

Agnieszka Janiak-Staszek

Grandcamp w skali mikro : o "Na skałach Calvados" Antoniego Sygietyńskiego

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 14/2, 106-117

2011

Artykuł został 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.

Agnieszka Janiak-Staszek

Grandcamp w skali mikro. O *Na skałach Calvados* Antoniego Sygietyńskiego

„Diabeł tkwi w szczególe”. To potoczne porzekadło, które przytaczane jest zwykle bez głębszej refleksji w mniej lub bardziej adekwatnych do jego znaczenia okolicznościach życia codziennego, kryje głębię sensów uniwersalnych, stanowiąc jednocześnie wyraźną przestrożę. Jest ona szczególnie przydatna podczas czynności badania: czy to medycznego, fizycznego, archeologicznego... czy też literackiego. Pominięcie szczegółu, formułowanie sądów ogólnikowych owocować może pomyłką, nieświadomym przekłamaniem, a z pewnością zubaża sensory zawarte w dziele literackim, tym samym okaleczając je. W sukurs przychodzi analiza mikrologiczna¹, pozwalająca odkrywać zawołane treści, wypełniać „dziury” interpretacyjne i pokazywać tekst w nowym świetle. Gustaw Flaubert, nie przypadkiem tutaj przywołany jako nauczyciel metody naturalistycznej, z której czerpie Antoni Sygietyński, mawiał, że kocha szczegół, a widział w nim nie diabła, lecz Boga (*Dieu est dans le détail*)². Konsekwencją tej miłości jest z wyraźnym pietyzmem wobec drobiazgu napisana *Pani Bovary* (*Madame Bovary* 1857), z którą słusznie zestawia się *Na skałach Calvados* (1883) Sygietyńskiego³. Bezspornie uczeń nie prześcignął mistrza, niewątpliwie jednak zbliżył się do niego, nie tylko naśladowując jego pomysły, ale właśnie lubując się w szczególe we właściwy sobie sposób.

Sygietyński – miniator

Minia to czerwony barwnik na bazie tlenku ołowiu stosowany w średnowieczu dla zaznaczania kluczowych elementów tekstu. O randze profesji miniatora, śmiertelnie niebezpiecznej z uwagi na pewność zatrucia ołowiem, pisze Aleksander Nawarecki:

Jego płomienne słowo, pisane barwą monarchów, kolorem władzy, miało najwyższą rangę i moc, dotyczyło tego, co najbardziej istotne, esencjalne, święte, nawet wówczas gdy znalazło się na marginesie. Słowa i rysunki miniatora – miniatury – były razem lakoniczne i obdarzone mocą, godne najwyższej uwagi, rzucające się w oczy, apelujące i pouczające. Tak jakby były pisane krwią.⁴

¹A. Dziadek pisze: „Mikrolektury zwracają uwagę na szczegół i opierają się przede wszystkim na nim. To właśnie szczegół, jak twierdzi sam Richard, jest *ziarnem tekstu*”, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 1, pod. red. A. Nawareckiego, Katowice 2000, s. 31.

² Podaje za: B. Mytych-Forajter, *Przyziemne intuicje. Carla Ginzburga „Znaki, oznaki, poszlaki”*, [w:] *Skala mikro w badaniach literackich*, pod red. A. Nawareckiego i M. Bogdanowskiej, Katowice 2005, s. 36.

³ Patrz: J. Speina, *Na skałach Calvados Antoniego Sygietyńskiego. Studium analityczne*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczne” 1962, z. 6, s. 129–130; Z. Uryga, „*Na skałach Calvados*” – powieść krytyka, „Pamiętnik literacki” 1969, z. 2, s. 87–88; B. Mazan, *Literackie transpozycje doświadczenia bowarystowskiego w miłości*, [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia historyków sztuki, Łódź listopad 1994*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 37–39.

⁴ A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia...*, s. 24.

Powieść Sygietyńskiego zdaje się w sposób znaczący inkrustowana krwistą czerwienią. W realizacji pisarza miniatura występuje zatem często w pierwotnym, dosłownym znaczeniu – elementu „zaminowanego” dla podkreślenia jego wagi. Tego rodzaju drobiazgowość jest sporo, przy czym większe natężenie występuje pod koniec utworu, gdy zbliżamy się do tragicznego finału – zabójstwa. By zmniejszyć ryzyko nadinterpretacji, nie rozwodzę się nad czerwonymi plamami zdobiącymi twarz Boudarda (prawdopodobnie skutek nadużywania cydru) czy zarumienionymi policzkami Berty, pochylającej się nad świecą bądź palającej wstydem i emocjami w kościele. Uderzający jest natomiast symptomatyczny motyw krwi, stopniowo osławiający czytelnika i przygotowujący grunt pod zbrodniczą, ale wcale nie krwawą scenę zatonięcia bohaterów. Krew po raz pierwszy pojawia się na palcach Berty, gdy próbuje narządzić sieci. Jest to fizyczny znak cierpienia psychicznego, gwałtu, jaki zadaje bohaterce miejsce, w którym musi żyć. Grandcamp stopniowo wysysa życie z bohaterki.

Podobnie dzieje się z Orange’em. Skazany na środowiskową banicję ze względu na niewiadome pochodzenie, walcząc zaciekle o akceptację, toczy pojedynek „do ostatniej kropli krwi” – metaforycznie i dosłownie. Pierwszą kroplę uroni podczas bójki z ojcem Berty, motyw powróci, w dniu planowanej zbrodni, gdy zagryzie do krwi mały palec. Zwieńczeniem jest scena puszczenia krwi: „Krew z ręki Orange’a zaczęła kapać z początku powoli, kroplami, a potem trysnęła jak z fontanny” [163]. Umiera morderca i ofiara zarazem. Bowiemy oboje – Berta i on – byli jednakowo obcy w Grandcamp, które po ich odejściu pozostaje jednorodne, „czyste” etnicznie. Rozstrzygnięcie to jest poprzedzone zwiastunami: krwawym niebem czy, co nazbyt oczywiste, widzeniem przez Gabriela krwi na dnie kieliszka. Również nie bez znaczenia jest wpatrywanie się Orange’a w czerwień fuksji, ostatniej z zakupionych przez Bertę a symptomatycznie umierających przedwcześnie kwiatów. Minią jest też zaznaczony przyjazd Armanda de Coux – trzeciego obcego. Wjeżdża on do Grandcamp w czerwcu (czerwony!) czerwoną karą, a do zwiedzania osady przygotowuje się przed lustrem w czerwonych ramach. Mocnym akordem jest czerwień festonów zwieszających się z okien w domu Boudardów, która, filtrując słabe światło, barwi mroczną izbę. Tak naznaczona staje się centralnym punktem domostwa – punktem, który jednocześnie magnetyzuje (na pewno Bertę), omamia i wyniszcza. Warto się temu „zaminowanemu” w tekście miejscu przyjrzeć bliżej, mikroskopowo.

Dom

Jerzy Speina i Zenon Uryga zarzucają Sygietyńskiemu zgodnie, tkwiącą w nadmiernej drobiazgowości, słabość opisu domu Boudarda⁵. Badacze nie znajdują sensu tego zabiegu. Czy jest to rzeczywiście „istotna skaza na dziele”⁶, czy też starannie przemyślana koncepcja? Wypada się nad tym zastanowić, zważywszy chociażby na precedensowy charakter tego opisu – autor w jednym

⁵ Patrz przyp. 3.

⁶ J. Speina, dz. cyt., 145.

tylko miejscu jest taki pedantyczny, znaczące szczegóły rozsiewa po całym tekście, ale nigdzie ich na taką skalę nie kumuluje. Można by w tym widzieć niezłomne jeszcze pisaniem pióro naturalisty, próbującego zbyt dosłownie kopiować rzeczywistość – wszak interesujący nas fragment znajduje się na początku powieści, w drugim rozdziale. Dalsze fragmenty są pod tym względem bardziej wyważone. Tak nie jest. Jak wynika z ustaleń Urygi⁷, Sygietyński rozpoczął pisanie powieści od jej środka, czyli przyjazdu inżyniera. Zatem decyzja o pieczołowitym inwentaryzowaniu dobytku Boudartów zdaje się świadoma, w związku z tym celowa.

Do chaty rybaka wstępujemy wraz z wracającą po pięciu latach nieobecności Bertą. Dystans czasowy i terytorialny zapewne rzutuje na sposób postrzegania rodzinnego domu. Dom ten jednak oglądamy zarazem z perspektywy Berty i narratora. Z Bertą spotykamy się na stopniach pociągu, który przywiózł ją do Isigny z Caen. Tam właśnie mija się z Orange'em. Symbolika tego zdarzenia jest uderzająca. Ona powracając z miasta, które karmiło jej głodną imaginacyjną naturę i stało się bolesnym punktem odniesienia dla jej pustego późniejszego życia, zstępuje ze schodów, zmierza ku dołowi. To zejście jest symptomatyczne. Wszak reszta życia Berty to stopniowe, konsekwentne zapadanie się, począwszy od pożegnania z suknią, która łączyła ją z lepszym światem, poprzez obniżenie romantycznych oczekiwań wobec kochanka do wygolonej twarzy i czystej koszuli, upadek moralny w nieślubnym związku z Gabrielem, zdradę małżeńską, wreszcie śmierć na dnie morza. Ambitny Orange zmierza w przeciwnym, korespondującym z jego ambicją kierunku, mianowicie ku górze. Ich rozminięcie się ma również oczywisty wymiar symboliczny – ten stan będzie permanentnie pogłębiał się i zostanie z konsekwencją przypieczętowany tragiczną sceną ostatecznej rozłąki („rozvodu”⁸) na morzu.

W czasie gdy Berta pokonuje drogę z dworca w Isigny, narrator ją wyprzedza, by dokładnie obejrzeć jej rodzinny dom, ale tylko z zewnątrz – z wejściem zaczeka na Bertę:

Chata Boudarda, z okrągłych kamieni i gliny, stała poniżej bulwaru, tuż nad samym morzem. Dwa prawie kwadratowe okna i drzwi z boku niesystematycznym ich umieszczeniem pozwalały wątpić z pozoru o przeznaczeniu lepianki, która przy wysokim dachu, pokrytym słomą i narośniętym na nim zielonym mchu, wyglądała raczej na zapadnięty spichrz niż na mieszkanie człowieka. Wielki, płaski kamień, służący za ławkę poobiedniej sjeisty lub w razie potrzeby za stół od sprawiania ryb, leżał nierówno pod oknem i wygładzoną od siedzenia powierzchnią skrzył się na słońcu kroplami słonej wody, jaka po ostatniej falistej morszczyźnie została w jego zagłębieniu. Po jednej i po drugiej stronie chaty sterczały wysokie, dwupiętrowe kamienice, przygniatając lepiankę wielkością swych rozmiarów i wstydzając ją symetrią drzwi, okien i gipsowych ozdób nad gzymsami. Ze spuszczonej na oknach firankami i z drzwiami zamkniętymi na wielką klamkę, odrapana i zestarzała chata Boudarda

⁷ Z. Uryga, dz. cyt., s. 102–103.

⁸ Z. Uryga postrzega powieść Sygietyńskiego jako rzecz o „rozpadzie małżeństwa” (Z. Uryga, dz. cyt., s. 110), sytuując rozwód w centrum zainteresowania pisarza. Nie zgadza się z tym E. Paczoska, *Antoni Sygietyński – teoretyk w laboratorium naturalizmu*, [w:] *Naturalizm i naturaliści w Polsce. Poszukiwania, doświadczenia, kreacje*, pod. red. J. Kulczyckiej-Saloni, D. Knysz-Rudzikiej, E. Paczoskiej, Warszawa 1992, s. 147.

przy symetrycznych kamienicach miejskiej architektury wyglądała jak skulony we dwoje i trzęsący się w lachmanach żebrak pomiędzy dwoma wysokimi, wyświeżonymi, a sztywnymi żandarmami.⁹

Nim czegokolwiek dowiemy się o bohaterce (jej rodziców, mieszkańców tego domu, mamy okazję poznać wcześniej), patrzymy krytycznie i z pewnym politowaniem na miejsce, które wedle zołowskich prawideł naturalistycznych ma nam sugerować, kim są jego mieszkańcy. Taką zresztą funkcję przypisuje się temu fragmentowi (poza konieczną prezentacją elementów kolorytu lokalnego). Ale przecież Berta nie przypomina tego „żebraka” i późniejsza nader dokładna jej charakterystyka bezpośrednia też zdaje się temu przeczyć. Zaś skrywane przed ludzkim okiem tandetne skarby tego domu można postrzegać jako odbicie cech Berty. Inny tok rozumowania, bardziej pragmatyczny, wiedzie jednak do uznania tej sprzeczności sygnałów za pierwszy ze składników pozwalających na rekonstrukcję kształtowania się osobowości Berty – osobowości rozszczępionej. Boudardówna chowana była¹⁰ pod obmierzłą skorupą niesymetrii i brzydoty lepianki, której szpetota staje się jednak wyrazistsza na tle sąsiadujących wysokich kamienic. Łatwo sobie wyobrazić izolację chałupy Boudardów oddzielonej w ten sposób od reszty jej podobnych i pilnowanej przez „żandarmów”¹¹. Lokatorzy są więźniami, mają perspektywę „tylko” na morze, które widywane codziennie, nie zachwyca, ale staje się trzecim żandarmem¹². Wraz z rozpoznaniem, że istnieje coś „innego”, utożsamianego przez bohaterkę z „lepszym”, morze zaczyna być źródłem frustracji, nieuświadomionego poczucia zniewolenia. Wysokie kamienice zarazem zamykają i otwierają, nie pozwalając skosztować tej nieokreślonej, zaledwie intuicyjnie wyczuwanej, wspaniałości, której obietnicą kuszą. Już tutaj zatem, na progu tego domu, znajduje się zapowiedź i potwierdzenie tej wiecznej nieprzystawalności, bowaryzmu, którym jest naznaczona „literacka córka Emmy Bovary”¹³. Wnętrze kryje kolejne, znaczące w diagnozowaniu bohaterki, drobiazgi.

Powrót do dawnego świata jest dla Berty doznaniem traumatycznym, którego należy się tylko domyślać, bowiem jej emocje są kierowane do wewnątrz.

⁹ A. Sygietyński, *Na skałach Calvados*, Warszawa 1994, s. 22. Dalej lokalizacja uproszczona według tego wydania, cyfra arabska oznacza stronę.

¹⁰ Nieprzypadkowo używam tutaj czasownika o podwójnym znaczeniu, gdyż wychowywanie Berty było jednocześnie jej skrywaniem, chowaniem przed typowością życia rybaków, co stało się jednym z istotniejszych czynników destrukcyjnie wpływających na poczucie tożsamości etnicznej.

¹¹ Usytuowanie chaty Boudarda jest powtórzeniem w skali mikro topografii Grandcamp: „z szarej masy lepionych domów, migoczących złotym światłem słońca w zakopconych szybach, wychyliły się wyraźnie wysokie kamienice Plaży i wyższe nad nie oberże Pod Gniadym Koniem i Pod Białym Krzyżem, z których pierwsza pilnowała wejścia, a druga wyjścia z Grandcamp” [88], „osada, wciśnięta pomiędzy skały, ginęła niejako w toni bałwanów, hulających na brzegu z istic pijanym szalem” [157].

¹² Widok morza będący natchnieniem dla artystów na marzycielskiej Bercie nie robi wrażenia: „Ponieważ znała aż nadto dobrze morze i jego widoki, plusk zatem fal w miłosnych jej marzeniach zajmował miejsce zupełnie podrzędne” [26]. W innym miejscu niejako „obwinia” morze za swoją niedolę: „ona by chciała tak przytulić się do niego [Orange’a], porozmawiać i popieścić jak inni ludzie, którym Bóg pozwolił urodzić się gdzie indziej niż nad morzem” [116].

¹³ Z. Uryga, dz. cyt., s. 87. Celem moim nie jest dociekanie źródeł bowaryzmu Berty, co uczynił już B. Mazan, jak również piszą o tym J. Speina i Z. Uryga we wspomnianych artykułach. Pragnę wykazać rangę szczegółów, które dopełniają istniejące ustalenia.

Ekwiwalentem jej introwertycznego przeżycia jest świst odjeżdżającego parowozu i powtórzenie tego „krzyku” przez drzwi, które „skrzypnęły przeraźliwie na zardzewiałych zawiasach” [22]. Czytamy, że Berta bierze za klamkę „z bijącym sercem” [22], którego przyczyną w pewnym stopniu jest spodziewane spotkanie z matką, do której jednak nie biegnie w pośpiechu, a raczej kroczy powoli, penetrując wzrokiem dawno niewidziane obrazy. Wpierw musi przebyć typową dla chaty rybackiej sień pełną sprzętów do połowu, ale ich spiętrzenie jest przytłaczające, wydłużają one dotarcie do celu, stanowiąc swoisty labirynt. „Tamując drogę do izby i kuchni” [22], zdają się pełnić straż przed intruzami. Świat rzeczy pełni w powieści Sygietyńskiego nie tylko funkcję poznawczą czy ornamentową. Jest wyraźnie obciążony znaczeniami symbolicznymi, na przedmioty też przenoszą się emocje ludzi, którzy sami nie potrafią ich wyrażać. Sprzęty, utrudniające Bercie dotarcie do wnętrza domu, można postrzegać jako przeniesienie jej wewnętrznych obaw, hamulców, niechęci do miejsca, na które jest skazana – ona, nie chcąc przecież wracać, zadaje sobie gwałt i biernie poddaje się przykrej konieczności. Najpierw wkracza do izby paradnej, która jest wielkim zaskoczeniem dla czytelnika niespodziewającego się tam odkrycia sezamu:

Tutaj dopiero zamożność rybaka, skryta dla oczu od zewnątrz, widniała z każdego kącika. Przy ścianach naprzeciwko siebie stały dwie wysokie aż pod pułap orzechowe szafy w stylu Ludwika XVI, z bogatymi rzezbami kwiatów i z parami gołąbków całujących się w dziobki miłośnie i z wdziękiem właściwym epoce. Przy drzwiach tykał miarowym ruchem brązowy zegar w mahoniowej szafie, której boki, wygięte u dołu dla dania miejsca wahadłu, rozpięły z jednej strony dębowe odrzwia, a z drugiej ciemną palisandrową komodę, przeładowaną chińczykami, malowanymi zabawkami z drzewa i wszelkiego rodzaju pudełeczkami, pod oknem stała kanapa o powyginanych silnie poręczach i kryła swoje aksamitne obicie pod szarym płótnem pokrowca. Na ścianach pomiędzy szafami, u góry i na dole, wisiały w mosiężnych łapkach talerze, miski, półmiski i dzbanki z normandzkiego polerowanego fajansu, rozweselając oko różnobarwnymi bukietami kwiatów, wpalonych w siwonebieskawe tło lśniącej się polewy. Na środku stał okrągły, dębowy stół z ciężką rzeźbioną nogą o trzech gryfach przykryty wielkim do samej ziemi, kolorowym obrusem i otoczony dokoła wyplatany krzesłami o wysokich, prostoliniowych oparciach. Berta zastała wszystko jak przed pięciu laty. Nawet bukiet ze sztucznych kwiatów w szklanym, malowanym na niebiesko wazonie stał na środku stołu i dwiema złamanymi gałązkami przyglądał się z jednej strony staremu albumowi fotografii, a drugiej oprawnemu w złote ramki portretowi „Eufrazji”, która doczekała się artystycznego uwiecznienia z ręki miejscowego ślusarza, biegłego w swojej sztuce i w sztuce rysunku ostro zatemperowanym ołówkiem. Brak świeżego powietrza i światła, któremu upartą tamę stawiały wełniane firanki, czerwonymi festonami zwieszające się przy oknie, nadawał paradnej izbie Boudardów charakter ciężko umeblowanej piwnicy, do której przez uszanowanie dla mebli starzy małżonkowie wraz z swoimi gośćmi schodzili raz na rok tylko dla uroczystego obchodu rocznicy ślubu. [23-24]

To miejsce, które wypieściło w Bercie naturę marzycielską i wystarczało długo za cały, niewidoczny przez zasłonięte firankami okna i odcięty kamieniami, świat. Delikatna, chroniona przez matkę, spędzała tu zapewne godziny, podczas których jej chłonny, imaginacyjny dziecięcy umysł, ulegając sugestii

wystroju, budował niezwykle wizje. Natłok elementów świata obcego i rodzimego komponuje fałszywe tony kiepskiej symfonii. W tym rozedrganium emocjonalnym kształtuje się Berta, która wszędzie będzie się czuła „jakby nie u siebie i w przelocie tylko” [26].

W czerwonym półmroku (czerwone festony w oknach), w ciszy przerywanej miarowym, hipnotycznym tykaniem zegara, nagromadzone sprzęty, których tandetność dostrzega ironicznie narrator przesłaniający sobą nieco perspektywę Berty, w oczach dziewczynki, nieobytej z wielkim światem, mogą nawet ożywać. Tajemnicze, pełne cudów, ukryte przed ludzkim okiem wnętrza pobudza wyobraźnię, której w przyszłości nic nie dorówna. Te „dziwy” zakłócają naturalny rozwój dziecka, które powinno wychowywać się z rówieśnikami i oko przyzwyczajać do typowej dla środowiska prostoty. Berta jest oderwana od korzeni już w murach domu rodzicielskiego. Wspaniałości przeszczepione z obcego świata zaburzają naturalny proces rozwojowy, typowy dla środowiska. Ten czynnik destrukcyjny wkrada się do lepianki Boudardów za sprawą zapewne matki, gdyż ojca trudno podejrzewać o pragnienie posiadania „wykwintnych” (salonowych) mebli, oglądanych raz do roku¹⁴. Wraz z meblami zostaje wprowadzony do tego szczelnie chronionego domu intruz, obcy. Skupowane przez Boudardów prawdopodobnie na targu w Caen (tam zaopatruje się też Berta jako żona Orange’a) meble w stylu Ludwika XVI pochodzą, jak można domniemywać, z jakiegoś mieszkania kamienicznego, a nawet pałacu, wyprzedawane na skutek bankructwa właścicieli lub po prostu zastępowane nowszymi, jako że te już przestały być w owym czasie modne¹⁵. Berta zatem nie zostaje wprowadzona na salony, ale salony przybywają do niej. Meble z historią mają szczególny urok i, warto zaznaczyć, dzięki nim Boudardówna poniekąd wzrasta w mieście, nim się do niego faktycznie uda. Meble te dostarczają też doznań zmysłowych, również natury erotycznej. Okryty szarym płótnem akksamit kusi rozkoszną miękkością, a może i zapachem ludzi, wnętrza, wydarzeń. Pieszczony ukradkiem w mroku przez ciekawą rękę, która wydelikaccona nie będzie się nigdy nadawała do narządzania sieci, przenosi w miejscu i czasie. Miłosną atmosferę współtworzy motyw rzeźb zdobiących szafy, na które po wejściu do izby Berta zwraca uwagę w pierwszej kolejności. Banalny ornament przedstawiający całujące się gołębie¹⁶ – ptaki pafijskie, dla nieokrzeseanej, czytującej już romanse, dojrzewającej fizycznie dziewczyny mogą być pobudką dla zmysłów. I, jak wystrój tego wnętrza łączy zużyty wykwint z wiejską prostotą, tak Berta później, szukając piękna, będzie zarazem trywialna. „Styl” izby paradnej zostaje powtórzony w sypialni rodziców, której opis jest jednak zdecy-

¹⁴ „Ten ostatni opis [chaty Boudardów] służy ukazaniu styku dwóch kultur: *autochtonicznej*, rybackiej, związanej z zawodem Boudarda, i *miejskiej*, do której nawiązywała ambicja jego żony oraz zamilowania jego córki”. Cyt. za: J. Kulczycka-Saloni, *Antoni Sygietyński. 1850–1923*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV: *Literatura Polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, pod red. K. Wyki, H. Markiewicza, I. Wyczańskiej, Warszawa 1971, s. 107.

¹⁵ Moda na styl Ludwika XVI (*à la grecque*) rozwinęła się we Francji w okresie 1774–1792, w XIX. wieku styl ten kopiowano.

¹⁶ „Gołąb – miłość. Gładkopióre gołębie o toczonych kształtach, całujące się dzióbkami, były w starożytności atrybutem arcykobiecych bogiń miłości i płodności” (W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 99).

dowanie krótszy, jakby tutaj Berta zaledwie pobieżnie zerknęła na otoczenie, nie czując z nim więzi emocjonalnej. Najkrótszy, co znaczące, jest fragment opisujący pokój córki Boudarda:

Berta zwróciła się na prawo i przez małe drzwiczki koło łóżka weszła do swojej dawnej izdebki. To **samo** łóżko, wysoko usłane, pod ścianą, naprzeciwko drzwi od kuchni, ten **sam** okrągły stoliczek, ta **sama** szafa oszklona, te **same** krzesła wyplatane słomą i ta **sama** klatka zielona przy oknie; co i dawniej, tylko że w niej kanarek nie świergotał od czasu swej śmierci na niestrawność czy też ze starości. [24]

Jest to najbardziej ukryta przed okiem ludzkim izdebka. Znajdujący się na końcu amfilady, strzeżony przez przeszkody i zasadzki rozproszone w sieni, dalej przez trzy gryfy schowane w półmroku pod stołem, następnie rodziców zajmujących łóżko tamujące dojście do małych drzwiczek, dość skromnie w porównaniu z resztą domostwa urządzonego pokój, jest niczym komnata na szczycie wieży, w której (wy)chowana jest księżniczka. Wypieszczona i zniewolona zarazem może tylko biernie czekać na śmiałka, który pokona przeciwności i ją wyzwoli, w sensie dosłownym i metaforycznym. Poczuciu zniewolenia Berta daje wyraz, konstatując, że nic się tutaj nie zmienia. Miejsce dopełniających poprzednie opisy komentarzy narradora zajmuje pięciokrotnie powtórzone, nużące i zarazem dotkliwe, określenie: „ten sam”. O tępiący marazm pokoju gwałtownie ożywia brutalny w swej dosłowności komentarz odnośnie śmierci kanarka. Kto jest autorem tej „refleksji” – narrador, czy Berta? Boudardówna, niewątpliwie wrażliwsza od reszty mieszkanek Grandcamp, nie jest z natury sentymentalna. Świat realny nie budzi jej emocji, a do niego wszak należał martwy ptaszek. W suchym stwierdzeniu faktu jest jakaś pustka, brak. Może to wyraz bierności bohaterki, a może, jak wszyscy ludzie żyjący blisko natury, postrzega ona śmierć w świecie przyrody jako coś zwyczajnego, oczywistego (widok plaży pokrytej martwymi istotami morskimi stanowi w Grandcamp codzienność). Romantyzm Berty, jej sentymentalizm, są wszak sztucznie wypreparowane, powierzchownie ograniczone do marzenia, którego centrum stanowi zresztą idealizowany mężczyzna. Wrażliwość, subtelność nie są cechami konstytutywnymi jej osobowości. Trudno nie ulec narzucającej się w świetle wcześniejszych uwag analogii między zamkniętym w klatce kanarkiem a Bertą – ale ta pozorna oczywistość jest rodzajem gry z konwencjonalną symboliką klatki.

Sygietyński, trywializując nieraz swoją bohaterkę, broni jej oryginalności i zarazem prawdy życiowej, postulowanej przez naturalistów. Zwykle ucieka się do kompromitacji Berty w momentach o szczególnym napięciu emocjonalnym, kiedy łatwo o wyświechtaną ckliwość lub patos, jak w scenach erotycznych. Plastycznie skonstruowany akt miłosny, wkomponowany w rozerotyżowaną naturę („wiatr lechtał po twarzach”, „fala umierała”, „światło księżycy drżało”, „oddech nocy” [42]) zakończony „jękiem” zegara, który wybił dwunastą w nocy, ma wiele romantycznego uroku. Bohaterowie tej sceny są, w zależności od przyjętej perspektywy, częścią przyrody bądź wyabstrahowanym z szeregu lektur i opowieści ciotki duetem: ubogi pastuszek i księżniczka. To dwie optyki: pierwsza naturalisty, druga Berty. Obie jednak zostają zdegrado-

wane wobec wygrażającej pięści Gabriela, dla którego akt miłosny jest wyrachowaną zemstą i kolejnym stopniem na schodach do awansu. Pointę stanowi wulgarny komentarz starej rybaczki, śledzącej bohaterów: „ktoś się goni” [46].

Podobnie Sygietyński postępuje w scenie miłosnej z udziałem Armanda¹⁷, z tą jednak różnicą, że sytuacja jest zarysowana tylko z perspektywy ironicznego narratora-podglądacza („podsluchiawca”?), który nie daje się zwieść sentymentalizmowi. Prawda o intymnym zbliżeniu między Bertą i inżynierem jest brutalna. Kochanka jest nieporadna, namiętny kochanek ma dość udawania i zalotów¹⁸, zaś prosty zydel nie jest nawet namiastką romantycznego entourage’u. Scena musi być groteskowa, wulgarna, „niesmaczna”, a nawet komiczna, by była przekonująca. Sygietyński-naturalista zabiera w ten sposób głos w kwestii tradycji estetycznego przekłamywania. Optyka patrzenia na bohaterów w tym epizodzie jest na wskroś obiektywna. Deziluzja, która się w ten sposób dokonuje zdaje się celowa. Czytelnik ma okazję odczuć żenujący upadek nie tylko Berty-żony, ale przede wszystkim zdesperowanej romantyczki, którą zadowolą upragnione pocałunki w usta i pieszczota czystych, wypielęgnowanych długich palców o „różowych paznokciach, starannie zastruganych na końcach” [112]¹⁹.

Do zbliżenia kochanków dochodzi w domu. Berta, przyzwyczajona do swoistego dobrobytu, przenosi się po ślubie do dwupokojowego mieszkania nad składem cydru. W wianie wnosi niewiele: łóżko z pościelą, komodę i stolowe nakrycie, resztę (proste sprzęty, zapewne też i zydel) musiał dokupić Orange. Izbę sypialną oglądamy przerażonym wzrokiem samotnie budzącej się po nocy poślubnej Berty:

Izba przerażała ją pustką. Tak niedawno jeszcze marzyła o miłości przy blasku księżycy, o życiu wśród wygod pięknego domu, a tu tymczasem świat jej dziewiczych marzeń zamknął się w czterech nagich ścianach, pomiędzy małżeńskim łóżem a prostą nierzeźbioną szafą do rzeczy, pomiędzy mahoniową komodą z jej wyprawy a okrągłym stołem sosnowym i odpowiednimi do niego stolkami, wyplatanymi słomą. Berta, popatrzywszy błędnym okiem po nagiej, zimnej i dusznej jak piwnica izbie, porwała się z łóżka. [70]

Berta boleśnie odczuwa nagość izby, która nie wynika jednak z deficytu mebli, ale ich prostoty. Wyraźny akcent pada na brak zdobień szafy. Nic zatem dziwnego, że, gdy będzie miała okazję, to dokona odpowiedniego zakupu:

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. [72-73]

Zrodzona w rodzinnym gnieździe potrzeba zapelniania przestrzeni powoduje, że Berta ma poczucie zagrożenia, gdy jej wzrok nie ma gdzie osiąść. Gołąbki, gryfy, porcelanowe chińczyki stały się koniecznym pokarmem dla oczu.

¹⁷ B. Mazan pisze o tej scenie: „Nie wart jest [opis] dokładniejszego przypomnienia z uwagi na trywialność naturalistyczną i niedopracowanie artystyczne, np. wywołujące mimowiedny komizm słowami *namiętne pocałunki kochanków rozlegały się w powietrzu*” (B. Mazan, dz. cyt., s. 39).

¹⁸ „Romans, zawiązany z nudów, zaczął go męczyć niepozytywnym przebiegiem” [131].

¹⁹ Dla Berty wypielęgnowane dłonie są rodzajem fetyszu. Skrupulatnie porównuje palce Armanda i Orange’a. Mąż odstręcza ją brudnymi, krótko przyciętymi paznokciami.

Cuchnące cydrem wnętrze zaczną zatem zapełniać: „fajansowe wyroby, doniczki kwiatów i mnóstwo drobiazgów zalotnych, a bez nazwy i użytku. Szczególniej zamiłowanie do kwiatów stało się w niej żądzą” [72]²⁰. Kwiaty otaczające Bertę – fuksje, które pojawią się jeszcze przed zakupem niezbędnej szafy zdobionej kwiatami – są wyrazem bierności, zasady pasywnej²¹, cech pogłębiających się w limfatycznej osobowości bohaterki. Fuksje, hodowane powszechnie wówczas we Francji, ale i innych krajach europejskich (w Polsce zwane *ułankami*), według mowy kwiatów znaczą nietrwałość, znikomość²² oraz słodycz²³ – również cechy, które z łatwością można odnieść do Berty.

Dom rodzinny Boudardówny nie spełnia podstawowej funkcji. Chata rodziców daje tylko pozorne poczucie bezpieczeństwa, zupełnie nie przygotowując Berty do starcia z realiami. Spragniona świata jest skazana na psychiczną niewolę czerwonej izby paradnej, która odcisnęła się na jej światopoglądzie. Pragnąc opuścić ten dom, zadaje jednocześnie gwałt swojemu podświadomemu uzależnieniu. Mieszka tam podczas nieobecności Orange’a, ale na krótko przed śmiercią jest dla niej już niedostępny, gdyż: „Ojciec z trzaskiem zamknął drzwi córce przed nosem” [150]. W upragnionym mieście też czuje się „jakby nie u siebie i w przelocie tylko” [26], tęsknota łączy się tu z rozczarowaniem. Lokum nad szynkiem jest najsmutniejszym, desperacko maskowanym, obrazem faktycznej bezdomności Berty.

Okna

Istotną rolę odgrywają w życiu Berty okna, które zamiast wpuszczać światło, faktycznie przed nim chronią. Dodatkowo osłaniają je grube wełniane firany. Ze zdziwieniem dziewczyna zauważa po powrocie z Caen ich brak w swoim pokoiku. Ten stan domykania przestrzeni, skrywania się, staje się dla bohaterki naturalnym, odtwarzanym konsekwentnie we własnym mieszkaniu, z tą różnicą, że firany mają depresyjny kolor niebieski, a w finałowych scenach czytamy z kolei o zielonym perkalu szczelnie osłaniającym szyby. Ta zieleń koresponduje z odmiennym stanem brzemiennej Berty – wszak to kolor nadziei. Z taką nadzieją też Berta wypatruje kochanka, odginając lekko róg perkalu. Bohaterka, mieszkając jeszcze u rodziców, nie ma potrzeby patrzenia przez okno, wszak wewnątrz dzieje się o wiele więcej, niż może zaoferować Grandcamp. W Caen jest inaczej. Tam dziewczyna ekshibicjonistycznie prezentuje się w oknie, by oziębłe przyjmować banalne zaloty. Po dwóch latach od powrotu:

W chwilach nudy wyrzucała sobie swoją obojętność dla oficerów marynarki, paniczów z Paryża i miejscowych szycistów, którzy co dnia zatrzymywali się przed jej oknem w Caen i posyłali w górę błędne spojrzenia ulicznych zalotników, poparte wymownymi pocałunkami od ręki. [27]

²⁰ B. Mazan w otaczaniu się przez Bertę drobiazgami widzi szukanie paliatywów po rozczerwaniu pożyciem małżeńskim (B. Mazan, dz. cyt., 38).

²¹ Znaczenie symboliczne podane za: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, hasło: *kwiat*, s. 184.

²² Podaje za: F. Baturewicz, *Znaczenie symboliczne kolorów i kwiatów*, Warszawa 1924; cyt za: I. Sikora, *Mowa kwiatów. Symbolika roślin, kwiatów i kolorów*, Wybór i układ I. Sikora, Wrocław 1992, s. 191.

²³ M. Rościszewski, *Księga obyczajów towarzyskich*, Lwów–Złoczów ok. 1900, cyt. za: I. Sikora, dz. cyt., s. 122.

Siedząc w oknie wpasowywała się w sentymentalną konwencję. Była nieosiągalnym, adorowanym obiektem westchnień (tak ona to postrzega), tajemniczą kobietą z obrazu. Tak „oprawiona” framugą okienną może też bezpiecznie obserwować²⁴. Perspektywa patrzenia przez okno jest jednak ograniczona, przez co oglądana rzeczywistość ulega korzystnej deformacji. Jak dziewczyna w oknie (temat malarski) staje się portretem, tak widok z okna przypomina malarstwo pejzażowe. Okno stanowi naturalną granicę między wnętrzem a zewnątrz – między światem prawdziwym i wyobrażonym. Berta percepuje rzeczywistość przefiltrowaną przez szybę i firanki. Jej wizja świata jest zabezpieczona wyizolowaną przestrzenią. Młoda kobieta nie wspomina spacerów, wyglądu ulic, domów, sklepów – pamięta tylko siebie patrzącą przez okno na zalotników, łatwo wpasowujących się w romansowy stereotyp. Ta „liryczna” sytuacja powtarza się w Grandcamp. Sprytny, wiedziony intuicją Orange zjawia się po pogrzebie matki Boudard nocą (dokładnie o jedenastej) pod oknem pokoiku Berty. Próbuje nawet przekroczyć granicę ramy okiennej, ale dziewczyna nie jest gotowa na dopuszczenie tego, co zewnętrzne, do przestrzeni intymnych wyobrażeń. W końcu okno zostało otwarte. Wyjątkowe okoliczności, noc, pocałunki sprawiają, że „nocne zjawienie się pod oknem zrobiło znak na jej umyśle, zdolnym do poddawania się nieokreślonym wrażeniom” [42]. Przez okno zatem Gabriel wtargnął w marzenie i życie Berty.

Podobny schemat powtarza się w relacji z Armandem. Spotkany na brzegu morza, idealizowany w zestawieniu z fryzjerem i aptekarzem, nie ma jednak jeszcze tego uroku, który kobieta dostrzeże w nim przez okno. I tak staną się wzajemnie podglądaczami oraz podglądanymi, nieświadomi trzeciej pary oczu na nich patrzących – ojca Renoufa²⁵. Zakazany romans zatem sączy się do świata marzeń Berty, pokonując dwoje okien i oczy, które też są rodzajem okien – okien duszy: „Spojrzenia krótkie lub długie, proste lub ukośne migwały co chwila nad podwórzem ojca Renoufa, a ciche pozdrowienia rozplywały się po rosie porannej lub wieczornym powiewie morskim” [120]. Znamienne, że Berta jest jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz. Jako podglądacz zajmuje pozycję „łakomie gapiącego się”²⁶, we Francji określaną „oblizywaniem witryn” (*lèche-vitrine*). Jej twarz zostaje niejako zatrzymana przez szybę i „staje się statyczną anamorfozą, widocznym – nieco żalonym, bardziej śmiesznym – zawsze natychmiastowym wyrazem pożądania, które przejrzystość swym związkiem obecności i nieobecności wzbudza; i równie natychmiastowym wyrazem własnego chwilowego nieszczęścia: niemożności dostania się na drugą stronę”²⁷.

²⁴ M. Kreft zauważa: „Stanowisko po drugiej stronie szyby zajmuje często marzyciel, uciekinier i uważny obserwator. Rama okna staje się dla niego bezpieczną barierą, ramą sceny, punktem widokowym lub pretekstem do marzeń, zabaw czy opowieści” (M. Kreft, *Okna Bolesława Prusa*, [w:] *Bolesław Prus. Pisarz, publicysta, myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, S. Fita, Lublin 2003, s. 226).

²⁵ Okno jest nie tylko miejscem rozkosznych doznań, ale i zdrajcą, bowiem stojąc właśnie w oknie Renouf odkrywa prawdę, którą we właściwym według niego momencie zdradza Orange’owi, przesądając o losie trójki bohaterów.

²⁶ M. Kreft, dz. cyt., s. 228.

²⁷ M. Bieńczyk, *Okno i metoda*, [w:] *Romantyzm, Janion, fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1996, s. 213–214.

Przyglądając się bliżej przywołanemu już obrazowi kochanków pozdrawiających się przez okna, trudno oprzeć się wrażeniu pewnej drwiny, po-brzmiewającej chociażby w precyzowaniu rodzaju spojrzeń. Sygietyński znów mogąc rozpisac scenę romantyczną, unika tego, uciekając przed stereotypem, przed którym Berta nie potrafi się ustrzec, bo go pragnie. Wymiana spojrzeń kochanków przedzielonych podwórzem, które może symbolicznie przejąć funkcję przeszkody na drodze do szczęścia, to iluzja, z której budzi nas ordynarne: „nadybał ją przy płocie” [120]. Wkrótce, już po „zdobyciu” zamczyska, w którym czekała nań królewna, inżynier-rycerz przestaje się w oknie pokazywać. Brutalnie zbudzona Berta nie potrafi się jednak pożegnać ze snem i stojąc nawet w odległości od zasłoniętego szczelnie okna wciąż nań zerka, jakby jej wzrok został przez nie zniewolony. Teraz pozostaje jej tylko rola podglądacza, czy też widza, który spojrzeniem głaszcze próżność Armanda prezentującego swe wdzięki w mglistej poświacie muślinowej (prawie przezroczystej) firanki zdobiącej jego okno:

Berta zgasła świecę, usiadła przy oknie, uchyliła firanki i patrzyła na oberżę. O dziesiątej inżynier wrócił z przechadzki. Zapalił świecę i nasunawszy muślinową firankę na okno, zaczął się rozbierać. Berta śledziła z niepokojem każdy jego ruch. W miarę jak zdejmował z siebie składowe części ubrania, żal coraz silniej ścisnął jej serce. [145]

Stylistyka tak świetnie rozpoczętego spektaklu nagle się jednak zmienia, wprawiając Bertę w osłupienie (zapewne głównie dlatego, że finał nie przenosi się do jej mieszkania): „Inżynier położył się do łóżka, poklepał się z zadowoleniem po wypukłej klatce piersiowej, przeciągnął się kilka razy, ziewając na całe gardło i zdmuchnął świecę” [145]. I nawet tak „odpoetyczniony”, bez maski sentymentalnego uwodziciela nie zakłóci iluzorycznego postrzegania przez Bertę, która wini się za obojętność kochanka i nadal wyczekuje jego spojrzenia. Inżynier jednak świadomie unika zerkania w okno, raz tylko „przez zapomnienie stanął w oknie i spotkał się oko w oko z łagodnym spojrzeniem Berty” [146] i litościwie „przesłał jej zalotny całus od ręki” [146]. To było ich ostatnie „okienne” spotkanie. Berta zadowolając się znaną relikwią po ukochanym – pachnącą chusteczką z monogramem – już nie przesiaduje w oknie.

Sygietyński, stosując zasadę „czerwonej kumulacji sensu”²⁸, toczy wyrafioną grę z odbiorcą. Wymaga ona czujnego oka, które wychwyci pozornie mało istotne drobiazgi, pozwalające w sposób właściwy ocenić warsztat pisarza. *Na skałach Calvaos* jest ich pełne, niczym morze najeżone tytułowymi skałami. Właśnie skały, stanowiące wyrazisty element morskiego krajobrazu Grandcamp²⁹, zapewne pełnią istotną funkcję. Mają uprzywilejowane miejsce w tytule, zaś powracający wciąż motyw spina treść utworu kłamrą o metaforycznym wymiarze. Na początku powieści widzimy przykute łańcuchami do

²⁸ W. Bojda, dz. cyt., s. 52.

²⁹ Dwa lata po ukazaniu się drukiem powieści Sygietyńskiego, w 1885 roku, malarz Georges Seurat spędza lato w Grandcamp i maluje tam obrazy przedstawiające morze. Jednen z bardziej znanych to *Skały w Grandcamp (La Rade de Grandcamp)*.

skał czarne beczki – te same, które pojawią się w finale. Takie jest przeznaczenie mieszkańców Grandcamp – są przykuci do tego miejsca. I tak to minia przybrała w tekście postać skały. Mikroskopowa analiza może dostarczyć jeszcze niejednego dowodu na umiejętność wszechstronnego operowania szczegółem przez Sygietyńskiego-miniatora.

Summary

This study contains the micrological quest for proposals of new interpretation of the novel by Antoni Sygietyński entitled "Na skałach Calvados". The starting point for the discussion is the love for detail instilled in Sygietyński by Gustave Flaubert. The details, which have been omitted by the literature researchers so far, seem to be the key to decoding the characters' conduct, one which is consciously and consistently used. It is the space of the home that is the centre of these signs. A significant role in the novel is also played by the red colour. These trails lead to discovering the secrets of Sygietyński's writing technique.