

Jan Detko

Problemy kompozycji powieściowej w estetyce Antoniego Sygietyńskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 58/4, 363-401

1967

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.

JAN DETKO

PROBLEMY KOMPOZYCJI POWIEŚCIOWEJ W ESTETYCE ANTONIEGO SYGIETYŃSKIEGO

W centrum zainteresowań artystycznych literatury drugiej połowy XIX w. znajdowały się sprawy kompozycji. Antoni Sygietyński był tym, który je docenił i z należytą uwagą podniósł w swej działalności krytycznoliterackiej. Kompozycyjne walory utworu literackiego stanowiły dla niego jeden z istotnych elementów wartości dzieła i decydowały o jego miejscu w dorobku danego pisarza. Dlatego też w szkicach omawiających twórczość Flauberta, Zoli, Daudeta i braci Goncourt, a także niektórych pisarzy polskich — szeroko rozbudował problematykę form kompozycyjnych i, obok rozważań dotyczących kwestii psychologicznych, im poświęcił główną uwagę.

Te i pozostałe kierunki zainteresowań krytycznych Sygietyńskiego (nowa koncepcja realistycznego stylu oraz badanie wpływu temperamentu artysty na typ twórczości) pozwalały mu się koncentrować na utworze literackim i w nim samym szukać znamion artyzmu, bez odwoływania się do różnorodnych kontekstów: społecznych, środowiskowych, biograficznych.

Charakterystyczne dla krytyki scjentyzmu próby ujmowania problemów twórczości artystycznej, szczególnie zaś związanych z budową dzieła literackiego, znalazły u Sygietyńskiego znamienne oświetlenie. Stąd więc potrzeba konfrontacji jego poglądu z propozycjami innych krytyków tego okresu. Różne bowiem punkty widzenia formy wewnętrznej utworu cechowały pisarzy i krytyków literackich, teoretyków i praktyków. Kryły się za tymi stanowiskami wspólne lub odmienne koncepcje estetyczno-filozoficzne; rozmaita też była ich doniosłość dla dalszego kształtowania się samego pojęcia oraz, co istotniejsze, dla rozwoju twórczości literackiej.

Ówczesne poglądy krytyki literackiej na kompozycję wynikały z ogólniejszych koncepcji istoty sztuki. Zadawano sobie pytanie, czy sztuka ma tylko odtwarzać rzeczywistość bez ingerencji artysty, z wyłączeniem jego

osobistej oceny oraz próby hierarchizacji wrażeń odebranych od natury, czy też przeciwnie — twórca powinien w procesie intelektualnej analizy wrażenia te porządkować. Porządkować, rzecz rozumiała, można było tylko wedle określonych reguł, które niosła ze sobą estetyka normatywna. Pozwalała ona wówczas twórcom organizować dostrzegalny świat zjawisk, zmieniać proporcje i układ istniejących w naturze elementów; pierwszy zaś punkt widzenia nie dopuszczał takiej możliwości, wykluczał ją. Oba kierunki — jeden pryncypialnie werystyczny i drugi, u którego podstaw legła teza o konieczności „przetwarzania” świata, by nabrał on w sztuce cech artyzmu — miały wspólną teoretyczną podstawę, wyrastały z jednego pnia szeroko rozumianego programu estetycznego, traktującego sztukę jako odbicie obiektywnie istniejącej rzeczywistości (przyrodniczej, społecznej, psychologicznej), formułującego zatem mimesyiczną powinność sztuki. Inaczej mówiąc: powinność ta mogła być traktowana jako obowiązek wiernego, bez zakłóceń, odzwierciedlenia obiektywnego świata; podporządkowania woli twórczej, całego procesu tworzenia zobiektywizowanym prawom natury; takiego szeregowania zdarzeń, układu wypadków, opisu faktów, jakie *implicite* tkwią w naturze szeroko rozumianej rzeczywistości; lub też dopuszczała kształtowanie elementów obiektywnego świata, które pozwalało otrzymać „ulepszoną” jego wizję, dążyć do wydobycia cech istotnych, właściwości dominujących, procesów typowych. Nakładało to na twórcę obowiązek stałego pogłębiania wiedzy o świecie oraz liczenia się z wypróbowanymi w praktyce (bądź przemyślanymi teoretycznie) i ujętymi w określone wzorce sposobami tworzenia, niekiedy zaś prowadziło do nadmiernego rygoryzmu, a nawet technicyzmu w poglądzie na budowę dzieła artystycznego. Przeciwnie natomiast: gdy główny nacisk położony został na uległość twórcy wobec materiału, którym się on posługuje, każdorazową inność widzenia zjawisk zgodnie z ich wewnętrzną naturą — wtedy właśnie przed pisarzem otwierały się perspektywy nowatorstwa, ciągłego eksperymentowania, ustawicznej ucieczki przed szablonem i skonwencjonalizowanymi formami twórczości artystycznej. Obie koncepcje miały ogromne znaczenie dla rozumienia kompozycji literackiej, obie też wywarły znaczny wpływ na rozwój różnych typów kompozycji powieściowej.

Scieranie się tych tendencji określa dynamikę dyskusji literackich i artystycznych toczonych w Polsce w drugiej połowie w. XIX, stanowi linię demarkacyjną dzielącą krytyków na dwa ugrupowania, dwie orientacje. Jedna z nich, reprezentowana przez Piotra Chmielowskiego, Aleksandra Świętochowskiego i poniekąd Elizę Orzeszkową (aczkolwiek jej miejsce jest z pewnością odrębne), skłonna była raczej akceptować uporządkowany w wyniku intelektualnej analizy sposób tworzenia, druga zaś, której głównymi przedstawicielami byli Antoni Sygietyński, Stani-

sław Witkiewicz oraz Bolesław Prus, konsekwentnie dążyła do eliminacji „roboty literackiej”, prymatu form kompozycyjnych nad tworzywem dzieła sztuki.

Pierwsze ugrupowanie reprezentowało linię Taine'a, drugie Flauberta. Zachodziły, oczywiście, rozmaite modyfikacje, miały miejsce różne odstępstwa od głównych nurtów myśli teoretycznej, ale w najogólniejszym zarysie podział taki, przy wielu zastrzeżeniach, da się utrzymać. Pamiętać przy tym należy, że jest to podział w obrębie jednej koncepcji filozoficzno-estetycznej, na której podłożu rozwijały się oddzielnie programy: filozoficzno-estetyczny Taine'a i literacko-estetyczny Flauberta.

Hipolit Taine uzasadniał, że charakter, osobowość, a więc psychofizyczne właściwości człowieka, jego związki ze środowiskiem, rasą, rodziną oraz wykonywanym zawodem — słowem, wewnętrzny ustrój, czyli podłoża (określenie filozofa), których konsekwencją jest określony typ przeżyć i reakcji psychicznych — wyrażają się najpełniej w takich konstrukcjach literackich, gdzie dominuje dramatyzacja zdarzeń oraz odpowiednie uszeregowanie wypadków. W czasie ich trwania można najpełniej ukazać różne stopnie powiązań człowieka ze środowiskiem biologicznym, społecznym i zawodowym oraz różne typy wrodzonych układów psychicznych. Utwór artystyczny, aby zasługiwał na miano udanego, winien tak pojętą osobowość wyrazić najpełniej, ujawnić i uzewnętrznić. Temu celowi podporządkowana ma być jego budowa.

Taine przedstawia następująco kolejne etapy procesu twórczego oraz sposób budowania utworu: pierwszym aktem jest przyjęcie koncepcji charakteru (podłoża), drugim — takie zarysowanie położeń i ugrupowanie wypadków, by owa koncepcja jak najpełniej się ujawniła. Służy temu odpowiednio zorganizowana akcja, przemyślana w szczegółach intryga. Wysilek twórczy winien zmierzać w kierunku takiego uszeregowania elementów fabuły, tak obmyślanych „zderzeń” człowieka z różlicznymi sytuacjami, takiego uwikłania go w rozmaite konflikty, by w ich obliczu systematycznie, cząstka po cząstce, zarysowała się osobowość ludzka, odsłaniała swe najbardziej ukryte tajemnice.

To, co się nazywa u nich [tj. pisarzy] intrygą lub akcją, jest właśnie następstwem wypadków i porządkiem położeń, urządzonych dla ujawnienia charakterów, dla poruszenia dusz aż do głębi, dla wydobycia na powierzchnię instynktów głębokich i zdolności ukrytych, którym jednostajny bieg zwyczaj u przeszkadza wydostać się na światło dzienne¹.

¹ H. Taine, *Filozofia sztuki*. Przełożył, przypisami i skorowidzem opatrzył A. Sygietyński. Warszawa 1896, s. 350. — H. Taine (*Portrety literackie*. Warszawa 1873, s. 189) cenił wysoko Thackeraya, gdyż pisarz ten „przedstawia psychologię w akcji”.

Punktem wyjścia tych rozważań było założenie, iż wszystkie elementy utworu: jego podłoża (koncepcja osobowości), położenia i wypadki, czyli kompozycja (realizacja osobowości) oraz styl (sposób uzewnętrznienia tej realizacji), znajdują swoje potwierdzenie bądź też występują w „czystej” postaci w naturze, w życiu. Artysta jedynie dzięki prawom przynależnym sztuce może wszystkie te autentyczne stany i właściwości uzewnętrznić w sposób bardziej skondensowany, skupić je w jednym utworze (w naturze, w życiu, są bowiem „rozproszone”), odpowiednio uporządkować, zharmonizować i zrealizować w biografii swych bohaterów. W owej możliwości Taine upatruje wyższość sztuki nad naturą (wyższość, a nie odmienność!). Pokazuje, że w życiu zdarzają się wypadki, kiedy określona osobowość (jej pierwiastkowe właściwości traktowane są ahistorycznie; tkwią w niej immanentnie, poza czasem i historią) nie może się w pełni zrealizować, gdyż obiektywny ciąg historii nie dał jej możliwości. Daje ją tylko sztuka — dzięki temu, co Taine nazywa stopniem zbieżności efektów („*convergence des effets*”).

Kompozycja zatem to nic innego jak kondensacja odpowiednich układów mających miejsce w życiu, to ich ześrodkowanie. Inaczej powiedziawszy: samo życie ma charakter „fabularny”, tak jak akcja, fabuła w utworze literackim mają sens „naturalny”. Różnica — jest różnicą stopnia zbieżności efektów.

Nawet przy tych zastrzeżeniach odmienność poglądu filozoficznego oraz postaw estetycznych Taine’a i Flauberta rysuje się w sposób uderzający. „Jednostajny bieg zwyczajny” — jeśli utrzymywać ową trafną metaforę krytyczną — nie pozwala ujawnić się charakterom w całej złożoności, istnieje więc potrzeba organizowania warunków pomocnych w wydobywaniu wszystkiego, co ukryte w ciemnych pokładach duszy. Tkwiący w tym założeniu postulat idealizacji rzeczywistości odbiega w sposób istotny od filozoficznych przesłanek estetyki Flauberta, które pozwoliły autorowi *Pani Bovary* odmalować „jednostajny bieg życia” bez upiększeń i poprawek (taka jest przecież koncepcja filozoficzno-estetyczna *Pani Bovary*, a nade wszystko *Szkoły uczuć*).

O wartości literatury — w koncepcji Taine’a — decydowała możliwość dramatyzacji zdarzeń, „zgęszczania” i fabularyzacji życia (intryga była tu nieodzowna). U Flauberta zaś przeciwnie: umiejętność dostrzeżenia w najbanalniejszej sytuacji, w najbardziej zwyczajnym losie — wartości o ogromnym ładunku artyzmu (intryga była tutaj pojęciem zupełnie nieprzydatnym). Emil Zola pierwszy, w rozprawie *Les Romanciers naturalistes*, dostrzegł nowatorstwo *Pani Bovary* w odejściu Flauberta od frapującej akcji i w lekceważeniu przez niego intrygi. Sam również walczył z przekonaniem, że są to nieodzowne atrybuty wszelkiej literatury:

Intryga nie ma wielkiego znaczenia dla pisarza, który nie troszczy się o ekspozycję ni o zawiązanie akcji, ni o jej rozwiązanie [...] ².

Czyli — niczego nie powinien wносить i dodawać do rzeczywistości, lecz respektować jej prawa.

Była to również reakcja Zoli na nadmierne rozwijanie intrygi u Scotta, Hugo, Dumasa, a nade wszystko u George Sand, której zarzucał, że kompozycję swych utworów podporządkowała z góry przyjmowanym teozom. Uderza fakt, że i Sygietyński najmocniej zwalczał pisarstwo George Sand.

Sygietyński był natomiast pierwszym krytykiem, który zauważył, że w *Szkole uczuć* mamy właśnie taką „nie poprawioną” biografię. Pisarz niczego w niej nie „ześrodkowuje” i nie dramatyzuje; „jednostajny bieg zwyczaju” nie przeszkadza Flaubertowi ukazać całej prawdy o życiu człowieka. Wręcz przeciwnie: uwydatnia tę prawdę. Frapująca akcja, intryga małyby tylko ów zobiektywizowany proces życia, pozbawiałyby ludzi ich zwyczajności. Idealizacja rzeczywistości — to zabieg całkowicie nie uprawniony. Z tym poglądem naturalnie wiązały się określone konsekwencje dla budowy utworu.

Z założeń Taine’a wynikała potrzeba dostrzegania w życiu i naturze elementów ważnych, cech istotnych. Stąd pewna selekcja materiału, którym pisarz dysponował. Chodziło tutaj z jednej strony o pochwylenie natury i życia w ich związkach istotnych, z drugiej zaś o racjonalizację procesu twórczego, o skoncentrowanie się pisarza, który goniąc za szczegółami, faktami błahymi, gubiłby z pola widzenia zjawiska zasadnicze. W myśl tej zasady i z uwagi na te cele twórca winien odpowiednio porządkować składowe elementy utworu literackiego, czynić tak, by dostrzeżone zjawiska stały się w dziele sztuki „najbardziej przeważającymi”.

W ten sposób bowiem otrzymują całą świetność i całą swoją wypukłość; w ten sposób tylko będą widoczniejszymi niż w naturze. Oczywiście potrzeba na to, aby wszystkie części dzieła przyczyniły się do ich ujawnienia. Żaden z pierwiastków nie powinien pozostawać bezczynnym ani też odciągać uwagi w inną stronę; byłoby to użyciem siły na wspan. Innymi słowy: w obrazie, posągu, poemacie, gmachu, symfonii wszystkie efekty powinny być zbieżnymi. Stopień tej zbieżności oznacza miejsce danego dzieła [...] ³.

U Flauberta i naturalistów sprawa wyglądała inaczej. W naturze i w życiu to, co ważne, jest niekiedy nieuchwytnie i ginie w masie przypadkowego; pisarz nie porządkuje, bo może naruszyć wewnętrzną harmonię procesu i ukryty plan zjawiska. Cechy ważne obok przypadko-

² E. Zola, *Le Roman expérimental*. Paris 1880, s. 124.

³ Taine, *Filozofia sztuki*, s. 347.

wych, ich pomieszanie, ten pozorny na pierwszy rzut oka chaos, miały posiadać swoje odbicie w strukturze dzieła sztuki. Każda chęć porządkowania była z teoretycznego punktu widzenia zabiegiem naruszającym „czystość” zjawiska, jego obiektywną egzystencję. Pociągało to za sobą równie głębokie konsekwencje dla kompozycyjnego układu tych dzieł.

Intryga, akcja, dramatyzacja i zhierarchizowany tok zdarzeń, odpowiednie rozłożenie akcentów na ważnych elementach utworu — oto co według Taine'a powinno dominować w literaturze, by spełniała swoje zadanie. Uporządkowana w pewien sposób fabuła — a więc fabularyzacja jako dyrektywa estetyczna — zawarta była *implicite* w jego systemie.

Prowadziło to również do ograniczenia roli autora w powieści; a więc wysunięcia tezy, którą zgodnie, aczkolwiek powodowani innymi przesłankami, akceptowali Flaubert i Taine. Autor *Pani Bovary* uważał, że „osobisty”, autorski punkt widzenia nie pozwala pisarzowi wcielać się w każdą przedstawioną sytuację; Taine natomiast sądził, że nie komentarz odautorski, lecz odpowiedni układ zdarzeń pozwala w pełni ujawnić się osobowości człowieka. Nie mówienie o czynach i zdarzeniach, lecz przedstawianie ich, nie objaśnianie reakcji ludzkich, ale ukazywanie ich w akcji.

Drogą tą poszedł niemiecki teoretyk i pisarz drugiej połowy XIX w. Friedrich Spielhagen⁴, który dążył do całkowitego usunięcia refleksji autorskiej z powieści. Uważał, że w powieści ma dominować „dzianie się”, dramatyzacja zdarzeń winna zająć miejsce opisu. Zasada koncentrowania akcji wokół dramatycznych momentów głównego bohatera oraz zasadność selekcji materiału znaczeniowego — to dalsze jego postulaty. Postaci powieściowe winny działać jak na scenie. Sceniczność partii fabularnych utworu powieściowego nadawała dominującą rolę dialogowi, z uszczupleniem praw komentarza autorskiego. U Spielhagena nadrzędność głównego bohatera i wyrazistość akcji były najważniejsze. Akcja to dla niego „krew epicznego życia” — jak określił ten punkt widzenia Henryk Biegeleisen⁵. Obok wpływów Flauberta (problem bezosobowości⁶) w koncepcji Spielhagena zauważyć można znaczny wpływ poglądów Taine'a, inspirującego sfabularyzowany model powieści.

Spielhagen wyodrębnia trzy etapy pracy nad powieścią: obserwacja, porządkowanie planu psychologicznego i praca nad kompozycją. Autor — jego zdaniem — winien z cyrklem i linią w rękę skonstruować cały plan architektoniczny. Należy dążyć do wymodelowania w najdrobniejszych szczegółach. Słowem: pisarz winien narysować sobie z góry bardzo

⁴ Zob. F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1883.

⁵ H. B[iegeleisen], *Teoria i technika powieści*. „Prawda” 1883, nr 38.

⁶ Zob. O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*. Leipzig 1926.

dokładnie plan całej powieści, chociaż w trakcie jego realizacji spotka się z niejedną niespodzianką. „Przetwarzająca” praca artysty jest u Spielhagena mocno podkreślona.

Z innych zupełnie powodów o nadrzędności twórcy w stosunku do materiału sztuki pisał Émile Hennequin. Zajął się on również formą utworu, ale w jej traktowaniu odszedł od swojego mistrza — Taine’a. U autora *Filozofii sztuki* składowe elementy struktury utworu literackiego miały uwidaczniać ukryte cechy osobowości ludzkiej. Zdaniem Hennequina elementy te służyły wywołaniu pewnego wzruszenia estetycznego, a jego rodzaj i stopień stanowiły wynik odpowiednich właściwości danego utworu literackiego: kompozycji, stylu, techniki. Dopuszczalne były więc wszelkie typy stylu dla osiągnięcia różnego rodzaju wzruszeń estetycznych. W tym sposobie pojmowania literatury mieszczą się obok siebie utwory o obiektywnym toku narracji i poematy dydaktyczne. Synkretyzm w poglądzie na kompozycję wynikał u Hennequina także i z innego założenia. Dowodził on, że każdy wytwór sztuki jest projekcją umysłu artysty; zatem kompozycja to wartość wniesiona, jej rodzaj jest określony przez typ umysłowości, strukturę psychiczną twórcy. Generalizując pisze on, że

[istota wizji artystycznej], przerośni, tonu ogólnego, toku stylowego, punktacji nawet, u pisarza; dotknięcia linii, równowagi postaci, ustosunkowania, kolorytu u malarza; dźwięków i rytmów u muzyka; linii, proporcji, rozmiarów, ornamentacji u architektki — wszystkie te cechy estetyczne ściągnąć się mogą do znaczenia psychologicznego⁷.

W systemie krytyki naukowej Hennequina nie było miejsca na formułowanie sztywnych zasad tworzenia. Raczej należało mówić o każdorazowo odmiennej formie powieściowej. Odmienności takiej nie warunkowała jednak — jak sugerowali naturaliści — różnorodność zjawisk natury, u których podstaw kryją się w końcu określone prawidłowości, lecz całkowicie subiektywna materia psychicznych predyspozycji artysty. Relatywizm ten różnił poglądy Hennequina od teoretycznych postulatów Taine’a, które uzasadniać mogły kierunek poszukiwań krytycznych, zmierzających w stronę rygorystycznego traktowania środków kompozycyjnych, jakimi dysponować mógł pisarz.

Wśród wielu wariantów interpretacyjnych zawartych we wspólnej dążności do unaukowania zasad krytyki (postulat wysuwany przez Taine’a i Hennequina) — dążności charakterystycznej dla epoki scjentyzmu — uderza w naszej krytyce stanowisko Piotra Chmielowskiego, konsekwentnego zwolennika estetyki autora *Filozofii sztuki*. Już we wczesnej

⁷ E. Hennequin, *Zarys krytyki naukowej*. Przełożył F. A. Rawita. Warszawa 1892, s. 53.

rozprawie *Artyści i artyzm* wspominał o „umyśle naszym, który kombinuje i nowe tworzy dzieła”⁸; z czasem, zajmując się systematycznie produkcją literacką tego okresu, „kanonizował rygorystycznie takie cechy kompozycji dzieła, jak np. ład, harmonię, uporządkowanie logiczne”⁹, co odzwierciedlają jego recenzje.

W sprawach kompozycji rygoryzm Chmielowskiego był niezwykle surowy. Przejawszy od Taine'a jako zasadę wartościowania „zestrzelenie wszystkich czynników (wątku, charakteru, sytuacji) we wspólne ognisko”, nie darował nikomu żadnego zbędnego czy nadmiernie rozbudowanego epizodu, rwania się toku fabularnego, opisu nie przyczyniającego się do rozwoju akcji [...] ¹⁰.

Chmielowski domagał się skrupulatnej selekcji sytuacji dramatycznych i konfliktowych; raziło go, jeśli wydarzeń występujących w różnych wątkach autor nie podporządkował akcji głównej. Dlatego bliskie mu były teoretyczne postulaty Spielhagena. Opinie swoje upowszechnił niestrudzoną działalnością recenzencką; stąd też takie rozumienie kompozycji literackiej dominowało w prasie warszawskiej. Zatracało się z czasem filozoficzne *credo* systemu Taine'a: postulat spójności formy utworu z dynamiką ciągu rozwojowego historii — a owocowało w coraz to nowe interpretacje oraz kontynuacje zalecenie ześrodkowania i odpowiedniego porządkowania składowych elementów tworzących fabułę utworu literackiego. Deterministyczna wizja świata i poczynania człowieka nakazywała z całą mocą zabiegać o logiczną motywację zdarzeń: następstwo skutku i konieczność przyczyny. Poglądy te stały się wspólnym dobrem krytyki pozytywistycznej.

Aleksander Świętochowski pisał: „Sztuka według mnie jest kombinowaniem i potęgowaniem pierwiastków rzeczywistości”¹¹, Józef Tokarzewicz zaś żądał atrakcyjności akcji, chociaż widział inne możliwości artystycznych realizacji; Teodor Jeske-Choiński, mimo zastrzeżeń wobec filozoficzno-społecznego programu pozytywistów, był zgodny z nimi w sprawie kanonizacji wyznaczników fabuły.

Krytyka literacka tego okresu nie pochwałała rozchwiania kompozycji, luźności struktury, drażnił ją brak hierarchicznego rozplanowania elementów składowych utworu artystycznego, logiki zestroju, dynamiki wewnętrznego układu. Zaczęto też formułować coraz częściej

⁸ P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Warszawa 1961, s. 156.

⁹ Z. Żabicki, *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka emigracyjna Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki*. Warszawa 1964, s. 207.

¹⁰ H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*. W: Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, s. 34.

¹¹ Poseł Prawdy, *Liberum veto*. „Prawda” 1885, nr 18. Cyt. za: *Polska krytyka literacka. (1800—1918). Materiały*. T. 3. Warszawa 1959, s. 205.

postulat zajęcia się techniką powieści, sposobami tworzenia, narzekano na brak kompetentnych prac w tym zakresie (Biegeleisen, Jeske-Choiński). Jeśli jednak Choiński pisze o braku u nas teoretycznych prac poświęconych literaturze, to ma na uwadze i ogólną niezajomość prawideł, i brak pisanych reguł, na których mogliby się opierać twórcy¹².

Tak próbowano spojrzeć na istotę kompozycji i usiłowano w działalności recenzenckiej rozwiązywać problemy wchodzące w jej zakres. Była to konstrukcja wymodelowana przez teoretyków sztuki i krytyków literackich nie zaangażowanych na ogół praktycznie w twórczość artystyczną, nie rozwiązujących zatem komplikacji, które ujawniają się w trudnym procesie tworzenia. Wnikliwsze rozumienie problemu wykazali dopiero wielcy pisarze tego okresu.

W ujęciu Orzeszkowej proces tworzenia powieści obejmuje dwa etapy — pomysł i kompozycję. Najważniejszy jednakże jest etap pomysłu, a więc chwila, w której twórca zauważa jakąś sytuację: kolizję sił sprzecznych sobie, plastyczność kształtów, walkę i cierpienie, i w owym akcie obserwacji, dzięki właściwościom umysłu ludzkiego, potrafi znaleźć ideę, która jednorazowości postrzeżenia nadaje szersze perspektywy, potrafi wśród wrażeń łączących odosobnione elementy wyznaczyć główne, wiodące — i z nich właśnie zbudować określoną całość. Akt obserwacji, jak pisze Orzeszkowa, należy ściśle do sfery arcyzmu, etap r o z m y s ł u zaś, a więc już pewnego porządkowania obserwowanych zjawisk, porządkowania, któremu podstawę dają poglądy twórcy i znajomość zewnętrznego świata — przynależy jest sferze filozoficznej wiedzy. Ta heterogeniczność aktu twórczego rzutuje również na rozumienie i rozwinięcie pojęcia kompozycji. Pisarz winien z jednej strony mieć na uwadze dynamikę obserwowanych zdarzeń, z drugiej zaś — i to stanowi element wiodący — porządkować owe zdarzenia w myśl ogólniejszych, dostrzeżonych w zjawisku idei; tak je organizować, by przyczyny zjawiska były uchwytnie, a cele bardziej zrozumiałe.

U Orzeszkowej dominuje uznanie dla porządkującej funkcji umysłu ludzkiego. Jego kompetencje rysują się wyraziście w etapie rozmyślenia, tej więc chwili, kiedy dokonuje się selekcja oraz porządkowanie wrażeń i spostrzeżeń. Nasuwa się wniosek, że to, co Orzeszkowa nazywa kompozycją, odpowiada istocie rozmyślenia, przynależy zatem do rozległej sfery filozoficznej wiedzy, a nie ścisłego arcyzmu¹³.

¹² T. Choiński, *Teoria powieści*. „Niwa” 1883, t. 24: „[czytelnicy] nie znają zasadniczych prawideł: noweli, powieści lub dramatu” (s. 221); „każdy beletrysta musi zaczynać od abecadła twórczości artystycznej, z powodu braku jakiegokolwiek, choćby najmniejszego, podręcznika” (s. 222).

¹³ E. Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*. *Studium*. „Niwa” 1879, t. 15.

Jeśli porównać jednak dwie główne teoretyczne wypowiedzi Orzeszkowej: jedną z r. 1866 (*Kilka uwag nad powieścią*) i drugą z 1879 (*O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*), referowaną powyżej, widoczna staje się zmiana w poglądzie autorki *Pana Graby* na istotę literatury, a zarazem i uprawnienia pisarza. Gdy bowiem u początków swej drogi twórczej uważała, że prozaik ma prawo kształtować rzeczywistość zgodnie ze swymi ideałami, to w r. 1879 nie dopuszcza już takiej możliwości. Rzeczywistość wolno tylko porządkować, a nie stwarzać — stwierdza. Niemniej jednak w dalszym ciągu akcentuje nadrzędną rolę umysłu twórcy w systematyzowaniu wrażeń odebranych w akcie obserwacji. Z poglądu tego wysnuła główne założenia swego programu artystycznego, w tym i ujęcie kompozycji.

Inaczej problem stawiali naturaliści. Odrzucali oni sferę — jeśliby tak rzecz można — rozmysłu, absolutyzowali akt obserwacji; twierdzili, że wszelkie „porządkowanie” jest mąceniem klarowności zjawiska, nieuprawnioną ingerencją w spontaniczność zjawisk naturalnych. W ich ujęciu kompozycji (nierozzerwalnie zresztą związanej z procesem twórczym) nie było miejsca na to, co za Orzeszkową dalej będziemy nazywać rozmysłem, a więc takich dokonań, które nie wchodziły w zakres *artyzmu*. Obecność żywiołu nieprzynależnego artyzmowi prowadziła bowiem do naruszenia konstytutywnych elementów utworu literackiego.

Porządkowanie, a zatem świadomy zabieg twórczy, jest tym bardziej dla naturalistów nieuprawnione, że wnoszone do zjawiska z zewnątrz, podczas gdy w nim samym, na mocy jego istnienia, znajdują się w embrionalnej postaci *w s z y s t k i e* formy realizacyjne; do twórcy należy jedynie torowanie drogi owym formom, ujawnianie ich — każdorazowo odmienne, tak jak odmienne były „materiały”, przedmioty obserwowane. Zdaniem naturalistów, materia sztuki musi ściśle „przylegać” do życia, tworząc pełną iluzję prawdy nie zamąconej żadnym wtrętem pisarza, żadną „robotą literacką”. W sposób szczególnie też rozumieli oni życie, rzeczywistość, naturę.

W ujęciu Taine'a dzieło sztuki stanowi wytwór pewnych idei, pojęć, sposobów myślenia, charakterystycznych dla danej epoki. Była to przede wszystkim rzeczywistość psycho-społeczna, ukształtowana przez dominujący w tej epoce styl myślenia, typ idei. Temu *w y r a ż a n i u* *i d e i* przeciwstawił Antoni Sygietyński — w naszym rozumieniu reprezentujący program naturalizmu w jego wersji estetyzująco-filozoficznej — pojmowanie dzieła sztuki jako „wyrażania życia” w jego fatalistyczno-biologicznej koncepcji; życia jako pewnego procesu nie dającego się ujarzmić ludzkiej świadomości, realizującego się według pewnych immanentnych swoich praw, które nie zawsze są zgodne z uświadomionymi dążnościami człowieka.

Postulatowi „przedstawiania życia”, ukazywania procesów, które kierują jego przebiegiem, odpowiadało pojmowanie procesu twórczego, którego przebieg również nie powinien być „mącony” nadrzędnością woli twórcy, jego umysłu. Twórca nie mógł zmieniać „planu życia”, lecz rozwijać go zgodnie z jego prawami; „zapisawać”, a nie „tworzyć”. Talent pisarza to niesłuchanie czuły sejsmograf rejestrujący najbardziej nieuchwytnie drgania natury; geniusz zaś to intuicja, za pomocą której twórca „odgaduje” ukryte procesy życia. Rejestrować drgania i widzieć procesy — takie jest właśnie zadanie twórcy.

Tutaj wracamy do problemu postawionego na wstępie szkicu. U naturalistów temat bierze w całkowite posiadanie wolę twórcy, określa tok postępowania w układzie części składowych utworu literackiego, podsuwa właściwe rozwiązania konstrukcyjne — dlatego że w nim samym zawarta jest przyszła artystyczna forma jego ujęcia.

Tak rozumianym pojęciem kompozycji literackiej posługiwał się w latach 80-ych Sygietyński. Jego szkice poświęcone literaturze francuskiej przynoszą jasno uformowany program w tej dziedzinie. Pogląd na kompozycję powieści Flauberta, Daudeta, braci Goncourt i Zoli daje możliwość prawie pełnej rekonstrukcji owego pojęcia, które znacznie różni się od opinii obiegowych w krytyce literackiej okresu.

Odrębność tych poglądów wobec teoretycznej inspiracji Taine'a jest widoczna. Sygietyński nie podzielał też stanowiska Spielhagena i Chmielowskiego (dążność do rygoryzmu w traktowaniu kompozycji z określonymi jej wyznacznikami) ani Hennequina (dominujący wpływ struktury psychicznej twórcy na kształt powieści). Jest zwolennikiem innego, wyrosłego z inspiracji Flauberta, ujęcia problemu.

Temat powieści określa jej formę kompozycyjną. Pokazuje zatem Sygietyński, że to, co określa kompozycję powieści Goncourtów, co stanowi o ich odrębności — zawiera się w jej temacie: wizerunku współczesności, którą pragną oddać w całym bogactwie jej zjawiskowej natury, w jej widzialności. Stąd nawet zapożyczanie się u malarzy współczesnych. Dostrzeżona u Goncourtów luźność kompozycyjna, pewien pozorny chaos („Na pierwszy rzut oka nic się tam nie trzyma razem [...]” (285)¹⁴) obrazów barwnych jest konsekwencją tematycznego planu ich powieści: dążności do oddania rozedrganej, nerwowej, współczesnej im epoki; ukazują więc „piękność nerwową nowoczesności” (285). W twórczości Goncourtów „W miarę [...] jak przedmiot się zmieniał, kompozycja zmieniała się także” (295), i dla-

¹⁴ Tak oznaczamy lokalizację cytatów z pozycji: A. Sygietyński, *Pisma krytyczne wybrane*. Zebrał, sprawdził i przedmowę napisał Z. Szwejkowski. Warszawa 1932. Liczby w nawiasie oznaczają stronicę.

tego też ich powieści z życia mieszczańskiego (*Renée Mauperin*), ludu paryskiego (*Herminia Lacerteux*) różnią się w swej formie istotnie od utworów poświęconych środowiskom artystycznym (np. *Manette Salomon*).

Sygietyński nie jest jednak bezwzględny zwolennikiem metody kompozycyjnej Goncourtów; twierdzi, że obaj bracia, przekraczając niekiedy uprawnienia, jakie dawał temat i obserwowana rzeczywistość, skłonni byli narzucać im własne rozwiązania. Analizując szczegółowo sztukę kompozycyjną Goncourtów zgłaszał Sygietyński różnorakie zastrzeżenia; jednakże — zgodnie ze swoją naczelną zasadą: temat określa plan — osłabia własne, wcześniej podnoszone zarzuty, gdyż, jak zauważa, bracia Goncourt starali się oddać atmosferę wieku, „potrzebowali wyrazić chorobę nerwów, i to jest najlepszym usprawiedliwieniem niepokoju ich kompozycyj” (301).

Cienia uwagi krytycznej nie znajdujemy natomiast przy analizie właściwości kompozycji głównych powieści Flauberta. Ową aprobatę tłumaczy naczelną dewizą twórczości Flauberta: żadnych schematów, żadnych szablonów; stworzyć formę całkowicie odpowiadającą ukrytemu planowi życia, które pojmuje się jako zobiektywizowany proces rozwojowy, nie podlegający świadomej woli człowieka. *Szkoła uczuć* w pełni wyraża ten szeroki zasięg życia; w *Pani Bovary* został zobrazowany jego jeden nurt — różnica formy jest różnicą zakresu tematycznego utworów. Dominuje w nich jednak umiar i spokój, gdyż powieści te ukazują pewne zobiektywizowane procesy życia; w *Kuszeniach świętego Antoniego* zaś panuje zamęt z uwagi na temat, którym jest „szał chorej myśli”. Dzieje się tak, ponieważ u Flauberta „Forma [...] jest koniecznym wynikiem treści [...]” (146).

Sygietyński akcentuje prekursorstwo Goncourtów w posługiwaniu się tak pojętą formą, ale stwierdza, że opanował ją całkowicie dopiero Flaubert.

Wprawdzie pomysł komponowania powieści w taki sposób, jak natura, jak rzeczywistość komponuje życie, należy do Goncourtów, którzy go naszkicowali w *Karolu Demailly* w 1859 roku, czyli na dziesięć lat przed *Wychowaniem sentymentalnym*, sformułowanie jednak jej datować się musi od Flauberta, ponieważ on ją rozszerzył, wypełnił i na wielką skalę zrealizował. [286]

Życie to dla naturalistów przede wszystkim szeroko rozumiana rzeczywistość z jej najróżnorodniejszymi problemami; dominuje wszakże realność zewnętrznego świata oraz rzeczywistość psychiczna człowieka. Powstały zatem różne układy tematyczne, dla których należało szukać każdorazowo odmiennej formy; czynić tak, by specyficzność zjawiska nie ucierpiała wskutek nie dostosowanej do niego kompozycji.

Życie psychiczne pełne niespodzianek, załamania, sprzeczności, nie kontrolowanych decyzji; życie psychiczne manifestujące się spontanicznością odruchów, dające się uchwycić jedynie w sferze zmateriałizowanych reakcji; życie psychiczne jako jedna wielka niewiadoma; słowem, życie ludzkie z jego sferą nieświadomości, nieobliczalnych decyzji i zaskakujących czynów — warunkowało typ konstrukcji literackiej. Kompozycja w podobny sposób nie mogła być logicznie jednolita, rygorystycznie uporządkowana, lecz rwąca się, o powikłanych liniach i zamazanej strukturze, bez wyraźnie wyodrębnionych członów i konsekwencji fabularnego toku zdarzeń; pozwalała wchłaniać zewnętrzne objawy egzystencji człowieka wrosniętego w środowisko i związanego z nim jednością doznań psychicznych. Nie mogła to być powieść z wyraźnie rozplanowaną akcją, zmierzającą do kulminacji intrygą, zarysowanymi liniami napięć, lecz przeciwnie: wszystkie te reguły winna w niej zastąpić naturalność układu.

Flaubert czynił sobie wyrzuty, że w *Pani Bovary* rozwlekła ekspozycja nie zgadza się z szybkim finałem:

Obawiam się, że pierwsza część będzie zbyt duża, gdyż na właściwą akcję, na działanie napiętności, pozostanie mi zaledwie 120 lub 140 stron, podczas gdy przygotowanie akcji zajmie dwa razy tyle miejsca¹⁵.

— ale proporcje owe, jak sam twierdził, są takie jak w życiu:

Jestem przekonany, że odtworzyłem układ rzeczywisty, układ naturalny. Dwadzieścia lat ludzie noszą w sobie drzemającą napiętność, która działa tylko jeden dzień i umiera.

Życie samo w sobie jest właśnie takie. Cios trwa jedną chwilkę, ale oczekuje się go całymi miesiącami!¹⁶

Dlatego ekspozycja, a nie akcja, była istotna dla Flauberta. Boris Reizow pisze:

Tak więc pojęcie kompozycji u Flauberta zostaje uwolnione od wszelkiego technicyzmu. Żeby powieść była zajmująca, musi być prawdziwa. Jeżeli wszystko w niej będzie uwarunkowane tak samo jak w rzeczywistości, to zadośćuczyni ona wszystkim wymogom estetyki¹⁷.

Podobny układ dostrzega u Goncourtów Sygietyński:

Na setnej stronie powieść się jeszcze nie zaczyna, w połowie tomu jeszcze nie rozwija, a na ostatniej jeszcze się nie kończy. [284]

Tę odmienność kompozycji Flauberta i Goncourtów dostrzegł Zola. Dowodząc, że powieść powinna być protokołem, ankietą, powołuje się

¹⁵ Cyt. za: B. Reizow, *Flaubert*. Przełożył J. Jędrzejewicz. Warszawa 1961, s. 261.

¹⁶ *Ibidem*, s. 261, 262.

¹⁷ *Ibidem*, s. 262.

właśnie na Flauberta i Goncourtów, którym nie chodziło o zaciekawiającą fabułę, rozsnutą według pewnych reguł, nie o intrygę trzymającą w napięciu uwagę czytelnika, ale o prawdę nagich faktów. Pisarz nie potrzebuje sobie łamać głowy nad zadzierzgnięciem sztucznego węzła i efektownym jego rozwiązaniem — lepiej snuć opowieść na podobieństwo życia. Lektura artykułów Zoli znacznie pomogła Sygietyńskiemu w ocenie kompozycji dzieł Goncourtów i Flauberta.

Implikacje tematyki psychologicznej — pisze Sygietyński — szczególnie są widoczne w powieści Goncourtów. Zauważa się u nich „Wadliwość kompozycji, która jest tylko następstwem niedokładności w psychologii [...]” (292—293); stąd też szkicowość jako cecha charakterystyczna ich sposobu komponowania. Często nerwowa pogoń za efektowną sceną, dążność do sformułowania oryginalnej myśli — nie daje w konsekwencji wnikliwego studium psychologicznego (np. w *Manette Salomon*), które „byłoby osią obrazów, linią wytyczną kompozycji” (294). Spójność tego typu uzyskuje dopiero Flaubert:

I dlatego to w *Wychowaniu sentymentalnym* nie ma ani jednej takiej sceny, którą by z powieści bezkarnie usunąć było można: psychologia Fryderyka straciłaby na jasności; dla jakiegoś szczegółu zniknąłby motyw, dla jakiegoś skutku przyczyna determinująca, dla jakiegoś aktu psychologicznego nie stałoby się aktu fizjologicznego, gdyż każdy szczegół powieści odnosi się tam albo do psychologii tego człowieka, albo też do życia, do bliższego lub dalszego otoczenia, do wpływów, które jeżeli go nie urobiły w całości, to przynajmniej do takiego a nie innego działania w znacznej części zmusiły. [286—287]

Kończąc uwagi o płaszczyźnie psychologicznej i jej implikacji dla formy kompozycyjnej powieści, podkreślmy, że Sygietyński akceptuje dowolność tej formy tylko do pewnych granic. Akceptuje przede wszystkim zasadę sprzeczności w postępowaniu człowieka, ale uznawszy sprzeczność, równocześnie pragnie, by jej obecność w utworze literackim była umotywowana. Jest tutaj konsekwentnym deterministą¹⁸. Pełnej motywacji np. nie dostrzega w powieściach Goncourtów, i stąd krytyka ich... luźności kompozycyjnej, braku powiązań i łączności między scenami.

Lecz u braci Goncourt, pomimo świetnych obserwacji, psychologia szwankuje na pełności, na dokładnym motywowaniu szczegółów, a nawet częstokroć i charakteru ogólnego; nic dziwnego zatem, że kompozycja, która w zu-

¹⁸ Właściwość tę zauważył Z. Kucharski (rec.: Sygietyński, *Pisma krytyczne wybrane*. „Gazeta Polska” 1933, nr 257): „Wyznając zasadę zupełnej swobody, zarówno w psychologii jak akcji powieściowej, kładzie wszakże Sygietyński silny nacisk na motywowanie, przyczynową kolejność zdarzeń, na — żeby tak rzec — pragmatyzację zdarzeń”.

pełności zależy od psychologii, od pochodzenia szczegółów natury psychicznej, utoyka tam, gdzie obserwator życia i duszy ludzkiej pozostawił luki. [289]

Tu chyba silniej niż kiedykolwiek Sygietyński potwierdza fakt, że literaturę w drugiej połowie XIX w. wzięła w swe posiadanie psychologia.

W utworze mogła dominować — jak widzieliśmy — psychologiczna rzeczywistość ludzka i wówczas obejmowała swoim zasięgiem kompozycyjną formę utworu literackiego¹⁹; formę tę można było kiedy indziej określić innymi założeniami tematycznymi, np. dążnością twórcy do uchwycenia charakterystycznych znamion współczesnej sobie rzeczywistości.

Życie przeciętne, szare, jednostajne, pospolite, bez wyraźnych cech nadzwyczajności — bo o takie uchwycenie oblicza wieku chodziło naturalistom — wymagało w utworze literackim jednostajnego, zwykłego, bez nadzwyczajnych zdarzeń „dziania się”, powszedniości w jej najbardziej odstręcającej postaci; przemijania egzystencji ludzkiej wśród codziennych, błahych spraw. Nie służyła temu bogato rozbudowana fabuła z wieloczołową akcją, dynamika zdarzeń powieściowych, która nieprzerwanie trzyma czytelnika w napięciu frapującą intrygą, zaskakującymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi itp. Niczego takiego w powieści obrazującej np. szarość prowincjonalnego życia — być nie mogło. Tego rodzaju powieścią była przecież *Pani Bovary*²⁰.

W związku z nią pisał Sygietyński, iż temat z życia prowincji skłonił Flauberta do przyjęcia formy prostej, zmierzającej w jednym kierunku (jest to woda „wartkiej rzeki o zajmujących, choć ściśniętych brzegach” <127>). Zresztą „Wieś ze swoim życiem ograniczonym do małych środków, ze swoim zamkniętym i wyłączającym resztę świata widnokresem [...]” musiała o fakcie tym zdecydować. Dlatego też „Kompozy-

¹⁹ Z. Szweykowski (*Dramat Dygasińskiego*. Warszawa 1938, s. 116) zauważa: „naturalizm francuski rzuca hasło sprowadzenia techniki utworów do najprostszyc form: życiorysu i historii, ale operuje najczęściej tak skomplikowanymi zjawiskami psychicznymi, że często musi szukać niezwykłych i wyjątkowych sytuacji, aby znaleźć odpowiedni dla siebie wyraz”. Sprzeczność ta znika, jeśli się weźmie pod uwagę fakt, że naturaliści stworzyli formę adekwatną do tematu, i jeśli temat wymagał „powichrzeń” formy — tworzono taką. Zasadniczo jednak tematy, które podejmowali, były zwyczajne (to leżało w teoretycznych założeniach kierunku), stąd i dominacja prostych form.

²⁰ Warto zauważyć, że jedność kompozycji z przedstawionym światem, ten Flaubertowski wzorzec artystyczny — został zrealizowany w naszej literaturze najwcześniej w *Zygmuncie Ławiczu E. Orzeszkowej*, a więc powieści, która traktując o obumieraniu pokolenia, musiała posiadać technikę odpowiadającą tematowi; stąd brak w niej elementów dynamizujących, wartkiej intrygi, powikłanej akcji. Tematowi prowincji odpowiadała forma „bezruchu”.

cja przedstawiała się łatwo, ponieważ jej postacie, o charakterach zdecydowanych od razu, szły do celu prosto i jak gdyby bez uprzedniego wahania się, bez namysłu”, a jej ośrodkiem krystalizacyjnym jest „kobieta niezwykła w otoczeniu ludzi powszednich” (125) — przedmiot i oś powieści. Chociaż w *Szkole uczuć* mamy kompozycję szerszą, otwartą na różne zjawiska życia — to jednak ludzie w niej są jacyś szarzy, nijacy, galaretowaci, a decyzje ich przypadkowe. Nie kształtują oni swego życia, to życie ukształtuje ich losy. Życie — jak się rzekło — szare i proste.

Przeglądają się one [tj. natury ludzkie] z jego stylu w swej własnej formie i powieść dlatego ciągnie się powoli, rozwlekle, niejednostajnym ruchem w rozlicznych kierunkach, że on dał jej ich kształty: pozwolił naturom swobodnie błąkać się, zanim dojdą do celu, wahać się, zanim coś postanowią, ulegać tysiącnym wpływom, zanim nabiorą jakiegoś wyraźniejszego, zdecydowanego charakteru. [133—134]

Tak wpływa na kompozycję charakter ludzi; następny czynnik określający kompozycję stanowi charakter miejsca, gdzie się rozgrywają wydarzenia.

Ponieważ jesteśmy w mieście mającym dwa miliony ludności, którego życie jest chaosem myśli, czynów i uczuć, powieść więc, jako jego obraz, nie ma kształtów zdecydowanych: linie kompozycyjne nie są bynajmniej umyślnie wyprostowane, lecz przeciwnie, krzyżują się, łamią, kręcą, potykają lub rozbiegają, byle oddać charakter tego życia. Bajki, wysnutej z łona ludzi związanych z sobą jakimikolwiek bądź uczuciami, nie ma wcale. [128]

„Bajki” — tzn. wymyślonej intrygi oraz nadzwyczajnych zdarzeń. W konkluzji Sygietyński pisze:

[*Szkola uczuć*] przez swą rozwlekłość stała się wyrazem nudy, szarości i bezcelowości życia. [146]

Integralność tak pojętego tematu z odpowiednio ukształtowaną kompozycją — owa dominująca właściwość pisarstwa Flauberta — stanowi dla Reizowa zapowiedź pełnego rozwoju powieści naturalistycznej (Goncourtowie, Zola, Daudet), gdzie odrzucenie „historyjki”, frapującej opowieści — jako elementu drugorzędnego, i zwrócenie uwagi na pospolitość, codzienność, szarość życia — jako materiał sztuki, stanie się istotnym składnikiem tej literatury.

Trudno nieraz ustalić, co dla Sygietyńskiego jest ważniejsze: psychologia głównej postaci, jako zasada tematyczna utworu, czy też „zewnętrzność”, rzeczywistość sama, najogólniej sprawę biorąc — proces życia. Uwagi jego poświęcone *Szkole uczuć* wskazywałyby na tę pierwszą zasadę, ale np. nie wystarcza mu ona u Goncourtów. Istnieje bowiem u Sygietyńskiego pewna hierarchia: płaszczyzna psychologiczna i oparta

na niej kompozycja wtedy uzyskuje pełne uzasadnienie, gdy tło dla nich stanowi pełnia rzeczywistości — ogólny obraz życia, dla którego analizowany przypadek psychologiczny jest realizacją najbardziej wyczerpującą. Takie ujęcie problemu pozwala Sygietyńskiemu dodatnio ocenić kompozycję u Zoli, a nawet przeciwstawić ją do pewnego stopnia zbyt osobistemu traktowaniu materiału powieściowego przez Goncourtów. Mamy więc zarysowane jak gdyby dwie opozycje. Przedmiotowość Zoli: „Taki rodzaj kompozycji stał się zresztą potężnym narzędziem w rękach Zoli, który [...] umiał ją z mniejszym lub większym szczęściem zastosować do swoich ponurych obrazów życia” (287) — i zbyt daleko posuniętą subiektywizację Goncourtów: brak u nich „linii życia rzeczywistego”, lecz często istnieje indywidualna ocena zewnętrznych zjawisk; stąd też dałoby się niejedną scenę z ich powieści usunąć bez szkody „dla psychologii osób, a nawet bez wielkiej szkody dla całości obrazu [...]” (287).

W tym kontekście pojawia się wzór — oczywiście Flaubert, który umie zestroić obie możliwości, odczucie obiektywnego świata (zasada „przedmiotowa”) i właściwe rozumienie zasady psychologicznej. Góruje on nad Goncourtami i Zolą tym, że nie narzuca materiałowi obserwowanemu własnych sugestii, oraz tym, że „nie opuszczając nigdy gruntu przedmiotowości, umiał panować nad liniami, umiał w nich zakuć życie całego jednego społeczeństwa” (287).

Żeby uniknąć nieporozumień, należy wyjaśnić, że Sygietyński, będąc zwolennikiem „przedmiotowości” w kompozycyjnym układzie powieści (dominacja „linii” rzeczywistych nad subiektywnymi), nie wyklucza „osobistego” traktowania formy (stanowi ona wówczas projekcję temperamentu twórcy), ale żąda, by istniała konsekwencja w jej realizowaniu. Inaczej mówiąc: żąda kompozycji j e d n o r o d n e j, i to jest kolejny postulat krytyka.

Jedno z dwojga bowiem: albo zupełna przedmiotowość w obserwowaniu życia i pisaniu, albo też całkowite poddawanie się wrażeniom, zarówno w parzeniu na fakty jak i w przedstawieniu ich na papierze. [287—288]

W powieściach Goncourtów natomiast stwierdza Sygietyński niejednorodność kompozycji. Pierwszą przyczynę tego — jak wiemy — stanowi określony typ wrażliwości twórczej pisarzy (źródło psychologiczne), drugą zaś — niejednorodność p o g l ą d u estetycznego (źródło estetyczne). Krytyk odnajduje bowiem u Goncourtów z jednej strony „ślady fabuły na dawny ład” — tak rzecz wygląda po części w *Herminii Lacer-teux* oraz *Siostrze Filomenie*, gdzie historia człowieka, miłości, życia rozwija się „w myśl akcji dramatycznej, której koroną była wieczna śmierć lub wieczny ślub [...]” — z drugiej natomiast, i to jest właściwość dominująca, widzi u nich próby poszukiwań nowych sposobów

budowania powieści, które nie miałyby „nic wspólnego z kompozycją szematyczną ani starych, ani nowych mistrzów” (284).

Całkowicie wyzwolił się — zauważa Sygietyński — od dawnych wpływów dopiero Flaubert: który „jest zaprzeczeniem wszystkiego, co się nazywa konwencjonalną, szablonową robotą” (100). Dostrzega zatem Sygietyński pewien ciąg rozwojowy w kształtowaniu się nowoczesnych form kompozycyjnych; prekursorami tutaj są Goncourtowie, twórczość Flauberta zaś — najpełniejszym rozwinięciem tych koncepcji.

Przytaczane w trakcie poprzednich analiz wypowiedzi Sygietyńskiego, poświęcone w szczególności wewnętrznej formie *Szkoły uczuć*, pozwalają również określić jego pogląd na istotę kompozycji otwartej, jako tej, która zdolna jest objąć coraz szersze zakresy zjawisk życia i stwarza pisarzowi możliwości docierania do wszystkich jego objawów. O *Pani Bovary* Sygietyński wyraził się, że powieść ta miała „do pewnego jeszcze stopnia formę obrazu wykrojonego z życia, kiedy *Wychowanie sentymentalne* jest życiem oprawionym w ramy powieści”. Przedstawił bowiem w niej pisarz „życie o horyzoncie otwartym” (126), stąd też i kompozycja ma charakter otwarty.

O jedności miejsca, czasu i akcji tylko na żart chyba można by tu mówić, tak forma powieści pod wpływem życia, którego jest obrazem, przeskoczyła na drugą stronę estetycznego dogmatu. [127]

W szczególności nie uznaje Sygietyński zasady jedności akcji jako pewnej nadrzędnej kategorii nakazującej pisarzowi tworzyć według określonych prawideł, podporządkowywać żywy, wyniesiony z obserwacji materiał klasycystycznym rygorom. Sygietyński nazywa ten proceder nie tworzeniem, lecz zabijaniem sztuki. Podkreśla, że takie pojmowanie kompozycji nie mieści się w duchu nowej filozofii sztuki.

Estetyczna analiza *Szkoły uczuć* została wsparta analizą filozoficzną. Sygietyński bowiem dostrzegł w tej powieści jej zasadę filozoficzną, która w stopniu nie mniejszym niż poprzednio omówione (zasada psychologiczna, środowiskowa itp.) wpłynęła na kompozycję utworu. Chodzi o bliską Sygietyńskiemu fatalistyczno-pesymistyczną koncepcję życia wyrażoną przez Flauberta.

Szkoła uczuć — stwierdza Sygietyński — robi tak straszne wrażenie, że pokazuje nago to błąkanie się myśli ludzkiej, bezcelowość marzeń, bezowocność działania. [139]

Na znaczenie takiej koncepcji życia dla kompozycji powieści Flauberta zwrócili uwagę dopiero późniejsi badacze jego twórczości.

Powieść rozwija się u Flauberta nie przez dodawanie — pisze Albert Thibaudet — lecz na drodze rozrostu, koncentrycznego wzbogacania tematu

ustalonego z góry w sposób najprostszy. Jest to właśnie forma, jaką przybiera działanie fatalności²¹.

Maciej Żurowski analizując *Panią Bovary* idzie dalej tym tropem:

Wydarzenia uszeregowane bez dynamicznej intrygi wyrażają również jakąś pesymistyczną koncepcję życia, według której działanie, aktywność są czynnikiem nieistotnym²².

Przenikliwość Sygietyńskiego w tym względzie należy z całą skrupulatnością odnotować.

Staraliśmy się pokazać różne płaszczyzny tematyczne i ich znaczenia dla wewnętrznej formy utworów powieściowych; nie występowały one — rzecz rozumiała — w czystej postaci, lecz tworzyły pewien spłot, dając w konsekwencji wrażenie pełnego życia. Ten wspólny mianownik — „życie” — jako prawodawca sztuki, nie mógł być przez twórcę lekceważony lub pomijany. Jeśli tak było — Sygietyński z całą surowością pisze o kompozycji tego typu utworów.

Stąd też ujemna ocena ostatniej powieści Flauberta *Bouvard i Pécuchet*, która — zdaniem krytyka — nie trzyma się życia i dlatego „jej kompozycja, polegająca na szufladkowym pokrajaniu całości na rozdziały, nie przedstawia żadnego artystycznego interesu” (151). Tutaj Sygietyński raczej zgadzał się z reakcją krytyki francuskiej po ukazaniu się tego utworu. Dał jednak właściwe swej metodzie krytycznej uzasadnienie.

Spostrzeżenia swe nad właściwościami pisarstwa Flauberta wzbogacił jeszcze Sygietyński uwagami o układzie toku zdarzeń, konstrukcji obrazu i scen.

Kompozycja tu pod względem zręczności przewyższa wszystkie inne. Sceny wiążą się z taką swobodą i tak naturalnie, że uważny tylko czytelnik jest w stanie dopatrzeć się tej sztucznej nici, która je łączy i utrzymuje w całości. A przy tym następstwo ich daje doskonałe wrażenie chaosu i zamętu wielkomięjskiego życia. Romans wije się ciągle pomiędzy epizodami, które pozornie nie mają z nim związku, tak są one wystudiowane i wykończone same dla siebie. [132—133]

Daje to konstrukcję o zrytmizowanym toku obrazów, tworzących samodzielną całość.

Wieczory w wielkim świecie i zabawy półświatka, przyjacielskie śniadanka i kolacyjki, wycieczka za miasto, pojedynek, przemowy w klubie z 1848 roku, barykady, walka na ulicy, wzięcie Tuileries, miłosna scena

²¹ A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*. Paris 1935, s. 91 (cyt. za: M. Żurowski, „*Pani Bovary*” i rozwój powieści nowoczesnej. „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4, s. 21).

²² Żurowski, *op. cit.*, s. 20.

w lasku Fontainebleau i setki innych krzyżują się z sobą i mieszają jak wiry niespokojnej rzeki, która po dnie swego koryta toczy złoty piasek, a wierzchem niesie brudne szumowiny, pianę i kał życia. [133]

Ten potok zautonomizowanych obrazów, nasyconych realiami zewnętrznego świata, obrazów i scen, które krzyżują się, przeplatają i przemijają w naturalnym układzie życia, jakaś fala wypadków, zdarzeń, epizodów, wśród których trudno rozróżnić ważniejsze i mniej doniosłe, a nawet często błahe — ów kompozycyjny układ *Szkoły uczuć*, będący konsekwencją Flaubertowskiej wizji historii (przeływ rzeczy, zdarzeń, ludzi), stanowi dla Sygietyńskiego największe osiągnięcie samego Flauberta. Dlatego najbardziej ceni *Szkołę uczuć*, widzi w niej prekursorską zapowiedź nowej literatury. I nie pomylił się Sygietyński; intuicyjnie wyczuł wartości, potwierdzone później przez naukę o literaturze. Thibaudet sądzi, że powieści Flauberta pomyślane są jako ciąg obrazów.

To komponowanie obrazami ma dowodzić wrażenia życia, upływania, które nie jest zamknięte żadną ramą i nie ma właściwie ani początku, ani końca²³.

Tę cechę pisarstwa Flauberta podnosił również Percy Lubbock²⁴, a wśród badaczy polskich — Żurowski.

U niego — pisze o Flaubercie — a później także u Goncourtów, Daudeta, Zoli, Huysmansa — powieść jest pomyślana jako ciąg obrazów²⁵.

Najpełniejszy wykład tej koncepcji dał Reizow. Twierdzi on, że *Szkoła uczuć* składa się z „obrazów-zdjęć, przedstawiających nieprzerwany potok jednostajnego życia”, że mamy w niej „potok rzeczy”, czy — jak to nazywa gdzie indziej — „ruch rzeczy”, które są „środkiem przedstawienia szerokiej obiektywnej rzeczywistości”²⁶. W tym, a także w uwrażliwieniu na szczegóły i epizody, Reizow dostrzega nowość kompozycyjnej formy *Szkoły uczuć*.

Bezczynny bohater, brak dramatycznej kompozycji, uwaga skierowana na drobiazgi, duża ilość działających epizodów, sypiących się jak z rogu obfitości i jak gdyby nie połączonych żadną więzią logiczną — te cechy szczególnie uderzały współczesnego czytelnika i świadczyły o tym, że Flaubert stworzył nowy, bardzo jeszcze niezwykły typ powieści²⁷.

²³ Thibaudet, *op. cit.*, s. 213 (cyt. jw., s. 21).

²⁴ Zob. P. Lubbock, *The Graft of Fiction*. London 1929.

²⁵ Żurowski, *op. cit.*, s. 21.

²⁶ Reizow, *op. cit.*, s. 423, 435.

²⁷ *Ibidem*, s. 422. — Luźność epizodów — podkreśla Z. Markiewicz (*Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*. Kraków 1947, s. 113) — miała u naturalistów potwierdzać „dokumentarny” charakter ich prozy.

Szkola uczuć razila współczesnych krytyków swą „bezkształtnością” i spotkała się z ogólną dezaprobatą. Paul de Saint-Victor nie chciał napisać recenzji, uważając powieść za chybioną, Prosper Mérimée twierdził, że założenia kompozycyjne Flauberta są błędne, Wilhelm Scherer i Saint-René-Taillandier, wyraziwszy zresztą słowa uznania dla stylu autora, odnieśli się do samego utworu z rezerwą. Nawet George Sand, która stanęła w obronie tej powieści, osądziła, że kompozycja jest tu nieudana. Dopiero Zola wydobył odmiennosć i nowosć, tak tematyczną jak i formalną, *Szkoły uczuć*. Było to jednak stanowisko odosobnione, ówczesna zaś krytyka francuska *en bloc* potraktowała powieść Flauberta negatywnie. Nie inaczej przyjęto *Madame Bovary*. Atakowali ją: Cuvillier-Fleury, J. J. Weiss, brónili: Cormenin, George Sand, ostrożną pochwałą wyraził Sainte-Beuve — lecz problematyka kompozycyjna utworu pozostawała raczej na uboczu, nie znalazła się w centrum zainteresowań krytycznych. Jak podkreślają późniejsi badacze pisarza: Albert Thibaudet, René Dumesnil²⁸, Boris Reizow, niechęć wobec Flauberta i jego eksperymentów artystycznych była raczej powszechna. Dopiero znane wystąpienie Zoli uczyniło wyłom w tej ogólnej opinii. Taki kontekst szczególnie uwydatnia śmiałość poglądów polskiego krytyka na kompozycję *Szkoły uczuć*. Sygietyński określił z dużą przenikliwością — w czym niewątpliwie pomogły mu sądy Zoli — właściwości struktury powieści. Nie używa on jeszcze pojęcia „obraz”, ale zauważmy, że termin ten („obraz” — „*tableau*”), którym posługiwał się zresztą sam Flaubert, wprowadził do historii literatury E. L. Ferrère²⁹, a upowszechnił dopiero Thibaudet.

Stopień otwartości formy jest dla Sygietyńskiego jej probierzem. Najwyżej zatem ceni *Szkolę uczuć*, dalej *Panią Bovary*, kolejno: *Salammbô* i *Kuszenie św. Antoniego*, by odmówić tego waloru *Bouvard i Pécuchet*. Wartościowanie to wynika z naczelnej zasady: stopnia przystawalności tworzywa powieściowego do materii życia. Jeśli jednak w tej relacji: forma powieści — materia życia, znajdzie się inny pierwiastek, np. nadrzędność woli twórcy, jego chęć takiego porządkowania obserwowanych zdarzeń, by wyrażały przyjętą myśl, założoną ideę, prowadziły do określonego celu; bądź też obecność refleksji pisarskich, luźnych uwag formułowanych w związku z tokiem przedstawianych wypadków — wówczas kompozycyjna forma utworu jest „skażona” ową natrętną obecnością pisarza.

Z tych właśnie względów nie odpowiadała Sygietyńskiemu metoda

²⁸ Zob. R. Dumesnil, *La Publication de „Madame Bovary”*. Amiens 1928. — R. Descharmes et R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*. T. 1—2. Paris 1912.

²⁹ E. L. Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert*. Paris 1913.

eksperymentalna Zoli; przynosiła ona bowiem inne rozumienie procesu twórczego — u jego podstaw odnaleźć było można, obcy Sygietyńskiemu, aprioryzm. Zola wysnuł swą metodę z twierdzeń Claude Bernarda, który dowodził, iż doświadczenie poprzedzają dwa etapy: uczucia i rozumu. Dlatego też — zauważa Sygietyński —

Przy poszukiwaniu prawd za pomocą tej metody uczucie ma zawsze inicjatywę i rodzi ideę *a priori*, czyli intuicję; rozum, czyli rozumowanie, ideę tę następnie rozwija i dedukuje z niej logiczne wnioski. [212]

Proponowany wzór procesu twórczego pozwalał pisarzowi przyjmować wstępne założenie, a następnie sprawdzać je w życiu. Stąd ogromnej pracy wymaga porządkowanie materiału, układ części, rozdziałów, ustalenie proporcji itp. Prowadzi to — pisze Sygietyński — do jakiegoś „geometrycznego artyzmu”, który „pociąga za sobą pewne spaczenie rzeczy. Nie przedmiot bowiem stwarza tu sobie odpowiednią formę, lecz forma nadaje przedmiotowi mniejszą lub większą wartość [...]”, zgodnie z prawami „jakiejś wymyślonej powieściowej mechaniki” (239). Kładzie się to cieniem na kompozycji powieści Zoli (pod tym kątem Sygietyński analizuje *Le Conquête de Plassans*, *Le Ventre de Paris*, *Une Page d'amour*) i prowadzi niekiedy ku „perypetiom melodramatu” („ludzie co rozdział karki kręcą, spadając z rusztowań [...]” (232)).

Na takim ujęciu kompozycji Zoli (jak widzieliśmy uprzednio, w innym miejscu krytyk pisze o jej walorach — w jej formach bowiem mieściła się „zewnętrznosc”, zbiektywizowana rzeczywistość) prawdopodobnie zaciążyły poglądy Paula Alexisa, który podówczas upowszechniał przekonanie, że w praktyce pisarskiej Zoli dominuje prymat „szkicu” („*ébauche*”) nad materiałami³⁰. Przekonanie to niezupełnie potwierdza dzisiejsza nauka³¹.

U Goncourtów Sygietyński nie znajduje apriorycznych założeń, ale razi go natręctwo uwag odautorskich, refleksji rozbijających naturalność kompozycyjnego układu, do którego upowszechnienia w literaturze tak się przecież — jak pisał — przyczynili. Nie podoba mu się zatem, że w trakcie relacji o procesach psychicznych swych bohaterów Goncourtowie „pozwalają sobie na wycieczki w krainy filozofii, metafizyki,

³⁰ P. Alexis opublikował artykuł poświęcony warsztatowi Zoli w „Supplément du Figaro” z 12 III 1881 (później — w książce *Émile Zola. Notes d'un ami*. Paris 1882). Oparł się również na wypowiedziach Zoli opublikowanych przez E. Amicisa. Zob. H. Suwała, „Pieniądz” *Émila Zoli. Geneza historyczno-literacka*. Rozprawa doktorska. Maszynopis. Warszawa 1962, s. 19. Bibl. IBL, sygn. 370.

³¹ Zob. m. in. M. Turnell, *The Art of French Fiction*. London 1959. — G. Robert, *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre*. Paris 1952.

estetyki, fantazji arabskich [...]” (288), gdyż rozbija to jednorodność kompozycji. Tak jest właśnie w *Karolu Demailly* oraz w *Manette Salomon*, a po części także w *Herminii Lacerteux*.

Zasadniczo jednak układowi kompozycyjnemu powieści szkodziła — zdaniem krytyka — tendencja. Obca Sygietyńskiemu myśl o aprioryczności formy w stosunku do obserwowanych form życia, chęć „wnoszenia” formy do tworzywa literackiego — decydowała o tej nieufności. W tworzywieniu bowiem tkwiła potencjalna jego forma i rzeczą artysty było ujawnić ją, wydobyć, zrealizować. Stąd potrzeba zapisu, a nie konstrukcji, relacji, a nie dopowiadania i objaśniania. Właśnie konieczności tej, niewątpliwiej dla Sygietyńskiego, najbardziej zagrażały próby ilustrowania przyjętych przekonań, założeń itp. Taka praktyka pozbawiała wartości nawet materiał wyniesiony z obserwacji: „cząsteczki” obserwowane traciły związek z naturą obserwowanych zjawisk, włączały się w inny „krwiobieg”, zaczynały funkcjonować w myśl przyjętych założeń, a nie według praw naturalnych.

Aby unaocznic słuszność swego twierdzenia, Sygietyński sięgnął po przykłady do pławiącej się w tendencyjności literatury polskiej drugiej połowy w. XIX, szczególnie do pisarzy *minorum gentium*. Duży szkic pt. *Młode siły* poświęcił twórczości Wincentego Kosiakiewicza. Pisarz ten — dowodzi Sygietyński — zna nawet materialną stronę życia, ale wszystko nagina dla udokumentowania pewnej tezy, przyjętego założenia, i tak układa wypadki (nawet prawdziwe), taki czyni wybór z obserwowanych form życia, by myśl ową jak najpełniej wyakcentować. Prowadzi to niekiedy do wręcz komicznych efektów. Z artykułu tego przytoczmy dłuższy, charakterystyczny cytat:

Zasadniczym rysem każdego powieściopisarza (w dużym stylu) jest poczucie rzeczywistości i formy. Kto nie umie wyrazić swoich wrażeń w formie właściwej przedmiotowi, a jednak osobistej — ten niepotrzebnie zapisuje stronie i kartki frazesami, tyradami, alegoriami, symbolami, metaforami i wszystkimi prawymi i nieprawymi dziełmi stylistyki; dzieła tego, czy to są utwory poczerpnięte z życia, czy też nawet fantastyczne przedstawienie wyobraźni, będą tylko mniej lub więcej zręcznymi elukubracjami na żądany temat, na których literatura nic a nic nie zyskuje. W najlepszym razie, jeżeli obserwuje szczegóły wiernie, to je oddaje fałszywie; w całości obserwuje pobieżnie i pisze bez formy. Świat zewnętrzny, życie, zjawiska psychiczne i fizyczne, istnieją dla niego o tyle tylko, o ile mu ich potrzeba do podparcia materialnego jakiejś tezy, którą sobie założył uprzednio. Forma zaś nie jest dla niego narzędziem, za pomocą którego ma wyrazić odpowiednio do przedmiotu swoje wrażenia, lecz gotowym szablonem, który istnieje sam dla siebie. Stąd ciągle mijanie się z prawdą, albo wskutek niedostatecznej obserwacji, albo przez nadużycie frazeologii³².

³² A. Sygietyński, *Nowe siły*. I: W. Kosiakiewicz. „Głos” 1889, nr 39.

W takim postawieniu problemu uderza dążność do spójnego traktowania w s z y s t k i e h składowych części i wyznaczników dzieła sztuki. Sygietyński miał bowiem ogromne wyczucie struktury; rozpatrywał zawsze zjawiska w ich całościowej, odpowiednio zorganizowanej postaci. Brak jakiegoś elementu nie był tylko zwykłym defektem, ale decydował o układzie pozostałych; nie była to zwykła nieobecność, ale nieobecność określająca „stan” pozostałych składników zjawiska, w naszym wypadku — utworu literackiego.

w sztuce wszystko się frzyma. Jeden brak wywołuje drugi i tak następnie. Fałszywy rysunek zmusza do fałszywej kompozycji, a ta znowu do fałszywego koloru. [178]

Ponieważ u Daudeta szwankuje obserwacja, który to brak zmusił twórcę do kreowania postaci niezwykłych, wymyślonych, często uduchowionych — przeto pisarz, aby „usprawiedliwić ich usposobienia i charakter”, musiał opłatać swych bohaterów „w sztuczne nici wymyślonego dramatu, postawić w warunkach wyjątkowych, odpowiednich do ich wyjątkowych natur” (178). Właściwość ta określa typ kompozycji utworów Daudeta.

Dlatego to żadna z jego kompozycji nie odznacza się prostotą budowy, żadna z jego powieści nie płynie biegiem życia, nie rozwija się w myśl wypadków, naturalnie i swobodnie, lecz porozrywana na epizody, w swych wytycznych liniach kręci się i łamie niby urwista droga wśród gór pokrajanych przypadkowymi przepaściami, rozpadlinami lub stokami hałaśliwych strumieni. [178—179]

W kompozycji powieści Daudeta uderza — pisze Sygietyński — przede wszystkim sztuczny, „literacki” charakter dramatu (tzn. dramatu wysnutego z myśli, skonstruowanego, a nie wziętego z życia), polegającego na nagromadzeniu rozczarowań, scen pełnych tajemnic, niespodziewanych rozwiązań, sztucznych efektów, słowem: scen wyjątkowych dla wyjątkowych ludzi. Tę wymyśloną intrygę, tajemnicę, „należałoby nazwać plotkami, artystycznym językiem, podniesionymi do godności sztuki” (188).

W ocenie form powieściowych Flauberta Sygietyński najbliższy był stanowisku Zoli, który w pojmowaniu kompozycji raczej orientował się w stronę *Szkoły uczuć* niż w stronę *Pani Bovary*; dzieliło go natomiast wiele od poglądów Ferdinanda Brunetière’a, jednego z głównych krytyków ówczesnej Francji zajmujących się powieścią naturalistyczną. Brunetière wysoko cenił Daudeta, podczas gdy Sygietyński okazał się tak surowym krytykiem jego kompozycji. W postawie krytycznej Sygietyńskiego uwidaczniała się może tylko niechęć Brunetière’a wobec pisarstwa autora *L’Assommoir*. Nie można tego jednak zakwalifikować jako

„wpływy, zależności i różnice”, gdyż Sygietyński stworzył niesłychanie konsekwentny system ocen właściwości kompozycji pisarzy francuskich doby naturalizmu, w którego ramach powstawały poszczególne sądy krytyka: uznanie kompozycyjnego nowatorstwa Flauberta, zastrzeżenia wobec aprioryzmu Zoli oraz niejednorodnej formy powieściowej Goncourtów i zasadniczy sprzeciw w sprawie rozwiązań konstrukcyjnych Daudeta. Forma powieści Flauberta była bowiem otwarta na różnorodność i przemijalność zjawisk życia; Daudeta zaś — zupełnie wobec nich nieadekwatna. Zoli natomiast wytknął celowe zabiegi kompozycyjne i nadmiar opisu, co w konsekwencji doprowadza — jak wyjaśniał — do unieruchomienia stale zmieniającej się rzeczywistości i zuboża różnorodność form życia. Mieściły się one jednak, może w sposób niepełny, w „rozedrganej” strukturze powieści Goncourtów.

Sygietyński szukał wzoru powieści o otwartej kompozycji we współczesnej literaturze francuskiej; nie rezygnował jednak z prób odnalezienia go również w obrębie polskiej tradycji literackiej. Wybór jego padł na Mickiewicza. Amorfizm kompozycyjny romantyków — w szczególności forma kompozycyjna *Pana Tadeusza*, w której udało się poecie ująć współczesne sobie życie z jego rozlicznymi planami, wrażliwość na realia, uroki natury odczutej bardzo... naturalistycznie (akcentował to również Witkiewicz) — zdecydował o tym wyborze. Była to prowadzona przez Sygietyńskiego batalia o Mickiewicza, wymierzona przeciwko profesorsko-klasycystycznej estetyce Biegeleisena, autora głośnej podówczas książki o *Panu Tadeuszu*. Krytyk wyraźnie podkpiwa z uczonego, który zarzuca poecie, iż nie trzymał się określonego schematu kompozycyjnego. Właśnie owa luźność i zmienność form kompozycyjnych najbardziej Sygietyńskiemu odpowiadała, gdyż Mickiewicz „zastosował kompozycję poematu do ram naturalnych życia”³³. Szkolarskiemu pojmowaniu kompozycji literackiej, sprowadzającemu badania form kompozycyjnych do mierzenia ich pseudoklasycznym zbiorem zasad i reguł³⁴, przeciwstawia Sygietyński inne kryteria. Zarzucając Biegeleisenowi, iż zaleca, by w utworze literackim występowała jedna osoba wybitna, by panowała ona nad wszystkimi sytuacjami i wiązała w całość wszystkie wydarzenia (Biegeleisen wprowadza tu pojęcie idealnego

³³ A. Sygietyński, „*Pan Tadeusz*” w świetle krytyki p. Biegeleisena. „Wędrowiec” 1886, nr 10.

³⁴ *Ibidem*: „Nikt, począwszy od profesorów uniwersytetów, a skończywszy na harcownikach z „Kurierów”, nie posługuje się inną [estetyką]. Klasyczna reguła trzech jedności: miejsca, czasu i akcji, przetrwała wszystkie burze i rewolucje wieków — i służy za punkt wyjścia krytyce naszej, która, jako prawa córka niemieckiej, sądzi sztukę w oderwaniu”.

organizmu i pisze, że bez jedności osoby nie ma jednolitości akcji), Sygietyński woła:

Za pozwoleniem: a jeżeliby poeta wziął sobie za przedmiot rewolucję, w której główni działacze giną co chwila na barykadach, lub społeczeństwo całe, którego jedynym bohaterem jest życie, gdyby w swoim dziele odtworzył ruch i stan z możliwą prawdą obiektywną i możliwą siłą artystyczną, czy i w tym razie nie byłoby w jego utworze „jednolitości akcji, ponieważ nie ma jedności osoby”? Pan Biegeleisen, któremu nowa filozofia sztuki całkiem jest obcą, odpowiada bez wahania się: tak³⁵.

Była to również pośrednia polemika ze Spielhagenem; jego książkę poświęconą teorii powieści Biegeleisen referował w naszej prasie i od niego też przejął wartości atakowane przez Sygietyńskiego. Warunek epickiego spojrzenia na świat stanowiła u Spielhagena obecność głównego bohatera, będącego „niejako oknem, przez które powieściopisarz-poeta widzi świat”, a nade wszystko — „granica epicznej siły wszerej i wzdłuż się rozprzestrzeniającej oraz rękonią, broniącą organizm powieści od obcych tej sztuce narośli”³⁶. Miarą tą sądził Biegeleisen epicki zasięg *Pana Tadeusza* i dlatego upatrywał liczne niedomogi w tym zakresie.

Nowa filozofia sztuki, o której wspomina Sygietyński w polemice z Biegeleisenem, obejmowała swym zasięgiem i malarstwo. Wobec jego zjawisk Sygietyński stosuje podobną skalę ocen. Pojęcie kompozycji w malarstwie sprowadza się u niego do dezyderatu „komponowania na całość”, tzn. takiego rozmieszczenia elementów, by nie zakłócało hierarchii ustalonej w naturze, w której wszystko jest jednakowo ważne, jeśli spełnia wyznaczoną funkcję (stoi na swoim miejscu). Tak np. w obrazach Maksymiliana Gierymskiego, „komponowanych na całość, ludzie nie grają roli ważniejszej od drzew, kwiatów, trawy lub śniegu”³⁷. Całościowe widzenie życia oznacza uchwycenie życia w jego procesie; całościowe widzenie natury — ujmowanie jej fragmentów jako elementów ogólniejszych struktur, których częścią jest oglądany obraz. W malarstwie takie ujęcie prowadziło, podobnie jak w literaturze, do konieczności stworzenia kompozycji otwartej. Zdaniem Sygietyńskiego, rozumiał to doskonale Maksymilian Gierymski — nie ma w jego twórczości urządzania sceny.

obraz nie zaczyna się na ramie, lecz przed nią; rama nie ucina gruntu, na którym rozgrywa się scena, nie odrzyna go od płaszczyzny, na

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Biegeleisen, *op. cit.*

³⁷ A. Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*. W: *Pisma krytyczne. Krytyka literacka i artystyczna*. Wybrał i opracował J. Z. Jakubowski. Warszawa 1951, s. 376—377.

której widz stoi, i wskutek tego nie przeszkadza mu znajdować się w środku obrazu. Stąd to złudzenie prawdy, stąd wrażenie natury pełnej i żywej, pojętej i wyrażonej wszechstronnie [...], nie zaś wrażenie obrazu urządzonego, skomponowanego na pewien efekt lub z pewną uprzednią myślą³⁸.

Dalszy wyznacznik całościowego widzenia w malarstwie stanowi umiejętność komponowania w głąb; umiejętność ta — zauważa Sygietyński — jest zdobyczą nowoczesnego malarstwa. „Kompozycja logiczna, zgodna z prawdą natury, datuje się od wczoraj”³⁹. Wycinek natury ukazany w obrazie musi sprawiać wrażenie życia, a nie rzeczy wymodelowanej, podporządkowanej woli twórcy.

Zasadniczą funkcją kompozycji u naturalistów było uchwycenie struktury świata obiektywnego, kosztem nawet naruszenia układu wewnętrznych elementów dzieła, ich powiązań i zależności. Nie istniała dla nich (w sferze teoretycznych założeń) celowość wewnętrznego układu dzieła; układ ten miał być odbiciem zewnętrznego świata, procesów życia oddanych w postaci możliwie zobiektywizowanej. Stąd nie istniało dla nich pojęcie początku i końca utworu, owej zamykającej ramy, gdyż w samym zjawisku nie dało się tych elementów wyodrębnić; istniało ono przed i poza ramą. Stąd też stała dążność do rozszerzania, a nawet rozbijania ram kompozycji; nie mogła już ona określać schematu struktury utworu. Zasada ta obejmowała w równym stopniu swym zasięgiem utwory literackie co i dzieła malarskie.

Kłopoty twórcy z materiałem, któremu pragnie się nadać odpowiednią formę, wynikają — mowa tutaj o plastyce, choć formuła ta nie tylko się do niej odnosi — z nieznaności natury i zjawisk życia. Wówczas, miast się dać prowadzić logice obserwowanych zjawisk, narzuca się im własną formę, komplikuje się je i wikła, a wszystko to z powodu kompozycji, której sztuczność jest tylko wyrazem nieporadności. Z dylematu tego potrafił zwycięsko wybrnąć Chełmoński —

[gdyby] mniej czuł naturę, mniej znał jej tajemnicę, nie pokonałby tak zwycięsko trudności, jakie mu jego pomysły nastęrczają, nie byłby w stanie malować tego życia, tego ruchu i siły, i nie umiałby utrzymać się w granicach artysty⁴⁰.

Indywidualne odczucie natury to probierz form kompozycyjnych malarstwa. Nauczyć się bowiem kompozycji nie można. „Szkoła kompozycji jest jedną z największych niedorzeczności w kształceniu się malarza”. Zabija ona indywidualność rozwiązań. Te zaś decydują często o wartości malarstwa.

³⁸ *Ibidem*, s. 355.

³⁹ *Ibidem*, s. 356.

⁴⁰ A. Sygietyński, *Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Malarstwo*. „Ateneum” 1878, t. 3, s. 602.

Oryginalność, odrębność, samodzielność talentu Maksza Gierymskiego leży przede wszystkim w układzie, w kompozycji obrazów.

Wyraża się to w całkowitej adekwatności form artystycznych Gierymskiego wobec zjawisk natury:

przypadkowość tę wprowadził do kompozycji w zupełności, z całym wdziękiem, jaki przedstawia się w naturze, gdzie różnorodność szczegółów jest sama w sobie celem.

A przy tym wszystko, co stanowi kompozycję — więc stosunek nieba do ziemi i figur do tła, więc oświetlenie, ukolorowanie i rozkład linii, składa się na tę pełnię wrażenia, która przypomina wrażenie natury⁴¹.

Zauważmy przy tym, że Sygietyński nie odstępował ani o krok od twierdzenia, iż wierność wobec zjawisk natury jest warunkiem właściwego układu wszystkich elementów obrazu, przyznaje — już raczej pod wpływem Witkiewicza — dość znaczną rolę indywidualności twórcy w kształtowaniu wrażeń odebranych od natury, w nadawaniu im własnego, oryginalnego wyrazu. Inaczej, jak widzieliśmy, było przy traktowaniu twórczości literackiej.

Pogląd Sygietyńskiego na istotę kompozycji literackiej został uformowany na początku lat 80-ych; była to w sytuacji naszej krytyki tego okresu nowa koncepcja teoretyczna o znaczeniu niezwykle twórczym. Następny etap w jej rozwoju — to głośne wystąpienia Stanisława Witkiewicza, jego batalie o malarstwo realistyczne, w których wiele miejsca poświęcił sprawom kompozycji malarskiej.

Witkiewicz, podobnie jak i Sygietyński, dowodził, że „rozwój kompozycji szedł w kierunku odtwarzania naturalnego układu przedmiotów”, że współczesny typ kompozycji dąży do „zbadania i jak najwszechstronniejszego przedstawienia natury takiej, jaką ona jest, z całą przypadkowością układu przedmiotów [...]”, ale w przeciwieństwie do Sygietyńskiego dopuszczał jeszcze inną możliwość kompozycyjnego układu obrazu, który by miał na celu wywołanie pewnych uczuć, obudzenie pewnych myśli. Widział w związku z tym dwa rodzaje twórczości malarskiej: pierwszy polegający na „chęci odtwarzania zewnętrznego, rzeczywistego świata”, drugi — na potrzebie „zadośćuczynienia upodobaniu w pewnych kombinacjach barw i kształtów”⁴².

Sygietyński, okazuje się, był bardziej rygorystyczny w swych poglądach na istotę kompozycji. Pod wpływem Witkiewicza przyznał jednak znacznie większą rolę indywidualności twórcy; kompozycja mogła sta-

⁴¹ Sygietyński, *Album Maksza i Aleksandra Gierymskich*, s. 357.

⁴² S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas*. W: *Pisma wybrane*. Pod redakcją J. Z. Jakubowskiego. T. 1. Warszawa 1949, s. 81, 80.

nowić w y r a z indywidualności. Tego rodzaju uwagi rozsiane w *Albumie Maksa i Aleksandra Gierymskich* korespondują z podobnymi sądami Witkiewicza, który dowodził:

w kompozycji właśnie, w sposobie użycia wszystkich innych środków malarskich musi się najdobitniej wyrazić indywidualność artysty [...] ⁴³.

Sygietyńskiemu tym łatwiej przyszło zaakceptować tę tezę, że była przede wszystkim skierowana przeciwko narzucaniu twórcy formułek i prawideł ogólnych. Pozostała jednak dalej istotna różnica: Sygietyński kładł nacisk na filozoficzno-estetyczny sens pojęcia, podczas gdy Witkiewicz skłaniał się ku rozumieniu kompozycji jako sposobów użycia środków malarskich, chociaż akceptował w całej rozciągłości teoretyczne przesłanki systemu. Witkiewiczowi po prostu bliższy był Fromentin (podkreślenie odrębności środków malarskich), Veron (walka ze szkołą w twórczości) czy Hennequin (forma jest projekcją indywidualności twórcy).

Z ducha Flaubertowskich koncepcji estetycznych przyswojonych literaturze polskiej przez Sygietyńskiego, przemyślanych i rozwiniętych przez grupę „Wędrowca”, wyrasta pogląd Bolesława Prusa na istotę kompozycji. Literatura, w szerokim rozumieniu tego słowa, wyrażać ma życie. Nie ma więc potrzeby konstruowania, wnoszenia obcych struktur do materii życia. Prus nie używa nawet terminu „kompozycja”, lecz mówi tylko o „planie”; określenie pierwsze zakłada bowiem pewne podporządkowanie, nadrzędność zamiaru twórcy w stosunku do tworzywa (w operowaniu pojęciami okazuje się bardziej konsekwentny niż Sygietyński).

Plan zaś nie jest niczym więcej, tylko rozwinięciem tematycznego zjawiska wedle jego naturalnego przebiegu i koniecznie musi opierać się na obserwacji albo przynajmniej na znajomości ogólnych praw przebiegu zjawisk ⁴⁴.

Zatem w samym temacie tkwi potencjalnie zarys jego wykładu, możliwość takiego a nie innego rozwinięcia. Forma jest utajona w zjawisku i dostrzegalna jedynie, lub prawie jedynie, w akcie obserwacji, bez wnoszenia do zjawiska żywiołu obcego — pomysłu twórcy. W konsekwencji pisarz nie musi i nie powinien organizować materiału, gdyż „sam temat prowadzi go jakby za rękę” ⁴⁵. Tematy, a więc i plany, mogą być różne.

⁴³ *Ibidem*, s. 79—80.

⁴⁴ B. Prus, *Słótko o krytyce pozytywnej. (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)*. „Kurier Codzienny” 1890, nry 308—316. Cyt. za: *Polska krytyka literacka*, s. 390.

⁴⁵ *Ibidem*. Dalej Prus wyjaśnia: pisarz uważnie śledzi procesy życia, a „plany robi za niego natura” (s. 391).

Plany utworów można robić na wzór planów rozmaitych działań, jak walka, budowa, malowanie, uprawianie roli, handel, małżeństwo... Albo: burza, trzęsienie [ziemi], bieg rzeki, pory roku, życie rośliny, życie człowieka, życie zwierząt, pory dnia, epoki geologiczne, itd.⁴⁶

Prus, podobnie jak i Witkiewicz, dopuszcza możliwość dedukcyjnych sposobów budowania dzieł sztuki; czyli: rozwijając teorię kompozycji naturalnej, nie potępi, tak jak Sygietyński, kompozycji transformującej, konstruktywistycznej. Sam jednak aprobeuje kompozycję naturalną i tworzy w jej duchu.

Naturalistyczna, dla ścisłości: raczej Flaubertowska, proveniencja tych koncepcji jest widoczna. Ona przecież ukształtowała tematyczny plan *Lalki* czy *Emancypantek*. Szczególnie *Lalka* stanowi przykład niezwykle twórczego rozwinięcia pojęcia kompozycji przejętego przez Prusa od naturalistów. Skoro życie ludzkie należy pokazać od strony podniosłej i komicznej (taka jest wszak jego istota), a więc możliwie wszechstronnie i bez uproszczeń — należało znaleźć formę, która by zamiarowi temu podołała, formę możliwie elastyczną. Stąd obok „perspektywy Wokulskiego” mamy „perspektywę Rzeckiego”, obok scen w salonie — widoki Powiśla, obok scen podniosłych — sytuacje komiczne. W owej dążności do akcentowania antynomii zjawisk życia (stanowisko bliskie Flaubertowi) Prus stworzył zupełnie odmienny typ kompozycji — jedyny i niepowtarzalny, jak niepowtarzalny był temat.

Nowoczesność i europejskość tej propozycji raziła naszą krytykę literacką, przyzwyczajoną do „łokciowego” mierzenia powieści. *Lalka* swym planem kompozycyjnym wzbudziła prawie powszechne zaskoczenie, a Piotr Chmielowski, najwybitniejszy przecież krytyk, założeń kompozycyjnych nowatorskiego utworu Prusa zupełnie nie rozumiał⁴⁷. Teraz już wiemy dlaczego. Jego rygoryzm, o którym już się tu pisało, na to mu nie pozwolił. Świętochowski zaś stwierdził, że Prus

rozpoczynając swoją powieść nie znał sam ani jej rozmiarów, ani całego wątku, ani wszystkich postaci, i dopiero podczas pisania wysnuwał pomysły i wprowadzał figury⁴⁸.

Nie pochwalał jednakże takich założeń kompozycyjnych.

Powtórzyła się sytuacja, w jakiej znalazła się *Pani Bovary*, której krytyka — jak pisze Edward Lubowski —

⁴⁶ Cyt. za: S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa*. Warszawa 1963, s. 95.

⁴⁷ Jeszcze nie tak dawno K. W. Zawodziński (*Stulecie trójcy powieściopisarzy*. W: *Opowieści o powieści*. Kraków 1963, s. 165—166), idąc śladami Chmielowskiego, zarzucał *Lalce* fatalną kompozycję.

⁴⁸ A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*. „Prawda” 1890, nry 29—32. Cyt. za: *Polska krytyka literacka*, s. 369.

chwaląc [...] talent ogromny wykonania, zarzucała jednak rozrzucenie w układzie całości i nieład, nie pozwalający się połapać czytelnikowi⁴⁹.

Byli to, jak określił Prus, krytycy podobni do „człowieka, który w drzewie widzi tylko liście, a nie dostrzega gałęzi, konarów i pnia”⁵⁰, a więc podskórnych nurtów utworu literackiego, głęboko ukrytych i możliwych do uchwycenia jedynie przez wytrawnego znawcę sztuki. Takim właściwie był u nas tylko Antoni Sygietyński. Dostrzeżone przez niego wielkie nowatorstwo współczesnej jemu literatury francuskiej, a w szczególności Flauberta, owocowało u nas w różnych planach.

Nie miejsce tutaj na szerszą analizę twórczości powieściowej autora *Lalki*, w której należałoby wskazać i na wpływy rosyjskie (powieści Tołstoja), ale faktu powiązań jego pisarstwa z estetyką naturalizmu nie możemy już obecnie pominąć.

Odmienność postawy krytycznej Sygietyńskiego, jego poglądu na problem kompozycji, zauważyła ówczesna krytyka literacka, która w swej masie hołdowała rygorystycznym koncepcjom, podnosiła konieczność przestrzegania określonych zasad konstrukcyjnych, czyniąc to w przekonaniu, że w samych formach, technicznych środkach kompozycji, tkwi już wartość dzieła sztuki. Zachodziła tutaj diametralna rozbieżność stanowisk: dla krytyki tej pewna doskonałość w operowaniu technicznymi środkami kompozycji była wyrazem wybitnych, artystycznych osiągnięć, podczas gdy dla Sygietyńskiego „majsterkowanie” takie świadczyło o nieudolności pisarza, zagubieniu się w regułach i formułach, bez perspektywy na główne walory sztuki. Jeden z krytyków osądził, że Sygietyński dąży do „skoncentrowania akcji” czy „urządzenia sceny” — „podciąga pod ogólne kompozycyjne niedołęstwo i rutynę”, czemu tenże krytyk zdecydowanie się przeciwstawia, jako że:

[dążności tej] w rzeczy samej były i będą koniecznymi czynnikami sztuki opartej nie na chwyceniu cech przemijających i przypadkowych, lecz na dążeniu do uwydatnienia cech głębszych i stałszych⁵¹.

Została tutaj ujawniona istotna różnica między taine'izmem zabarwionym estetyką niemiecką a koncepcjami Sygietyńskiego czy Witkiewicza w traktowaniu kompozycji. Rozbieżność ta doszła do głosu szczególnie przy ocenie *Na skałach Calvados*. „Fabuła uboga” — pisze jeden

⁴⁹ E. Lubowski, *Romans francuski*. VI: *Gustaw Flaubert*. „Kłosa” 1879, nr 722. Interesujące, że w r. 1882 T. Jeske-Choiński (*Źródła i pochod naturalizmu w beletryście francuskiej. Szkic literacki*. „Niwa” 1882, t. 22, s. 432) pisał już o „doskonałości kompozycyjnej” *Pani Bovary*: „Wszystko tam potrzebne i konieczne”. — Czyżby wpływ Sygietyńskiego?

⁵⁰ Prus, *op. cit.*, s. 389.

⁵¹ Ołówek, *Album Gierymskich*. „Ateneum” 1886, t. 2, s. 339.

z recenzentów, upatrując w tym fackie słabość powieści⁵². Tak zakorzenie były wówczas opinie o potrzebie „przemysłanej” kompozycji. Z podobnym przyjęciem spotkała się następna powieść Sygietyńskiego, *Wysadzony z siodła*. Dla Chmielowskiego stanowi ona szereg obrazków, a nie kompozycyjną jedność. Razi go zwłaszcza brak jednolitego planu kompozycyjnego, owego węzła, wokół którego winny się toczyć inne wypadki. „W kompozycji główną wadą jest przewaga epizodów nad wątkiem głównym”⁵³. Inny krytyk zarzuca Sygietyńskiemu nierównomierne użycie części składowych (czasem za długich, niekiedy zbyt krótkich), dążność do „rozdrabniania się pisarza-artysty na szczegółiki, ornamenty, obrazki i epizody, usuwające z oczu przedmiot główny powieści”, aczkolwiek samą powieść ceni dosyć wysoko⁵⁴.

Mamy więc z jednej strony opozycję krytyki wobec nowych form kompozycyjnych Prusa i Sygietyńskiego (uwidocznilo się tutaj inne rozumienie istoty kompozycji literackiej), z drugiej zaś — poszukiwanie nowych rozwiązań w tym zakresie przez samych twórców, w różnym stopniu związanych z naturalistycznym nurtem literatury⁵⁵. Odmienność tego stanowiska odnotowała ówczesna krytyka. O *Tuzach* Artura Gruszeckiego tak pisze Bronisław Chrzanowski:

Intrygi, jakiejś bajki powieściowej, zgoła nie ma. Ot, wprost toczy się potok wydarzeń, w rozmaitym tempie, jak zwykle w życiu.

Tuzy w ogóle wywierają wrażenie luźnej wiązki szkiców⁵⁶.

O Dygasińskim natomiast powiedział sam Sygietyński:

Każda jego kompozycja jest uwarunkowana przedmiotem i dlatego nie ma w sobie nigdy cechy szablonu⁵⁷.

⁵² Z., *Ruch naukowoliteracki*. „Niwa” 1884, t. 26, s. 799.

⁵³ P. Chmielowski, *Rozbiory i sprawozdania*. „Ateneum” 1892, t. 2, z. 2, s. 374. Inny natomiast krytyk, S. Rzętkowski (*Piśmiennictwo*. „Tygodnik Mód i Powieści” 1892, nr 23) chwali w *Wysadzonym z siodła* „swobodną naturalność”.

⁵⁴ *Bibliografia*. [Recenzja]. „Świat” 1892, nr 12.

⁵⁵ Cały czas operujemy głosami krytyki bez podejmowania konkretnych analiz tych utworów. Analizy takie znajdują się w innej części pracy, którą przygotowuję. Tutaj interesuje nas głównie świadomość krytyki literackiej w tej kwestii, „rozrzut” punktów widzenia charakterystycznych dla tej epoki.

⁵⁶ B. Chrz[anowski], *Literatura polska*. „Prawda” 1894, nr 3.

⁵⁷ A. Sygietyński, *Żałobni słuchacze!* „Wędrowiec” 1902, nr 24. — Z. Szweykowski (*op. cit.*, s. 117) zarzuca Dygasińskiemu „gubienie głównego wątku wobec szeregu innych”, „zbyteczne wtręty słabo wiążące się z całością”, „dowolne łączenie dwóch odrębnych utworów w jedną całość”. Píše też, że „Dygasiński zasugerowany teoriami naturalistów odtwarza rzeczywistość (i w tym czuje radość literata), a za mało przetwarza ją na dzieło sztuki” (s. 118). I dalej: „Dygasiński nie jest zdolny do trudu kompozycyjnego, łatwość i szybkość pisania sprawiają, że bierze on często fakty pierwsze lepsze, pierwsze z brzoza, zadawa-

Właściwości Zygmunta Niedźwieckiego w tym względzie następująco scharakteryzował jego monografista — Zygmunt Markiewicz:

Pisarz nie zapomina o żadnym fakciku czy drobiazgu charakterystycznym, by wytworzyć w ten sposób wrażenie życia; nie wyodrębnia ekspozycji i nie układa scen w sposób dramatyczny, lecz sprawia, że następują po sobie bezładnie jak w rzeczywistości codziennej⁵⁸.

Przeciwstawne sobie dwie tendencje krytyczne w traktowaniu kompozycji literackiej (nieraz bywa tak, że te same właściwości utworu literackiego są „ujemne” dla jednych, a „dodatnie” dla drugich) mniej by nas interesowały, gdyby nie istotny wpływ jednej z nich na dalszy rozwój produkcji powieściowej już nie tylko tego czasu, ale i epok następnych. Mamy na uwadze, oczywiście, orientację naturalistyczną i wyrosłą z niej powieść o luźnej strukturze kompozycyjnej, nastawioną na penetrację nowych obszarów życia, bez sztywnych reguł w zakresie akcji, intrygi; chłonną na zewnętrzną rzeczywistość, oddającą w swej formie złożone sytuacje społeczne i historyczne. Słowem, powieść młodopolską, z jej bezładem w traktowaniu zdarzeń i szeregowaniu epizodów, z niejednorodną konstrukcją planu fabularnego, zatem utwory, jak sugerowała krytyka, źle skomponowane — powieści Żeromskiego, Rey-

lając się przypadkowością doboru” (s. 122). Wkracza jednak Dygasiński — zauważa Szweykowski — w zwalczaną przez naturalistów sferę motywów romantyczno-sensacyjnych. Sprawę pogarszają właściwości techniki powieści dydaktycznej, spod wpływu której Dygasiński nie wyzwolił się całkowicie. Zasadniczo jednak Szweykowski tak rzecz ujmując: „Podstawy techniki narracyjnej znajdziemy wyraźnie w dorobku artystycznym Dygasińskiego. W jego utworach akcja ma mieć również znaczenie dokumentu rzeczywistego, charakter jej przeważnie ogranicza się do życiorysu (*Niezdara*, *Piszczalski*, *Zerty chłop*, *Von Molken*, *Kwiatki*) czy historii zjawiska socjalnego (*Właściciele*, *Jarmark na św. Onufry*, *Głód i miłość*), utwór składa się z szeregu fragmentów, których najczęściej nie spaja efektowny, dramatyczny wątek, lecz poszczególne motywy mają się wiązać z sobą na podstawie wspólnej wewnętrznej logiki, którą się zdobywa obserwacją czy eksperymentem” (s. 113—114).

⁵⁸ Z. Markiewicz, *Zygmunt Niedźwiecki. Studium z dziejów polskiego naturalizmu*. Kraków 1939, s. 40. By nie mnożyć w tekście głównym zbyt wielu wypowiedzi — zacytujmy tutaj jeszcze opinie A. Gruszeckiego o *Wysadzonym z siodła* (*Artyzm powieści „Wysadzony z siodła”*. Warszawa 1895, s. 8): „Samą [...] kompozycją wyróżnia się ta powieść od innych. Nie ma w niej tendencji, nie ma centralnego punktu, do którego by dążył autor i w tym celu grupował fakta, jak sprychy około piasty; nie ma rodowodu od kolebki, jego ekspozycji, nie ma łańcuszków ukutych zdarzeń, których by ogniwa były dowolnie, gwoli zainteresowania czytelnika, przesuwane. Powieść rozwija się swobodnie z nieubłaganą logiką, która robi wrażenie, jakobyśmy nie czytali utworu fantazji, lecz mieli przed sobą istotne życie”. Wypowiedzi te dla naszego szkicu omawiającego świadomość krytyki mają walor dowodu.

monta, Orkana, Daniłowskiego. Uderzają tutaj dwie kwestie: żywiołowy wprost rozwój tego typu powieści, o wyrazistej genezie naturalistycznej, i oficjalna niechęć krytyki literackiej.

A więc szeroko rozprawiano o tym, że zanika ciągłość fabuły, że miejsce jednolitego rodzaju zdarzeń zajmują chaotycznie ze sobą powiązane epizody, że utwory są źle skomponowane. Ten kompleks zarzutów (nie formułują go tylko bardzo nieliczni krytycy) pojawia się w większości omówień najwybitniejszych utworów pisarzy młodopolskich⁵⁹.

Ówczesnie zauważyła to Maria Komornicka, która krytykom pomawiającym pisarzy o „zaniedbanie formy”, jak „brak żywej akcji, złożonej intrygi”⁶⁰, czyniła z tego powodu zarzuty. W szczególności Żeromskiemu miano za złe brak umiaru i perspektywy, anarchię, niechęć do terminowania w szkole pisarzy, dowolność asymilowania różnorodnych materiałów nic nie znaczących w jednolitej kompozycji literackiej. Byli i obrońcy (Antoni Potocki, Ignacy Matuszewski), lecz jedynie Karol Irzykowski nazwał zarzuty o wadliwej kompozycji w utworach Żeromskiego — szkolarskimi. Także Stanisław Brzozowski pochlebnie się wyrażał o formach kompozycyjnych autora *Ludzi bezdomnych*.

Rolę naturalizmu w zakresie wzbogacenia kompozycyjnych form powieści u progu Dwudziestolecia dostrzegł Irzykowski, pisząc, że literatura winna przedstawiać najdziwniejsze zakręty i wypukłości życia, pokazywać pewien chaos jako porządek, że prawdy tej uczył naturalizm.

Naturalizm staje się przez to kopalnią kształtów, z których korzystają potem i inne gatunki i kierunki literackie⁶¹.

Irzykowski jednak spod pozorów chaosu widzi kreacyjną funkcję sztuki: organizuje się materiał literacki w ten sposób, by osiągnąć wrażenie bezładu. U Sygietyńskiego brak tych akcentów; sądził on bowiem, iż aby osiągnąć takie rezultaty, właśnie nie należało „tworzyć”, lecz „spisywać”; aczkolwiek parokrotnie dawał wyraz swemu przekonaniu, że

⁵⁹ M. Głowiński, *Sytuacja powieści młodopolskiej*. Referat wygłoszony na sesji IBL poświęconej literaturze polskiej i rosyjskiej XIX i XX wieku. Maszynopis powielony. Warszawa 1965, s. 7.

⁶⁰ M. Komornicka, *Szkice*. Warszawa 1894, s. 3—4.

⁶¹ K. Irzykowski, *Uroki naturalizmu*. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 5, s. 216. Warto zauważyć, że zasada „niekomponowania”, chwywania życia w jego „naturalnej” postaci, została twórczo spożytkowana przez współczesny film. Wystarczy przypomnieć filmy M. Antonioniego (*Przygoda*), „nową falę” w kinematografii francuskiej, ciekawsze osiągnięcia filmu angielskiego, by się o tym przekonać. A są to zjawiska najwybitniejsze. Wyraża się tutaj stała przeciwstawność owych propozycji artystycznych wobec filmu o skomplikowanej fabule, atakującego widza niezwykłością zdarzeń; która z tych propozycji jest bardziej nowatorska — nie trzeba dowodzić.

„niekomponowanie” wymaga przemyślanego wysiłku. Czyżby zatem Irzykowski wnikliwiej obserwował proces twórczy, głębiej sięgał w ukryte jego prawa? Tak czy owak, był on bogatszy o późniejsze doświadczenia. Sygietyński postulował, Irzykowski — analizował; w czasach Sygietyńskiego należało dopiero torować drogę tak rozumianej kompozycji (wówczas pełna wiara w możliwość „niekomponowania” była niesłychanie twórcza) — Irzykowski bilansował jej rezultaty; dostrzegał także żywotność naturalistycznych wzorców kompozycyjnych w literaturze Dwudziestolecia.

Postulatywna funkcja krytyki Sygietyńskiego wymagała pełnej wiary w możliwość „niekomponowania”, czy też — jak określił Prus — przekonania, że sam plan może prowadzić pisarza za rękę. Takie postawienie problemu pojawia się zawsze wtedy — pisze Ludwig Wittgenstein — kiedy młoda formacja walczy o nowe ideały estetyczne: obala stare obowiązujące formuły sztuki, głosząc, że rozwoju sztuki nie powinny krępować żadne zakazy. W rzeczywistości jednak ustanawia nowe⁶². Wybór jest bowiem nawet tam, gdzie twórca uznaje potrzebę reprodukcji. Wiktor Weintraub zajmując się wyznacznikami stylu realistycznego dowiódł, że dążność twórcy do zapisu mowy potocznej, chęć pozbawienia stylu jego literackich efektów stanowi zawsze świadomy zabieg, odpowiednie organizowanie materiału językowego⁶³. Wnioskami tymi da się także objąć i zakres spraw wiążących się z kompozycją. Złudzenia naturalistów należy traktować jako chęć przeciwstawienia się estetyce dotychczasowej; sami wszak również świadomie organizowali materię sztuki, ale zasady tej organizacji były starannie ukryte. Percy Lubbock pokazał — a przypomniał nam to Maciej Żurowski — jak kunsztownie obmyślano kompozycję *Pani Bovary*⁶⁴.

Taki zakres uprawnień twórcy dostrzegł również Sygietyński: pisał przecież o występującej u Goncourtów zasadzie „niekomponowania w komponowaniu”; zauważał też, że Flaubert w *Szkole uczuć* „miał na myśli psychologię Fryderyka Moreau jako rys charakteru epoki” (286), u M. Gierymskiego zaś wskazywał na „ideę kompozycji”, a nawet wręcz orzekł, iż artysta ten „manewrował szczegółami dotąd, dopóki całość nie dała wrażenia tego, co widział w naturze [...]”⁶⁵. Ewolucja

⁶² Zob. C. Barret i H. Junghertz-Taborska, *Wykłady estetyczne L. Wittgensteina*. „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 6.

⁶³ W. Weintraub, *Wyznaczniki stylu realistycznego*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2.

⁶⁴ Żurowski (*op. cit.*, s. 24) pisze, że w *Pani Bovary* „niewątpliwie istnieje przemyślany porządek (bez niego powieść byłaby nieczytelna) i widać nawet szereg momentów symetrycznych (były one konieczne dla stworzenia tak istotnego w tej historii rytmu nudy i beznadziejności) [...]”.

⁶⁵ Sygietyński, *Album Maksa i Aleksandra Gierymskich*, s. 360, 358.

poglądów Sygietyńskiego na istotę kompozycji zmierzała w kierunku coraz większego akcentowania świadomości twórcy w procesie tworzenia, konieczności świadomego porządkowania wrażeń i używanych środków artystycznych; krytyk nawet z czasem stwierdził, że bez owej nadrzędności nie ma artysty i nie ma sztuki. W roku 1898 napisze:

Dopiero samowiedza pomysłu i użycie świadome środków, zdobytych doświadczeniem własnym, stanowią artystę. Może mu zresztą przyjść do głowy pomysł, motyw, nie wiadomo skąd, ale nie może on go ująć w całość artystyczną, w dzieło sztuki, nie wiadomo jak. Bez rozumowania w wyborze środków nie ma sztuki⁶⁶.

Obce mu jest nadal planowanie samego zamysłu, a więc tego, co wchodzi w zakres sztuki tendencyjnej. Przestaje jednak wówczas być Sygietyński rzecznikiem tych ideałów, które dawniej upowszechniał, wartości tak nowatorskich, zasad tak inspirujących naszą twórczość artystyczną. W pojmowaniu kompozycji bowiem Sygietyński w latach 80-ych zbliżał się ku tym koncepcjom estetycznym, które nie akceptowały apriorycznych, ustalonych wymogami poetyk, formuł tworzenia⁶⁷; nie sądził, aby określone wzorce kompozycyjne były same w sobie dodatnie lub ujemne, aby miały w sobie określone wartości.

w kompozycji nie ma pięknych lub brzydkich linii, właściwych lub niewłaściwych scen, a tylko jest ruch zgodny lub niezgodny z założeniami autora, wyrażający lub nie wyrażający w zupełności charakter życia i ludzi wprowadzonych do powieści. [289]

Nie ma schematów i nie ma reguł — istnieją tylko zasady. Orientują one pisarza w sposobie organizowania obserwowanej rzeczywistości; nakazują mu ową rzeczywistość, szeroko rozumiane życie, obserwować z tym większą uwagą, że właśnie w jego zjawiskach zawarta jest każdorazowo odmienna forma powieściowa. Ta dyrektywa nie przesłania Sygietyńskiemu innej prawdy, a mianowicie zgodności artystycznego obrazu, sposobów jego organizowania — i woli twórczej, świadomości używanych środków; z zastrzeżeniem jednak, by świadomość ta nie naruszała w niczym prymatu materii życia nad formą powieści, ale przeciwnie: przyczyniała się raczej do uwydatnienia tej prawdy, pomagała twórcy we właściwym używaniu środków, którymi, z racji swego zawodu, dysponu-

⁶⁶ A. Sygietyński, *Ptactwo przelotne*. „Kurier Warszawski” 1898, nr 283.

⁶⁷ Sygietyńskiemu zawsze była obca aprioryczność zamysłu twórcy w stosunku do realizacji artystycznej. Pisał, że „sposób tworzenia sztuki z pojęć ogólnych jest już aż nadto przestarzałym” (103); nieufność ta w równym stopniu obejmowała psychologię co i estetykę; psychologię dlatego, że dawała gotowe wzory dobra i zła; estetykę — że dawała podobne wzory tworzenia.

je. Sygietyński rozumie, że jest to rozszerzenie pojęcia kompozycji, czy raczej jej uelastycznienie. Przed pisarzem penetrującym nowe obszary życia, świadomym celu swego zawodu otwierały się nowe perspektywy pozwalające mu stale dążyć do nowatorstwa artystycznego, nie liczyć się z uprzedzeniami, przyzwyczajeniami krytyki i publiczności, konwencjami i przyjętymi punktami widzenia. Twórczość w stanie ciągłego eksperymentu, ustawicznego poszukiwania coraz to doskonalszych, przyporządkowanych nowym zakresom tematycznym, form — oto zasada znajdująca się u podstaw takiego rozumienia kompozycji artystycznej. Pisarze twórczo ją stosujący zawsze się narażali na zarzuty rozwichrzenia kompozycyjnego, braku koordynacji, często nawet nieporadności. Był to konflikt między wyrosłą z ducha normatywizmu krytyką literacką, która szukając w żywym materiale artystycznym potwierdzenia przyjętego poglądu na istotę kompozycji, sprowadzała się do pewnego rygoryzmu w traktowaniu jej zasad, a pisarstwem zorientowanym na ciągle nowe rozwiązania w zakresie form powieściowych⁶⁸. Konflikt ten charakterystyczny był — jak widzieliśmy — dla krytyki literackiej po r. 1880, obejmując swym zasięgiem zjawiska literackie zrodzone z inspiracji naturalizmu.

Na tym tle w sposób pozytywny rysuje się stanowisko Sygietyńskiego, który nie tylko starał się w analizowanych utworach dojrzeć nowość form kompozycyjnych, ściśle splecionych z materiałem będącym treścią utworów, ale wyraźnie postulował ten typ twórczości, torował drogę takiemu pojmowaniu procesu twórczego. Krytyka Sygietyńskiego w tym względzie spełniała funkcję oceniającą i postulatywną i w obu wypadkach stanowiła nowe zjawisko na literackiej mapie Polski drugiej połowy XIX wieku. Żywotność jego postulatów teoretycznych podnoszono również w okresie międzywojennym.

⁶⁸ Wizja kompozycyjnego ładu, idealnego ustroju o wyrazistych cechach struktury, wywodząca się z rozprawy E. Kucharskiego *Kompozycja literacka. Jej istota i badanie* (W zbiorze: *Książka pamiątkowa ku uczczeniu trzydziestoletniej pracy naukowej i nauczycielskiej Stanisława Dobrzyckiego*. Poznań 1928), legła u podstaw oceny niedostatków kompozycji powieści Żeromskiego w rozprawie A. Hutnikiewicza poświęconej temu zagadnieniu (*Problematyka form kompozycyjnych w sztuce pisarskiej Żeromskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1965, nr 1). Wydaje się, że autor poszedł drogą, przed którą przestrzegali teoretycy naturalizmu. Miał historycznego ujęcia problemu dał „przymiarke” — wedle określonego schematu — która nigdy nie będzie przystawała do kompozycji wyrosłej z ducha naturalizmu. O naturalistycznej proveniencji kompozycji Żeromskiego pisze m. in. H. Markiewicz (*Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 311): „Ten niedowład fabuły i idąca z nim w parze obfitość samodzielnych opisów różnych sytuacji społecznych, w rezultacie zaś amorficzność całości — zbliża *Popioły* do naturalistycznej kompozycji powieściowej”.

Stała konfrontacja osób, intryg i wątków powieściowych z umiejętnie obserwowaną rzeczywistością, uparte i czujne tępienie konwenansu, efekciarstwa i „roboty”, dążenie do jak największej obiektywizacji tworzywa, niepowodowanie się jakimikolwiek uprzedzeniami teoretycznymi i formalnymi, z pogardą dla taniego dydaktyzmu, czynią Sygietyńskiego nie mniej aktualnym teraz jak niegdyś i chlubnie wystawiają świadectwo trwałości jego trudu pisarskiego w zakresie krytyki literackiej⁶⁹.

Program ów nie stracił na żywotności i dzisiaj.

Na koniec jedno wyjaśnienie. Pojęcie kompozycji literackiej w rozumieniu naturalistów obejmowało nie środki techniczne, lecz problematykę szerszą: stosunek sztuki do rzeczywistości, sprawę „przekładalności” zjawisk życia na język sztuki, a przede wszystkim charakter procesu twórczego. Natomiast kwestia zabiegów pisarskich obliczonych na przykucie uwagi czytelnika (takie organizowanie części, by całość była „zaciekawiająca”, stąd ekspozycja, szczyt dynamiczny, rozwiązanie) nie była podejmowana przez naturalistów, gdyż — ich zdaniem — sterowanie utworu w stronę czytelnika nie pozwalało twórcy szukać form adekwatnych w stosunku do natury i szeroko rozumianego życia, form nieraz „nieciekawych”, „nudnych”, „statycznych”, „rozwichrzonych”, ale jakże poznawczo płodnych i stale nowatorskich. U Sygietyńskiego to nieliczenie się z odbiorcą jest widoczne w wielu płaszczyznach działalności krytycznej, a chęć schlebiana gustom czytelników, najczęściej przecież nie przygotowanych do rozumienia sztuki nowatorskiej, wartości estetycznych o trwalszym znaczeniu — doprowadza go do stanu obsesyjnego lęku przed obniżeniem poziomu twórczości artystycznej. Sprawa ma sens ogólniejszy, ale trzeba było ją, w kontekście poglądu na kompozycję, zaakcentować.

Za najważniejszy spośród wyznaczników kompozycji naturaliści uważali temat utworu; wyznacznik celowości natomiast miał inny charakter niż u późniejszych badaczy problemu. Nie interesowała ich zupełnie celowość ze względu na odbiorcę — jeden z centralnych wyróżników fabularnych wzorców kompozycyjnych. Wyznacznik celowości to w ujęciu naturalistów stała dążność do każdorazowo innego stwarzania formy wewnętrznej utworu, takiej formy, by była adekwatna do określonej wizji świata. Ten jedynie cel przyświecał im przy formułowaniu postulatów teoretycznych w twórczości artystycznej; inny — tzn. wewnętrzna celowość określająca układ elementów świata przedstawionego, jego wewnętrzny rozwój od początku do zakończenia — nie wchodził w zakres ich estetyki.

⁶⁹ Kucharski, rec.: Sygietyński, *Pisma krytyczne wybrane*.

W szkicu tym zostały potraktowane dwie, równolegle usytuowane, kwestie: znaczenie naturalizmu dla dalszego rozwoju literatury, pokazanego w aspekcie nowego pojmowania kompozycji, i waga poglądów Antoniego Sygietyńskiego, który był pierwszym w dziejach naszej krytyki pisarzem i myślicielem przyczyniającym się do upowszechnienia tego stanowiska; krytykiem na miarę Witkiewicza, Brzozowskiego czy Irzykowskiego. Tylko ci wielcy koryfeusze myśli estetyczno-filozoficznej rozumieli doniosłość wielkich przeobrażeń, jakie w literaturze polskiej dokonały się za sprawą naturalizmu.