

Zenon Uryga

"Na skałach Calvados" - powieść krytyczna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/2, 81-119

1969

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.

ZENON URYGA

„NA SKAŁACH CALVADOS” — POWIEŚĆ KRYTYKA

1

Powieść *Na skałach Calvados* jako pierwsza z utworów Sygietyńskiego doczekała się naukowego opisu, który uwydatnił jej zasadniczo naturalistyczny charakter, zgodność opisywanych elementów z uniwersalnym modelem naturalizmu¹. Aby jednak uświadomić sobie, jaki właściwie naturalizm powieść Sygietyńskiego reprezentuje, warto i trzeba odwołać się do świadectwa rękopisów, wejrzeć w kryteria doboru i sposoby użytkowania naturalistycznych recept twórczych oraz spróbować wydobyc z różnych nawarstwień stylistycznych pierwotne czynniki kształtujące wewnętrzny świat powieści. Zbadać zatem, jak dorastała ona do nazwy „pierwszego w Polsce utworu naturalistycznego”. Warto i trzeba, albowiem powieść Sygietyńskiego — pełna mielizn artystycznych i, być może, nie usprawiedliwiająca obecnie swymi walorami estetycznymi monograficznych zabiegów — była dziełem twórcy o wysokiej świadomości estetycznej, powstawała równolegle z jego głośnymi wówczas, a do dziś atrakcyjnymi intelektualnie studiami o powieściopisarzach francuskich, odbiła w sobie wreszcie i utrwaliła z rzadką wyrazistością obraz poszukiwań artystycznych w początkach lat osiemdziesiątych.

Rękopis *Na skałach Calvados*, który po ostatniej wojnie znalazł się wraz z papierami po Stanisławie Witkiewiczu w krakowskiej Bibliotece PAN², wymownie ilustruje rzetelny wysiłek pisarza: jest upstrzony szeregiem poprawek wyrazowych, zawiera liczne skreślenia i uzupełnienia na marginesach, posiada też podwójną numerację — rezultat głębszych przemian kompozycyjnych tekstu. Mimo tak forsownych udoskonaleń rękopis ów w wielu miejscach bardzo się jeszcze różni od drukowanej wersji. Pozwala nam to bez większego zdziwienia sięgnąć we wrocławskiej Bibliotece im. Ossolińskich po drugi, zakupiony w 1961 r. od ro-

¹ Zob. J. Speina, „*Na skałach Calvados*” Antoniego Sygietyńskiego. *Studium analityczne*. „Zeszyty Naukowe UMK w Toruniu”, Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 6 (1962).

² Rkps Bibl. PAN w Krakowie, sygn. 2437 I (= K). Zawiera on 55 kart zapisanych dwustronnie. W niniejszej pracy odwołuję się do autorskiej (?) numeracji stron (1—101), pomijającej stronice czyste lub odrzucone.

dziny pisarza, rękopis powieści³, który, jak wskazują znaki i uwagi adiustacyjne oraz ślady drukarskiej farby, stanowił dopiero podstawę druku. Przepisując tekst na czysto, autor pewne fragmenty opuścił, inne przeredagował, dorzucił też zupełnie nowe partie. Nie była to atoli ostatnia faza poprawek. W czystopisie obserwować możemy liczne, gęstniejące w miarę zbliżania się do ostatnich scen, retusze dokonywane niebieskim atramentem na wyblakłym czarnym. Te z kolei wraz z pozostałym tekstem ulegały dalszym przekształceniom, nanoszonym tym razem atramentem intensywnie czarnym. Drobne zaś odstępstwa pierwodruku od tej ostatniej wersji rękopiśmiennej świadczą, że pewnych poprawek dokonywał autor jeszcze w korekcie.

Powstanie brulionu powieści możemy dość dokładnie umiejscowić w czasie. Pomiędzy 19 a 30 stycznia 1880 napisał Sygietyński rozdział, który ukazuje przyjazd do rybackiej osady Grandcamp projektującego falochron inżyniera. W ciągu następnych dziesięciu dni zarysował wcześniejsze wypadki, począwszy od kłótni „malca” Gabriela Orange z „gospodarzem” statku, a skończywszy (9 lutego) na jego bójce ze starym, po uwiedzeniu Berty. W dwa dni potem powstał panoramiczny zarys targu o posag, ślubu Gabriela z Bertą i owładnięcia statkiem. Autor jednak przekreślił zaraz ten fragment, by po dwu tygodniach pracy (od 12 II) nad opisem zalotów inżyniera do Berty powrócić do tych scen. Zajął się nimi ponownie 27 II, a dokończenie tego rozdziału i zobrazowanie tragicznych wydarzeń końcowych zajęło mu przypuszczalnie (brak dalszych dat) znaczną część marca.

Trudno natomiast tak dokładnie ustalić, kiedy tekst został przepisany. Datę na pierwszej stronie czystopisu: „24 grudnia 1883 roku”, trzeba odnieść do momentu oddania powieści do druku. Data na ostatniej stronie: „w kwietniu 1880 roku”, w przeciwieństwie do wspomnianych poprzednio nieprecyzyjna, zapisana została tym samym atramentem co notatka wstępna i ostatnie poprawki, znalazła się więc pod rękopisem przypuszczalnie tuż przed drukiem, jako informacja dla czytelnika o właściwym czasie powstania, a może o długotrwałym dojrzewaniu utworu. Jeżeli zatem główne przemieszczenia strukturalne tekstu da się zlokalizować dość ściśle, to nie potrafimy tak dokładnie uchwycić dalszych etapów jego przeobrażeń. Możliwie, że czystopis był już gotowy w kwietniu 1880, z końcem tego roku autor stwierdzał bowiem w liście, że utwór czytano już w kilku warszawskich redakcjach⁴. Wydaje się

³ Rkps Bibl. Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 13208 II (= W).

⁴ Zob. *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880—1904*. Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył E. Kiernicki. Wrocław 1963, s. 30.

jednak prawdopodobne, iż tekst wędrował tam w swej pierwotnej postaci, gdyż wiadomo z innego listu, że pisarz obiecywał sobie dopiero ostatecznie ukończyć powieść w połowie 1881 roku⁵. Nie wiemy, czy poprawki zostały wprowadzone w tym terminie i czy wiązały się one z przepisywaniem tekstu, czy też zaznaczyły się już w gotowym czystopisie śladami niebieskiego atramentu. Pewniej nieco możemy tylko przypuszczać, że ostatnia faza zmian była równoczesna z przygotowaniem powieści do druku pod koniec roku 1883.

2

Powieść o zbrodni, która dokonała się w rybackiej osadzie na skałach Calvados, opatrzył autor pierwotnie tytułem *W piątą rocznicę*⁶ — i fakt ten, mający czytelnikowi uświadomić upływ czasu od ślubu Berty Boudard do cudzołóstwa, świadczy wymownie o wadze, jaką posiada tu problematyka rozkładu małżeństwa. Kiedy jednak od tej strony zechcemy na utwór spojrzeć, uderzy nas zbieżność jego tematu z działalnością publicystyczną Sygietyńskiego. Zagadnieniu małżeństwa i rodziny oraz sprawie kobiecej poświęcił on w czasie pobytu we Francji kilka artykułów, przygotowywał nawet na ten temat szerszą rozprawę:

mam przygotowane notatki do obszernego studium o... (nie przerażcie się moją śmiałością!) ... *O małżeństwie*. Chciałem kiedyś dla „Nowin” pisać o *Divorce* Dumasa. Wziąwszy się do roboty spostrzegłem się, że tak dobrze Dumas, jak i ja byliśmy tylko ofiarami literackiej gorączki, dziennikarskich potrzeb i chwilowych dobrych chęci, nie zaś prawdziwymi przewodnikami idei. Od książki więc do książki, od źródła do źródła zaszedłem w taki stos materiałów, że dziś umiałbym je tylko zużytkować jako poważniejszą całość, nie zaś dorywczą, podjazdową szermierkę dziennikarza⁷.

Ów fragment listu do redaktora „Ateneum” rzuca światło na dominantę nastrojów i dążności Sygietyńskiego w momencie powstawania powieści — pasję publicystyczną. Były student Szkoły Głównej przyjechał bowiem do Paryża nie tylko dla pogłębienia studiów estetycznych; interesował się żywo problematyką obyczajową, społeczną i polityczną, przysyłał wówczas do kraju korespondencje o sprawach, którymi żyła prasa paryska: o polemikach, skandalach, dyskusjach parlamentarnych. Da się w tych wypowiedziach zauważyć przywiezione z kraju przekonanie o zasadniczej wartości ustroju republikańskiego, w przeciwieństwie

⁵ *Ibidem*, s. 37.

⁶ Tytuł ten, wpisany pod datą 19 I 1880 na początku pierwszego w numeracji arkusza, w dalszej fazie pracy został przez autora skreślony i w końcowym układzie rozdziałów znalazł się po przenie numerowaniu na s. 51 brulionu K.

⁷ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, s. 31.

do władzy arystokracji, która „we Francji tak dobrze jak w innych narodach nie zrzeka się przedawnionych praw rządzenia narodem”⁸. Rzeczywistość, co prawda, rychło zawiodła oczekiwania polskiego pozytywisty. Gdy w połowie 1878 r. dopatrywał się w wystawie powszechnej politycznego dowodu siły ustroju republikańskiego, to w pół roku później zrywał się już:

[republikanizm] jak dotąd ograniczał się na przyjęciu dawnych ustaw i tradycji w milczeniu i na zmianie napisów L[udwik] N[apoleon] na R[épublique] F[rançaise]. Wszystko zresztą zostało się tak samo, jak było przed sędąską zbrodnią, tylko że policja nie aresztuje za śpiewanie *Marsylianki*⁹.

Demaskując oportunizm mieszczańskich parlamentarzystów, próbował jednak Sygietyński winą za obserwowane w życiu francuskim zło obciążyć głównie konto rządów arystokratycznych w okresie Restauracji i Drugiego Cesarstwa. Moralność Francji, jego zdaniem, zatruwają „resztki upadłego cezaryzmu”, korzystające z poparcia elementów klerykalnych.

Za szczególnie jaskrawy przejaw zachowania reakcyjnego *status quo* uważał Sygietyński system kształcenia młodzieży. Wskazywał na skandale w opanowanych przez zakony szkołach męskich oraz na arystokratyczny i religijno-mistyczny model wychowawczy pensji dla dziewcząt¹⁰. Drugą dziedziną podobnych obserwacji była właśnie przeciągająca się w parlamencie walka o reformę prawa małżeńskiego. W dobie, kiedy dojrzywał pomysł i ostateczny kształt literacki *Na skałach Calvados*, autor powieści relacjonował w prasie wyniki debat parlamentarnych, streszczał w swym notatniku głosy posłów i wypowiedzi publicystów¹¹, recenzował w prasie szersze rozprawy¹². Z istniejącego stanu rodziny francuskiej wyprowadzał wnioski o potrzebie rozwodu jako instytucji umoralniającej. Zbywał przy tym ironicznie właściwe dojrzałej fazie mieszczańskiego społeczeństwa „przekonania o znaczeniu rodziny jako „kamienia węgielnego”, „ostatniej komórki społecznej”, „zarodka państwa”¹³, nawiązując w argumentacji do wolnomysłnych idei z okresu

⁸ Was [A. Sygietyński], *Z wystawy paryskiej*. „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 20, s. 232.

⁹ [A. Sygietyński], *Wnętrze Francji*. „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 45, s. 506.

¹⁰ A. Sygietyński, *Z obcej niwy*. „Nowiny” 1880, nr 106. — A. W. S. [A. Sygietyński], *Kronika paryska*. „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 51; 1879, nr 6.

¹¹ W notatniku podręcznym Sygietyńskiego (rkps Bibl. Ossolineum, sygn. 13217 I, s. 19—29) zachowały się zapiski z lektury rozpraw deputowanego Naqueta *Le Divorce* (1877) i A. Dumasa-syna *La Question du divorce* (1880).

¹² Zob. A. Sygietyński, *Sprawa kobiet* (E. Legouvé). „Prawda” 1881, nry 14, 16.

¹³ A. Sygietyński, *Rozwód we Francji*. „Prawda” 1881, nr 9, s. 99.

Wielkiej Rewolucji. W związku z wypowiedzią deputowanego Naqueta notował:

Dla Kościoła małżeństwo jest nieczystością, a celibat stanem zdrowszym i doskonalszym. Prawo cywilne zachęca do małżeństwa i toleruje tylko celibat. Kościół walczę z potrzebami natury i wstrzeźliwość chuciową nagradza niebem w perspektywie. Prawo cywilne chce się tak udoskonalić, aby ułatwić człowiekowi zadowolenie wszystkich jego potrzeb i usunąć nacisk porządku socjalnego na jego osobiste namiętności. Jeżeli więc rozwód sprzeciwia się z dogmatem katolicyzmu, to bynajmniej to nie powinno nikogo dziwić ani też zrażać do walki o swobodę, która pod formą rozwodu jest tylko jedną z bardzo wielu, jakie na katolicyzmie i dzisiejszym prawodawstwie wywalczyć trzeba. Rozwód jest wyrazem sprawiedliwości i interesów społecznych. Precz z nierozwiązalnością!!!¹⁴

Zapalczywość, z jaką Sygietyński te śmiałe uwagi formułował, świadczy o mocnym zaangażowaniu się w walkę o nowe poglądy na kwestię małżeństwa. Słuszniej zresztą będzie poszerzyć krąg rozważań: interesują pisarza również dodatkowe aspekty tego problemu, tj. sytuacja kobiet uwiedzionych i prawne wykluczenie poza nawias społeczeństwa dzieci naturalnych — a więc całe drażliwe tło „sprawy kobiet”, jak nazwany został ogół tych zagadnień w omawianej przez niego w 1881 r. pracy Ernesta Legouvé. Z autorem *Sprawy kobiet*, którego dwie książki na podobny temat warszawscy pozytywiści kolportowali już w latach 1874—1875¹⁵, Sygietyński zgadzał się co do kierunku reform, akcentując jednak nie postulat zmiany w kodeksie, lecz potrzebę propagandy obyczajowej:

Poprawmy obyczaje, wpłyniemy na zmianę przekonań, przeprowadźmy walkę przeciw ogólnej ciemnocie i przesądom, a prawa znajdą się same, ponieważ kodeks liberalny czy wsteczny jest tylko wyrazem obyczajów¹⁶.

Czy w swej pierwszej powieści przyjął Sygietyński podobny punkt wyjścia, czy odnajdziemy w niej ślady propagandy idei, pozytywistycznej tendencji? Sam autor zastrzegał się, że nie: „Piszę nie dla tendencji, lecz dla prawdy i arcyzmu” — twierdził¹⁷. Wszelako w jego notatkach z lektury łatwo dostrzec mocny węzeł spajający warstwę fabularną utworu z rozważaniami publicysty. Szczególną mianowicie uwagę pisarza zyskał podstawowy argument zwolenników rozwodu:

bardzo często zbrodnia rozwiązuje małżeństwo, jak o tym przekonują roczniki prawne¹⁸.

¹⁴ Notatnik, s. 22.

¹⁵ Nakładem „Przeglądu Tygodniowego” wyszły wówczas w Warszawie, w tłumaczeniu J. Trzciskiej, jego *Dzieje moralne kobiet* (t. 1—3; 1875) oraz *Ojcowie i dzieci w XIX wieku* (1874).

¹⁶ Sygietyński, *Sprawa kobiet*, s. 185.

¹⁷ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, s. 31.

¹⁸ Notatnik, s. 20.

Obszerna rozprawa Dumasa *La Question du divorce* stanowiła zamknięcie niezwykle bujnej i hałaśliwej dyskusji, toczącej się od r. 1872, i była już drugim głosem autora *Żony Klaudiusza* w tej sprawie. Sygietyński znał — świadczą o tym wzmianki w studium o Zoli — także jego pierwszą wypowiedź, rozgłosną rozprawę *L'Homme-femme*, w której autor na marginesie procesu hrabiego de Bourg, oskarżonego o zabójstwo niewiernej żony, zaatakował tezę, jakoby w imię miłości chrześcijańskiej należało cudzołożnej żonie przebaczyć. Okrzyk, którym swą wypowiedź kończył: „*tue-la*”, doradzając mężowi jako jedyny środek wyzwolenia — zabójstwo, obliczony był na postawienie w dyskusji kwestii rozwodu¹⁹. W obu rozprawach dążył Dumas do wykazania, że istniejące warunki prawne sprzyjają morderstwu i że jedynie rozwód mógłby się stać środkiem naprawy obyczajów, regulatorem działania namiętności. Sygietyński w swych notatkach zajął się głównie rozdziałem poświęconym zasadzie „*tue-la*”, zaznaczył sobie nawet odpowiednie stronicie rozprawy. Mnożące się wypadki morderstw żon dawały silny argument za reaktywaniem rozwodu jako rozwiązania dla kobiety korzystnego.

Ona to zyskuje na rozwodzie, a nie mężczyźni, którzy przy rozwiniętym obecnie duchu *tue-la* dają sobie radę inną drogą i tylko w razie cudzołóstwa żony²⁰.

Gdy od rozważań publicystycznych Sygietyńskiego przejdziemy na teren powieści, zauważymy, że jej osią fabularną jest historia mężczyzny, który umiał „dać sobie radę”, wyzyskując właśnie cudzołóstwo żony. Wyrzyskuje się to zwłaszcza w drugiej części utworu. W czasie gdy do Grandcamp przybywał inżynier Armand de Coux, Orange dla żony „z uwodzącego kochanka stał się obojętnym, a następnie nienawidzącym ją mężem” i rozmyślał, „jak się pozbyć Berty, która bezprocentowo siedziała mu na karku”. Radził się nawet księdza, „czy nie można by tak jako się z nią rozwieść, bo dzieci nie mają, a nie pasują do siebie wcale”. Ten jednak zalecił tylko „zdać się z ufnością na wolę Boga, który może, choć późno, nawiedzić ich swoją łaską, kiedy Mu się podobało połączyć ich z sobą na zawsze” (s. 175)²¹. Słowa księdza, dla ironicznego efektu, następują tuż po scenie cudzołóstwa. Kochanek pośpieszył z pomocą mężowi w konflikcie między sztywnym stanowiskiem kleru a społeczną potrzebą rozwodu. Wiarołomstwo żony, mimo że zrazu wzburzyło i ubodło ambicję Orange'a, dawało mu szansę uwolnienia się

¹⁹ Dumas wyjaśniał w *La Question du divorce* (wyd. 11. Paris 1880, s. 197): „*Je vois là un des arguments destinés à faire adopter la loi du divorce*”.

²⁰ Notatnik, s. 28.

²¹ W ten sposób odsyłamy do wydania: A. Sygietyński, *Na skałach Calvados. Powieść z życia normandzkich rybaków*. Kraków 1956.

i zdobycia bogatej wdowy z sąsiedniej osady. Toteż Sygietyński podkreśla stopniowe przechodzenie motywów uczuciowych myśli o zbrodni (zadrażniona ambicja) w rozumowe (możliwość zdobycia majątku i statku) i pieczętuje rzecz w ostatniej scenie słowami Julka: „To to on pewnie po rozwód z waszą córką pojechał na skały” (s. 211). Zobowiązuje nas takie rozwiązanie fabuły do zwrócenia pilniejszej uwagi na charakter związków powieści Sygietyńskiego z *Madame Bovary*, związków, które parokrotnie podnoszono, ze względu zwłaszcza na podobieństwo postaci kobiecych²².

Bohaterka *Na skałach Calvados* jest bez wątpienia literacką córką Emmy Bovary, nosi zresztą — zbieg okoliczności czy też zamierzony efekt? — imię, jakie Emma nadała swemu dziecku. Lecz podobieństwo nie sięga zbyt głęboko. Berta nie spełnia w konstrukcji utworu takiej roli jak bohaterka Flaubertowska, której myśli, przeżycia i czyny organizują cały tok opowieści. Jest bierna, bezwolna, pozbawiona inicjatywy. W pierwszej części utworu sceny układają się w dramatycznie rozwiniętą historię Gabriela Orange, który z chłopca okrętowego pragnie w ciągu paru lat wybić się na właściciela statku i któremu jedna nieszczęśliwa burza przekreśla ambitne plany. Berta nie występuje zupełnie w rozdziale pierwszym, zawierającym ekspozycję, również rozległa scena katastrofy usuwa ją sprzed oczu czytelnika; współpartnerką dramatu pozostaje tylko w tej jego fazie, gdy młody rybak pragnie ją zdobyć, by pozyskać zarazem pieniądze Boudarda. Podobnie przedstawia się ta kwestia także w drugiej części, skonstruowanej wokół zawiązania oraz dramatycznego rozwiązania małżeńskiego trójkąta, przy czym czynna rola i tym razem przypada mężczyznom. Rozmiary wszystkich scen, w których występuje bohaterka — choćby w tym tylko sensie, że jest świadkiem (nawet milczącym) jakichś wypadków lub wypowiedzi — nie przekraczają połowy tekstu powieści.

Berta różni się jednak od Emmy nie tylko swą nikłą rolą w konstrukcji wydarzeń, lecz głównie — co może jej pozycję w powieści uzasadnić — ukształtowaniem psychicznym. Wątpiwa, limfatyczna dziewczyna, dwukrotnie w powieści ulegająca z przerażeniem woli kochanka (najpierw jest nim Orange, potem inżynier) i ponosząca za to straszliwą karę, nie ma przede wszystkim potęgi zmysłów Emmy, rozwijającej się choroby namiętności, chęci zaspokojenia za wszelką cenę „nieosiągalnego pragnienia i tęsknoty do nieskończoności”. Borys Reizow, akcentując za Baudelairem heroiczną charakterystykę Emmy, uważa owo „wielkie nieprzejednanie” za chorobę identyczną z cierpieniami „szalonych” bohaterów mło-

²² Zob. np. J. Z. Jakubowski, *Wstęp do: A. Sygietyński, Pisma krytyczne. Krytyka literacka i artystyczna*. Warszawa 1951, s. 11.

dego Flauberta i pełnię rysunku rozterek i udręk pani Bovary wywodzi z osobistych przeżyć autora, stanowiących już wszakże w tej powieści przedmiot analizy socjologicznej²³. W powieści Sygietyńskiego rzecz przedstawia się odmiennie: analiza przeżyć jednostki wybujałej uczuciowo i skłóconej ze środowiskiem jest jedynie wynikiem przyjętych tu krytycznych założeń, nie ma oparcia w doznaniach wewnętrznych samego autora, wychowanego raczej w atmosferze dążeń racjonalistycznych i utylitarnych.

Podobieństwo Berty do Emmy Bovary wypadnie więc ograniczyć do zbieżności ich kolei życiowych. Obie bohaterki wychowane przez „dobre” (u Flauberta), „pobożne” (u Sygietyńskiego) „siostry” w klasztornej atmosferze mistycyzmu i egzaltacji, obie zapalone opowieściami „pewnej starej panny” (u Flauberta), „starej kuzynki” (u Sygietyńskiego) do czytania romantycznych historii miłości z przeszkodami, nie mogą się przystosować do popolitości życia, doznają zawodu w małżeństwie i potajemnej miłości, a wreszcie giną tragicznie. Zarysowując postać Berty, przeniósł Sygietyński z francuskiego dzieła głównie motyw romantycznej lektury i jej zgubnych skutków w wychowaniu kobiety. Warto wspomnieć, że w brulionie powieści wymieniał nawet z imienia — za wzorem Flauberta — „wiersze Lamartina, chłopską powieść pani Sand i *Manon Lescaut*” (K 21). Motyw ten, akcentowany w partiach narracyjnych bezpośredniej charakterystyki, staje się w niektórych wypadkach wyłącznym wyznacznikiem postępowania Berty. O jej zainteresowaniu się Gabrielem zdecydowała jedynie wyjątkowość postaci młodego rybaka na tle niezgrabnego otoczenia (s. 43—44)²⁴, a o tym, że doszło do małżeństwa — sprzeciw ojca.

A jeżeli ojciec pozwoli? [...] Nie, to nie pójdę za niego. Przecież znowu nie jest tak piękny... nie ma wąsów... ręce grube, paznokcie krótkie. A jeżeli nie pozwoli?... [s. 46]

Wyjątkowość bohatera i perypetie przedślubne kochanków, czynniki konstrukcyjne obce *Madame Bovary*, znajdują pewne wyjaśnienie w powieści Sygietyńskiego jako zabiegi uwydatniające wpływ lektury na poczynania życiowe bohaterki. Wątek małżeństwa Berty służy krytyce wychowania kobiet według schematów romantycznych, w niezgodzie z potrzebami życia. W piętnowaniu „fatalnego błędu dzisiejszej demo-

²³ Zob. B. Reizow, *Gustaw Flaubert*. Przełożył J. Jędrzejewicz. Warszawa 1961, s. 205—209.

²⁴ Rzecz ma się tu odwrotnie niż w *Pani Bovary*. W pierwszym planie powieści wprowadzie bohaterka Flauberta „z początku kocha swojego męża, dosyć przystojnego mężczyznę, dobrze zbudowanego i eleganckiego”, lecz w dalszym rozwoju pomysłu autor redukuje do minimum miłość, a jednocześnie pozbawił Karola Bovary urody i obniżył jego poziom intelektualny (zob. *ibidem*, s. 241—242).

kracji” dostrzegął bowiem autor studium o Flaubercie główną myśl jego dzieła²⁵, ceniąc w nim prócz obserwacji społecznej także tendencyjną krytykę, i ten rys przeszczepiał do swej powieści przede wszystkim.

Jakkolwiek publicystyka nie wkroczyła do powieści Sygietyńskiego bezpośrednio ani też nie nadała jej charakteru budującego, a lekceważącego prawdopodobieństwo, przykładu, to jednak pozostawiła ślad na sposobie zorganizowania elementów utworu w całość zmierzającą logicznie i wyraziście do założonej z góry, choć nie wypowiedzianej, konkluzji społecznej. Umieszczenie w kulminacyjnych punktach obu części momentów sensacyjnych (rozprawa z Boudardem jako zamknięcie chytrej intrygi Gabriela, następnie zabójstwo z premedytacją) zakłóca flaubertowską kompozycję powieści opartej na upływie czasu i rozwoju namiętności. Sprawia, że zamiast organizującego fabułę obrazu przeżyć człowieka znajduje się w centrum uwagi autora taki dobór scen, które by mogły odpowiednio uwydatnić główną myśl utworu. Uzyskiwał przez to pisarz niewątpliwie przesunięcie akcentu z obserwacji psychologicznej na socjologiczną.

Istnienie w dziele śladów pasji publicystycznej autora nie wydaje się sprzeczne z jego krytycznymi opiniami o powieściopisarzach naturalistycznych. Chociaż imponowało mu dążenie Flauberta do malowania życia powszedniego, redukowania roli wyobraźni, analizy „dokumentów ludzkich”, choć pochwalał rezygnację z podmiotowości, istotny krok naprzód w stosunku do powieści Balzaka, to jednak nie myślał o całkowitym odrzuceniu „moralizującego i filozofującego »ja«”, które „robi z powieści sztuczną wiązaną nauki i sztuki”, lecz o jego ukryciu i podporządkowaniu formie artystycznej. Twierdził:

potrzeba było, aby moralista, filozof i artysta wydali dzieło jednolite, trzymające się silnie jak odlew z brązu i przedmiotowo piękne²⁶.

Pogląd ten powtarzał w studiach o Zoli i braciach Goncourt, tym razem w formie zarzutu. Powieści Zoli raziły Sygietyńskiego „oportunizmem”, poprzestawaniem na konstatowaniu faktów i nieumiejętnością ich uogólniania, inaczej mówiąc — brakiem moralistycznej tezy, „myśli, która by na umysł ludzi oddziaływała jako filozoficzny bodziec”²⁷.

Jak dalece uważał pisarz powieść za narzędzie walki, środek wypowiedzenia poglądów społecznych, świadczy paralela filozofii Littrého, polityki Gambetty i pisarstwa Zoli. Ze znaną z artykułów społecznych pasją antyklerykała i radykalnego republikanina potępiał u przywódców francuskiego mieszczaństwa brak walki z działalnością Kościoła, wystę-

²⁵ Sygietyński, *Pisma krytyczne*, s. 54.

²⁶ *Ibidem*, s. 46.

²⁷ *Ibidem*, s. 150.

pującego przeciw nauce i władzy państwowej, i tolerowanie instytucji odziedziczonych po cezaryzmie i monarchii, mimo że są one sprzeczne z ideami demokracji. Podobnie u Zoli, choć społeczne znaczenie jego twórczości umiał właściwie ocenić, potępiał Sygietyński poddanie się faktom, to, że „zamiast moralizować” Zola pragnie tylko „notować niemoralność Francuzów”.

Filozofia ta nazywa się pozytywizmem w socjologii, oportunizmem w polityce, a naturalizmem w powieści. Kto ją przyjmie?... Ten tylko, kto walczyć nie umie, nie chce lub nie potrzebuje²⁸.

Demaskatorskiej, bojowej pasji trudno było Zoli odmówić, zarzut skierowany był zatem w gruncie rzeczy w artystyczny kształt jego utworów. Sygietyński krytykował je stając na gruncie powieści, której konstrukcja ma zmierzać do wypowiedzenia tezy autora. W dziele pozbawionym bezpośredniej ingerencji twórcy funkcję wyrażania jego stanowiska powinny, zdaniem krytyka, przejąć na siebie: odpowiedni dobór faktów, ich kompletność i właściwy układ.

Aby jednak psychologia robiła wrażenie prawdy, potrzeba czegoś więcej niż proste notowanie faktów; potrzeba wniosków autora, tak jak przy oskarżeniu zbrodniarza potrzeba wniosków prokuratora, które by pojedyncze fakty uogólniły i nadały im ton. Zola zadawalnia się konstataowaniem faktu, mówiąc, że „eksperymentator wniosków stawiać nie potrzebuje, ponieważ doświadczenie samo wnioskuje za niego”. Ani słowa! I w oskarżeniu prokuratora także fakty powinny mówić za niego. Jeżeli jednak fakty są oderwane, sprzecznej natury i w niczym lub mało tylko popierające jego sąd, oskarżenie chyba celu²⁹.

Gdy Zoli wykazywał przesadę w notowaniu faktów nie zawsze podporządkowanych charakterystyce postaci i przypadkowość ich zestawiania w miejsce logiki prokuratorского wywodu, Goncourtom, kierując się tą samą myślą, zarzucał niedostatek faktów, luki w rozwinięciu całego dramatu psychologicznego przy mistrzowskim charakteryzowaniu pewnych stanów duszy człowieka. Atakował zaś tę „wadliwość kompozycji”, wynikającą z niedokładności rysunku psychologicznego, z tego powodu, że „nie pozwoliła autorom dowieść tezy w sposób namacalny”. Wyjaśniał przy okazji, że przez dowodzenie tezy rozumie „demonstrację faktów tak ścisłą i pełną, ażeby ją za jedno z uogólnieniem wziąć było można”³⁰.

Stojąc na gruncie wymagań przemysłanej i logicznej kompozycji, żył się również Sygietyński na inną cechę naturalistycznych utworów — uprzywilejowanie realizmu szczegółów, zbieranie notatek „byle tylko wiernie i dużo” oraz montowanie z nich powieści za pomocą melodra-

²⁸ *Ibidem*, s. 150—151.

²⁹ *Ibidem*, s. 194—195.

³⁰ *Ibidem*, s. 239—240.

matycznych a przypadkowych spięć sytuacyjnych. Wyżej sobie cenił intrygę, historię, fabułę posiadającą przebieg dramatyczny i kulminacyjny punkt, z którego można objąć jednym rzutem oka całość obrazu i myśli³¹.

Sygietyński zachował, jak widać, znaczną rezerwę w stosunku do wzorca formalnego francuskich powieści naturalistycznych. Zgadzał się raczej z jego formą załączkową, aprobował Flaubertowską zasadę obiektywizacji wypowiedzi artystycznej. Jednakże Flaubert autonomizował równocześnie swój świat powieściowy, natomiast u autora *Na skałach Calvados* przeważały dążności logiczne, chęć zracjonalizowania przedstawionych obrazów i budowania powieści na przejrzystym wzorze układu publicystycznej rozprawy. Wyborem takim kierowała, jak można przypuszczać, obok osobistych skłonności umysłu pisarza-krytyka i oddziaływania scjentyzmu, ogólna sytuacja pozytywistycznej twórczości w kraju, szukającej dróg wyjścia ze zbyt jaskrawej tendencyjności, a zarazem nie rezygnującej z ambicji kierowania rozwojem społecznym. Krytyczne opinie Sygietyńskiego o naturalistach potwierdzają przekonanie, że pierwsza jego powieść była próbą wypowiedzenia poglądów w sposób nowocześnie zmodyfikowany.

Niemniej morał owej z ducha pozytywistycznego wolnomyślicielstwa poczętej tendencji, w zespole haseł tego czasu dość zresztą marginesowy, został zdystansowany i przesłonięty w oczach współczesnych i potomnych przez demaskatorską wymowę obrazu społecznego. Fakty motywujące „konieczność” tragedii Sygietyński ugrupował, zgodnie ze wskazanym uprzednio podziałem ról w powieści, głównie wokół postaci Gabriela. Rybak w dążeniu do osiągnięcia niezależnej pozycji chwytą się to intryg (ożenek), to niebezpiecznych operacji finansowych (wyprawa przemysłowa). Coraz bardziej też zadłuża się i uzależnia od szynkarza a zarazem armatora, ojca Renouf. Fakty owe motywują rozpaczliwą decyzję zamordowania żony, w swej zaś obiektywnej funkcji odsłaniają system wyzysku³², wypaczający kierunek działania tak skądinąd pozytywnych sił człowieka, jak energia, ambicja i stanowczość. Drugi czynny bohater powieści, Armand de Coux, reprezentuje w środowisku Grandcamp współczesną mieszczańską cywilizację i swym postępowaniem i zachowaniem jaskrawie ją kompromituje. Silne uwydatnienie i napiętnowanie niemo-

³¹ *Ibidem*, s. 181.

³² Wartości poznawcze powieści Sygietyńskiego skrupulatnie omawia rozprawa Speiny (*op. cit.*, s. 128). Autor utrzymuje słusznie, że ostrości przedstawienia kolizji socjalnych nie towarzyszy tu, odmiennie niż to ma miejsce u pozytywistów, wyraźniejsze zaangażowanie emocjonalne. Wyjaśnieniem tego zjawiska może być sam kierunek tendencji: reforma prawa małżeńskiego, wobec którego sprawy te leżą na uboczu. Odmiennie już jednak wygląda ustosunkowanie się pisarza do losu Berty.

ralności i hipokryzji, religijnego i demokratycznego frazesu, lichwiarskiego wyzysku wreszcie — było niewątpliwie wynikiem pogłębiającego się stale u pisarza rozczarowania i zniecierpliwienia wobec oportunistycznego i zamaskowanej reakcyjności republikańskiego systemu. Rys ten uchwycił trafnie Józef Tokarzewicz, towarzysz paryski Sygietyńskiego, wskazując na „żywy, głęboki w autorze zasób wzgardy, poniewierki i obrzydzenia do wszystkiego, co jest takim, jakim jest w jego wieku i otoczeniu”³³. Nastroje te spowodowały, że w powieści analiza krytyczna obrazu życia przeważała nad założoną tezą.

3

W uproszczonym i statycznym ujęciu postaci w powieści Speina dostrzegał

rezultat przyjęcia doktryny naturalistycznej, uzależniającej życie wewnętrzne jednostki ludzkiej od czynników sprawczych, które leżą poza osobowością człowieka, poza jego wolą, i działają niezmiennie (prawa dziedziczności i wpływ środowiska)³⁴.

Wydaje się wszakże w świetle dotychczasowych obserwacji, że niemałą rolę odegrały tu również, z jednej strony, nacisk pasji demaskatorskiej, dyktujący wyjaskrawienie satyryczne, z drugiej — logizująca struktura powieści z tezą, która wymaga wyposażenia postaci w cechy stosowne do funkcji, jakie mają one spełniać w akcji. Rękopisy utworu rzucają wiele światła na problemy kreacji postaci, odsłaniając w kolejnych przekształceniach tekstu istotne kierunki zabiegów stylizacyjnych.

Odstępstwo od Flaubertowskiego modelu fabuły pociągnęło za sobą zmiany w sposobie kreślenia bohaterów. Prosta, biograficzna konstrukcja *Madame Bovary*, przesuwająca akcent z wypadków fizycznych na analizę psychologiczną i nadająca dramatyczność „wydarzeniom moralnym”, ułatwiała uchwycenie prawdy życiowej portretu. Granice kategorii liryzmu i wulgarności — zauważmy za Reizowem — przebiegają w tej powieści nie między postaciami, lecz w samych duszach bohaterów. Emma łączy w sobie organicznie tęsknotę za wzniosłością i trywialność mieszczyki, jej mąż — uosobienie niedołęstwa, płaskiego filisterstwa i prowincjonalizmu — posiada zarazem sporo cech dodatnich i wzruszających. Również w portretach dwu kochanków zauważyć można dążność do unikania linii zbyt ostrych i rysów wyolbrzymionych, przy jednoczesnej trosce o róż-

³³ J. T. Hodi [J. Tokarzewicz], *Realizm w powieści naszej*. „Kraj” 1884, nr 21. Cyt. za: *Polska krytyka literacka (1800—1918). Materiały*. T. 3. Warszawa 1959, s. 283.

³⁴ Speina, *op. cit.*, s. 142.

nicowanie cech psychicznych, które by zacierało zbyt natarczywą wymowę logiczną powtarzającego się schematu. Flaubert nie zabiega o hierarchizowanie wydarzeń podług ich ważności i rozmyślnie gasi efekty (nie chce np. „zabijać swej bohaterki pod koniec sztuki” i przesuwają finał znacznie poza moment samobójstwa³⁵).

U Sygietyńskiego zdarzenia wchodzi do powieści nie na prawach relacji wobec nurtu życia fizjologicznego i psychicznego Berty, lecz bardziej niezależnie, jako kolejne etapy brutalnej gry mężczyzn, w której bohaterka biernie uczestniczy. Powoduje to odmienny rozkład światła i cienia. W miarę rozwoju akcji Berta coraz mniej jest przedmiotem analizy krytycznej, zanika ironiczny dystans w przedstawianiu jej przeżyć, a potęguje się współczucie³⁶; jej postać skupia w sobie materię liryczną utworu dzięki podkreślaniu wrażliwości i niezasłużonej niedoli. Znamienne ilustrują ten proces przemiany redakcyjne końcowych partii tekstu, począwszy od momentu cudzołóstwa. Zrazu scena miłosna była mocniej rozbudowana i pozbawiona jeszcze akcentów demaskujących uczucia inżyniera, bezpośrednio zaś po niej następowała relacja rzucająca światło na czynną postawę Berty:

Odtąd w każdą noc inżynier wchodził na kamienne schody i lekko stukał we drzwi. Czasem Berta stała w kuchni i nasłuchiwała, czy nie idzie. Wtedy, zanim inżynier zdążył przeskoczyć przez płot do ogrodu, drzwi otwierały się po cichu i jakby same wpuszczały kochankę do izby. Z początku Berta doznawała pewnych wyrzutów sumienia, zwłaszcza na widok Gabriela, niosącego bochenek chleba w jednej ręce, a rękę lub płaszcz w drugiej. Powoli jednak pogodziła się z tym stanem i od czasu przeniewierzenia się mężowi zyskała na stanowczości w odpowiedziach. Na jego grubiańskie przymówki Boudardowi, zamiast się troszczyć o wydostanie od ojca posagu, wysyłała obojętnym głosem Gabriela do niego po pieniądze, jeżeli mu tak bardzo potrzebne były. [K 88]

Ujęcie to przekreślone zostało już w brulionie, a na jego miejsce wprowadził autor relację o obojętności i nienawiści Orange’a, o jego próbach uzyskania rozwodu oraz szerzej rozbudowaną scenę, w której brutalny rybak wypędza żonę do teścia po pieniądze, a w odpowiedzi dowiaduje się od nieszczęśliwej kobiety o jej odmiennym stanie. Zamiast uwydatnienia rozwoju namiętności Berty i łączących się z tym zmian w sposobie bycia — otrzymujemy sceny akcentujące jej niedolę. Wszystko, co dotyczy dalszego związku kochanków, sprowadza się w powieści do opisu tęsknych spojrzeń rybaczki w okno inżyniera. Waleń uczuciowy takich drobnych scenek oczekiwania autor wzmacniał w miarę dojrzewania tekstu. W wersji brulionowej Berta śledzi przez firankę ruchy rozbierającego się inżyniera, spodziewając się, że jeszcze do niej przyjdzie, a gdy na-

³⁵ Zob. Reizow, *op. cit.*, s. 248—250, 258.

³⁶ Zob. Speina, *op. cit.*, s. 150.

dzieja się nie spełnia, skarży się smutnym głosem. Czystopis rozbudowuje przeżycia (niepokój, hamowane łzy) i sublimuje je (Berta czeka, że Armand przyjdzie „ją popieścić, choćby pocieszyć, niechby zresztą »dobranoc« powiedzieć”). Wprowadza nadto kontrastowe zestawienie obrazków: inżyniera, klepiącego się w łóżku „z zadowoleniem po wypukłej klatce piersiowej”, i kobiety, która „w osłupieniu długo jeszcze stała przy oknie i patrzyła w ciemną ścianę oberży”. Zamyka wreszcie wszystko bezpośrednią oceną autora: „Był to jedyny wyrok skargi [...]; więcej nad to powiedzieć nie miała prawa i nie umiała (por. s. 188—189 i K 96). Podobne zmiany zachodzą również w innych miejscach tekstu. Dopiero czystopis wprowadza do sceny odwiedzin Berty w szynku jej silnie zabarwiony uczuciowo portret z wyrazem naiwnego smutku na twarzy, rękami skrzyżowanymi na łonie i nieśmiałym spojrzeniem dużych niebieskich oczu (por. s. 193 i K 97). Scena, w której bohaterka znajduje chustkę Armanda, pamiątkę „minionych chwil szczęścia”, wspomnienie „jedynego jasnego promienia szczęścia” „na posepnym niebie jej życia”, doszła w całości do przepisanej już na czysto tekstu w fazie poprawek bezpośrednio poprzedzających druk powieści.

Konstruując zatem portret Berty, Sygietyński wzmacniał, natężał jego uczuciowe akcenty i tłumił wulgarne rysy prowincjonalnego cudzołóstwa. Zjawisko to, podobnie jak dramatyczny efekt śmierci bohaterki w końcowej scenie, wskazuje na oddziaływanie innej niż u Flauberta idei porządkującej materiał. Flaubert malował kobietę, która pod wpływem wychowania i warunków zatechłej mieszczańskiej prowincji rozpręga się moralnie, autor *Na skałach Calvados*, mimo że za wzorem francuskiego mistrza nacechował swą bohaterkę pospolitością, nie zamierzał jej kompromitować, przeciwnie, przedstawiał ją w jednolitej, uszlachetniającej tonacji cierpienia i smutku, modelował stosownie do jej roli ofiary. Odrąconą przez męża, pod wpływem fałszywego marzycielstwa wybiera na kochanka nicponia, lecz darzy go do końca uczuciem prawdziwym.

W odmiennej tonacji, choć zgodnie z tą samą zasadą uwydatniania i wyjaskrawiania odpowiednich cech, zarysował Sygietyński postać paryskiego inżyniera. Od pierwszej sceny, w której widzimy jego niewielką, „starannie przykrytą melonikiem głowę”, „sterczącą” obok główki kapusty wśród jarzyn na wózku ojca Renouf, mamy do czynienia z ujęciem groteskowym i ironicznym. Strój i zachowanie, mentalność, poglądy estetyczne i społeczne, moralność wreszcie — wszystko to jest przedmiotem szyderstwa. Ujęcie zabawnej figury zarozumialca, odgrywającej w pomysłach utworu istotną rolę³⁷, przechodzi również znaczną ewolucję w okresie dojrzewania powieści.

³⁷ Sygietyński rozpoczął pracę nad powieścią od opisu podróży inżyniera i z tego względu trudno tę postać, mimo że występuje dopiero w drugiej części, traktować jako figurę wprowadzoną *ad hoc* na karty utworu (zob. *ibidem*, s. 131).

Już w pierwszej redakcji kpinę, ironię i rysy karykaturalne wydobywał pisarz głównie za pomocą opisu. Dworując sobie z uczonej powagi „przodownika cywilizacji”, przedstawiał jego wygląd z odpowiednim nadużyciem scjencycznej terminologii. Wylizczał po kolei „z jednej strony organ oddychania, a z drugiej siedzenia”, „zmysł jego wzroku”, wydatną wypukłość klatki piersiowej (s. 122, 116). Zestawiał drobiazgowo składniki stroju, „przyrządy męskiej kokieterii” i różne imponujące przybory do pracy. Podkreślał prozaiczne, banalne czynności, wykonywane przez inżyniera „sumiennie”, „porządnie” „systematycznie” i „starannie”, lub dla odmiany — szczegóły zachowania nie licujące z akcentowanym dostojeństwem, owe „erotyczne napady”, „podrygi” (w rozmowie z hotelową dziewczyną), „ziewanie na całe gardło”, „wytrzeszczanie” oczu itp. (s. 116, 119—121 i in.). Niechęć pisarza do tej postaci wyrażają zwłaszcza epitety i hiperbole. Inżynier, człowiek „przyzwoity”, „starannie wychowany”, „szanujący się w towarzystwie”, „o wykształconym smaku”, „poważnym rozumie” i „estetycznej naturze” wykłuwła zęby „z wdziękiem człowieka dobrego tonu”, a w pyłe ulicznym pozostawia „śląd człowieka dobrego tonu”. Jest „republikaninem poważnym” i „katolikiem rozsądnym” oraz „przewodnikiem postępu i cywilizacji” (s. 112, 118—122, 134, 164). Rezultatem takich zabiegów stylistycznych była postać zdecydowanie antypatyczna i karykaturalna.

Zmiany redakcyjne nie dodały Armandowi żadnych rysów mogących jego portret psychiczny pogłębić, uwydatniły natomiast zatajone prostacko, wprowadzając szereg wypowiedzi, w których inżynier sam się komicznie demaskuje. W brulionie powieści nie ma jeszcze sceny, kiedy to Armand wyznaje, że jest demokratą, tj. człowiekiem, „który się zadaje z niższymi od siebie”. Również w opisie tragicznej wycieczki brak jego płaskiej reakcji na odgłos dzwonu („byle tylko nie nam, to niech sobie i dzwonią” (s. 202)), podobnie jak i pseudopoetycznego westchnienia zachwyty („Ach! Chciałbym tak płynąć wieczność całą!” (s. 203)). Makiabryczny komizm obu tych przedśmiertnych wypowiedzi rozbudowany został jeszcze później dodaniem w czystopisie scenki targu o życie. W tej samej fazie poprawek przeredagował Sygietyński rozmowę inżyniera i szynkarza z banalnej na charakterystyczną. Armand w obecności Renoufa deklamuje: „Ja nie jestem jednym z tych ludzi, co nadużywają swojej wyższości”. Następnie zaś:

Brak wychowania w ludziach pracy nie może obrażać człowieka na moim stanowisku i z moim wykształceniem.

Podobnie jak tu nadętość, w innym miejscu uwypuklają przeróbki hipokryzję inżyniera. Oto pretensje uwodziciela:

Ach, jaka to szkoda, że takie stworzenie nie zna się na uczuciach delikatnych... Zwierzęcość i tylko zwierzęcość, to całe ich życie. [Por. s. 180, K 91 i W 74; podobnie: s. 168 i K 84; s. 202—206, K 100—101 i W 82; s. 189 i K 96.]

Znamienne też poprawki zachodzą w scenie miłosnej. W brulionie, jak już zauważyliśmy, jest ona znacznie dłuższa; inżynier po pierwszych uniesieniach zapala papierosa, by za chwilę znów wrócić do kochanki. W czystopisie scena się skraca, a zakończenie staje się oskarżającym dowodem:

Niedługo potem inżynier zapalił papierosa, którego ogień pomarańczowym odbłaskiem zamigotał w wilgotnych oczach Berty wpatrującej się w niego z uwielbieniem, i wyszedł. [Por. s. 174 i K 88]

Armand jest w powieści Sygietyńskiego wcieleniem karykaturalnej figurki Prudhomme'a. Jego wypowiedzi przypominają podpisy pod humorystycznymi rysunkami i służą przez swe jaskrawe efekty do zdemaskowania i napiętnowania frazesów, hipokryzji i prostactwa inżyniera. Uzupełniają „dokumentem” słów — utrzymanych w podobnie karykaturalnej, jak wygląd zewnętrzny, konwencji — obraz jego „wyczesanej” głowy, wykrochmalonej i wydętej piersi, które Tokarzewicz nazywał symbolami „tej samej cywilizacji, która dziś strój damski wydyma akurat z odwrotnej strony”³⁸.

Z podobnie jaskrawych i zarazem konwencjonalnych rysów utkał pisarz sylwetki szynkarza Renouf i matki Gibert. Ta ostatnia, obłudna i złośliwa plotkarka, pojawia się w powieści czterokrotnie, tylko w momentach odpowiednich dla swego charakteru. Opowiada kobietom i zdradza Boudardowi wyszpiewowany sekret kochanków, zawiązując w ten sposób nić intrygi; po bójce pielęgnuje starego rybaka, „dumna, że może być u samego źródła nieszczęścia” (s. 78); pojawia się również, „zawsze usłużna w nieszczęściu” (s. 211), w końcowej scenie, by zapalić gromnicę przy łóżku Orange'a. Rozsiawszy tu i ówdzie takie właśnie cierpkie komentarze autor wyposażył ponadto sceny, w których występuje matka Gibert, specjalnymi akcentami deprecjonującymi jej postać. Taki sens ma np. zakończenie plotkarskiej opowieści wyrazami obawy, by ludzie nie oczernili Berty przed ojcem, lub wzmianka o pieniądzach, która zamyka epizod miłosiernej posługi przy chorym³⁹. Tę charakterystykę Sygietyński odpowiednio wzmocnił w czystopisie, dodając portret starej handlarki „o małych oczkach, spiczastym nosie, wąskich ustach i chudej, wydłużonej postaci” (por. s. 59 i K 28).

Tradycyjnie wygląda również postać oberżysty, wyposażona w tak zrośnięte z tym zawodem cechy, jak spryt, drapieżne przyczajenie, chytryść i nieśpieszne wykonywanie poleceń. Pewien rys świeży, fakt, że

³⁸ Tokarzewicz, *op. cit.*, s. 284.

³⁹ Uderzają tu pokrewieństwa z metodą piętnowania postaci w komediach Moliera, np. pani Pernelle w *Świętoszku* kończy dłuższą umoralniającą tyradę wymierzeniem policzka służącej.

Renouf jest wyzyskiwaczem rybaków, rzekomym „dobroczyncą cierpiącej ludzkości” (s. 24), tylko wzmacnia ujemną ekspresję postaci, zgodną z jej rolą w układzie fabularnym. Taki kierunek mają też i tutaj przemiany redakcyjne. Oto ojciec Renouf w oczekiwaniu na Gabriela wypuszczono go z „kozy” (podkreślono wyrazy dodane w czystopisie):

chudy, kościsty na twarzy, z ustami mocno ściśniętymi i wiecznie migoczący siwymi oczkami na wszystkie strony, stał w tej chwili przed szynkiem ze skrzyżowanymi na piersiach rękoma i, jak gdyby to go żywo obchodziło, wpatrywał się w zachodzące słońce dla wybadania z jego kolorowych przepowiedni rodzaju pogody na jutro. [Por. s. 19 i K 10]

Pierwsze ukazanie się szynkarza w powieści zawarło w wyniku poprawek komplet rysów fizjonomicznych zwiastujących jego późniejszą funkcję. Udane zainteresowanie przyrodą zdradza od razu sekret jego postępowania.

Inaczej nieco przedstawia się ojciec Berty. Przemienia on się na oczach czytelnika z twardego i brutalnego gospodarza statku w zramolałego starca, a w dwu momentach zdradza się z głębszym uczuciem dla córki (s. 87, 210), co nadaje mu pewną indywidualność. Lecz są to jedyne odstępstwa od szablonu, który przedstawia zawsze gniewnego i skąpego ojca.

Rysów konwencjonalnych w owych portretach zatem niemało: zgodność cech wewnętrznych z rolą postaci w powieści, z jej zawodem niekiedy, odpowiednia do tego zespołu łatwo czytelna fizjonomia (także u głównych bohaterów)⁴⁰. Wszystkie one, wraz z dodatkiem satyrycznego ujęcia postaci, stanowią zespół środków tradycyjnej komedii mieszczańskiej, nierzadko dotąd przez powieść eksploatowanych.

Pozostaje jeszcze postać Gabriela, odmienna w ujęciu: bez satyrycznych akcentów, wyposażona w liczne cechy pozytywne, a mimo to na zbyt uproszczona i prostolinijna w postępowaniu. Wrażenie takie jest również rezultatem wyjaskrawienia, lecz nie groteskowo-satyrycznego, tylko bardziej zgodnego z regułami tragedii spotęgowania rysów namiętności. I tutaj, podobnie jak w poprzednich wypadkach, rękopis zachował

⁴⁰ Zdaje się nawet, że i niektóre nazwiska nie są przypadkowe. Boudard kojarzy się fonicznie z *bouder* ‘dąsać się’; nazwisko matki Gibert przywodzi na myśl *gibet* ‘szubienicę’; kochanka, który w brulionie nazywa się jeszcze Alfred de Goux, niewiele chroni od złośliwego skojarzenia z ‘osełką’ (*queux*) i jej gminnym odpowiednikiem. Zob. uwagi H. U. Foresta (*L'Esthétique du roman balzacien*. Paris 1950, s. 129) o nie zawsze łatwych do sprecyzowania, lecz niewątpliwie istniejących u Balzaka sygnałach fonicznych w nazwiskach bohaterów *Komedii ludzkiej*, które pozwalają np. kojarzyć postać Vautrina z tarzaniem się (*se vautrer*), rozdawcą święconej wody, Toupilliera, z kropidłem (*goupillon*) itp.

ślady owej — przeciwnej zabiegom stylistycznym Flauberta⁴¹ — tendencji.

Za przykład mogą posłużyć trzy kolejne redakcje charakterystyki trybu życia Gabriela po przeniesieniu się na nowy statek. A więc do wiadujemy się z redakcji pierwszej:

Pracował więcej niż inni, pił równo ze wszystkimi, a jeżeli wygrał w kręgle jednej niedzieli, to przegrał w kości na drugą.

Zarabiał, fundował i wydawał tyle co inni, lecz jakąś część zarobku umiał zaoszczędzić, unikając dłuższych libacji (sztuczki z udawaniem pijanego). Również w drugiej redakcji autor stwierdzał, że

młody rybak [...] prowadził się tak jak wszyscy. Pracował na pokładzie nie oszczędzając sił, pił w szynku z hałasem i lechtał dziewczyny pod pachy, śmiejąc się z ich pozornych gniewów. [K 13]

Wzmacnia się teraz jednak motyw oszczędności: rybak ukradkiem, w tajemnicy, składa u ojca Renouf po 20 franków miesięcznie (zebrał 520), czym zdobywa uznanie i poparcie szynkarza, dzięki któremu nieraz pije na rachunek swych zamroczonych kolegów. Wersja ostateczna wprowadza gruntowną zmianę proporcji. Orange pieniędzy już nie przejada i nie przepija, z dziewczętami nie chodzi i nie daje im prezentów, nie gra w kręgle, lecz posiadając talent do „kombinacji umysłowych”, wygrywa od kolegów w domino porcje kawy, co mu wystarcza za całą przyjemność. Nie zważając na niewygodę i drwiny, nie nosi skórzanych butów, lecz drewniane saboty. Ma w osadzie u mężczyzn opinię łapigrosza, niedźwiedzia — u kobiet. Idzie, jak podkreśla autor, „prosto do celu, do tego statku, który był jego życiem, jego duszą”, na którym mógłby się „uważania u ludzi dobijać” (s. 24—25). Już druga redakcja kończy charakterystykę rozmową Gabriela z Renoufem, w której rybak objawia swe skąpstwo, odmawiając wzięcia z oszczędności małej sumy na podróż do wojska. W wersji ostatecznej głównym akcentem tej rozmowy stało się zdeponowanie u szynkarza uskładanej dotąd kwoty (dopiero teraz, i od razu 726 franków) na tak lichwiarskich warunkach, że przeraziły one największego lichwiarza w Grandcamp.

Autor więc zdecydowanie wyostrzył kontury charakterystyki, nadał bohaterowi wyjątkowość i podkreślił działanie namiętności, traktując zresztą „cheiwość grosza” nie samą w sobie, lecz w nierozdzielnym związku z chęcią zdobycia „uważania u ludzi”, co odbiera uporowi w gromadzeniu pieniędzy jednostkowe znamię wrodzonej biologicznie właściwości.

⁴¹ Reizow (op. cit., s. 245) porównując dwa plany *Pani Bovary* z wersją ostateczną zauważył „subtelny retusz, który wygładził zbyt ostre linie” i sprawił, że psychologia osłoniła fizjologiczną osnowę tragedii w Yonville.

Powyższy przegląd pozwala uchwycić dość istotną prawidłowość. Mimo zachwyty Sygietyńskiego dla dzieła Flauberta, którego piękność — jak pisał — nie leży „w przesadnym powiększaniu osobistości, w postaciowaniu cnót lub wad, w uosabianiu śmieszności lub zalet”⁴², w praktyce pisarz konstruował postaci metodą bardziej utartą i tradycyjną, niejako na jednym tonie, nie unikając rysów jaskrawych i charakterystycznych⁴³. Kierunek taki, zakreślony w pewnej mierze przez sam układ fabularny, miał niewątpliwie i inne uwarunkowania teoretyczne i praktyczne. Można w nim dostrzec obok wpływu tradycji powieściowej również wyraźny oddźwięk reguły Taine’a, która nakazywała dziełu sztuki ujawniać jakąś cechę istotną lub wydatną dokładniej i jaśniej, niż przedstawia się ona w rzeczywistości.

Domysł to nie bez pokrycia. Sygietyński studiując w Paryżu estetykę słuchał wykładów Hipolita Taine’a o filozofii sztuki. Późniejsze przekłady dzieł francuskiego filozofa i stosowane w praktyce krytycznej kryteria ocen mogą świadczyć, jak głęboko przejął się poglądami nauczyciela. Teoria Taine’a, pomyślana w założeniu jako zespół zasad służących do tłumaczenia i wartościowania dzieł sztuki, zawierała zarazem szereg sformułowań normatywnych oraz odpowiednich przykładów artystycznych — w tym sensie mogła wywrzeć istotny wpływ na kształt pierwszej powieści krytyka-tainisty. Wpływ, jak się zdaje, w wielu punktach hamujący oddziaływanie nowatorskich posunięć artystycznych Flauberta.

Powołując się na sposób postępowania nauk przyrodniczych, Taine przenosił do badań humanistycznych (a pośrednio do literatury o ambicjach scjencyjnych) metodę poszukiwania „cechy podstawowej” (*faculté maîtresse*). Traktował człowieka jako pewien system, „maszynę złożoną z uporządkowanych mechanizmów”⁴⁴, i drogą klasyfikacji cech dążył do uwydatnienia struktury całości.

Była to psychologia indywidualna, ale zarazem typologiczna, strukturalna. Wynikała ona z jego metody, ustalającej pośród faktów indywidualnych jakąś przyczynę zjawisk pozostałych, a wśród przyczyn rozmaitych przyczynę dominującą⁴⁵.

⁴² Sygietyński, *Pisma krytyczne*, s. 47.

⁴³ Użyliśmy tego terminu w znaczeniu, jakie wykształcił on sobie w teatrze (charakterystyczny aktor, rola) i teorii sztuki — zob. J. Białostocki, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii* (Poznań 1961, s. 78): „Kategoria tego, co »charakterystyczne«, jest więcej lub mniej identyczna z kategorią ludzi gorszych niż ci, których się spotyka na ogół w życiu”.

⁴⁴ H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*. Paris 1920, s. III. Cyt. za: S. Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*. Warszawa 1961, s. 361.

⁴⁵ Morawski, *op. cit.*, s. 363.

Klasyfikacja i strukturalny opis wiązały się ściśle ze statycznym ujęciem postaci. Tak właśnie ujęci są bohaterowie powieści Sygietyńskiego. Autor określa w nich najpierw z góry siły dominujące, które są wyabstrahowanymi odpowiednikami uczuć, pojęć i postaw właściwych epoce⁴⁶ (u Berty — marzycielstwo, u Gabriela — żądza wzbogacenia się, u inżyniera — zarozumiała pewność siebie), a następnie stara się ukazać, jak przejawiają się one w zdarzeniach i jakie dają rezultaty. Dominantę postaci określa w bezpośredniej relacji autorskiej, posługując się zewnętrznym lub psychologicznym opisem⁴⁷, poprzedzanym zresztą najczęściej obrazem postaci w działaniu. Dobór zdarzeń nie wnosi do tej charakterystyki żadnych rewelacji, logicznie ją tylko ilustruje.

Na powieść Sygietyńskiego oddziaływała również zasada „zbieżności cechy”, która wymagała nadawania cechom ważnym wypukłości i większej niż w naturze widoczności, nawet kosztem naruszenia ich rzeczystwej proporcji. Można to było osiągnąć, za radą Taine'a, poprzez kompozycję odpowiednio wyzyskującą intrygę dla wydobycia cech, „którym bieg jednostajny zwyczaju przeszkadza wydostać się na światło dzienne”⁴⁸. Próbowaliśmy już wykazać, że obok niezdecydowanej próby przeszczepienia biograficznej konstrukcji losu bohaterki działają w powieści silne rudymenty tradycyjnej intrygi.

Druga możliwość polegała na wyposażeniu postaci w cechy uderzająco silne. Warunkiem ich powstania jest zbieżność różnorodnych sił kształtujących od dzieciństwa los człowieka: a więc cech dziedzicznych, które wraz z temperamentem tworzą „wniosek pierwotny”, dalej wychowania, przykładów, terminatorstwa i wszystkich zdarzeń późniejszych⁴⁹. Jest to, jak się zdaje, przypadek Gabriela Orange. Interpretacje tej postaci, nie biorąc pod uwagę możliwości oddziaływania estetyki Taine'owskiej, wyciągały zbyt dalekie wnioski z faktu, że stanowi on indywidualium wyjątkowe. Dostrzegłszy w żądy posiadania objaw patologiczny, uważa się na ogół tę sylwetkę za przykład zastosowania doktryny naturalistycznej, która zajmuje się analizą szczególnego wypadku namiętności, zgłębia jej fizjologiczne podstawy i kieruje uwagę na znaczenie dziedziczności i biologiczne zdeterminowanie czynów człowieka⁵⁰. Tymczasem wyjątko-

⁴⁶ *Ibidem*: „Siła dominująca to nic innego, jak ów podstawowy element psychiczny, dający się odkryć u jednostki a właściwy dla całej klasy zjawisk społecznych z danego momentu historycznego”.

⁴⁷ Sposoby charakteryzowania postaci omawia obszernie Speina (*op. cit.*, s. 139—141). Określa je słusznie jako uproszczone i nieskomplikowane i wiąże z dążeniem autora do ideału naukowej powieści-studium.

⁴⁸ H. Taine, *Filozofia sztuki*. Lwów 1911, s. 206.

⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 202.

⁵⁰ Szerzej tę tezę rozwinęli Speina (*op. cit.*) i T. Weiss (*Postówie do: A. Sygietyński, Wysadzony z siodła. Powieść z życia współczesnego*. Kraków 1955, s. 270).

wość swą zawdzięcza bohater raczej wskazówkom estetycznym Taine’a. Zgodnie z nimi cecha dominująca — dominująca również w społeczeństwie — żądza posiadania, została wyjaskrawiona, skoncentrowana i potraktowana w akcji jako czynnik istotny⁵¹. Rolę dziedziczności należy sprowadzić do właściwych rozmiarów jednego z elementów motywujących i nadających prawdopodobieństwo owej z gruntu socjologicznej konstrukcji, obok poniżającej sytuacji nieślubnego dziecka, wyzysku, skąpstwa otoczenia, konkurencji⁵². Pochodzenie Gabriela owiane jest pewną tajemnicą, nie wiemy nic o jego przypadkowym ojcu, autor uzasadnia dziedziczeniem jedynie fizyczną odrębność bohatera od reszty rybaków (s. 39). Zależności żądzy wzbogacenia się od wpływu czynników dziedzicznych możemy się zaledwie domyslać; autor do biologicznych uogólnień nas nie prowadzi⁵³, spożytkowuje ów czynnik raczej w sposób podobny jak Balzak, w którego dziełach większość łotrów (np. Tillet, Gobseck, Ceriset, Vautrin) legitymuje się dość mętnym lub wprost naturalnym pochodzeniem⁵⁴. Podobieństwo to nie powinno dziwić. Taine, rozwijając zasadę zbieżności cech, wskazywał właśnie na świetną jej realizację w powieściach Balzaka.

Wzory postaci Balzakovskich wyeksponował jednak francuski filozof najmocniej z okazji zasady „dodatności cechy”. Kanonizował w niej modele oparte na historycznie zamkniętych już konwencjach przedflaubertowskiej powieści realistycznej i na tradycjach szekspirowskiego i klasycystycznego teatru. Za najgłębsze postacie uważał bohaterów padających ofiarą nadmiernie rozwiniętej namiętności, np. monomanów *Komedii ludzkiej*, gdzie „dziesięć razy na dwanaście osobistość główna jest [...]

⁵¹ Można by ją uznać raczej za rodzaj tzw. typowości ekstremistycznej (zob. H. Markiewicz, *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 138).

⁵² Takie to raczej motywy zawierał usunięty przez autora w brulionie dłuższy fragment, który analizował stosunki społeczne w osadzie, by na tym tle określić pozycję Gabriela. Czytamy tam m. in. (K 19): „Wszyscy rybacy lubili w Orange’u towarzysza i pracownika, wszyscy obawiali się w nim przedsiębiorczego współzawodnika, który wyrzucony przez umierającą z głodu matkę na brzegu Normandii, w zaraniu życia poczuł się samotnym, bez opieki i innych środków niż własna praca, wola i wytrwałość. Prowadzony od ósmego roku życia tymi cnotami, tymi siłami doszedł dziś do tego, że miał moralne prawo do marzenia o gospodarstwie statku. Chociaż wszystkie stery obsadzone były, wszyscy dostawcy mieli już gospodarzy. Dla Orange’a nie było miejsca”.

⁵³ Wiadomo, że zdawał sobie sprawę, jaka do takiego celu powinna by prowadzić droga. Krytykował cykl *Rougon-Macquart* za to, że postawiwszy sobie za cel ukazanie roli biologicznych praw, nie umie pisarz do pożądanego uogólnienia doprowadzić (*Pisma krytyczne*, s. 162): „Ścisły i bezstronny obserwator, mając do czynienia z organicznym skażeniem w pewnej rodzinie [...], przede wszystkim położyłby silny nacisk na wspólność tego skażenia we wszystkich osobnikach”.

⁵⁴ Zob. Forest, *op. cit.*, s. 143—144.

maniakiem lub zbrodniarzem”⁵⁵. Obok nich wyróżniał z jednej strony postacie idealne, które zresztą wyraźnie rezerwował dla epok cywilizacyjnych bardziej pierwotnych i naiwnych, a z drugiej — osoby ograniczone, płaskie, głupie i pospolite. Są to typy wyjęte z pierwszego planu komedii Moliera i z tła *Komedii ludzkiej*, które pisarz traktuje z „uśmiechem karcącym i mściwym”. Estetyka normatywna Taine’a zamykała więc twórcę w ciasnym kręgu metod charakteryzowania jaskrawego, wahającego się między ekstremistycznym obrazem namiętności a dobitnością typizacji satyrycznej.

W podobnym kierunku popychał także przypuszczalnie Sygietyńskiego niedoceniany zazwyczaj, bezpośredni a bliski kontakt z książkami Balzaka. Równocześnie z własną pierwszą powieścią wydał przecież w Warszawie (1884) w swoim tłumaczeniu cztery jego utwory: *Jaszczur*, *Arcydzieło nieznanne*, *Marany* i *Poszukiwanie bezwzględności*. Trudno ustalić, kiedy pracę przekładową rozpoczął, skończył ją jednak nie później od ostatnich poprawek powieści. Wydaje się słuszne widzieć w tej pracy drugi, obok wpływu estetyki Taine’a, czynnik, kierujący pisarza ku tradycyjnym środkom malowania bohaterów.

4

Pierwotny pomysł powieści z tezą, zafascynowanie estetyką Taine’a, sam wreszcie typ umysłu krytyka, którego artykuły nieprzypadkowo sprawiły na współczesnych wrażenie „geometrycznych twierdzeń” — były to czynniki niesprzyjające przeszczepianiu flaubertowskiej analizy psychologicznej. Poszukiwania artystyczne Sygietyńskiego skupiły się raczej wokół problematyki narracji, istotnej dla przełamania kryzysu powieści tendencyjnej. W ówczesnych jego artykułach wybija się na czoło zainteresowanie naukowym sposobem gromadzenia wiedzy o świecie oraz obiektywnym, wstrzemięźliwym i chłodnym tonem referowania tej wiedzy w prozie Flauberta. Przeciwstawiał taką postawę zbyt jawnemu manifestowaniu sympatii lub niechęci autora do bohaterów i obciążaniu formy powieściowej gawędami z czytelnikiem, dygresjami publicystycznymi i moralizatorskimi interwencjami pisarza.

Pierwszy zwłaszcza etap kształtowania się tekstu *Na skałach Calvados* dostarcza bardzo charakterystycznych przykładów zmagania się pisarza z przerostem osobistych komentarzy i słabo związanych z akcją opisów. Zaobserwować to można najlepiej w powstałym na początku rozdziale, który opisywał przybycie inżyniera. Pozbawiony wyraźniejszych zdarzeń i mający w pierwotnym zamyśle służyć wprowadzeniu do akcji,

⁵⁵ T a i n e, *Filozofia sztuki*, s. 182—183.

zapoznaniu z bohaterem i środowiskiem rybackim, jeszcze dziś wyróżnia się ów rozdział spośród innych żartobliwie satyrycznym tonem. Dopiero jednak rzut oka na obszerne skreślenia w jego pierwopisie pozwala stwierdzić, jak bardzo początki powieści Sygietyńskiego tkwiły jeszcze w typie narracji łączącej rzeczowe informacje balzakowskie z satyrycznym sposobem przedstawiania krajowych Capowic czy Baraniej Głowy. Oto charakterystyczne fragmenty usuniętego tekstu, który nazbyt mocno przypominał nieprzetrawione artystycznie notatki osobiste z nadmorskich wakacji pisarza:

Naturalnie Grandcamp, nie będąc nigdy wojennym ani handlowym portem wskutek wielkich odplywów morza i niebezpiecznych skał, nie mając nigdy tak rozmiłowanego syna, który nauczył się czytać, wolałby poświęcić życie historycznej monografii rodzinnego miasta, nie zaś rybołówstwu, [...] nie przestaje jednak być miastem zasługującym na uwagę pod innymi względami, a mianowicie:

1-mo) Pod względem historycznym, jak już wiadomo, odznacza się najzupełniejszą mgłą przeszłości, w której niknie wszystko, nawet pewność jego istnienia.

2-do) Pod względem geografii handlowej znaczenie Grandcamp jest nieocenione, ponieważ jego mieszkańcy płci męskiej i żeńskiej, trudniąc się szerokim przemytnictwem ryb i lądowych płodów Anglii, wymykają się spod wszelkiej kontroli, jak gdyby na złość statystyce i celnikom, przechadzającym się z widoczną nudą wzdłuż całego brzegu.

3-tio) Pod względem kąpielowej wartości wyróżnia się od wszystkich brakiem fal, które rozbijając się o milę na skałach przychodzą z flegmatyczną łagodnością i bez siły, potrzebnej dla zdrowia kąpiących się, aż do stóp miasta, — dalej taką obfitością trawy morskiej na brzegu, że stąpać po niej niepodobna, i nareszcie tak wielkimi odplywami, że dwa razy dziennie morza nie widać wcale. Wszystko to razem zapewnia mu bezwarunkową ciszę w porze kąpielowej [...].

7-mo) i tu zaczynają się spostrzeżenia samego inżyniera de Qoux, Grandcamp pod względem architektury przedstawia się całkiem inaczej niż wszystkie inne miasta Francji, która zarówno umie szanować stare, jak i wznosić nowe pomniki budowniczej sztuki. [K 56—57; podkreślenia Z. U.]

Podobny charakter posiadały również dygresje na temat miejscowej komunikacji, mlecznej i rolnej gospodarki departamentu oraz stosunku artysty i filistra do piękna natury (K 51—53). Fragmenty te uległy skreśleniu lub gruntownemu przeredagowaniu. Pisarz zachował z nich to tylko, co bezpośrednio dotyczyło wyglądu osady. Wiadomości o gospodarce regionu zredukowane zostały do obrazu sadów i łąk pokrojonych żywopłotami, a cytowana wyżej charakterystyka osady — do opisu jej dziwacznej architektury. Przetwarzając ujęcie informacji o Grandcamp tak, aby było zgodne z widzeniem rzeczy, a nie, jak dotąd, z wiedzą o nich, starał się autor z kolei widzenie owo utrzymać w pewnym sensie w pla-

nie bohatera. Opis budynków osady i kościoła połączył z obrazem reakcji inżyniera (por. s. 116—117 i K 56—57), uwagi o zatoce i o dziejach nadmorskiego bulwaru podporządkowywał w zmienionej redakcji plastycznemu widokowi wietrznej pogody w momencie, gdy Orange wychodzi z „kozy” (por. s. 16—19 i K 9—10)⁵⁶.

Konstrukcję swych obrazów scenicznych doskonalili Sygietyński na wzorze *Madame Bovary*, wskazują na to wyraźne podobieństwa. Tak np. głęboko charakteryzująca bohaterkę Flaubertowską scena znalezienia tabakierki po balu w La Vaubeyssard odpowiada u Sygietyńskiego zdarzeniu z chusteczką inżyniera, a konstrukcja spotkania Bertę z Armandem na kazaniu w grandkampskim kościele ma swoje źródło w ukształtowaniu rozmowy miłosnej Rudolfa i Emmy podczas wystawy rolniczej w Yonville. Zwłaszcza ta ostatnia scena dowodzi, jak pojętnym uczniem Flauberta był Sygietyński. Przeplatające się z sobą kilkakrotnie relacje o treści kazania, rosnącym gwarze rybaków i manewrach dłoni inżyniera i Bertę służą tu jednocześnie wydobywaniu faryzeizmu i prostactwa inżyniera, ukazaniu obojętności religijnej rybaków i napiętnowaniu interesowności księdza⁵⁷. W ten sposób obraz osiągnął bardzo skondensowany charakter, choć skutek jednostronnego doboru płaskich i brutalnych motywów nie posiada delikatności i wytwornej ironii sceny Flaubertowskiej.

Podstawowy nurt poprawek zmierzał ku doskonaleniu ujęć scenicznych jako instrumentu charakterystyki bohaterów. Niekiedy, jak np. w scenie, gdy matka Gibert czuwa nad chorym Boudardem, ulepszenie polegało na eliminacji bezpośredniej charakterystyki, próbującej niepotrzebnie tłumaczyć i tak oczywisty sens obrazu (por. s. 78—80 i K. 20—21). W innych wypadkach autor rozszerzał sceny drobnymi partiami monologowymi lub zmieniał charakter dialogów. Takimi sposobami uwydatniał zarozumiałstwo inżyniera. Podobną historię ma za sobą znakomita scena pierwszej rozmowy Bertę z kochankiem, odsłaniająca nieśmia-

⁵⁶ Wyeliminowany tu został bardzo charakterystyczny fragment opisu, w którym wiadomości o osadzie podane są w postaci jakby podręcznikowego wykładu z użyciem formy czasu teraźniejszego.

⁵⁷ Między redakcją tej sceny w brulionie a wersją czystopisową zaszła znaczna zmiana (por. s. 165—166 i K 82—83) w treści i sposobie zrelacjonowania kazania. Pierwotnie były to przerywane opisami tłumy i zachowania się inżyniera urywki monologu księdza, który powtarza w różnych wariacjach to samo zdanie o uczniach idących do Emaus. W czystopisie kazanie zostało streszczone w mowie zależnej, co przytłumiło nieco efekt przeplatania się rozbieżnych motywów, ale za to wzmożło akcenty krytyczne wobec duchowieństwa: zamiast głupoty i pustej retoryki uderza w kazaniu interesowność, maskowana atakami na materializm. Tym charakterem przypomina owa scena kazanie ze *Szkiców węglem*, choć swej nowoczesnej konstrukcji zawdzięcza większą ostrość wyrazu.

łość, zmieszanie i prowincjonalną pospolitość dziewczyny w wielokrotnie (dopiero w czystopisie!) powtórzonej odpowiedzi — „Tak, panie”.

Jeszcze inne partie dialogowe, pierwotnie suche, prymitywne i służące jedynie popchnięciu naprzód akcji, rozbudowane zostały plastycznie i napełnione mową gestów. Oto dla przykładu końcowa redakcja sceny odwiedzin Gabriela w domu Bertę (z wyróżnieniem ważniejszych fragmentów dodanych w czystopisie):

Przy oknie otwartym na ogród żona Boudarda, zaschnięta w astmatycznej starości, siedziała w głębokim fotelu i drzemała. Biały czepek zsunął się jej na czoło i odsłonił kępki potarganych, siwych włosów na tyle głowy.

— Jak się macie matko Boudard?! zawołał Orange donośnym głosem.

Staruszka drgnęła na fotelu i skostniała dłonią przetarła oczy.

— A... to ty — odpowiedziała dusząc się od kaszlu.

— Tak, to ja. Powróciłem ze służby wojskowej i przyszedłem was pozdrowić, boście mnie chowali i żywili.

— A... tak, tak — mruzczała starowina pokaszując i ściskając bezsilną ręką żyłastą dłoń Orange’a.

— Boudarda nie ma w domu?

— Na morzu... Przecież wiesz...

— Juści, że wiem, ale myślałem sobie, może nie pojechał. Chciałem go pozdrowić i Bertę także.

— Berta w kuchni... zaraz przyjdzie...

— Pójdę sam ją zobaczyć... pewnie wyładniała — rzekł Orange do matki Boudard i wyszedł do kuchni.

Berta siedziała na stołeczku przed kominem i wkrawała ryby do żelaznego rondla. Płomień buchającego ognia czerwonym odblaskiem barwiły delikatną skórę jej pulchnych policzków, które żywo odbijały od szerokich, sinawych podków pod oczyma i białego czepeczka, płasko obciśniętego na tyle głowy.

— Jak się masz, Berta?! — zawołał Orange zamykając drzwi za sobą.

— Ach? to ty — odrzekła wesoło dziewczyna i nadstawiła mu gorący jeszcze policzek do pocałowania, nie przestając jednak mieszać łyżką kawałków ryb z sosem z masła, włoszczyzny i pieprzu, skwierczącym na dnie głębokiego rondla. [Por. s. 41—42 i K 20—21]

Podobnie intensywny wzrost obrazowości dokonywał się w każdej niemal scenie powieści. Przekonać o tym może porównanie redakcji brulionowej z ostateczną takich scen, jak: bójka rybaków, pogrzeb, targ o posag, wyprawa przemysłowa. Artystyczne efekty owych przemian nie dadzą się jednak ocenić jednoznacznie, stanowią bowiem dość niezwykłą mieszaninę nowatorskich i tradycyjnych chwytów narracyjnych.

W komponowaniu ujęć scenicznych *Na skałach Calvados* rolę istotną odegrało posługiwanie się, za wzorem Flauberta, punktem widzenia postaci. Osadę, znaczną część pejzaży morskich, bulwar, morskie cmentarzysko, wewnętrzne domu Boudarda — oglądamy tylko towarzysząc bohaterom. Niejednokrotnie w projekcji którejs postaci odbieramy także wygląd innych osób. To Boudard niechętnie obserwuje miejski strój córki (s. 33—34), a Berta spogląda z ukosa na różowe, wypielegnowane paznokcie inżyniera i spinki u rękawów, co jej przypomina grube, o krótkich palcach i pourywanym paznokciach ręce Gabriela (s. 146). Inżynier otwarzył okno słuca nocnej kłótni małżonków Orange (s. 161—163), z okna znów Berty patrzemy też parę razy na to, co w swym mieszkaniu robi jej kochanek. Taka metoda komponowania materiału sprzyjała zdyscyplinowaniu i zgęszczeniu obrazów i pozwalała na podporządkowanie opisów zdarzeniom. Rozbite na małe cząstki i ukazane przez pryzmat uczuć stają się one wówczas sprawnym narzędziem ujawniania przeżyć bohaterów i subtelnego rozbudowywania informacji o ich życiu wewnętrznym.

Przekształcenia odpowiednich partii tekstu mają bardzo wypracowany charakter, są owocem długich przemyśleń artystycznych. Można tę cechę dostrzec, kiedy się śledzi np. ewolucję — skąpej zrazu, a potem nasyconej opisem — partii opowiadania o pożyciu małżonków Orange (pominięto w analizie wersję czystopisu):

Z wiosną powróciła do małżeńskiej izby i połączywszy się z mężem rozpoczęła na nowo też samo życie co i dawniej. Orange z zarobionych pieniędzy dał jej trochę grosza. Kupiła kilka krzeseł, piękną orzechową szafę i kilkanaście doniczek kwiatów, które porozstawiała w oknach w izbie i w kuchni.
[K 42a]

Dalsze etapy dojrzewania tekstu ilustruje zestawienie drugiego ujęcia brulionowego i ostatecznej wersji:

Z pieniędzy otrzymywanych od ojca za posługę i zaoszczędzonych na swoim gospodarstwie zaczęła skupować fajansowe wyroby, doniczki z kwiatami i różne drobiazgi zalotnego użytku. Kiedy Orange powrócił na wiosnę z Cherbourga, w wielkiej izbie o nagich ścianach zastał taką moc doniczek i cacek, że nie mógł się powstrzymać od zapytania:

— Czyś ty aby sobie gdzie gacha nie znalazła?

— Czego ci się też w głowie nie roi — odpowiedziała Berta i mimowolnie zamyśliła się nad niesłusznym posądzeniem jej przez męża.

Nigdy dotąd nie myślała o innej miłości niż prawej, zakończonej błogosławieństwem księdza. Podejrzanie męża przypomniało jej o istnieniu kochanków przy spódnicach ładnych żon. Przebiegła myślą wszystkich młodych rybaków z Grandcamp i skrzywiła ustami z niesmakiem. Zresztą nie o tym było jej myśleć. Stan brzemienny chylił się ku końcowi. Poszyła powijaki i pieluszki, obstałowała kołyskę i kupiła sobie kalendarz dla lepszego wyszukania imienia dla przyszłego syna. Orange w miarę zbliżania się ostatniej chwili ciąży stawał się miłszym i czulszym dla żony.

Jakkolwiek nie zarobił wiele na zimowych połowach, kupił żonie kilka nowych spódnic, piękną szafę rzeźbioną i duże lustro w czarnych, lakierowanych ramach. [K 43—44]

Z pieniędzy zaoszczędzonych na swoim gospodarstwie i otrzymanych od ojca za usługę zaczęła skupować do domu fajansowe wyroby, doniczki kwiatów i mnóstwo drobiazgów zalotnych, a bez nazwy i użytku. Szczególniej zamięlowanie do kwiatów stało się w niej żądzą. W słotę, zimno i zawieje chodziła do sąsiednich miasteczek i przesiadywała godziny całe u ogrodników, kupując cebulki, ablegry lub wyhodowane już kwiaty.

Orange, powróciwszy na wiosnę z Cherbourga, zastał w domu taką moc doniczek i cacek, rozstawionych po ziemi pustej zresztą izby, że nie mógł powstrzymać się od zapytania:

— Czyś ty aby gdzie gacha nie znalazła sobie?

— Co ci się też nie roi po głowie! — odpowiedziała Berta i mimowolnie zamyśliła się nad niesłusznym posądzeniem jej przez męża.

Inna miłość niż prawa, zakończona błogosławieństwem księdza, nie pozostała jej dotąd nigdy w głowie. Podejrzenie męża przypomniało jej o istnieniu kochanków przy spódnicach ładnych żon. Przebiegła myślą wszystkich rybaków z Grandcamp i skrzywiła niesmacznie ustami. Podeszła jednak do lustra i przejrzała się. Błada twarz, silne podkowy pod oczyma, zaczerwienione białka i spuchnięta górna warga odwróciły jej myśli w inną stronę. Popatrzyła łagodnie na Orange'a i rzuciła mu się na szyję.

Orange rozczulił się. Z zarobionych pieniędzy na zimowych połowach i przemycaniu oddał żonie część i pozwolił jej robić zakupy mebli i sprzętów. Berta kupiła wielką szafę orzechową, bogato rzeźbioną w kwiaty, duże lustro na ścianę, o czarnych, na heban politurowanych ramach, plecioną kołyskę, kilka starych płóciennych koszul na powijaki i kalendarz dla dokładnego rozpatrzenia się w imionach świętych płci męskiej. [s. 93—94]

W zwięzłym informacyjnym opowiadaniu coraz wyraźniej rozrasta się scena. Jej centralnym elementem staje się w ostatniej redakcji spojrzenie Berty na swe odbicie w lustrze. Opis ten, zastępujący poprzednie wzmianki o ciąży, rzuca światło na głęboką uczuciowość rybaczką, a równocześnie stanowi podstawę wszystkich następnych zdarzeń. Widoczne w lustrze oznaki macierzyństwa pobudzają czułość Berty do męża, co z kolei wywołuje jego reakcję uczuciową i przynosi dodatnie dla gospodarstwa skutki. Opis tak ważny i istotny jest niezwykle szczupły, zamyka się w granicach jednego zdania i nierozdzielnie wiąże się z opowiadaniem.

Podobną i podobnie wypracowaną strukturę posiada, zamknięty subtelny symboliczny akcentem, opis księżycowej nocy, który wydobywa na tle upływu nocnych godzin falowanie niepokoju i nadziei Berty:

Było już dawno po dziesiątej. Osada spała, a ciemno było wszędzie. Berta, zaryglowawszy drzwi od ulicy, rozebrała łóżko i zgasiła świecę. Wyjrzała przez okno na podwórze. W szynku, w mieszkaniu ojca Renoufa i w pokoju inżyniera panowała najzupełniejsza ciemność. Przez chwilę zdawało

się jej, że inżynier pali świecę przy swoim łóżku. Było to złudzenie. Księżyc, wysunawszy się zza chmury, świecił ostrym blaskiem na szybach jego okna. Przeszła do kuchni, odemknęła cicho rygiel ode drzwi na ogród i przystawiwszy sobie stółek, usiadła pod ścianą. Zegar wybił jedenastą z kościelnej wieży. Za najmniejszym szelestem przykładła ucho do drzwi i niespokojnie nadsluchiwała. Wiatr gałęziami róży bił o żerdź plotu i przerywał głuchą ciszę nocy. Wybiła dwunasta. [Por. s. 180 i K 90—91]

Wyzyskanie punktu widzenia postaci w zacytowanych scenach wyraźnie nawiązuje do Flaubertowskiej metody opisu świata zewnętrznego, który to opis ma służyć jednocześnie charakterystyce postaci obserwującej i przeżywającej opisywane zjawiska. Sygietyński postępuje zresztą na tej drodze jeszcze o krok dalej, próbując stosować w niektórych scenach efekty mowy pozornie zależnej (np. rozmyślenia Berty podczas przyływu i odpływu morza (s. 140—141, 151, 155—156)).

Znacznie częściej jednak autor *Na skałach Calvados* ulegał pokusie budowania niejako filmowej iluzji zdarzeń, kreślenia pełnego obrazu ich przebiegów. W tych wypadkach korzystał jedynie z kompozycyjnych zalet punktu widzenia postaci, dopuszczając niejednokrotnie do rozdźwięku między intencjonalnym spojrzeniem bohatera a kształtem stylistycznym samego opisu. Wprawdzie to Berta ogląda po powrocie z miasta urządzenie domu rodziców, lecz nie ona, tylko autor rejestruje szczegóły, rozróżnia meble orzechowe i jesionowe od palisandrowych i mahoniowych, fachowo nazywa obrazki na ścianach chromolitografiami, a u całujących się gołąbków w ozdobach siedemnastowiecznej szafy dostrzega „wdzięk właściwy epoce”. Podobnie formalny związek łączy opis nabrzeża i zatoki z momentem wyjścia Orange'a z aresztu lub też posepny obraz morskiego cmentarzyska z groteskowym spacerem inżyniera po bulwarze. Opisy takie, choć podporządkowane kompozycyjnie akcji, zachowują strukturę samodzielną i zdecydowane piętno spojrzenia autora, a kolejne poprawki potęgują w nich tylko wrażenie nieużytecznego bizantynizmu formy.

Są to niewątpliwie rezultaty scjencycznej postawy pisarza, wyrażającej się tu nie tyle zabiegami o kompletność szczegółów w opisie (wyjątkowy jest obraz wnętrza chaty Boudarda), co akcentowaniem naukowego i estetycznego stanowiska narratora. Stąd też biorą się tendencje do okraszania opisu wyszukanymi porównaniami, z reguły wprowadzаныmi dopiero w ostatniej fazie poprawiania tekstu.

Rozmiary godne uwagi przybrał także rozrost opisów fizjonomicznych. Wszystkie znaczniejsze zbliżenia twarzy Berty (s. 32—33, 41, 75, 94, 193) zostały dodane w czystopisie. W tejże fazie otrzymali swe charakterystyczne rysy zewnętrzne ojciec Renouf (s. 19), matka Gibert (s. 59) oraz inżynier (s. 121). Rysopis Gabriela (s. 39—40, 169) pojawił się już

w brulionie, lecz następnie wzbogacił go autor licznymi szczegółami i powielił w paru wariantach. Poprawki tego rodzaju wywodziły się z poszukiwania bardziej dyskretnych i plastycznych sposobów informacji o życiu wewnętrznym bohaterów. Portrety miały przejmować funkcję bezpośredniej charakterystyki, ułatwiając zachowanie jednolitości wizji scenicznej i ukrycie narratora. Ta sukcesja mocno zaciążyła jednak nad artystycznym rezultatem poprawek. Opisy, które próbują uchwycić wyraz chwilowych uczuć, należą do rzadkości, znacznie częściej mamy do czynienia ze statycznym rysopisem określającym przy pierwszym już zetknięciu z bohaterem jego predyspozycje ze struktury głowy, kształtu czoła, ust i nosa, koloru oczu. Konwencjonalność fizjonomicznych szczegółów, uważanych od czasu teorii Lavatera za wykładniki cech charakteru, uwydatnia pokrewieństwo powieści Sygietyńskiego z utworami Balzaka i Dumasa-syna⁵⁸. Nad Flaubertowskim impulsem do szukania równoważników dla werbalnej charakterystyki wzięły w tych obrazach górę skłonność do jaskrawej typizacji i podkreślania efektów oraz chęć zachowania, pomimo narzuconych sobie rygorów sceniczności, prawa do zaznaczania wszechwiedzy pisarza.

Pomiędzy pierwszym rzutem tekstu a końcowym jego wyglądem wyraz owej wszechwiedzy wzrasta niepomiaralnie. Prezentacja Berty np. ograniczała się w wersji brulionowej do oglądanych przez ojca szczegółów jej stroju. W czystopisie ten portret ujęty jest z wyraźnie autor-skiej perspektywy:

Na jej twarzy malował się błogi spokój osiemnastoletniej dziewczyny o rozwijającym się dopiero życiu zmysłów i o silnym znamieniu marzycielskiego usposobienia. Z głową nieco przydługą, z profilem zarysowanym ładnymi liniami niskiego czoła, prostego nosa, lekko wywiniętych warg i cokolwiek naprzód wysuniętej brody — Berta, przy białej, przejrzystej cerze twarzy i błękitnych, głęboko osadzonych oczach, zdradzała od pierwszego wejrzenia jedną z tych wybujałych natur, w których brak sił fizycznych wywoływał chwiejność moralnych. [Por. s. 32—33 i K 16]

Podobnie formowały się i inne sylwetki. Rysopis splatający się z wypracowaną skrupulatnie malowniczą iluzją ruchów i gestów postaci należał wszędzie do ostatnich elementów prac wykończeniowych, dokonywanych, jak pisał autor nie na próżno, z „cierpliwością Holendrów opracowujących swe obrazy przez lupę”⁵⁹.

Tendencja do ujmowania materiału fabularnego w kształty dramatycznej naoczności zachwiała w powieści Sygietyńskiego flaubertowską równowagę elementów narracyjnych i obrazowych. Naturalnym następ-

⁵⁸ Zob. F. Baldensperger, *Les Théories de Lavater dans la littérature française*. W: *Études d'histoire littéraire*. II série. Paris 1910, s. 88.

⁵⁹ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, s. 37.

stwem rozrostu obrazów scenicznych (około 85% tekstu), utrwalających malowniczo, lecz zewnętrznie przebiegi zdarzeń, stało się upośledzenie potocznej relacji o dłuższych odcinkach czasu na rzecz informacji skrótowych, syntetycznych, bliskich właściwie statycznej charakterystyce postaw bohaterów. Trzyletni okres pracy Gabriela na statku zaznacza autor tylko opisem jego oszczędności, pracowitości i skąpstwa oraz stojącej mu na przeszkodzie sytuacji społecznej; życie Berty w osadzie po powrocie z miasta — ogranicza do omówienia jej marzycielstwa, znudzenia i nieprzystosowania do prowincji; relację o pierwszych tygodniach pobytu inżyniera w osadzie zastępuje rozważaniami o jego obojętnym zachowaniu się wobec kobiet⁶⁰. Korzystnie wyróżnia się dynamiką i potocznością tylko relacja o trybie życia Berty po ślubie. Ostra polaryzacja form narracyjnych na obiektywistyczne odcinki iluzji scenicznej oraz niezaprzeczenie odautorskie partie charakterystyk sprawiła, że Sygietyński nie zdołał wyzyskać nabytej w szkole Flauberta — i demonstrowanej przecież w niejednej scenie — umiejętności epickiego wiązania świata rzeczy i ludzkiego losu.

5

Niezależnie od wąsko publicystycznego punktu wyjścia układu fabularnego o kształcie ostatecznym utworu rozstrzygnęła koncepcja powieści środowiskowej, malowidła prowincjonalnego zakątka⁶¹, warunków życia i obyczajów normandzkich rybaków. Ewolucję powieści w tym kierunku ilustruje szereg faktów. Jednym z pierwszych była zmiana układu całości; autor na miejsce powstałego najpierw opisu przyjazdu inżyniera do osady umieścił we wstępnych scenach dzieje Gabriela. Pierwotna numeracja stron w rękopisie krakowskim wskazuje dalej, że motyw wyprawy przemysłowej, z którym wiąże się większa część obrazu pracy rybaków w powieści, pojawił się dopiero w ostatnich dniach lutego 1880; tj. gdy gotowa już była w pierwszym rzucie całość utworu. Wtedy również zmienił się w sposób istotny sam tytuł, pierwotnie zapowiadający problem (*W piątą rocznicę*), teraz obraz środowiska. Znakomitą większość pejzaży morskich wprowadził autor jeszcze później, w momencie przepisywania utworu na czysto. A wreszcie ostatnia faza poprawek do-

⁶⁰ Odnośne partie tekstu — trzeba dodać — Speina (*op. cit.*, s. 141) traktuje już jako przykłady bezpośredniej charakterystyki wewnętrznej.

⁶¹ Obraz powieściowy oparty jest prawdopodobnie na realiach rzeczywistej osady Grandcamp w departamencie Calvados, liczącej wówczas, jak notowała encyklopedia francuska, około 200 mieszkańców. O wyjazdach wakacyjnych nad ocean wspomina pisarz w korespondencji z Chmielowskim.

rzuciła rys bardzo dla powieści o środowisku charakterystyczny — terminologię żeglarską⁶².

Osobiste wyznanie autora w liście do Chmielowskiego także wyraźnie na zwycięstwo owej koncepcji wskazuje, odsłaniając zarazem sposób jej rozumienia:

Mam w biurku powieść, która była już w kilku redakcjach. Hiż popodkreślał wyrazy nieprzyzwoite, Świętochowski słabe dialogi. Obydwaj nie dojrżeli, żem malował rybaków, nie zaś ludzi ich nerwów i umysłów. Pierwszy szukał w mojej powieści „podręcznika dobrego tonu”, a drugi ludzi, którzy by — jeżeli nie Heinego — to przynajmniej czytali Gwidonów Murayów. Powieść moja jest obrazem moich wrażeń odebranych od morza i jego grubych, płaskich „pracowników”. Bardzo jestem do niej przywiązany, ponieważ to jedyna praca dotąd, w której jestem ja⁶³.

Wyraźna aluzja do *Pracowników morza* wskazuje, że obraz rybackiego środowiska ujęty został wobec powieści Victora Hugo polemicznie i miał stanowić manifestację odmiennych, niechętnie przyjmowanych w kraju, założeń estetycznych. Zaciskał się w ten sposób węzeł nowy, łatwiej wyczuwalny od omawianego na wstępie, łączący *Na skałach Calvados* z działalnością publicystyczną pisarza.

Na dojrzwianie powieści ogromny wpływ wywarły doświadczenia bardzo intensywnej w tym czasie działalności Sygietyńskiego jako krytyka sztuki. W momencie debiutu artystycznego był on już autorem doniosłych w dziejach naszej krytyki plastycznej artykułów w „Ateneum” i „Nowinach” o salonach paryskich z lat 1878—1880 i wnikliwego cyklu ocen malarstwa polskiego w „Prawdzie” (1883). Przeciwwstawiał w nich — pierwszy tak zdecydowanie i z taką znajomością przedmiotu — konserwatywnemu dydaktyzmowi, forsowaniu tematyki historycznej i religijnej — model sztuki, która szuka wartości prawdziwie malarskich w studiowaniu światła, powietrza, bryły przedmiotu, a rewelacje kolorystyczne odkrywa w szarych pozornie i bezbarwnych wycinkach codziennego życia. Sztuki, która pragnie się ograniczyć do charakteryzowania obyczajów, nie wahając się przy tym sięgać do motywów pospolitych, trywialnych i społecznie prowokujących. „Sztuka — pisał — nie ma obowiązku moralizowania, ale charakteryzowania obyczajów”. Stąd praw-

⁶² Późne wprowadzenie fachowej terminologii świadczy, że była ona raczej owocem studiowania słowników niż osobistych doświadczeń pisarza. Pewna staroświeckość wyrażań, nie notowanych już obecnie w słownikach żeglarskich, a z drugiej strony, zgodność z hasłami *Słownika Lindego* wskazują, że w trudnościach terminologicznych sięgał pisarz do staropolskiego języka flisackiego.

⁶³ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, s. 30. W rękopisie listu wyraz „pracowników” zaczynał się dużą literą, co stanowi wyraźniejszy od cudzysłowu sygnał aluzji.

dziwą wielkość przyznawał, „na przekór estetykom zajęтым pokłonami dla przeszłości”, malarstwu rodzajowemu, a jego nurt prowadzący od malarzy holenderskich przez barbizończyków do Courbeta i Gierymskich stawiał za przykład godny naśladowania w literaturze. Spodziewał się, że wpływ tego wzoru nie skończy się na podjęciu przez pisarzy współczesnej tematyki, ale zarazem — co szczególnie podkreślał — podetnie korzenie retorycznego stylu i konwencjonalności obrazów literackich.

Smak wykształcony na właściwych malarskiemu realizmowi środkach wyrazu dyktował krytykowi ostrą ocenę sztuki tendencyjnej w kraju. Oto jeden z jego ironiczných ataków:

Pisać powieść na tle współczesnych obyczajów, snuć dramat psychologiczny z uczuć ludzi żywych, malować charakter kraju lub miasta swojego, stawiać w obrazie figury prawdziwe, rzucać publiczności pod nogi całe morza autentycznych dokumentów i szczegółów jej nie znanych, starać się olśnić ją i przekonać formą osobistą, własną, nie pożyczoną od nikogo, nie zużytą nigdzie — wszystko to błahostki nie warte uwagi człowieka lubiącego tylko poważną sztukę, to jest sztukę mającą za pomocą formuł umówionych wyrażać myśli polityczne, socjologiczne, filozoficzne, etyczne i bodaj czy nie ekonomiczne...⁶⁴

Zarzut konwencjonalności i retoryczności stylu tendencyjnej powieści rozwinął Sygietyński szerzej w szkicu do nie opublikowanego nigdy artykułu o pisarstwie Orzeszkowej. Warto zacytować fragmenty tych notatek:

Do literatury polskiej nie przekradł się ani pesymizm, ani realizm, ani artyzm Zachodu. Marzymy, bujamy w obłokach, tworzymy jak gospodarujemy, a gospodarujemy tak jak tworzymy.

Apostolka dwu kwestii: ogólnoludzkiej — kobiety, i specjalnie polskiej — Żydów. Umysł publicystyczny: *Marta* [...]. Na próżno pisze: ulica Graniczna jest ulicą, przez którą to ulicę itd. [...]; czytelnik nie widzi ani ulicy, ani Warszawy, ani Polski, ani ludzi, ani kobiet, ani Marty, a tylko kwestię kobiecą, zawieszoną na gwoźdźniku, na bajeczce wysnutej z fantazji. Wieczny komornik, wieczne „ostatnie łóżko”, wieczna służąca wierna i dobra jak anioł pocieszyciel, ostatni przyjaciel, wieczne poddasze [...]. W życiu ludzie mówią bezładnie, bezcelowo, ale wyraźnie, u pani Orzeszkowej mówią porządnie, z celem, ale bez wyrazu [...]. Rozmowy jej ludzi to artykuły wstępne treści społecznej. [...] Powolne wyzuwanie się Marty z dumy jest doskonale przeprowadzone. Stopniowanie nędzy i moralności wyborne. P. O. posiada pewien zasób obserwacji. Ale psychologię zatracą w tendencji, w chęci przekonania czytelnika wymową, retoryką publicystyczną. *Cnotliwi*: Ogólniki charakterystyki. [...] Jest tam i pan jękający się ciągle, i panna kochana przez okno, i pan „grający mistrzowsko”, improwizujący jak Szopen, i struna we właściwej chwili pęknięta w fortepianie, która „z jękiem drżała w przestrzeni długo — długo”. Jest i dziecko podrzucone, i matka, która odpycha córkę mającą do

⁶⁴ A. Sygietyński, *Kalejdoskop artystyczny*. „Prawda” 1883, nr 49, s. 581. Podkreślenia Z. U.

niej jakąś niewytłumaczoną sympatię [...]. Jest kobieta wyprzedająca się z kosztowności na rzecz bliźnich i pan na pozór zimny, sztywny, który tylko dla celów idealnych i miłosierdzia publicznego żyje. [...] Wypisy z retoryki na temat przyjaźni, miłości, poświęcenia, obowiązków prawdziwego chrześcijanina, prawdziwego obywatela, prawdziwej matki, żony, obywatelki. Brakuje tam tylko Amen! Jakiegoś innego amen, amen postępowości, ale zawsze amen, gdyż bez amen wszelka retoryka jest niepełną, niedokończoną, a powieść *Cnotliwi* pani Orz. jest tylko jednym wielkim retorycznym wysiłkiem umysłu szukającego ideału, wierzącego w ideał i popadającego przez ideał w dogmatyczność⁶⁵.

Surowy sąd o niedostatkach artystycznych twórczości Orzeszkowej miał swoje źródło w odmiennym stosunku obojga pisarzy do tradycji prozy Hugo. Autorka *Kilku uwag nad powieścią* (1866) właśnie *Pracowników morza* stawiała za wzór dla tendencyjnej powieści postulowanej przez pozytywistów. Dostrzegała w tym utworze „rozległe pole myśli”, „cele wzniosłe” i „głębką naukę” oraz podnosiła symboliczną wymowę czynów bohatera, który „stanowił uosobienie ludzkości walczącej z żywiołami i podbijającej je mocą myśli i woli”⁶⁶. Nie zajmowała jej natomiast zupełnie ani kwestia prawdopodobieństwa jego rysunku psychologicznego, ani odmalowanie kolorytu lokalnego rybackiego środowiska. Odmiennie hierarchizował te problemy Sygietyński. Na temat twórczości Victora Hugo parokrotnie wypowiadał się krytycznie⁶⁷, oceniając nieprzychylnie namiętą egzaltację jego prozy, konwencjonalność motywów i retoryczność zestawień antytetycznych cnoty i zbrodni, wielkości i małości, piękna i brzydoty. Idealnej postaci bohatera *Pracowników morza* i niezwykłości jego czynu przeciwstawiał w swej powieści charakterystykę powszedniego trybu życia rybaków i obraz ich obyczajów — „grubych” i „płaskich”. Ów polemiczny adres utworu usuwał w cień jego pierwotne cele tendencyjne, a stawiał na pierwszym planie demonstrację nowego sposobu obrazowania, kładącego nacisk na dosadność i zmysłową malowniczość szczegółów.

Obrazy życia osady, utkane z takich scen, jak: kłótnia na statku, bójka, targi o posag czy plotkarski sejmik kobiet na bulwarze, uderzają prowokacyjną brutalnością. Grubiaństwo i zawziętość w rodzinnym współżyciu, pijaństwo mężczyzn, wścibska złośliwość kobiet, podstępna i bezwzględna interesowność w stosunkach między ludźmi — stwarzają

⁶⁵ Notatnik, s. 104—105. Na czas powstania tych uwag wskazuje ich usytuowanie po zapiskach o Andriollim, zużytkowanych w artykule z r. 1883, a przed szkicami do prac o Goncourtach, Zoli i Daudecie, pisanych w latach 1881—1883.

⁶⁶ Zob. *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*. Wyboru dokonał, posłowiem i przypisami opatrzył Z. Najder. Warszawa 1956, s. 21—25, 29.

⁶⁷ A. Sygietyński: *Z obcej niwy*. „Nowiny” 1880, nr 66; *Wiktor Hugo*. „Wędrowiec” 1885, nr 23.

atmosferę charakterystyczną dla naturalistycznych utworów. Autor starał się przy tym o jaskrawe sploty dysonansowe motywów poważnych, czasem nawet tragicznych, z trywialnymi, np. oświadczyzny Gabriela zestawiał z agonią matki Boudard, po scenie pogrzebu umieścił prostacką stypę w szynku, zalecanki Armanda wplótł w opis nabożeństwa, a mającą się zakończyć zabójstwem wycieczkę morską okraślił popisami dowcipu inżyniera. Korzystał również z innych środków wyjaskrawienia i zbrutalizowania obrazu. W opisach zachowania się ludzi akcentował pierwotną, nieopanowaną wyrazistość reakcji uczuciowych, notując zmiany w rysach i barwie twarzy, chrapliwy głos, uderzenia pięści po stołach. Niekiedy używał w tym celu animalistycznych porównań: Boudard w złości „zaperzył się jak indyk na czerwonej płachtę”, „sapał chrapliwie nozdrzami jak zraniony dzik”, „rechotał nosem jak byk węszący krew na ziemi”, podnosił głowę „jak pies, który szuka wiatru”, niespokojnemu przed bójką Gabrielowi „nozdrza drżały [...] jak u konia”, każdy ruch przeciwnika śledził „niespokojnym okiem kota” (s. 65—66, 74—75). Szczególnym zbrutalizowaniem odznacza się niewybredny język dialogów, pełen wyzwisk i dosadnych wyrażen. Niebagatelne miejsce w nadaniu obrazowi prowokującej jaskrawości przypada scenom erotycznym, wprowadzonym dwukrotnie w relacji bezpośredniej i raz w obszernej opowieści handlarki.

Te ostatnie sceny, podobnie jak i co dosadniejsze wyrażenia, uległy w toku pracy nad tekstem pewnym osłabiającym efekt retuszom⁶⁸. Dokonywały się te poprawki pod wpływem redakcyjnych cenzur⁶⁹ lub też były wynikiem namysłu pisarza dość niechętnie ustosunkowanego do „rozwieszania wstrętnych szmat życia dla samego ich wstrętu”⁷⁰. Tam jednak, gdzie chodziło o podkreślenie barbarzyńskiej, prymitywnej surowości instynktów, nie wahał się Sygietyński przed pogłębianiem brutalnej wymowy sceny. Tak np. powstawał ostry w swym naturalizmie obraz układania ryb w koszach. W pierwszej redakcji był to jeszcze tylko opis

⁶⁸ W scenie kłótni na statku zmienił pisarz np.: „śmierdziuchu” na „smarkaczu”, „schlacie się” na „spijecie się”, „spaliście z moją matką” na „goniliście się...” itp. (por. s. 8—9 i K 3). Największe przemiany zaszyły w cytowanym już opisie schadzki inżyniera z Bertą i w opowiadaniu handlarki o schadzce Gabriela i Berty we młynie (por. s. 61—63 i K 28—29).

⁶⁹ Wspomina o tym w cytowanym liście autor, a obznajmiony z rękopisem powieści Tokarzewicz (*op. cit.*, s. 283) zdradza w recenzji dzieje śmiałej scenki, w której Orange całuje kochankę po brzuchu: „Wszystkie redakcje, które powieść Sygietyńskiego oglądały, zanim ona sama ujrzała światło dzienne, za złe brały Bercie, że nie pozbawiona była tej właśnie części ciała, tak że ostatecznie w druku bohaterka nasza wyszła jedynie z piersiami [...]”.

⁷⁰ A. Sygietyński, *Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu*. „Ate-neum” 1878, t. 3, s. 599.

zdychających i szamocących się ryb. W dalszym stadium pracy ze wzmianki o zawodowo wprawnych ruchach majtków, łapiących niesforne ryby za oczodoły, wyrasta scena, w której rybak popisuje się wbiciem palca w oko ryby i zgruchotaniem jej kości grzbietu obcasem. Dopiero czystopis dorzuca w tym miejscu wymowne w niezamierzonej ironii upomnienie Boudarda: „Bądźże człowiekiem! [...] Któż mi teraz kupi potłuczoną rybę?!” (s. 12). Obraz zyskuje też dzięki poprawkom coraz większą barwność. Wielokrotnie zabieg taki w zestawieniu z trywialnością motywu nadaje tekstowi powieści niespokojną, dynamiczną fakturę. Bardzo charakterystycznie rysuje się to np. w innej scenie, opartej na tym samym motywie, a wprowadzonej w całości dopiero do czystopisu:

Ryba rzucała się jeszcze w konwulsyjnych drganiach. Julek wyjął kozik z kieszeni, wykroił jej z boku kawałek miękiszu i założywszy na haczyk, zapuścił wedkę po raz drugi. Przechylony przez bakort, trzymając machinalnie sznurek w ręku, patrzył w szmaragdową zieleń wody pod statkiem i dumał, dlaczego całe morze jest siwo-białe jak chmurne niebo, a pod cieniem tylko statku zielone. [Por. s. 103 i K 47]

Równocześnie z gromadzeniem motywów brutalnych i prowokujących występuje w powieści tendencja do wypełniania obrazów drobnymi, lecz nasyconymi zmysłową treścią⁷¹ rysami pejzażowymi, wydobywania malowniczości scen bądź też nadawania im wartości dekoratywnej. Dynamiczne i kolorystyczne akcenty równoważą wrażenie wulgarności motywów. Boudard demolujący izbę imponuje wyrazem rozjuszenia w ruchach i w twarzy z nastroszoną jak szczotka szpakowato-ryżą brodą i siwymi, iskrzącymi oczkami. Ponad jaskrawość szczegółów opowieści o schadzce wybijają się wrażenie malowniczości grupy plotkujących kobiet w normandzkich czepeczkach,

które jak stado białych owiec, skupionych łbami pod cieniem suchego chojaka w polu, stykały się szczelnie ze sobą i białym blaskiem migotały na żywym słońcu jesieni. [s. 60]

Obrazy przedstawiające rybaków posiadają w większości charakter syntetyczny, komponowane z nastawieniem na ogólne malownicze wrażenie ruchu, gwaru i prostackiej wesołości. Poza Boudardem i Gabrielem tylko Lemoine i Julek wyróżniają się nieco indywidualnymi rysami — ten dobroduszną uczciwością, tamten łakomstwem i dowcipem — reszta rybaków stanowi jakby jedno zbiorowe ciało, które znamionują: kaczy chód, bujne brody, kolorowe szlafmyce i brudne wełniane kaptany. Ich dialogi w szynku, zawsze takie same, nie mają znaczenia dla rozwoju akcji, opis zaś zachowania z reguły przybiera charakter uogóln-

⁷¹ Zob. uwagi Speiny (*op. cit.*, s. 143—146) o dynamicznym i sensytywnym charakterze obrazów przyrody w powieści.

nianego obrazu: „kółko szło za kółkiem”, „cydr lał się”, „nieustające kółko kawy, araku i wódki [...] brzęczało szkłem po długim stole szynku”, „załoga [...], skryta w jednym niebieskim obłoku dymu, ogłuszała się swoim własnym gwarem” (s. 57, 88—89, 66). Następnie skłębiona grupa „wytacza się”, „wysypuje” z szynku, by się „potoczyć”, „pociągnąć” do czółen, na nowy połów.

Obrazy powrotów z połowu, rozmów w szynku i ponownego odbijania od brzegu ujęte są w dekoracyjny rytm. Niektóre z nich cechuje daleko idące podobieństwo. Oto dwa wyjazdy na połów:

Po kilku godzinach krzyków, hałasów i śpiewów w zaciśniętych izbach szynkarskich, na bulwarze rozległy się wołania: „Na morze!... Odpływ!... Duchem!...”, i wkrótce potem na brzegu słyhać było tylko miarowe stąpania znudzonego celnika, który przy blasku księżyca i plusku odchodzącej fali ziewał przeciągle, marząc o zmianie warty i odwachowym łóżku.

Zanim latarnia morska żółtawym światłem zaiskrzyła się nad dachami najwyższych domów, senny spokój panował już w całej osadzie Grandcamp. [s. 45—46]

Ze wszystkich szynków wysypały się załogi na bulwar i chwiejnym krokiem poskoczyły do czółen.

W chwilę potem cisza zaległa w osadzie.

Celnik drzemał w swej budce, a kobiety zasnęły po domach.

Chmurna noc dudniła wiatrem po szybach i gwizdała żałośnie w kominach. [s. 51—52].

Podobnie powraca w trzech wariantach obraz roju ludzi wypoczywających w sobotni wieczór:

Powoli bulwar zaczął się ożywiać i ponownie zaludniać. Tu chuda Normandka o płaskich piersiach i szerokich biodrach niosła przed mężem jedzenie w garnku, tam opalony, brodaty majtek, trzymając dziecko na rękach, ochryplym głosem śpiewał mu najnowszą piosnkę paryskich bulwarów, owdzie otyła żona podpieriała taczającego się na nogach męża, tam znów para kochanków, ujawszy się z tyłu za ręce, ciężko podskakiwała po bruku bulwaru, a tu na środku dokończała się zajadła bójka chłopców przy krzyku lub śmiechach podlotków. Rybacy zasiedli na ławach i zwróceni twarzami do tego samego morza, z którego dopiero co wrócili, zaczęli z garnków i misek wydajać kawałki ryb [...]. [s. 139]

Dzieci tańczyły kółka na kamieniach, odśpiewując kolejno tłuste zwrotki imitatorów Ronsarda, a małżeństwa i pary kochanków, jak gdyby przez uszanowanie dla zasypiającej natury, rozmawiały cicho na progach domów, na ławach, kamieniach i drewnianych tamach.

Stary Boudard, z głową utopioną w dłoniach, siedział przy jednym końcu ławki, a jego córka, z opuszczonymi na dół rękoma, wpatrywała się w widnokrąg przy drugim. Na środku stała pusta miska po zjedzonej matlocie. [s. 140]

Całe Grandcamp wyległo nad morze. Rybacy nosili na rękach niemowlęta i śpiewali im ochryplym głosem piosnki całego świata, w których poeta

nie domyśliłyby się swoich słów, a kompozytor melodii. Kobiety chodziły koło mężów, ślaniając się im przy bokach jak kotki w noc marcową, a młodsze dziewczęta i malcy tańczyli kółka na piasku, przeplatając imitacje zwrotek Ronsarda grubymi i tłustymi dowcipami własnego pomysłu. Boudard siedział na swojej ławie i zgromadzonym rozповідаł o dawnych lepszych czasach na ryby za cesarstwa, a Berta siedziała tuż przy nim i obojętnie słuchała jego narzekań. [s. 159]

Da się wyliczyć takich przykładów więcej. Trzykrotnie powtarza się obrazek migoczących w słońcu białych czepeczków (s. 60, 74, 125). Trzy razy w identycznym niemal przebiegu powraca scenka targów inżyniera z hotelową dziewczyną o buziaka (s. 120, 150, 187). Dodajmy jeszcze, że i zabawna rozmowa zrządzającego bonapartysty Boudarda z „postępowym” inżynierem odnawia się po trzykroć, za każdym razem zamknięta podobnym akcentem plastycznym:

Już mi się i tak niewiele od życia należy! — zakończył niechętnie Boudard i tak silnie potrząsł głową, że aż koniec szlafmicy zakręcił mu się koło szyi. [s. 130]

Nie taki on jak inni! — zawyrokował Boudard i trząsnął głową tak niechętnie, że aż koniec szlafmicy przeleciał mu na drugie ramię. [s. 136]

Zebym miał na starość dźwigać kamienie dla Rzeczypospolitej! — zawołał z oburzeniem Boudard i szarpnął głową, aż kutas szlafmicy musnął inżyniera po twarzy. [s. 148]

Jeżeliby nawet wątpić, czy tego rodzaju zbieżności są rezultatem świadomych zabiegów rytmizujących, to trudno w uporczywości powracania motywów nie dostrzec przewagi plastycznego obrazu nad wyrażoną w nim treścią. Przeciw wątpliwościom świadczy zresztą fakt, że niektóre scenki były dopisywane i poprawiane w ostatnich stadiach przeróbek tekstu.

Tak skomponowany obraz rybackiego środowiska wymija się oczywiście z postulatami jego dokumentarnej analizy socjologicznej. Jaskrawość motywów użytych na budulec w małym tylko stopniu posłużyła do ataku przeciw społecznym warunkom bytowania osady. W sposobie zgromadzenia „dokumentów” przeważał malarski punkt widzenia. Wybór niewielkiej stosunkowo liczby powtarzalnych akcentów plastycznych i syntetyczne ujęcie obrazu ludzi w chwilach pracy lub, częściej, wypoczynku w jedną mało zindywidualizowaną, lecz charakterystyczną i malowniczą grupę sprzyjały raczej wywoływaniu pewnej atmosfery nastrojowej, ogólnego wrażenia barwnej grubości instynktów i prymitywizmu egzotycznego środowiska. Pozbawiony gładkości język dialogów wraz z szorstką przyprawą żeglarskiego żargonu pogłębiają to wrażenie.

Nieprzypadkowo w cytowanym liście do Chmielowskiego nazwał pisarz tę powieść obrazem swych własnych „wrażeń odebranych od morza i je-

go grubych, płaskich pracowników”. Wyraz osobisty utworu był rzeczywiście silniejszy niż jego waga dokumentarna. Powieść o środowisku przybrała charakter odmienny niż romanse eksperymentalne Zoli. Trafna ocena społecznych motywów zbrodni w Grandcamp musiała w tej sytuacji z konieczności posiłkować się szczątkami autorskiego komentarza.

Sygietyński z takiego rozwiązania był zadowolony. „Cząstkę siebie” — napisał na rękopisie złożonym w drukarni. Była to bowiem powieść krytyka walczącego o nowy stosunek artysty do rzeczywistości zewnętrznej, o nawrót do estetyki brzydoty, o malowanie życia w kształtach szorstkich i malowniczych zarazem, niezafałszowanych idealizacją — jak w obrazach podziwianych przez niego malarzy realistów. Owa pasja polemiczna znajduje publicystyczny niemal upust w scenie, kiedy to Armand de Coux, skompromitowany tu zwolennik „wielkiej” sztuki, ideałów i szlachetnych myśli, przygląda się z „dreszczem obrażonego poczucia piękna” obrazom, pozostawionym w obergerzy przez wędrownych malarzy —

tym grubym, zbezkształconym przez pracę rybakom, tym głupowatym Normandkom, podcierającym sobie nos rękawem od koszuli lub sprawiającym zjadale ryby, tym przekupkom jak burak czerwonym od krzyku reklamy, temu morzu ni zielonemu, ni błękitnemu, jak zwykle na obrazach je widział [...]. [s. 132]

6

Czteroletni proces dojrzewania *Na skałach Calvados* odbił w sobie różnorodność impulsów kształtujących osobowość krytyczną i twórczą Sygietyńskiego. W momencie zawiązkowym pomysł powieści karmił się pozytywistyczną tendencją, a etap ten pozostawił trwały ślad w konstrukcji materiału fabularnego. Silnemu oddziaływaniu wzorca artystycznego *Madame Bovary* zawdzięcza jednak utwór Sygietyńskiego przeciętne ujęcie tradycyjnego modelu powieści tendencyjnej, umiejętność ukrycia przekonań artysty za materiałem faktów, z drugiej zaś strony, przez zgromadzony materiał, znaczne pogłębienie społecznej wymowy obrazu. Istotną rolę w kształtowaniu powieści przypisać też należy wpływowi wskazań estetycznych Taine’a, podsuwających na miejsce nowatorskich metod analizy psychologicznej w dziełach Flauberta — wzorzec ekstremistycznej typowości postaci i tradycyjne przykłady wielkiego realizmu Balzaka. Trudno też nie podkreślić wpływów dojrzałego naturalizmu tak w rozrastającej się technice nader rozbudowanych ujęć scenicznych, jak i w prowokacyjnym wyjaskrawieniu i zbrutalizowaniu obrazów. W mniejszym natomiast, niż świadczą pozory, stopniu troszczył się pisarz o przejmowanie teorii przyrodniczych naturalizmu. Także i ciągnięcie powieści

ku monografii środowiska, choć zaznaczyło się wydatnie, nie przerodziło się w przesadnie scjentyczny dokumentaryzm, dzięki dużej wrażliwości i kulturze plastycznej, wyniesionej z doświadczeń krytyka sztuki.

Ewolucja, jaką „awangardowa” w intencjach powieść Sygietyńskiego przeszła, nie pozwoliła jej stać się dziełem jednolitym i wycisnęła na niej dostrzeżone przez Jana Zygmunta Jakubowskiego piętno „sumiennego ćwiczenia”. Ale taki stan rzeczy był niejako ambicją utworu, który powstawał w paryskiej pracowni krytyka w latach przełomu i wydany w Warszawie w 1884 r. budzić mógł zainteresowanie nie swym egzotycznym tematem, lecz właśnie demonstracją metody. Tej bowiem przede wszystkim, jak słusznie zauważył Zygmunt Szweykowski⁷², poszukiwał w doświadczeniach naturalizmu francuskiego pozytywizm polski, dążący do stworzenia programu artystycznego. Sens powieści jako wypowiedzi krytyka trafnie odczytywał Z. Dębicki, gdy twierdził, że była ona „raczej śmiałym rozwinięciem chorągwi bojowej niż dziełem sztuki powstałym z głębokiej potrzeby wewnętrznej”⁷³.

⁷² Z. Szweykowski, *Pierwszy etap walki o naturalizm w Polsce*. W: A. Sygietyński, *Pisma krytyczne wybrane*. Zebrał, sprawdził i przedmowę napisał Z. Szweykowski. Warszawa 1932.

⁷³ Z. Dębicki, *Przedmowa do: A. Sygietyński, Święty ogień*. Warszawa 1918, s. VIII.