórczości Dygata, porównywał go z jakimś innym pisarzem. W połowie recenzji był to Gombrowicz, w reszcie pojawiała się zawrotna liczba wielkich nazwisk literatury polskiej i powszechnej – od Prusa i Dickensa po Becketta i Homera. Wydaje się, że Dygat zachęcał do takich skojarzeń, „prowokacyjnie” nawiązując do znanych w literaturze stylów i motywów.

Bezpośrednie nawiązania do literatury romantycznej i sentymentalnej pojawiają się szczególnie często w *Jeziorku Bodeńskim*. Często są to wierne cytaty z *Kordiana* i *Wesela*, oczywiście poza odczytywanymi Suzanne fragmentami z wieszczów. Znamienna dla Dygata jest łatwość parodiowania charakterystycznych stylów, jak choćby sentymentalnego, romantycznego czy biblijnego:

● Daremnie czekała dzień cały biedna Suzanne, żeby jej ukochany przyszedł do niej. [...] Rozpacz dla której pomieszczenia firmament jest za ciasnym pudełkiem, gryzła ją na przemian z budzącym się wstydem i strachem [...] na domiar złego począł się czaić z kątów kąśliwy wąż podrażnionej ambicji, oplatać i dusić jej piękne ciało. (JB, s. 175)

● Puszczajcie. Jam policjantów morderca. [...] Już za chwilę. Przy następnym oknie. Muszę. To czyn. To czyn wojenny. Dla Polski. To nie ja go zaduszę. To moimi rękami Polska

¹² D. Buttler, *Polski dowcip językowy*, Warszawa 1968, s. 90–91.

zdusi Niemcy. [...] A jeżeli nie wolno? Jeżeli nie wolno nigdy? Nawet z okopów. Jeżeli istnieje odpowiedzialność osobista nawet za czyny zdeterminowane dziejami, przymusem, koniecznością? (JB, s. 232)

● I zapiał kogut. (JB, s. 233)

Słysząc w przytoczonych fragmentach i parodię nieco rozwlekłego, egzaltowanego, ckliwego stylu literatury sentymentalnej i przewrotne cytaty z *Kordiana*, z uchwyceniem rozedrgania romantycznego bohatera, zaś parodia kordianowsko-hamletycznej sceny uwieńczona jest zdaniem wprost z Biblii. Do symboliki biblijnej Dygat nawiązuje również groteskowo, pozwalając Henrykowi z *Podróży* ułożyć siedem „fatalnych” zdarzeń z jego życia w logiczny ciąg: choćby „przehandlowane starszeństwo”, czy wygnanie z rajy – ogrodu w Zoppot. Oczywisty komizm tych odniesień polega nie tylko na nieadekwatności symbolu do przedstawionej sytuacji i wyolbrzymienia jej w oczach Henryka. Siedem zdarzeń nie ma także żadnego sensu jako całość¹³.

Oczywiście takie nagromadzenie celowych i czytelnych aluzji, prześmiewczych „stylizacji” nie może pozostawić czytelnika obojętnym. Wykryje on grę w skojarzenia, jaką prowadzi z nim pisarz. Gdy bohater „porzuca” egzaltowaną Suzanne – zapisuje na latawcu domniemany opis jej rozpacz; gdy rozważa (we śnie) możliwość zabicia bezbronno Niemca – sytuacja rzeczywiście jest analogiczna do kordianowskiej. Być może Dygat pokazuje w ten sposób aktualność pewnych toposów literackich...? Ze względu na cechy parodiowe trudno przyjąć tę interpretację. Zabieg ten to raczej jeden ze sposobów wyrażenia przekonania o ugrzęźnięciu współczesnego człowieka w schematach i konwencjach (tu: literackie skojarzenia), od których nie sposób się uwolnić...

Pisarz bardzo udatnie oddaje także cechy nieliterackich „stylów”, np. bełkotu socjalistycznych zebrań (DwM, s. 101–106) czy propagandy hitlerowskiej. To już jawne drwiny – oto jak bohater wyobraża sobie odpowiedź z Berlina, dotyczącą „duchowej opieki” w obozie:

Opieka duchowna dla internowanych. Sofort. Pierwsza msza uroczysta z udziałem komendantury. Rozdać święte obrazki i modlitewniki. Sfotografować. Heil Hitler.

podpisano

coś tam. Propaganda Abteilung (JB, s. 149)

Doskonała parodia stylu urzędniczego i lakonicznego rozkazu jednocześnie! Po zdaniu „urzędniczym” konsekwentnie pojawia się element rozkazu i nieodzowne – wedle wyobrażeń bohatera-narratora – „Heil Hitler”. Wobec bezradności wyobraźni co do tasiemcowych rzeczowników niemieckich; beztroskie: „coś tam”. Podobnie ujęte jest także uzależnienie obozowych

¹³ Z. Skwarczyński, *op. cit.*, s. 129.

filozofów (Vilbert i Mac) od bełkotu dyskusyjnego. Mac Kinley, przekonujący bohatera do odczytu zmartwił się jego oporami, ale „wyraźnie się ucieszył”, gdy usłyszał o „zastrzeżeniu natury formalnej”: „Zastrzeżenie natury formalnej to dla niego nie lada gratka. Widzę, że sam dźwięk tych słów podnosi go we własnych oczach. Jest dumny, niezłomny i niby rycerz broniący Świętego Grobu, stoi z obnazonym mieczem, gotów odeprzeć każdy atak” (JB, s. 254). Bełkot „dyskusyjny” MacKinleya i Vilberta jest skonstruowany podobnie do „monologów polskości” bohatera: w obu przypadkach pisarz gromadzi słowa, które bez odpowiedniego kontekstu łatwo tracą sens. Oto jak narrator *Jeziora Bodeńskiego* przytacza kolejną przeintelektualizowaną dysputę: „– A nie. Zupełnie błędne rozumowanie. Ależ. Przecież. Trzeba spoglądać. Trzeba wziąć pod uwagę. Niech się pan tylko zastanowi. Bergson powiedział. La Mettrie powiedział. Ten powiedział, tamten powiedział i tak dalej” (JB, s. 255). Pisarz musiał słyszeć mnóstwo podobnych dyskusji, bo bezbłędnie oddaje ich często bezcelowy charakter poprzez sformułowania – istne „wytrychy” dyskusyjne. Narrator pod maską bohatera często w ten sposób „folguje” wyobraźni, wplatając w tekst istne perełki: miniatury anegdot, dowcipów, konfabulowanych sytuacji.

Parodie „stylistyczne”, zwracające się przeciwko zbanalizowanym, szablonowym środkom jakiejś odmiany stylowej języka (np. kliszom stylu oficjalno-urzędowego), D. Buttler zalicza do rodzaju dowcipu językowego, opartego na modyfikacjach związków frazeologicznych¹⁴. Jednak taka kwalifikacja tych zabiegów w prozie Dygata jest niewystarczająca i niczego nie tłumaczy.

Kojarzono i analizowano *Podróż* w kontekście *Podróży sentymentalnej* Sterne'a; omawiano *Jezioro Bodeńskie* w nawiązaniu do *Ferdydurke* Gombrowicza. Gdyby rozważyć humorystyczne wykorzystanie motywów literackich w powieściach Dygata, na uwagę zasługuje taniec „bratający”, czyli oberek marynarzy angielskich pod dyktando Polaka (*Jezioro Bodeńskie*). Przywodzi on na myśl przede wszystkim poloneza z *Pana Tadeusza*, a następnie taniec Chochoła z *Wesela* oraz tango Mrożka. Wystarczy tych trzech olbrzymich przecież scen-symboli, by odnaleźć klucz do literackich aluzji Dygata. Jak Mickiewicz kazał majestatycznie sunąć polonezowi¹⁵ zaściankowemu; Wyspiański połączył w hipnotycznym transie panów i chłopów; a Mroźek zagrał szydercze tango chamowi-dyktatorowi – tak bohater Dygata tańczy oberka z angielskimi neptunami – tuż pod nosem hitlerowskiego żołnierza. „W drzwiach stanął policjant, rozdziawił gębę i nic nie mówi. Cóż byś się ośmielił rzec, Niemcze, gdy Polak Anglików oberka uczy tańczyć” (JB, s. 99).

¹⁴ D. Buttler, *op. cit.*, s. 150.

¹⁵ Polonez pojawia się także w *Popiele i diamentach* Jerzego Andrzejewskiego.

Wymowne jest nie tylko nawiązanie do tego motywu, „uświęconego” w literaturze polskiej i drwiące jego przetworzenie (tematyczne „poszerzenie” motywu o inne narody). Równie znaczący jest wybór tańca: ludowego, wesołego, beztroskiego, hałaśliwego oberka! Jakże trafnie w tym kontekście brzmi zdanie Wyki z jego szkicu o literaturze rozrachunkowej: „«Ostał ci się jeno sznur...» Z tego sznura Dygat skręca skakankę, [...] lecz wielkiego biczowania, tego, które znał Żeromski, nikt już owym sznurem nie urządzi”¹⁶. Dygat z doskonałym wyczuciem rodzimej tradycji literackiej dołącza kolejne ogniwo do łańcucha motywu bratającego tańca, i nie jest to ogniwo ostatnie. Jeszcze raz do motywu tego nawiązał Gombrowicz w kilka lat później – w *Trans-Atlantyku*¹⁷. Porównanie fragmentu *Jeziora...* z fragmentem *Trans-Atlantyku* może nawet skłonić do refleksji, czy aby Dygat nie dostarczył inspiracji Gombrowiczowi – i to w utworze uznanym wszak jednogłośnie za epigoński wobec *Ferdydurke*!

● U-ha! U-ha! Ej, chłopcy, bo chałupę rozwalita. Nic to, wybuduję nową. Raz dookoła, raz dookoła... Jeszcze hołubca, ha, wyżej, ha świetnie. (JB, s. 99)

● Tańcz, mazgaju, dlaczego nie tańczysz? Cóż to nie wiesz, że Polak do tańca a i do Różańca? Tańcz, tańcz, Krakowiaka! „Abośmy to jacy tacy Chłopcy Krakowiacy!”¹⁸

Ton wypowiedzi i wymowa szalonych hołubców są z pewnością bliskie. Prekursorstwo *Jeziora Bodeńskiego* wobec *Trans-Atlantyku* zauważył również Z. Skwarczyński, który napisał o *Jeziorze Bodeńskim*, że jest „utworem ze szkoły Gombrowicza, ale wyzwolonym z jego hermetyzmu, awangardowym przez żywiołową młodość i świeżość. Otwierającym własną perspektywę na problematykę, którą później podjął mistrz w «Trans-Atlantyku»”¹⁹.

Dygat nie był pierwszym w polskiej literaturze, który posługiwał się parodystyczną stylizacją, ale stworzył własny styl w obrębie tego nurtu.

V. MODYFIKACJE ZWIĄZKÓW FRAZEOLÓGICZNYCH

Modyfikacje związków frazeologicznych to typ dowcipu językowego, którego ostrze zwraca się przeciw pewnym utartym schematom językowym; szczególnie tym, które w „pozażartobliwych kontekstach” odtwarzane są zawsze w niezmiennej postaci. Najczęściej czynnikiem sprawczym

¹⁶ K. Wyka, *Tragiczność, drwina i realizm*, [w:] tenże, *Pogranicze powieści*. Warszawa 1974.

¹⁷ *Trans-Atlantyk* wydano w Paryżu w 1953 r., a w kraju w 1957 r., czyli odpowiednio: w 7 i 10 lat po ukazaniu się *Jeziora Bodeńskiego*!

¹⁸ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1988, s. 116.

¹⁹ Z. Skwarczyński, *op. cit.*, s. 80.

komizmu jest element degradacji, a ich celem jest ośmieszenie przedmiotów i zjawisk²⁰.

Dygat wykazuje skłonność do twórczego przetwarzania „wyświechtanych” związków frazeologicznych, oglądania „przez lupę” ich znaczenia. Czasami przy takim oglądaniu ujawniony zostaje komizm ich automatycznego użycia. Tak ma się rzecz z sytuacją z *Dworca...*, gdy Zdzych Pędzich, prowadząc przyjezdnego rodaka na karnawał w Monachium, używa zwrotu „iść w Polskę”, uzasadniając to następująco: wszędzie gdzie Polacy idą wesoła noc, idą w Polskę” (DwM, s. 113). Nieodparta logika języka Zdycha jest zderzona z okolicznościami. W *Podróży* z kolei utarty eufemistyczny zwrot „osobiście za kimś nie przepadać” zostaje wykorzystany w zaskakującym kontekście określenia stosunku Henryka do syna: „Adam niemal od niemowlęcia był nie bardzo sympatyczny. Henryk kochał go jak syna, niejako z urzędowo-biologicznej konieczności, ale osobiście za nim nie przepadał” (P, s. 179). Efekt groteski spotęgowany jest zastosowaniem frazeologizmu „kochać kogoś jak syna” – stosowanego wszak zwykle właśnie do osób nie spokrewnionych, oraz opisaniem bliskiej osoby w kategoriach, w których ocenia się dalszych znajomych (sympatyczny-niesympatyczny). W ten sposób, humorystycznie żonglując zwyczajowymi kontekstami związków frazeologicznych, potrafi Dygat w dwóch zdaniach dać cały obrazek. Podobnie rzecz ma się w dialogu profesorów w *Pożegnaniach*:

- Jak to? pan klnie, profesorze? – zdziwił się profesor Michniewicz.
- Na czym świat stoi. (POŻ, s. 166–167)

Kontekst obyczajowy wykorzystuje Dygat bardziej finezyjnie w następujących zdaniach:

- Myśli pan, że on taki Hłasko na kobiety? (P, s. 143)
- Pensjonarki z sąsiedniego gimnazjum [Malinowski] określał w sposób, który przyprawiłby o rumieniec wstydu nawet bohaterów opowiadań Marka Hłaski (P, s. 39).

Podróż została wydana w 1958 r., w okresie największej popularności Marka Hłaski²¹. Jeśli dzisiaj, gdy legenda Hłaski jest raczej anegdotyczna, ten żart nadal bawi, wyobraźmy sobie reakcję ówczesnych czytelników, świadków narodzin (a i współtwórców) tej legendy. Dygat, jako baczny obserwator życia towarzyskiego nie tylko przywołuje (zapewne często wtedy obecną w rozmowach) postać w kojarzącym się z nią kontekście, lecz także przetwarza zwrot: „pies na kobiety”, wstawiając w miejsce Bogu ducha winnego zwierzęcia, nieco mniej niewinnego literata.

²⁰ D. Buttler, *op. cit.*, s. 149–150.

²¹ Hłasko debiutował w prasie w 1954, rozgłos zyskał w 1956 zbiorem *Pierwszy krok w chmurach*, za który został nagrodzony w 1958 nagrodą Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (podają za: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984).

VI. NAZWISKA ZNACZĄCE, ONOMATOPEJE, OPISY SYTUACJI

Nazwiska znaczące, jako jeden z najprostszych sposobów charakterystyki bohaterów, wykorzystywali najczęściej dramatopisarze (Fredro, Bohomolec), a także prozaicy (np.: *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*). Chwył ten, wskazujący podstawową cechę postaci i powodujący projekcję oczekiwań odbiorcy związanych z jej działaniami i postawą, był popularny, jako szczególnie pomocny w satyrze. Korzystali z niego ochoczo pożytywiści, głównie w celach dydaktycznych (np. Zołzikiewicz ze *Szkiców węglem* Sienkiewicza, *Wielki świat Capowic* Jana Lama). Zabieg ten przeciętnemu czytelnikowi kojarzy się z literaturą wieku XVIII–XIX. Stanisław Dygat zastosował go w powieści w roku 1958.

Dyrektor Młotkowski z *Podróży* to tępy, bezduszny człowieczek, urzędnik w randze dyrektora. Ten nieco przerażający wytwór maszyny socjalistycznej biurokracji nie ma imienia. Jego imieniem jest „Dyrektor”; to też przecież człon znaczący, jeśli wziąć pod uwagę opinię Henryka: „jego wrodzona skłonność do **bycia przełożonym** była równie silna jak moja naturalna skłonność do **bycia podwładnym**” [podkreślenia Dygata], (P, s. 189). Młotkowski jest wyprany z cech indywidualnych, gdyż w całości składa się z cech stereotypowego dyrektora – jest więc jednocześnie typowym przedstawicielem grupy. To oczywiście karykatura, a jej celem nie jest dydaktyzm (trudno byłoby ulepszyć rzeszę takich dyrektorów-kretynów), ale skuteczne ośmieszenie takiego „dyrektorskiego” zachowania w każdej sytuacji, nawet podczas dalekiej podróży: Młotkowski jest pierwszy raz za granicą, ale zachowuje się tak, jakby „jechał osiemnastką na Targową”. To porównanie trafnie oddaje stosunek dyrektora do „zagranicy”; to nawet nie pogarda, to zupełne ignorowanie nowej, innej rzeczywistości.

Przy okazji rozważań nad nazwiskami znaczącymi, warto być może zastanowić się, czy należy do nich nazwisko bohatera *Dworca w Monachium*. Eugeniusz Dudek, „nieciekawym, niemęskim, bez urody” jest dość żalną kreaturą. Można powiedzieć, że dość często bywa „wystrychnięty na dudka” – przez sprytniejszych kolegów, ale jeszcze częściej przez siebie samego (zaprzepaszczonego romans z Leontyną). Ubiera się w narodowe piórka, niczym dudek stoszy swój czubek. Ciekawy jest taki oto drobiazg: w polskim tygodniku literackim (znalezionym w domu Zdzicha w Monachium) Dudek czyta o sobie: „Mija już na szczęście epoka cikliwej, fałszywej i schematycznej powieści patriotycznej w stylu Eugeniusza Dudeka...”. W innych miejscach powieści nazwisko to jest odmieniane tak jak nazwa ptaka, tylko w tym znaczącym kontekście – w sposób sztuczny, zmanierowany. Być może to parodia podobnej manieri w peerelowskiej prasie literackiej...?

Nietypowym nazwiskiem znaczącym jest „Zdzicho Pędzich”. Komizm tej postaci zaczyna się właśnie od jej imienia (w sensie nazwy). *Primo* – nie jest to stateczny, neutralny Zdzisław, lecz Zdzicho – chłopak z podwórka. *Secundo* – nazwisko Pędzich ma w sobie ładunek komizmu; kojarzy się z ‘pędzić’, dodatkowo jest jeszcze pogrubione. *Tertio* – komiczne jest brzmienie tego augmentatywnego imienia z równie wyrazistym nazwiskiem. W dodatku w odmianie oba te człony rymują się w komiczny sposób! Uzasadnienie nazwiska Zdzicha Pędzicha (sic!) jest zresztą wprost wyrażone w charakterystyce Zdzicha przez Dudka: „był szybki we wszystkim co robił. Tak szybki, że niemal prześcigał samego siebie” (DwM, s. 109). Dygat dowodzi po raz kolejny swobody w posługiwaniu się językiem, gdy sięgając po chwyt, wydawałoby się, wymarłe, użytkuje je w sposób pasujący do czasów i specyfiki opisywanych zjawisk. Czytelnik nie ma wrażenia anachronizmu – mniej wnikliwy najprawdopodobniej wcale nie zauważy zabiegów takich jak nazwiska znaczące.

Onomatopeje są także lubianym przez Dygata chwytem, służącym komicznemu zabarwieniu opisywanych sytuacji, np. w opisie kretyńczego esesmana Klopffe, który po usłyszeniu rozkazu „mruknął, wrzasnął, kwiknął, nie wiadomo dlaczego przez ułamek sekundy stanął na baczność, zrobił w tył zwrot i pobiegł do gmachu” (DwM, s. 62). Te trzy czynności właściwie się wykluczają, szczególnie w tej kolejności – ale przecież doskonale wyrażają zaskoczenie Klopffeego, zdumienie niezrozumiałą sytuacją (potraktowanie przez Niemców jeńca francuskiego z honorami) oraz zwyciężającą nad wszystkim – służbistość²². Niemcy zresztą często służą pisarzowi jako „materiał” opisów onomatopeicznych:

Cofam się szybko, bo nagle powietrze przecina krótkie, ostre szczeknięcie, które dźwiękiem swoim obraża [...] godność ludzkiego głosu. Tym razem to tylko jeden żołnierz prosi drugiego o podanie młotka, ale [...] wołę się usunąć, nim chlaśnie mnie taki dźwiękowy policzek (JB, s. 151).

Pisarz daje tu wyraz przekonaniu (nawiasem mówiąc, pokutującemu do dziś) o szorstkości, ostrości brzmienia języka niemieckiego. Jest to pogląd poniekąd usprawiedliwiony wspomnieniami wojennymi, kiedy to niemiecki kojarzył się ze wszystkim, co najgorsze²³.

Podobnymi do onomatopeicznych zabiegami buduje pisarz **opisy** charakterystycznych cech sytuacji. I tak, treściwe podziękowania neptunów określa

²² Warto wspomnieć, że esesmani często w prozie Dygata realizują typ perfekcyjnego urzędnika.

²³ Dygat jednakże w innym miejscu (DwM, s. 82) potrafi wznieść się nad te schematyczne poglądy, doceniając piękno pieśni o Lorelei, nawet mimo brutalnego „wbijania” jej do głowy. Jest to, co prawda, umieszczone w kontekście gorzkich, cynicznych nawet uwag, charakterystycznych dla *Dworca*, jednak te fragmenty poezji niemieckiej to jedyne, obok fragmentów polskich wieszczów, wiersze przytoczone w tej prozie.

jako „krótkie, jędrne” i porównuje je do strzałów karabinowych (JB, s. 77). Obraz zgody po „międzynarodowym konflikcie” wygląda tak: „Następują uśmiechy, cukierki Wedla i poklepywania. [...] Mac Kinley, ksiądz i Wildermayer grają w manillę. Roullot [...] maluje wąsy śpiącemu Thomsonowi, a my z Vilbertem czytamy głośno...” (JB, s. 109). To stały sposób opisywania podobnych sytuacji, jakby obserwator szybko omiótł wzrokiem wszystkich obecnych i zarejestrował ich czynności – zwykle wymowne. Tak jak tu: bohater i Vilbert, przed chwilą zaciekli przeciwnicy – teraz zgodnie sobie czytają. Bardzo „dynamicznie” opisany jest „schylek” mieszczchańskiego domu w *Podróży*:

Nastąpił zupełny zamęt, tłok i panika w pojęciach i normach. Proporcje uległy pełnemu zamazaniu. Matka spoliczkowała w kawiarni aktorkę z Teatru Polskiego, która jej zarzucała, że nie odróżnia Matejki od Picassa. Ojciec wyzwał na pojedynek znanego poetę, który podał w wątpliwość odczytanie ojca w literaturze francuskiej. (P, s. 67)

Poza trafnością psychologiczną fragmenty te cechuje również doskonale obrazowanie przy wykorzystaniu takich czasowników, które jakby „niechcący” deformują te sytuacje w stronę karykatury: Lola z *Pozegnań* „pacnęła o podłogę jak gumowy termofor napełniony wodą” – a przecież była osobą korpulentną...

VII. METAFORY I PORÓWNANIA

Wilhelm Mach tak pisał w (krytycznej zresztą) recenzji *Jeziora Bodeńskiego*:

Uderzają w prozie Dygata – koronkowość rzemiosła, precyzja wyrazu, wyszukane zestawienia słowne, unikające ogranego, banalnego dźwięku. Metafory i porównania, zawsze niezwykle, oparte prawie wyłącznie na grze pojęć oderwanych [...] rzadko odwołują się do wiedzy oczu, uszu, dotyku²⁴.

Opis ten pasuje również do pozostałych utworów Dygata. Jedną z niewątpliwych przyjemności płynących z lektury tej prozy są właśnie te niebanalne, zaskakujące, dowcipne, koronkowej roboty figury stylistyczne. Szczególnie dużo przykładów dostarcza *Jeziro*... „Wyrzucona z siodła rozmowa milknie”, „poczwarne wybryki natury paszportowej i narodowościowe bękarty”; „w wieczornej ciszy jak nagły płomień z gasnącego ogniska wystrzeli głośny i dźwięczny chichot”, albo „sen jest dla mnie odległy jak majówka dla człowieka zaabsorbowanego pracą zawodową” – to tylko drobne przykłady różnorodności tematyki zarówno rzeczy, które są porównywane, jak i obiektów, do których się je porównuje... Szczególne wyczulenie pisarza na

²⁴ W. Mach, *Dziecko w mrocznym Sezamie*, „Twórczość” 1946, z. 5, s. 155.

komizm sytuacji powoduje, że mimowolnie nasuwają mu się jeszcze bardziej komiczne porównania. Bohater potrafi np. zastosować zabieg personifikacji do... wygłoszonego przez siebie zdania, które zignorowała Janka: „Pozostaję jak głupi, z dźwiękiem własnego zdania, które [...] wreszcie powraca do mnie, kołuje niepewnie i patrzy mi z wyrzutem w oczy, jakby pytało, co ma z sobą zrobić, po co wydałem je na los tak niepewny i nieżyczliwy” (JB, s. 152). Pod koniec skandalizującego odczytu, gdy bohater „uśmiecha się jakoś ubogo”, jeszcze ironizuje: „sala tak tężeje, mrozi się i tak zimny powiew uderza o mnie, że niemal mam ochotę obwiązać szyję szalikiem, żeby się nie zaziębić” (JB, s. 276). Porównań takich jest bardzo wiele w prozie Dygata. Wszystkie służą ironicznemu zaakcentowaniu znamienych cech sytuacji, lub są po prostu dowcipnym skojarzeniem, które jakby mimo woli wymyka się spod pióra. Humorystyczne spojrzenie na świat, nastawione na wychwytywanie wszelkich śmiesznych przejawów życiowych sytuacji, towarzyszące na co dzień Dygatowi, ujawnia się w sposób naturalny i niewymuszony w postrzeganiu i opisywaniu świata przez jego bohaterów.

VIII. POWTÓRZENIA I ZWIEŁOKROTNIENIA

To jeden z nielicznych chwytów, stosowanych przez Dygata, który można bez trudu zaklasyfikować w kategoriach dowcipu językowego. Nagromadzenie, powtórzenie, spiętrzenie jest bowiem częstą cechą dowcipów słownych „o mechanizmie ogólnokomicznym”²⁵. Na przykład liczne „monologi polskości” to wedle terminologii D. Buttler wyliczenia paralelne, pozbawione logiki treściowej, o których komizmie stanowi powtórzenie, grające rolę „środka technicznego, który kumuluje komizm zawarty w każdym elemencie tego układu”²⁶. Bohater, mówiąc jednym tchem, że obarczają go „Trzej Wieszcze, Cztery Pancerni i pies” łączy oczywiście rzecz wzniosłą z błahą – ale tylko pozornie, bo przecież chodzi właśnie o uświadomienie, że dla takiego pojmowania polskości i wieszce i pancerni z kultowego już dziś filmu, są akurat taką samą „świętością”. Dygat zresztą z upodobaniem wykorzystuje w podobnych nagromadzeniach liczebniaki, które zestawione, powodują dodatkowy komiczny efekt, np.: „obraz portretowany z siedmiu grzechów głównych i dziesięciorga przykazań” (DwM, s. 50).

Nagromadzenia bardzo udatnie stosuje Dygat w opisach postaci. Siostry Ludki „mają duże niebieskie oczy, lniane włosy, noszą białe bluzki, sztywne spódnice i pracują społecznie” – są więc do znudzenia przewidywalne, realizują znany model panien z dobrego domu. Żywszym akcentem na

²⁵ D. Buttler, *op. cit.*, s. 69.

²⁶ Tamże, s. 80.

monotonnie ulizany obliczu rodziny Natolskich jest natomiast sparaliżowany dziadunio, który „jeździ na swoim wózku po całym domu, jest krzykliwy, złośliwy i pełen temperamentu” (JB, s. 115). Bardzo często w opisie postaci używa dokładnie trzech słów („Ludka jest śliczna, zgrabna, elegancka”), które trafnie oddają charakter danej postaci.

IX. ZDROBNIENIA I ZGRUBIENIA, „FRASZKI” FONETYCZNE

Zdrobnienia pojawiają się rzadko na stronicach prozy Dygata, może dlatego łatwo określić, czemu służy ich użycie. Największe ich nagromadzenie występuje w opisie mieszczańskiego stołu przed przyjęciem: „biedermeierowski stolik”, a na nim: „talerz z ptifurkami”, miniaturowe kanapki z pomidorkiem i ogórkiem, „sardynka z cytrynką i tak na przemian”, a obok talerzyki, widelczyki, łyżeczki, serwetki, filiżanki... Jest to oczywiście satyryczne nagromadzenie zdrobnionych rzeczowników, ukazujące sztuczny ceremoniał salonowych spotkań. J. Wegner²⁷ napisał, że deminutywy te „ośmieszają pozorny ład świata wewnętrznej pustki” – na pewno zgodne to z widzeniem bohatera *Pożegnání*, który z satysfakcją patrzy, jak Lola, spod której usunął fotel, siedzi na ziemi „pokryta kanapkami z szynką i sardynką na przemian”. Zdrobnienia tworzą obraz wyspy Capri, szczególnie w opisie Zity: „Stoją tam stoliki, a właściwie stoliczki [...]. Proszę zamieszkać w hotelu, a właściwie hoteliku «Bellissima», niedaleko portu, a właściwie porciku [...], bo na Capri wszystko jest zdrobniałe” (P, s. 245). To uparte zdrabnianie jest usprawiedliwione rzeczywistymi niewielkimi rozmiarami wszystkiego na wyspie: „gdyby autobus wjechał na rynek, niewiele już by tam zostało miejsca na cokolwiek innego”. Ale narrator zdaje się właśnie unikać deminutywów: „Był to rynek zupełnie taki, jak by był duży, tylko że był mały. Z boku stała dzwonnica. Też jak duża ale mała” (P, s. 259). Służy to raczej podkreśleniu fikcyjności, sztuczności, bajkowości świata Capri – świata marzeń Henryka, gdzie przecież wszystko ma być takie jak prawdziwe, tylko że nieprawdziwe...

Zgrubienia także służą satyrycznemu podkreśleniu, ale zdarzają się bardzo rzadko. Zdzicho Pędzich – podwójne zgrubienie nazwy doskonale uzupełnia charakterystykę postaci. Pejoratywne znaczenie, wpisane w augmentatiwa wykorzystane jest w krótkim opisie Renée. „Rudy łeb Renée” – doskonale oddaje pobłażliwy stosunek bohatera do prostackiej fordanserki. Nie chodzi tu o deprecjację osoby, porównanej ze zwierzęciem, lecz o podkreślenie ubóstwa intelektu i uczuć tej bohaterki.

²⁷ J. Wegner, *Gest blażeński i oczyszczający. O twórczości Stanisława Dygata*, „Współczesność” 1971, nr 2, s. 3.

W prozie Dygata odnaleźć można zaskakujące drobiazgi językowego dowcipu, które można nazwać „fonetycznymi fraszkami”. Fraszkami – bo pisarz żongluje zbliżonymi brzmieniowo słowami, tylko dla ich efektu dźwiękowego – by zabawić ucho (choć nie trzeba czytać ich głośno, by je odnotować). Przykładem takiego zabiegu jest określenie „porzygane niebożęta” w odniesieniu do napoleońskich żołnierzy, o głowach słabszych niż Polacy (JB, s. 103). Dowcip polega na skrzyżowaniu dwóch słów o pejoratywnym znaczeniu i wyraziście brzmiącym „ż” (być może to także igraszka ortograficzna?). Analogicznie, na spotęgowanym brzmieniu głoski „sz” w wyrazach zbudowanych wokół jednego rdzenia, lecz posiadających inne znaczenia, opiera się fraza: „[...] gdy los zahaczy duszę o duszę, a ciałom broni dostępu do siebie i wtedy ową duszność z duszy wydusza?” (JB, s. 217). Wspomniane już nazwisko „Zdzicho Pędzich” także „hiperbolizuje” dźwięk „ch”. Walory dźwiękowe nagromadzenia pewnych słów zwracają uwagę w zestawieniach: „pieśń zagrziała potężnie w samo ucho, rozwieliżmożniła się we mnie i zdrętwiła mnie. [...] A pieśń grzmiła i złorzeczyła” (JB, s. 233). Jest to fragment parodiujący jakby brzmienie poezji młodopolskiej, słowo „rozwieliżmożniła” może także kojarzyć się z Witkacym i Gombrowiczem.

Zupełnie zaskakującym detalem jest następujące wtrącenie w tekście *Dworca w Monachium*: „Frieda Baumgarten była fordanserką z nocnego lokalu w Chemnitz, po polsku Kamienica, obecnie Karl-Marx-Stadt” (DwM, s. 87). Pomijając obsesyjną w tym utworze obecność potrójnych nazw (Zdzicho Pędzich – towarzysz Chodkiewicz – Dick), wydaje się, że pisarz stworzył dowcip, „naginając” brzmienie niemieckiej nazwy Chemnitz, którą wymawia się „kemnic”, do brzmienia polskiej „kamienicy”. Oczywiście komizm polega także na „pouczeniu” czytelnika (?) przez bohatera, którego „wiedza” jest tutaj jego własnym wymysłem. Być może to gorzka aluzja polityczna? W typologii dowcipu językowego ten przykład można zaliczyć do dowcipu dźwiękowego, w którym komizm braku więzi semantycznej zestawianych elementów, ukryty jest pod maską zbieżności formalnych²⁸.

* * *

W języku Dygata tkwi jakaś siła. Żaden z krytyków nie miał mu nic do zarzucenia, natomiast często zachwycono się jego „swoistą frazą, lekkością, dowcipem, autoironią”²⁹. Przypisywano mu nawet moc stwarzania mistyfikacji: „Tworzywem Dygata jest literatura, literacki język. Język ten pozwala skrywać prawdę o człowieku, a jednocześnie ma tyle mocy, by stwarzać mistyfikacje. Gra między stwarzaniem mitu o sobie i swojej rzeczywistości, oraz demaskowaniem tego mitu jest główną cechą prozy Dygata”³⁰. Styl

²⁸ D. Buttler, *op. cit.*, s. 393.

²⁹ M. Dąbrowski, *Dygat albo jak żyć z garbem*, „Nowe Książki” 1981, nr 15 s. 69.

³⁰ A. Lis, *Spektakl z pogranicza*, „Kultura” 1974, nr 48, s. 12.

tego pisarstwa jest „dopieszczony”, precyzyjny, ale nie wyczuwa się mozołu tej obróbki. Pisarz potrafi pochylić się nad każdym zdaniem, nawet słowem, jednocześnie zaś panuje nad wartkim dialogiem czy dynamiką opisu. Wedle trafnego porównania W. Macha, „ta spekulatywna, zracjonalizowana, refleksyjna chemia językowa daje w efekcie kształty o doskonałości kryształu, o delikatności rysunku i czystości gwiazdek śnieżnych”³¹.

Humor jest zjawiskiem towarzyszącym językowi – ale tak naprawdę jego rola jest nadrzędna. To on podsuwa rozmaite, zbędne z punktu widzenia fabuły dowcipy, komiczne detale. Można odnaleźć przykłady dowcipu językowego, będące narzędziami groteski, np. karykaturalne wyolbrzymienie lub wewnętrzna dysharmonia pewnego układu (zestawienie kontrastowostylowe)³². Zdarzają się także językowe wykładniki parodii: ośmieszające kopiowanie pewnego wzoru³³. Trudniej odnaleźć językowe wyznaczniki satyry (np. drobne modyfikacje prowadzące do degradacji treści nie występują w tej prozie). Wypływa z tego wniosek następujący: pióro Dygata czerpie z szeroko pojętej komicznej tradycji literackiej, używając chwytów znanych od stuleci. Jednocześnie są to tylko chwytty pomocnicze; humor języka i stylu prozy Stanisława Dygata zasadza się na przesiąknięciu wszystkich elementów języka charakterystycznym spojrzeniem humorysty.

Agnieszka Stapkiewicz

**DYGAT'S HUMOUR
IN THE LANGUAGE AND STYLE OF HIS PROSE**

(Summary)

Stanisław Dygat's humour is an integral feature of his prose and the language he uses plays a crucial role in it. Flexible, fluent, abounding with original comparisons, flowing gently and with verve, not tiresome. Dygat feels at ease with Polish; and it shows. Reading Dygat's novels one has an impression of wandering through unlimited space. This impression is largely due to his creative attitude to language, his skill in using its various means and features, even those from the "ancient" past of literature. Some "tricks" of Dygat's prose are largely obsolete in contemporary literature, such as telling names. The writer performs a delicate balancing act between innovative ideas and stylisation or literary allusions; and he does it easily and gracefully.

The text presents humour, the comic and verbal humour on various levels of the novel's structure. The article starts with recurring narrative features of Dygat's prose such as

³¹ W. Mach, *op. cit.*, s. 153.

³² D. Buttler, *op. cit.*, s. 395.

³³ Tamże.

individualisation of character's language; then presents: dialogues, digressions, aphorisms, key words, stylisation and literary allusions, phraseology modifications, telling names, onomatopoeia, situation description, metaphors, comparisons, repetitions and multiplications. The text closes with witty details of narration such as deminutives, augmentatives and witty "epigrams".

Humour is inextricably interwoven into Dygat's language, but integral as it is, its role seems superior to other characteristics of his prose. Dygat's takes advantage of the comic literature tradition and its old ideas. He is a master of parody and stylisation. The great raconteur can focus on each sentence or even word, without sacrificing the verve in dialogues or the dynamism in his description.