

ZENON URYGA

Poetyka *Skalotocza-palczaka* A. Sygietyńskiego

I

Zamierzamy tu dokonać analizy jednego z drobnych utworów Antoniego Sygietyńskiego. Spodziewamy się, że może nam ten zabieg dostarczyć materiałów niezbędnych do oświetlenia problemu ewolucji twórczej tego pisarza. W świetle dotychczasowych badań nie przedstawia się ona jasno, mimo że z okazji dwukrotnego już wydania wyboru pism krytycznliterackich (1932 — Z. Szweykowski; 1951 — J. Z. Jakubowski) zarysowano jej wyraziste bieguny.

W początkach drogi krytycznej i pisarskiej odegrał Sygietyński rolę bojownika i pioniera naturalizmu polskiego. Sąd Z. Szweykowskiego¹, oparty na sumiennym zbadaniu pierwszego etapu działalności krytycznej, zamkniętego upadkiem „Wędrowca”, potwierdziła od strony twórczości wydana ostatnio rozprawa J. Speiny o *Na skalach Calvados*². Ten biegun leżał na szlaku wypraw badawczych w kierunku realizmu krytycznego pozytywistów, toteż rychło został zdobyty. Inaczej z końcem artystycznej wędrówki — ów biegun przeciwny obserwowano dotąd tylko z daleka i przygodnie. Sygietyński stał się wyznawcą i praktykiem młodopolskiej nastrojowości i estetyzmu — tak brzmi hipoteza J. Z. Jakubowskiego³; młodopolskiego symbolizmu — dopowiada T. Weiss⁴. Sąd to sugestywny dla

¹ Z. Szweykowski: *Pierwszy etap naturalizmu polskiego* [w:] A. Sygietyński: *Pisma krytyczne wybrane*. Warszawa 1932, s. 59.

² J. Speina: „*Na skalach Calvados*” Antoniego Sygietyńskiego. *Studium analityczne*. Zeszyty naukowe UMK w Toruniu. Nauki humanistyczno-społeczne. Z. 6, s. 121—154.

³ A. Sygietyński: *Pisma krytyczne*. Wybrał i opracował J. Z. Jakubowski. Warszawa 1951, s. 30.

⁴ A. Sygietyński: *Nowele wybrane*. Wybór i posłowie T. Weissa. Kraków 1957, s. 220.

czytelników ostatniego zbioru nowel Sygietyńskiego (*Święty ogień*), aczkolwiek oparty tylko na wrażeniu badaczy i nie potwierdzony na razie krytyczną analizą postawy pisarza w okresie Młodej Polski.

Czy ewolucja taka była możliwa, w jaki sposób mogła się dokonać, jaki był jej sens istotny — oto pytania, które nakazują spojrzeć w środek obszaru zamkniętego tak odległymi od siebie biegunami.

Przedmiotem obserwacji czynimy nowelę o skałotoczu ze względu na to, że po pierwsze posiada ona niezaprzeczenie przyrodniczą wierzchnią szatę, po wtóre ukazała się w momencie modernistycznego przełomu. Owa monografia mięczaka pojawiła się bowiem niemal równocześnie w „Głosie” i „Życiu” (1898), niebawem przypomniały ją jeszcze dwa wydania tomu *Drobiazgow* (1900, 1907); zyskała sobie natychmiast rozgłos i — rzecz charakterystyczna — była pierwszym utworem Sygietyńskiego, przyjętym bez oporów i zastrzeżeń, właściwych zazwyczaj recepcji dzieł naturalistycznych. Budzą zaciekawienie powody takiego przyjęcia, zwłaszcza gdy przypomnimy, że za parę lat (1901) podobną aprobatę uzyska monografia mysikrólika *Gody życia*, bezsporne świadectwo odwrotu innego naturalisty w stronę modernistycznego mistycyzmu. W tymże roku twórca modernistycznych dramatów M. Maeterlinck ogłosi pierwszą ze swych przyrodniczo-filozoficznych rozpraw o owadach żyjących społecznie: *La vie des abeilles*.

Wysoka ocena, z jaką utwór Sygietyńskiego ogólnie przyjęto, nie oznacza wcale jednolitości stawianej diagnozy. W świadomości swych pierwszych czytelników żył *Skałotocz* niejednakowym życiem. Pewna ich część uważała bohatera utworu za wyraziciela ideologii pozytywizmu:

„W formie naukowej monografii biednego małża — czytamy w „Nowej Reformie” — zamknął autor prawdziwą apoteozę egzystencji skromnej, cichej, a jednak żyjącej pożytecznie, stanowiącej dzielne ognisko w pracy ewolucyjnej świata. Jest to najpiękniejsza, mimo prozaiczności — najpoetyczniejsza apoteoza pozytywnej pracy, pozytywnej filozofii — programu Sygietyńskiego i jego pokolenia”⁵.

Podobnie jak autor tej notatki osądzał utwór I. Matuszewski w „Tygodniku Ilustrowanym”⁶, uważając go jednak nie za naukową monografię ani za realistyczny obraz zwierzęcia, lecz za bardzo piękną legendę, symbolizującą i apoteozującą „organiczną” pracę u podstaw bytu społecznego. Przyznał przy tym, że utwór zrobił na nim duże wrażenie. A. Drogoszewskiemu ten „skrawek wyjęty z teki przyrodnika” nasuwał już jednak inne refleksje:

„Zdaje się — pisał — że znaleźliśmy symbol istnień bezbarwnych, jak ciocia Teosia, niesłusznie przez los, przez próżną gawiedź ludzką upośledzonych; że stajemy wobec uosobionego Życia, składającego się z drobnych wysiłków o cele tuż przed nami leżące, Życia, które cel swój najwyższy i jedyny w samym sobie posiada. Po wysiłkach, po walce, po troskach pójdziemy przespać się w grobie — i człowiek, i małż, i roślina. A wreszcie ogarnie nas cicha rezygnacja jakaś”⁷.

⁵ Lector: *Z nowszej literatury powieściowej*. „Nowa Reforma” 1899, nr 287.

⁶ I. Matuszewski: *Egzotyzm, realizm i legenda*. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 30.

⁷ „Biblioteka Warszawska” 1900, t. II, s. 178—9.

Podobne refleksje notuje W. Jabłonowski:

„[...] bez względu na jego alegorię, rzecz sama mówi za siebie, tragedia «krzyżowania się przeznaczeń na jednym polu działania» pozostanie zawsze najokrutniejszą tragedią życia w ogóle. Wobec niej milczy oburzenie, ustaje działanie sprawiedliwości ludzkiej — nie ma tu gogo do odpowiedzialności pociągać”⁸.

Dostrzeżony w utworze symbol (czy też alegoria) *Życia* pozwala autorom snuć refleksje o charakterze metafizycznym, wyzwała w nich zwątpienie i rezygnację. Niekiedy są to refleksje wyraźnie spirytualistyczne: jesteśmy ślepi „na doniosłość zdających się nam bezmyślnymi ruchów raszpli duszy naszej”, „ślepi jesteśmy na jakiś blask swego istnienia” — twierdzi recenzent „Gazety Polskiej”⁹.

Słuchając owych głosów, zaczynamy powątpiewać, czy pierwsza ocena była słuszna i zastanawiamy się, czy nie wypadnie związać utworu Sygietyńskiego z modernistycznym poczuciem bezwyjściowości, z poszukiwaniem przy pomocy symbolów drogi do metafizycznych perspektyw.

Lecz oto A. Potocki przygotowuje nam inne uderzenie. Nazywając utwór „bajką naturalistyczną”, równocześnie w jego alegorycznej szacie dostrzega rys „snycerstwa”, niepoddawania się zalewowi wrażeń zewnętrznych. Sygietyński, jego zdaniem, „nie ulega temu, co przynosi fala i cały ten materiał życia natychmiast nielitościwie opanowuje, obciosa, gatunku, głodzi, ustawia — zupełnie tak samo, jak czynił to z materiałem słowa”.

Przypomina to Potockiemu ludzi Odrodzenia,

„[...] którzy mieli taką ogromną ciekawość do życia, chciwość na życie, w niczym zresztą nie przypominającą współczesnej, rozpróżnianej, chorej, bierniej ciekawości naszych zjadaczy życia. Ich ciekawość była jakimś nieustannym twórczym prężeniem się mięśni, chciwych kształtowania bezkształtnej materii zjawisk, chciwych jakiegoś ciosania bryły świata według własnego wzoru, własnej wizji wszechrzeczy”¹⁰.

I znów zaczynają nas ogarniać wątpliwości, czy da się stwierdzić, że Sygietyński był wyznawcą i praktykiem nastrojowości młodopolskiej. Nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć tych problemów bez przekonania się, jaka jest właściwie poetyka *Skalotocza-palczaka*. Dopiero ujawnienie zespołu środków wyrazu, jakimi autor dysponuje, może prowadzić do wydania opinii, który z tych sądów jest najbardziej zbliżony do prawdy.

Zadanie wykonywać będziemy stopniowo, zapuszczając w materię utworu trzy kolejne sondy: dokumentalną, metafizyczną i alegoryczną. Nasze spostrzeżenia będziemy ponadto konfrontować z postawą Sygietyńskiego jako publicysty w okresie Młodej Polski.

⁸ W. Jabłonowski: *Nowele Antoniego Sygietyńskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 28.

⁹ J. Nowiński: „Drobiazgi” *Sygietyńskiego*. „Gazeta Polska” 1902, nr 20.

¹⁰ A. Potocki: *Żywot skalotocza*. „Kurier Warszawski” 1900, nr 9. Podobnie W. Jabłonowski dostrzegał w twórczości Sygietyńskiego realizm doktrynerski, nie ulegający biernie rzeczywistości, usiłujący ją kształtować zgodnie z powziętym z góry mniemaniem, i zaliczał Sygietyńskiego bardziej do klasyków „niż do realistów bądź romantyków” (W. Jabłonowski, jw.).

Dość powszechne przekonanie, że „owa nowela z życia mięczaków to już naturalizm najczystszej wody”¹¹ opiera się z jednej strony na jej przyrodniczej, zwierzęcej tematyce, z drugiej na formie, która narzuca czytelnikowi nieodparte wrażenie pracy naukowej opartej na studiach i dokumentach.

Teoria i praktyka pisarska naturalizmu nosiła na sobie wyraźne piętno dążeń naukowych wieku. Scjentyzm miał jednak różne aspekty, które w rezultatach artystycznych i poznawczych były niekiedy sprzeczne. Jednym jego wyrazem było zastępowanie obrazów literackich, opartych na wyobraźni, dokumentami, wystudiuowanymi w życiu społecznym i obyczajowym; specyficzna ich selekcja prowadziła do poszerzenia dolnych obszarów penetracji literatury, wyostrenia konfliktów i wzrostu pasji demaskatorskiej. Rys drugi — to przyjęcie zasady zgodności literatury ze stanem wiedzy (przyrodniczo-medycznej głównie); stało się to podstawą biologicznej koncepcji świata. Gdy w pierwszym wypadku scjentyzm miał charakter indukcyjny, w drugim — przeciwnie — był on aprioryczny, prawda obrazu zależała od trafności doboru hipotez naukowych. Był i trzeci aspekt — pasja deskryptywności, przejawiająca się zarówno w Zolowskim opisie rejestracyjnym, jak i we właściwej Flaubertowi i Goncourtom *écriture artiste*. Ujemne konsekwencje takiego scjentyzmu, „który lubi podkreślać fakcik równie silnie jak fakt”¹², dostrzec można w braku selekcji materiału i typowości obrazu oraz w zachwianiu architektoniki całości dzieła. Da się również wykazać sprzeczność deskryptywności naturalistycznej i kultu dokumentów¹³. Gdy teraz przejdziemy do sprawdzania pierwszych wrażeń, jakich dostarczyła nam lektura noweli Sygietyńskiego, rozróżnienie powyższe musimy mieć na pamięci.

Wybór zwierzęcego bohatera, którego przesłanki zanalizujemy później, okazał się w tym wypadku dość specyficzny i dla naturalistycznej noweli zwierzęcej nietypowy. Kiedy bowiem Dygasiński pisał nowele o wilku Bucie, lisie Pompe — swoim wychowanku, znanych powszechnie wróblach, mógł się w odmalowaniu obyczajów zwierzęcia oprzeć na własnych obserwacjach, w komponowaniu wydarzeń posłużyć doświadczeniami innych lub wynikami swoich eksperymentów zoologicznych (*Lis*), spożytkować w noweli przypadki konfliktów zwierzęco-ludzkich do wydania sądu o społeczeństwie i nakreślenia jego wyrazistego obrazu (*Wilk, psy i ludzie*) czy wreszcie snuć refleksje nad sensem życia równie dobrze ludzkiego jak i zwierzęcego

¹¹ J. Odrowąż-Pieniążek: *Nowele naturalisty*. „Nowe Książki” 1957, nr 13, s. 784.

¹² G. Flaubert: *Correspondance*, II, s. 69. Cyt. za Z. Markiewiczem: *Grupa Medanu jako wyraz naturalizmu francuskiego*. Kraków 1947, s. 97.

¹³ „Z jednej strony (rzekomy „realista” — Z. U.) rości sobie prawo do literatury niemal „scjentyficznej”, do „studium” społecznego, psychologicznego, obyczajowego, ale poza tym uczonym pozytywistą kryje się poeta aleksandryjski, który zadowoliliby się opisywaniem byle czego, dbając, by opis był wykwinny, zręczny, błyskotliwy.” (R. M. Albérès: *Histoire du Roman moderne*. Paris 1962, s. 50).

(Wróble)¹⁴. Z tej przyczyny warstwa obrazów realnych, dokumentalnych, była w takich nowelach rozbudowana. Odtwarzały one obyczajowość wiejskiego środowiska, życie zwierzęcia, miały ambicje realistycznego malowania¹⁵ obrazów nieożywionej przyrody. Wybór na bohatera noweli mięczaka — zwierzęcia bezkregowego, o niskiej organizacji psychicznej, obcego społecznemu doświadczeniu i niedostępnej obserwacji, którego życie upływa monotonnie i bezbarwnie — pozbawiał autora niemal wszystkich wyliczonych możliwości zastosowania metody „romansu eksperymentalnego”. Kierował natomiast jego uwagę na „dokumenty” naukowe w postaci relacji przyrodników; jest zresztą możliwe, że zależność była tu odwrotna, że o wyborze bohatera zdecydowała właśnie przyrodnicza lektura.

Stąd też zbadanie zawartych w *Skalotoczu-palczaku* obrazów o charakterze realistycznym sprowadza się do określenia stopnia i specyfiki jego scjentyzmu.

Już sama konstrukcja utworu — wybitnie opisowego, pozbawionego dialogów — zbliża go do pracy naukowej. Zaledwie jedno zdarzenie rysuje się w nim wyraźniej: owo spotkanie się w podziemnej wędrowce dwu skalotoczów, z których jeden drugiego na wylot przewierca. Jego opis zajmuje 40 wierszy na 243 składające się na cały ten drobiazg¹⁶ i zajmuje w utworze centralną pozycję. Część poprzedzająca, najbardziej rozbudowana (181 wierszy), stanowi relację naukową o wyglądzie ciała, funkcjach poszczególnych jego organów, sposobach wykonywania pracy i trybie życia zwierzęcia, relację gdzieś przetykaną refleksjami autora. Również ostatnia część, najkrótsza (22 wiersze), równoważy z sobą element refleksji i naukowej konkluzji, dotyczącej się roli skalotocza w przyrodzie.

Skojarzenie z pracą naukową budzi zwłaszcza część wstępna utworu, w której autor powołuje się parokrotnie na nazwiska uczonych przyrodników i tytuły dzieł. Rzuci się to tym bardziej w oczy, że i w konstrukcji ta część noweli zbliża się do rozprawy, z charakterystycznym dla tej formy wypowiedzi szeregiem tez i ich argumentacji. Wrażenie potęguje również terminologia, zaczerpnięta z języka nauk przyrodniczych. Autor opatruje tu

¹⁴ Charakterystyczny pod tym względem jest fragment listu A. Dygasińskiego do Sygietyńskiego, odsłaniający genezę *Lisa*. „Zaraz przy wysiadaniu jedna z nianiek oznajmiła mi, że Pompę (lisa) przed trzema dniami zastrzelili. Wyjadł na wsi wszystkie kury, a we dworze cztery kapłony i jedną kure — był najwzględniejszy dla dworu. A więc dramat życiowy skończony i mogę pisać nowelę — romans eksperymentalny. Piszę to już w tej chwili, gdy list ten komponuję i „Smutno mi Boże”. Żółte jesienne liście pokryły ziemię kobiercem (jakby powiedział Gawalewicz), a na tym kobiercu leży obdarty ze skóry — naturalnie dla skóry — mój biedny Pompa. Pierwsze dni zejda mi na wyprawieniu pogrzebu; przyjaciela tylko przyjaciel może uczciwie zakopać w ziemi. Świat mi się zmienił, prawie żałuję, że przyjechał; ale zapewne się przyswoję, jak Pompa, aby potem jak on być ze skóry obdartym i czekać na pogrzeb przyjaciela”. List b. d. i m. (Popowo X 1889); Rkps BN II 6083.

¹⁵ Świadczy o tym zawarta w cytowanym liście, ironiczna aluzja do stylistyki Gawalewicza.

¹⁶ W obliczeniach i cytatach opieram się na wydaniu *Nowel wybranych*, Kraków 1957.

już w tytule swojską nazwę zwierzęcia jej odpowiednikiem łacińskim (*Pholas dactylus*), tak samo postępuje wymieniając wkamiennika (*Lithodomus lithophagus*) i świdraka okrętowego (*Teredo navalis*). Nieprzypadkowo wspomina też w tekście o mikroskopie i lupie jako narzędziach dokonywania obserwacji poszczególnych organów skalotocza, gdyż horyzont owych obserwacji jest tak ograniczony, że głównymi współczynnikami fabuły utworu stają się: łyżeczkowato zakończone skorupy, raszple, mięśnie zwierające, muskuły boczne czy też gryząca wydzielina kwasu fosforowego. Toteż i opisy tracą w tym utworze swą zwykłą wartość malarską, stając się raczej intelektualnym studium mechaniki ruchów zwierzęcia lub anatomii jego członków. Uderza to szczególnie w obrazie drażenia skały:

„Oto szybko wprowadził w ruch przednie części swojej skorupy, tak aby się z sobą zetknęły. W chwili, gdy to się stało, muskuły boczne raszpli skurczyły się nagle i wtedy tylna część skorupy uniesia się do góry, przednia zaś, działająca mechanicznie na skałę, sparla się ku podłożu wydrążenia: w chwilę potem czynność muskułu zwierającego doprowadziła tylne części skorupy do zetknięcia się z sobą, wskutek czego znów przednie części, te krzepkie, pilnikowate, oddzieliły się od siebie nagle i odruchowo, lecz silnie a szybko, przeskrobały kamień na który parły. I na tym koniec, z tym tylko zastrzeżeniem, iż z chwilą, gdy przednie części skorupy zsunęły się na dół, wszystkie cztery mięśnie zwierające: przedni, tylny i dwa boczne, rozpoczęły wnet swoją pracę na nowo [...]” (s. 124—125).

Charakterystyczne dla prozy naukowej są tu zdania czasowe, skutkowe i wynikowe oraz zupełny niemal brak przymiotników, z wyjątkiem oznaczających położenie (przednie, tylne, boczne) i podkreślających przydatność (krzepkie, pilnikowate) poszczególnych organów. Jediną cechą wyróżniającą ten fragment od opisów naukowych jest użycie czasu przeszłego w miejscach, gdzie w dziele przyrodnika pojawiłyby się czas teraźniejszy. W ten sposób zamiast uogólniającego (zwierzę doprowadza do zetknięcia przednich końców pokrywy) otrzymujemy indywidualizujące (wprowadził w ruch przednie części swojej skorupy) określenie czynności, jakby wykonanej przez konkretnego osobnika zwierzęcego. Ale też takiej tylko istotnej zmiany dokonał Sygietyński, przeszczeplając cytowany wyżej opis z głośnego dzieła A. Brehma *Illustriertes Thierleben*¹⁷.

Przykładów takiego postępowania da się wykryć w utworze Sygietyńskiego więcej, mimo że w jednym tylko miejscu powołuje się autor na od-

¹⁷ W pierwszym wydaniu tej książki czytamy: „Das auf seinem Fusse befestigte Thier bringt die vorderen Enden der Schale miteinander in Berührung. Dann ziehen sich die Reiben-Muskeln zusammen, richten den Hintertheil der Schale auf, drücken den wirkenden Theil derselben gegen den Boden der Höhlung; einen Augenblick nachher bringt die Thätigkeit des hinteren Zieh — (d. h. Schliess-) muskells die Rückenränder der Schale miteinander in Berührung, so dass die starken feilenartigen Theile plötzlich getrennt werden und rasch und kraftig über den Körper hinkratzen, worauf sie drücken. Sobald diess geschehen ist, sinkt das Hinterende nieder, und unmittelbar darauf wird dieselbe Arbeit mittelst Zusammenziehung des vorderen Schliess — des Seiten — und des hinteren Schliessmuskels der Reibe nach wiederholt.” (A. Brehm: *Illustriertes Thierleben*, T. 6, 1869, s. 923—4).

powiedni fragment dzieła Brehma. Niemal cały opis mechanicznego sposobu drażenia skał jest tłumaczeniem z niemieckiego autora¹⁸, podobnie jak wcześniejsze relacje o sławie światowej wkamiennika¹⁹. Tekst tak bezpośrednio zaczerpnięty z pracy przyrodniczej zajmuje 52 wiersze, to jest blisko 29⁰/₀ pierwszej części noweli (181 wierszy). Lecz Sygietyński powoływał się również na dzieło J. J. Vireya *Historia obyczajów i zmyślności zwierząt* i podobnie jak w poprzednim wypadku, da się i tu wykryć bezpośrednio zapożyczenia w miejscach nieraz zupełnie nieoczekiwanych²⁰. Obejmują one dalszych 19 wierszy, to jest około 10,5⁰/₀ tekstu części pierwszej. W sumie więc w stosunku do 40⁰/₀ tekstu wstępnej, najdłuższej części noweli, da się stwierdzić jego bezpośrednie pochodzenie z prac przyrodniczych. Mimo niewielkich przedstawień, opuszczeń, wtrącania zdań własnych autora, są to jednak te same zwroty, wyrażenia i zdania. Naturalnie nie bierzemy w tych obliczeniach pod uwagę tych wszystkich wypadków, kiedy autor noweli korzysta jedynie z faktów opisanych w książkach przyrodniczych, ale powtarza je w samodzielnym opracowaniu stylistycznym. Podobnie rzecz wygląda i w końcowej części utworu, gdy Sygietyński przechodzi do konkluzji. Na 22 wiersze tej części w dziesięciu (47⁰/₀) można stwierdzić bezpośrednio wyzyskanie tekstu Vireya²¹.

Wskaźniki procentowe bezpośrednich zapożyczeń z prac naukowych nie dają nam jeszcze pełnego obrazu ani stopnia scjentyzmu, ani, tym bardziej, jego specyfiki w tym utworze. Okazuje się bowiem, że nawet w wypadkach dosłownych zapożyczeń z Brehma podobieństwo stylistyczne nie gwarantowało zachowania identyczności stwierdzeń naukowych. Oto na przykład dla uzasadnienia tezy o doniosłej roli maleńkich małżów w przemianie oblicza ziemi przypomina Sygietyński odkrycie, którego bohaterem stał się bliski krewny skałotocza. Dzieło Brehma relacjonuje ów fakt następująco:

„Pewna gromada wkamienników zyskała sobie przez swoje wyczyny sławę światową, dostarczyła bowiem jednego z najbardziej rzucających się w oczy dowodów teorii o podnoszeniu się i obniżaniu całych pasów przybrzeżnych i krajów. Na klasycznym brzegu Pozzuoli (Puteoli), niedaleko Neapolu, sterczą na tle ruin trzy kolumny. Na wysokości dziesięciu stóp nad poziomem morza rozpoczyna się na nich 6 stóp szeroka strefa wydrzeń wkamienników. Wybrzeże wraz ze świątynią Serapisa znalazło się — nie wiadomo w jakim ozasie — głęboko pod wodą, potem zaś, gdy wkamienniki wykończyły swą pieczęć, wynurzyło się znowu i dość szybko podniosło aż do dzisiejszej wysokości.”²²

¹⁸ A. Sygietyński: *Nowele wybrane*, j. w., s. 123 (Przyczepiony... tarł skałę...), 124—5 (Oto szybko... narzędzia przemysłu). Por. Brehm, jw., s. 923—4.

¹⁹ Tamże, s. 122 (Wszakże to... obecnie się znajduje). Por. Brehm, jw., s. 917.

²⁰ Tamże, s. 121, 123, 126. Por. J. J. Virey: *Historia obyczajów i zmyślności zwierząt*. T. II, Warszawa 1844, s. 40, 67—8, 80—1.

²¹ Tamże, s. 128. Por. J. J. Virey, jw., s. 111—2.

²² „Eine Gesellschaft von Steindatteln ist durch ihre Thaten weltberühmt geworden, weil sie einen der am meisten in die Augen leuchtenden Beweise für die Theorie der Hebung und Senkung ganzer Küstenstriche und Länder geliefert haben. An dem klassischen Strande von Pozzuoli (Puetoli) unweit Neapel ragen aus den Ruinen eines Tempels drei Säulen empor. In einer Höhe von 10 Fuss über dem Meeresspiegel beginnt an ihnen eine 6 Fuss breite Zone von Bohrlöchern

Podczas gdy relacja powyższa ogranicza zasługę wkamiennika do tego, że stał się świadkiem koronnym ruchów ziemi, tłumaczenie Sygietyńskiego tę oczywistą wymowę faktów zaciera. Wskutek drobnych opuszczeń (na przykład druga część wstępnego zdania) i użycia w przekładzie wyrazów podkreślających dynamikę i jakby naoczność ruchu ziemi — związek owego ruchu i działania małżów przesunął się z towarzyszącego w czasie na przyczynowy. Ze świadka staje się wkamiennik niejako sprawcą gigantycznego ruchu.

„[...] wkamiennik — przekłada Sygietyński — dokonał dzieła, którego skuteczność świat cały w podziw wprawiła. W pobliżu Neapolu, na gruncie klasycznym Pozzuoli (Puteoli) trzy kolumny świątyni w zwaliskach ni stąd ni zowąd podniosły się w górę. Z początku nikt nie umiał objaśnić przyczyn tego faktu. Później dopiero zauważono, iż na wysokości dziesięciu stóp nad poziomem morza znajduje się na tych kolumnach pas dziur na sześć stóp szeroki, wyświdrowany przez kolonię wkamienników. Widocznie przed laty, nie wiadomo dokładnie w jakim czasie, całe wybrzeże wraz ze świątynią Serapisa zapadło się głęboko pod wodę i następnie, gdy wkamienniki dzieła swego dokonały, dźwignęły się, i to stosunkowo dość gwałtownie, do tej wysokości, na jakiej obecnie się znajduje”. (s. 122. Podkreślenia w tekście — Z. U.)

Na tak spreparowanym argumentem naukowym oparł autor wniosek, dotyczący już głównego bohatera utworu:

„I skałotocz-palczak za trochę powietrza i za trochę wody, jaką za nim wraz z żyłkami morze co każdy przypliw rzuci, dokonywa bezinteresownie acz żywiołowo dzieła wielkiego: obniża i podnosi łądy [...]” (s. 122—3).

Przykład ten dowodzi, że Sygietyński, jakkolwiek zdążył do oparcia swej noweli na tekstach prac naukowych, nie troszczył się zbytnio o ścisłość w przenoszeniu materiału rzeczowego. Nie jest ścisły, gdy mówi o drażeniu przez skałotocza skał twardych jak marmur, podczas gdy dzieło Brehma ogranicza jego pracę tylko do skał wapiennych²³, na własną tylko odpowiedzialność twierdzi, że skałotocz „jak zaczął w zaraniu życia, tak szedł bez przerwy, bez wytchnienia w kierunku raz obranym”²⁴.

der Steindatteln. Die Küste mit dem Serapistempel ist mithin, man weiss nicht zu welcher Zeit, einmal tief unter Wasser getreten und hat sich später, als die Steindatteln ihr Höhlenwerk vollendet, wieder, und zwar wohl ziemlich plötzlich, bis zur heutigen Höhe gehoben. (A. Brehm, jw., s. 917.)

²³ Wolał tu autor przyjąć bałamutną wersję Vireya („przebijają najtwardsze skały”).

²⁴ Oceanograf polski, K. Demel uważa, że skałotocz drąży korytarze długości ok. 30 cm. (*Życie morza*. Gdańsk 1951, s. 72). Ze źródeł dostępnych Sygietyńskiemu Brehm (jw., s. 923) podaje, że po osiągnięciu ok. 3 linii długości (długość zwierzęcia dochodzi do 10 cm) zmienia on kierunek pracy z pionowego na poziomy, lecz ruchy zwierzęcia praca ta ogranicza do „niezbędnych dla rozszerzenia pomieszczeń”. Sygietyński przeciwnie, ten moment dopiero uważa za początek drażenia poziomego korytarza. Virey (jw., s. 79—80) wspomina jedynie, że skałotocze prze-

Stwierdzić zatem możemy dążność do natężenia pewnych cech bohatera, do wyolbrzymienia jego roli, dążność, która wiodła autora do nieliczenia się z wymową dokumentów, służących mu skądinąd za oparcie. Prowadzić to może do wniosku, że dokument naukowy ma dla Sygietyńskiego głównie wartość stylistyczną, pozwala mu ścisłym, scjentyzycznym opracowaniem szczegółów zatuszować dowolność głównych linii myślowych utworu, udrapować się w szatę bezstronnego i obiektywnego badacza. Realistyczny obraz zwierzęcia i jego pracy przy drażnieniu skały jest tu tylko problemem formy, stylizacji, na treść i sens całego utworu nie ma większego wpływu. Gdyby utwór огоłocić z tych obrazów, straciłby siłę wyrazu i przekonywania, lecz jego myśl nie doznałaby żadnego uszczerbku.

W tym utworze o nędzy ziemskiego bytowania istoty słabej kult dokumentu przybrał kierunek zupełnie odmienny w stosunku do postulatów Sygietyńskiego sprzed lat dwudziestu. Uznawał wówczas wartość utworów opartych na dokumentach obyczajowych i socjalnych, owych „plagiatów z życia” i życzył sobie, jeźliby to nawet uznać za błąd, „ażeby wszyscy powieściopisarze zarazili się nim od Zoli²⁵. Jego *Współczesna powieść we Francji* dowodzi, że jedynie ten aspekt scjentyzmu bezwzględnie aprobował, wobec manieri deskryptywności i uroszczeń naukowych zgłaszając szereg zastrzeżeń. W latach sąsiadujących z ukazaniem się *Skalotocza-palczaka* upodobania Sygietyńskiego są już inne. Możemy to zaobserwować w jego krytykach teatralnych. Nie zadowalała go „naturalizm bezwstydnny, który chciał wy dostać na jaw tajemnice kuchni tego życia — po których robiło się niedobrze” i okrzykiem *sursum corda* wita Rostanda:

„Od czasów tragedii klasycznej, idealizującej typy — pisze — nie było dzieła artystycznego, które by w tym stopniu co *Cyrano de Bergerac* zadowalało nerwy podczas przedstawienia, a przypinało skrzydła wyobraźni i krzepiło ducha po przedstawieniu. *Sursum corda!*”²⁶.

Również w *Romantycznych* tego pisarza dojrzy lek na pesymizm i filozofię rozpaczy oraz nagość pożądań zmysłowych — atmosferę miłości naiwnej i uczuć prostych w oprawie wyjętej z pastoralnego malarstwa Watteau²⁷. Rzeczywistość w sensie odtworzenia w teatrze temperamentu, dziedziczności, instynktu, żywego otoczenia i przyczyn akcji wydaje mu się końcem sztuki. „Należy się liczyć z konwenansami” — twierdzi²⁸. Reakcja ta, jaskrawo uwypatniająca się w sądach o teatrze (przypomina się tu wystawienie *Nany* i ówczesny — 1881 — sprzeciw Sygietyńskiego wobec twierdzeń idealistycznej krytyki, że naturalizm do teatru się nie nadaje²⁹), jest widoczna i w sądach o malarstwie. W działalności krytycznej w latach 1878—1886 bardzo często

bijają najtwardsze skały, „aby się w nich zagnieździć”. Podobnie sądzi J. B. Lamarck (*Histoire naturelle des animaux sans vertebres*, t. 5, Paris 1815, s. 444): „żyją stale (comme stationnaires) w dziurach lub korytarzach, które sobie sporządzili”.

²⁵ A. W. S.: *Kronika paryska*. „Przegląd Tygodniowy” 1878, nr 3, s. 47.

²⁶ A. Sygietyński: „*Cyrano de Bergerac*”. „Gazeta Polska” 1899, nr 241.

²⁷ A. Sygietyński: „*Romantyczni*” Rostanda, jw., nr 283.

²⁸ A. Sygietyński: *Ruch artystyczny*. „Ateneum” 1900, t. I, s. 190.

²⁹ A. Sygietyński: „*Nana*” na scenie. „Prawda” 1881, nr 7, s. 77—8.

powoływał się krytyk za Tainem na malarstwo holenderskie jako zbiór dokumentów życia. Uważał, że zawarta w nim charakterystyka epoki, obyczajów, zwyczajów i nałogów winna być wzorem dla twórców literackich, piszących historię współczesności. W parę lat po napisaniu *Skalotocz-palczaka*, oglądając w Monachium te obrazy powtórnie, rewiduje swój pogląd dawniejszy i odrzuca tezę Taine'a. Pisze:

„I ja tak sądziłem przed laty [...] Lecz co człowiek dziesięwszy, stroskany ma wspólnego z tymi pocziwcami, siedzącymi wygodnie w fotelach, a więcej jeszcze z tymi pijakami, walającymi się po ziemi i ławach karczemnych [...]. Tak, są to istotnie dokumenty życia, ale życie to jest zgoła nieinteresujące w całości i w szczegółach obrzydliwe. Toteż kto wie, czy nie przyjdzie czas, iż miast urągać Ludwikowi XIV, wiekiemu twórcy smaku dworskiego i wszelkiego konwenansu, będziemy za nim wołali na widok obrazów holenderskich i całego malarstwa naturalistycznego: «Otez-moi ces magots», co po polsku dałoby się oddać przez: «Uwolnijcie mnie od tych brzydalów»”.

I wreszcie esencja tych refleksji:

„Naturalizm jako motyw, jako cel, nie zaś jako jeden ze środków sztuki, przeżył się”³⁰.

Skalotocz-palczak ukazał się na początku tego okresu przewartościowywania poglądów, wyrzekania się „grzechów” naturalizmu, lecz charakter jego scjentyzmu odpowiada cytowanej formule w zupełności. Celem utworu nie było gromadzenie świadectw rzeczywistej nędzy czy zbrodni. Brak w tym utworze drapieznika. Skalotocz „nie ubiega się za miłością, ponieważ jako hermafrodyta ma ją w sobie samym, ani za łupem, ponieważ poprzestaje na małym” (s. 121). Nie obowiązują w tym świecie prawa głodu i miłości. Kult dokumentów był tylko środkiem do uplastycznienia innych, niekoniecznie naturalistycznych celów.

Zanim jeszcze przejdziemy do poszukiwania tych ukrytych sprężyn utworu, warto zaznaczyć, że opisowość nie była w nim manierą. Gdy w pierwszej powieści Sygietyńskiego *Na skalach Calvados* co krok spotykamy się z opisami przyrody, konstruowanymi na wrażenie ogólne, opisami postaci jakby z wystudiuowanymi z modelu, opisami mieszkań rybackich, które rejestrują przedmioty, w opowieści o skalotoczu ich nie odnajdziemy. Nie widać tu ani drobiazgowości, lubującej się w gromadzeniu bezużytecznych szczegółów, ani sensualizmu, starającego się oddać kształt, barwę przedmiotów i niemalże smak ich i zapach. Nie przeszkadzają one akcji, nie zatrzymują jej — bo w utworze nie ma akcji. Fabuła jest tu niemal niedostrzegalna, a podstawową formą narracji jest opis. Z gleby bezpośredniej charakterystyki mały jako gatunku, uogólniającej cechy fizyczne i moralne (jest to typ opisu psychologicznego) kielkują nagle pędy opowiadania informacyjnego, czegoś na kształt życiorysu bohatera. Opowiadanie to zrosnięte jest z dynamicznym opisem ciała lub metody drażenia i rychło, w punkcie kulminacyjnym ustępuje miejsca opisowi sytuacji, po którym znów nastąpi bezpośrednia charakterystyka, upodobniona tym razem do nekrologu. Stosunek

³⁰ A. Sygietyński: *Z drogi*. „Goniec Wieczorny” 1904, nr 532.

opisu do opowiadania jest tu doskonale zrównoważony: narracja we wstępnej charakterystyce utrzymana jest zasadniczo w czasie teraźniejszym, lecz w pewnym miejscu ożywia ją informacja o wyczynach wkamiennika, opowiadanie życiorysu mięczaka cechuje się użyciem czasu przeszłego, lecz i ono zostaje dwukrotnie przerwane nawrotem do statycznej narracji charakterystyki. Najżywsze wrażenie dynamiki wywołuje opis sytuacji, w którym autor użył formy czasu przeszłego dokonanego. Owe czasowniki (natknął się — przepiłował — przebił — przepiłował — poszedł) natychmiast jednak zostaną zrównoważone statycznymi rozważaniami o roli skałotoczów, które kształtują — gromadzą — obniżają — podnoszą — kładą — przygotowują.

Dzięki takiemu zastosowaniu opisu stosunek czasu fabularnego do czasu narracji jest bardzo nieokreślony. Można wprawdzie wyodrębnić dwa zdania: moment przyczepienia się skałotocza do opoki i jego śmierć, jako wyznaczające granice czasu fabularnego, który w stosunku do momentu narracji jest przeszły. Lecz poza nawiasem pozostanie wówczas cała bezpośrednia charakterystyka, w której autor każe nam obserwować skałotocza jako istotę działającą współcześnie z czasem opowiadania tej historii. Świat przedstawiony w utworze istnieje w nieokreślonej przeszłości lecz i w teraźniejszości. To wszystko już się dokonało, a jeszcze się dokonywa. Owo niesprecyzowanie czasu fabularnego opowieści właściwe jest baśniom. Bezpośrednia charakterystyka gromady skałotoczów współlistnieje z dziejami konkretnego osobnika na zasadzie logicznej, a nie czasowej — to znów jest właściwość prozy naukowej, nie literackiej. Splot tych dwu pierwiastków utrzymuje utwór na granicy literatury fantastycznej i naukowej abstrakcji. Sposób użytkowania opisów w konstruowaniu narracji *Skałotocza-palczaka* nie jest więc charakterystyczny dla praktyki naturalistów. Dorzuca to jeszcze jeden rys do obserwacji o dokonywaniu się w twórczości Sygietyńskiego antynaturalistycznego przełomu.

Podobnie, w końcu, jest i ze stosunkiem narratora do przedstawianych dokumentów. Dawniej podziwiał Sygietyński flaubertowską konstrukcję „gmacchu sztuki z dokumentów ludzkich, wziętych z procesu życia, a których autor nie sądzi, nie chwali ani potępia, lecz je przedstawia czytelnikowi z całą prostotą, w całej ich nagości, nie pozwalając sobie nawet wyciągnąć z nich zawczasu jakiejś nauki moralnej lub filozoficznej prawdy”³¹.

Owa formuła, stosowana przez autora tych uwag w pierwszych powieściach, obowiązywała jeszcze wyraźnie w *Cioci Teosi* (1890). Żywiolowe krzatanie się starej panny bardzo wprawdzie przypomina działanie skałotocza³², ale gdy tam przykra wiedza o życiu ukryta była w stosach drobnych obserwacji społeczno-obyczajowych i psychologicznych, tutaj wybór bohatera znakomicie ułatwiał odwrócenie tego stosunku.

Narrator wie tutaj znacznie więcej niż doświadcza i czuje bohater, toteż nie zadowala się relacjonowaniem jego uczuć i doświadczeń życiowych, lecz pozwala sobie na ich stałe komentowanie. Wiąże się ów komentarz nierozdzielnie z bezpośrednią charakterystyką postaci. Znamienne pod tym względem jest nawet ukształtowanie sceny kulminacyjnej utworu, jedynej, w któ-

³¹ A. Sygietyński: *Pisma krytyczne*, jw., s. 48.

³² Zauważyli to recenzenci nowel, A. Drogoszewski, jw., s. 179; J. Odrowąż-Pieniążek, jw., s. 784.

rej coś się dzieje. Domyślne i tylko przypuszczalne są tu uczucia bohatera („Pewnie czuł wylot na morze, pewnie chciał skąpać swe ciało w wodzie słonej”), podobny charakter ma cały obraz drugiego skałotocza, o którym wiemy, że wyszedł z innego punktu i w innym kierunku zdążył, a był „może młodszy, tęższy, opatrzony muskułami sprawniejszymi i pilnikami ostrzejszymi”. Opis samego czynu ograniczony został do zwięzłej informacji o kolejnych etapach pracy, motywację natomiast zastąpił autorski komentarz, jednoznacznie określający sens tego starcia. Dzięki tym wszystkim zabiegom scena kulminacyjna zatracą charakter rzeczywistego zdarzenia, staje się raczej konstrukcją wyrozumowaną, która ma uwydatnić słuszność końcowej reguły.

Nie stroni więc, jak widać, Sygietyński — wbrew wzorom prozy naturalistycznej — od bezpośredniego wyrażenia swych opinii o świecie i życiu. Przechodząc do przyjrzenia się owym poglądom, zanotujemy jeszcze i to świadectwo zerwania z naturalizmem.

III

A jednak wyzyskanie ksiązek przyrodniczych nie ograniczyło się w *Skałotoczu-palczaku* do zabiegów stylizacyjnych, lecz wpłynęło wyraźnie — podobnie jak to ma miejsce w dziejach twórczości Balzaka i Zoli — na sposób ujęcia ogólnych praw życiowych. Właściwa wszystkim naturalistom skłonność do przyrodniczego ujmowania życia przejawiała się w utworze Sygietyńskiego spojrzeniem na los mięczaka z perspektywy makrokosmosu. Życie maleńkiego zwierzątka determinuje bezwzględnie owa „matka-natura, która go wydała i następnie żywić jeszcze będzie”; jego śmierć jest tylko momentem przejścia do innej formy istnienia w przyrodzie.

„Miękkliwe jego ciało w rozkładzie dostarczyło karmi pożywnej dla roślin i zwierząt doskonalszych, muszle stały się częścią góry wapiennej [...] Wszystko więc się zostało w naturze i dla przyszłości” (s. 122, 128).

Jego znaczenie polega na tym, że jest jednym z potrzebnych pierwiastków w powszechnym układzie krążenia. Taka perspektywa w ujęciu losu jednostki — jakkolwiek rzadziej i stosunkowo później spotykana w utworach naturalistycznych niż inne pochodne przyrodniczej lektury (determinizm fizjologicznych popędów i dziedziczności) — nie obca była naturalistom, a szczególnie jaskrawo zaznaczyła się zwłaszcza u Zoli w *Dziele* (1886) i *Ziemi* (1888). Mówi się tam o ziemi jako „karmicielce”, „wielkiej wspólnej macierzy”, „nieśmiertelnej macierzy”, „przyczynie, środka i celu”. Drugi biegun tego układu stanowią ludzie-oracze, siewcy, żniwiarze na polach Beocji — owe „mikroskopijne owady”, „skrzętne mrówki”, „czarne szeregi mrówek”, „robactwo toczące ziemię” — którzy wykonują „wciąż ten sam uparty, miarowy gest, ustawiczny, nieznużony gest owadów, toczących zawzięty bój z nieobjętym obszarem ziemi”³³.

³³ E. Zola: *Ziemia*, T. I, Warszawa 1950, s. 8, 20, 288, 291, t. II, s. 20, 268, 286—7; tenże: *Dzieło*, Warszawa 1960, s. 153, 180-1.

Ten układ wartości ma niejako wyjaśniać obojętność, z jaką przechodzi przyroda nad łzami, krwią i nędzą ludzi w drodze do wykonania swych nieznanych celów. Usprawiedliwienie wynika z przyjęcia za podstawę światopoglądową przyrodniczego monizmu. Perspektywa makrokosmosu, stosowana w utworach naturalistycznych w związku z „naukowymi”, przyrodniczymi koncepcjami twórców, mogła jednak zyskiwać walor mistycznych lub metafizycznych roztrząsań losu ludzkiego. Charakterystyczne pod tym względem może być przychylnie przyjęcie przez modernistów obrazu Ruszczyca *Ziemia*, „z nędznym, mozolącym się na niej płazem” w temacie (językiem naturalistów przemawia tu Miriam³⁴), przed którym można sobie „pomyśleć całą ziemię i cały ludzki trud”³⁵.

Przedstawiony tu zespół elementów obrazowych nie jest obojętny dla odczytania *Skalotocza-palczaka*. Pojawia się w tym utworze nie tylko przeciwieństwo w jedności bytu wielkiej matki-natury i jej pasierba — skalotocza; również w obrazie pracy mięczaka akcentuje autor rytmiczność i automatyzm. Zaznacza to bezpośrednio słowami („idzie on wciąż naprzód ze spokojem automatu żywego, który wszystkie swoje ruchy wykonywa mechanicznie, pracuje miarowo”) lub też nawet samym rytmem prozy („dalej i dalej, w podłuż i w poprzek skały, a poprzek sekundy, minuty, dni, tygodnie, miesiące i lata”, „szedł wciąż, szedł wzdłuż, szedł w ukos, szedł w poprzek”) (s. 124-6). Jeżeli jednak w *Ziemi Zoli* kosmiczna perspektywa determinacji losu jednostki wywodzi się z koncepcji darwinowskich praw przyrody i współlistnieje w utworze z brutalnymi obrazami walki o byt, w opowieści o skalotoczu rzecz ma się przeciwnie. Nie organiczne potrzeby, nie głód i miłość determinują los mięczaka. Kieruje nim wyższa konieczność, transcendentalna myśl, wykreślająca drogi całej natury. Taką poprawkę wnosi do przyjętej przez Sygietyńskiego perspektywy makrokosmicznej komentarz autorski. Dowiadujemy się z niego, że skalotocz „czepia się pierwszej lepszej skały, jaką na drodze swego przeznaczenia spotyka” (s. 122), gdy się zagłębi nieco w skałę, zaczyna „pracować poziomo, jak tego wymaga droga przeznaczenia” (s. 124), pokonuje ogromne trudności, „byłe uczynić zadanie nakazowi przeznaczenia, byle dojść kresu pracy i życia” (s. 126) itp. Najbardziej charakterystyczny jest komentarz do sceny kulminacyjnej, nadający jej sens wyraźnie nedarwinowski:

„Nie była to nawet walka, lecz skrzyżowanie się dwóch dróg przeznaczenia na jednym polu działania. I stary skalotocz legł, bo tak sądzone mu było z góry” (s. 127).

Więc nie dlatego zginął, że stary musi ustąpić młodemu, słabszy silniejszemu w walce o byt; powód był zgoła inny: było mu tak sądzone. Znajdujemy się już za progiem dzielącym zasadniczo materialistyczną koncepcję świata³⁶ naturalistów od metafizycznego idealizmu, mistycznej i pantei-

³⁴ [Zenon Przesmycki] Z. P.: *Sztuki plastyczne*. „Chimera” 1901, z. 1, s. 167.

³⁵ K. Tetmajer: *Witkiewicz o Kossaku*. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 48.

³⁶ Por. Z. Markiewicz, *juw.*, s. 102—3.

stycznej wiary w jego duchową jedność³⁷. Sygietyński — jak się zdaje — próg ten przekroczył z książką przyrodniczą w rękę. Zaznaczyliśmy już poprzednio, że pewną rolę w pracy nad utworem odegrała książka J. J. Vireya *Historia obyczajów i zmysłności zwierząt*; obecnie musimy dopowiedzieć, jak daleko jej wpływ sięgał.

Bynajmniej nie najważniejsze jego aspekty — choć niekiedy są one zaskakujące — odkrywamy w przeniesieniu pewnych charakterystycznych porównań czy określeń jakże, zdawałoby się, własnych. Od Vireya dowiemy się, że skałotocz „świeci w nocy, nakształt górnika kopiącego ze swą lampą wnętrzości ziemi”³⁸, lecz od niego również nieoczekiwanie usłyszymy określenia, które tak uderzająco wyraziście oświetlają na wstępie opowieści Sygietyńskiego upośledzenie skałotocza.

„Wszystkie te istoty — czytamy — łatwe są do rozeznania po skórze zawsze wilgotnej, po chodzie wolnym i pełzającym, po łatwości kurczenia się i wciągania się natychmiast w siebie samych, skoro dotknięte zostaną; rozciągają się zaś i przedłużają, kiedy chcą postąpić lub zdobywszy osiągnąć [...]. Są one, że tak powiem, biedakami i nędzarami w gronie istot stworzonych”³⁹.

Wpływ sięga głębiej. Scena kulminacyjna, posiadająca na poły charakter zdarzenia i intelektualnej konstrukcji, w załączku znajduje się w książce francuskiego przyrodnika. Sygietyński ją tylko wyeksponował, odpowiednio uplastycznił i skomentował:

„Gdy się spotykają wygryzając kamienie — pisze Virey o skałotoczach — jeden drugiego przesywa na wylot i przez niego przechodzi”⁴⁰.

Mamy nadto powody sądzić, że książka Vireya określiła również filozofię opowieści o skałotoczu, a zarazem podstawową zasadę jej konstrukcji, ową perspektywą makrokosmosu. Żeby nie mnożyć cytatów, pominiemy zestawienie ostatnich partii utworu Sygietyńskiego, omawiających rolę skałotocza w przyrodzie, z końcowymi uwagami rozdziału o małżach w książce Vireya, które wykazuje niemal dosłowne zbieżności. Zacytować natomiast warto inny fragment, który może zarówno oświetlić specyficzny wybór bohaterów noweli, jak też sprecyzować sens pojawiającego się tam motywu „drogi przeznaczenia”.

„W rzeczy samej — wyjaśnia Virey powody szerokiego uwzględnienia w wykładzie zwierząt bezkręgowych — te upośledzone istoty, ten wyrzut, że tak powiem, stworzenia, odkryje nam więcej [...] niżeli sam człowiek, szczytną Potęgę,

³⁷ „Przyroda — streszcza W. Tatarkiewicz (*Historia filozofii*, T. III. Warszawa 1950, s. 203) istotę tego poglądu — rozwija się w kierunku, jaki jej nadaje dusza świata. Jednostka jest narzędziem celów kosmicznych, czuje to i przez to doznaje błogości zupełnego bezpieczeństwa”. To może poniekąd wyjaśniać spostrzeżenia recenzentów noweli, że „bezmysłność mięczaka jest jakaś optymistyczna” (J. Odrowąż-Pieniążek, jw., s. 784).

³⁸ J. J. Virey, jw., s. 61; por. A. Sygietyński: *Nowele wybrane*, jw., s. 126.

³⁹ J. J. Virey: *Historia...*, t. II, jw., s. 40.

⁴⁰ Tamże, s. 80.

która przewodniczy w ich ukształceniu, i która bezprzestannie życie ich uwiecznia. Nie sądźmy, aby ta muszka, tak podła na pozór, z przypadku tylko istniała, postępowała bez żadnego celu i opuszczoną była na przestrzeni świata. Nie ma ona prawie żadnego mózgu w swej małej główce; wylęga się z jaja, od rodziców jej opuszczonego; nie mogła żadnej przyjąć od nich nauki; zbywa jej na wielu zmysłach; słabością jest samą wśród przerażających mas całego świata. Ale nad tą nieznaną istotą, w tym niedojrzałym zakątku, w głębi wód równie jak wpośród lasów czuwa Opatrzność ukryta; rządzi ona całym życiem tego owada, jakby przez cud nieustający; zakreśla naprzód wszystkie czynności jego gatunku, urodzenie, wzrost, miłość i wojny; safo nawet zniszczenie jego uprzedza”⁴¹.

Drogi więc przeznaczenia — streścimy dalej rozumowanie Vireya — wyznacza Opatrzność, „mądry Początek”, „wola odwieczna”, „pierwsza przyczyzna”, „Bóg — stwórczytel natury”, dzięki któremu mimo pozornego nieładu łatwo jest w świecie dostrzec porządek, harmonię i zgodność istot. Każda z nich bowiem umieszczona jest w odpowiednim miejscu i „wykonywa wiecznie te same czyny”, „dąży bez odpoczynku” do tego samego celu⁴². Mądrość najwyższa, czyniąca każdą istotę „narzędziem przyrodzenia”, dała jej również zdolności właściwe do spełnienia swego celu i przeznaczenia, skonstruowała ją jako „misterną maszynę”⁴³. Każde stworzenie ukształtowane zostało więc w pewnym zamiarze i „nie żyje dla siebie, ale dla ogółu”⁴⁴. Ruch i życie wszelkim istotom nadaje jedynie „duch powszechny”.

Ślad tego witalistycznego rozumowania znajdziemy w utworze wyraźny, z tym tylko zastrzeżeniem, że Sygietyński pomija w nim pierwsze ogniwo, praprzyczynę. Jednak wybór bohatera, którego charakterystyka redukuje się do kilku zaledwie rysów, był tu świadomym zabiegiem, mającym wypuklić tezę o celowości i ładzie we wszechświecie, ustanowionym przez czynnik transcendentálny. Oznaczało to kres naturalistycznego spojrzenia na życie, rezygnację z walki przeciwko jego niesprawiedliwościom.

„Poznawszy te wysokie i nieodwołane prawa — podpowiadał Virey — człowiek poddać się winien woli najwyższej Istności. Dusza jego, skołatana przeciwnościami życia, spocznie w spokojnym łonie natury”⁴⁵.

Musimy obecnie zwrócić uwagę na pewną okoliczność owej przemiany, mianowicie na wybór lektury. Historia zoologii nie notuje trwale nazwiska Vireya (w swoim czasie członka Akademii); był to popularyzator wiedzy przyrodniczej, mający ambicje filozofa, obrońca doktryny witalistycznej. Przeciwwstawiał się — jak notuje encyklopedia⁴⁶ materialistycznemu i pozytywistycznemu ujmowaniu zjawisk przyrodniczych, które to stanowisko zaznaczyło się wówczas wśród innych przyrodników francuskich, głównie u Lamarcka. Zarówno okresem działalnośc, jak i głoszonymi teoriami daleki był Virey od koncepcji darwinowskich, od których tradycyjnje wywodzi się

⁴¹ Tamże, t. I, s. 596.

⁴² Tamże, s. 23—4; por. A. Sygietyński, jw., s. 126.

⁴³ Tamże, s. 209.

⁴⁴ Tamże, s. 26; por. A. Sygietyński, jw., s. 128.

⁴⁵ Tamże, s. 14.

⁴⁶ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, t. 69, p. 238.

poglądy naturalistów — także polskich. Książka tu omawiana, wydana w Paryżu w 1822 roku, zrobiła w Polsce karierę niezwykłą⁴⁷: już w 1828 r. przetłumaczył ją po raz pierwszy A. Kościński, a powtórnego tłumaczenia doczekała się w 16 lat później. Drugi tłumacz, Antoni Waga trafnie wprawdzie dostrzegał obok tonu i powabów Lukrecjusza i to, że „jest Virey krasomówcą, jest malarzem, jest filozofem, a najmniej naturalistą”, ale nie uważał tego za błąd, owszem za zaletę, biorąc pod uwagę, że miała ona przemawiać nie do przyrodników ani uczniów, lecz „do mieszkańców świata moralnego”⁴⁸. Z dwu rychło po sobie następujących wydań widać, że przemawiała skutecznie. Zjednywał Virey dla lektury przyrodniczej środowisko warszawskie znacznie wcześniej, zanim „Przegląd Tygodniowy” rozpoczął propagandę książek o innej nieco zawartości, lecz podobnie brzmiących tytułach. To pomieszanie tytułów mogło być też powodem, że książka Vireya wydała nieoczekiwanie owoce literackie na przełomie wieku. Trudno ustalić, kiedy dotarła ona do rąk Sygietyńskiego, mógł ją przeczytać w latach szkolnych (A. Waga był profesorem Instytutu Pedagogicznego, kształcącego nauczycieli dla Królestwa), lecz bardziej prawdopodobne wydaje się, że podsunął mu ją Dygasiński, jako nauczyciel przyrody obznajomiony z popularnymi podręcznikami przyrodniczymi. Prawdopodobieństwo jest tym silniejsze, że *Historia obyczajów i zmyślności zwierząt* zawiera w rozdziale o ptakach — choć to nie napisany jeszcze fragment monografii Dygasińskiego — wiele obrazów zbliżonych do *Godów życia*, utrzymanych w podobnej tonacji stylistycznej⁴⁹.

Jakkolwiek byśmy potraktowali to spostrzeżenie, które tu trudno szerzej uzasadnić i rozbudować, musimy jednak stwierdzić, że w świetle książki Vireya filozoficzne podłoże opowieści o skałotoczu w swoim metafizycznym i mistycznym idealizmie jest bardzo podobne do sposobu ujęcia bytu mysikrólika⁵⁰, że w obu wypadkach spotykamy się z zasadniczo zgodnym kierunkiem ewolucji postawy naturalistów. Wiąże się ta ewolucja z krytycz-

⁴⁷ Oprócz niej wydano wówczas w Polsce i inne prace tego autora: *Kobieta pod względem fizjologicznym, moralnym i literackim*. (Warszawa 1843; 1857); *Historia naturalna rodu ludzkiego*. (Warszawa 1842-3, t. 1—4) *Fizjologia i jej stosunek do psychologii*. (Wilno 1852).

⁴⁸ A. Waga, „Pamiętnik Warszawski Umiejętności Czystych i Stosowanych”, Warszawa 1829, t. II, s. 73—4.

⁴⁹ Mam tu na myśli nie tylko uwagi Vireya o stosunkach towarzyskich wśród ptaków, ich zabiegach i „przemysle” w budowaniu gniazd, instynkcie macierzyńskim; obrazy walk kogutów, historię kukułczego jaja itp., lecz np. sposób ucharakteryzowania ptaków drapieżnych na feudalnych baronów, mieszkających wśród wież i uganiających się ze swoimi wasalami za łupem i grabieżą („banda łotrów”, „podli zbójcy”, „ciemnizyciele zli i okrutni”); lub śpiew słowika — „hymn niebieski, którego się nauczył od najwyższej istoty, gdy pierwszy raz ogniem życia łąno jego napełniła” (Virey, jw., t. I, s. 372). Znajdziemy tu również mysikrólika wędrującego wśród śniegów i mrozów do chat wieśniaczych (tamże, s. 401), piskłę ptasie, nabite przez drapieżnika na kolec tarniny; słyszymy wreszcie okrzyk naratora „biada zwyciężonym”, „biada nieroztropnym” (tamże, s. 382, 401).

⁵⁰ Słusznie z tego punktu widzenia skojarzył obydwie utwory Z. Szweykowski (*Dramat Dygasińskiego*. Warszawa 1938, s. 205), przyznając *Skałotoczowi* większą siłą przekonywania.

nym momentem rozwoju prozy naturalistycznej, kiedy na skutek zastosowania perspektywy makrokosmicznej, redukującej bohatera do rozmiarów punktu w przestrzeni, na plan pierwszy wysuwa się pisarz, jego sąd, jego ocena świata i towarzyszące jej uczucia. Jeżeli jednak pod uwagę weźmiemy owe uczucia, spostrzeżemy między Sygietyńskim i autorem *Godów życia* pewną różnicę. Sygietyński jest w wyrażaniu uczuć powściągliwy, w jego opowieści nie spotykamy napięcia antynomicznych postaw, z jednej strony zachwyty nad bytem, upojenia bliskiego religijnej ekstazie, z drugiej poczucia tragizmu działania ogólnych praw bytu w życiu jednostki⁵¹. Kontrasty są tu stonowane, zamiast upojenia dostrzegamy zgodę z wiecznym kołowrotem rzeczy, poczucie tragizmu niewolniczego życia wyraża się nie buntem czy bolesną skargą, lecz spokojnym stwierdzeniem, że działanie dokonuje się kosztem życia, lub pół ironicznym, pół żalonym zamknięciem opowieści: „szczęło tylko światło, próżna chwała bytu [...]”. Sygietyński nie pozwala się rozwinąć panteizmowi, równocześnie nie chce się poddać wątpieniu. Jego uwagi na marginesie twórczości P. Loti, drukowane w dwa lata po *Skalotoczu*, wskazują, że bystry krytyk uświadamia sobie, jak krótka droga prowadzi od monistycznego panteizmu do „nirwany”.

„Poetyzowanie przyrody — pisze autor *Skalotocza-palczaka* — prowadzi z konieczności do zniechęcenia. Na widok tej macierzy wszechrzeczy, ale macierzy głuchej i ślepej, i nieczulej, która dokonywa swego dzieła bez początku i końca, nie troszcząc się zgoła o nas — swe dzieci, dochodzimy do wniosku, iż we wszechświecie jesteśmy pyłkiem drobnym, nic nie znaczącym. A i to jeszcze ten pyłek traci co dzień, co godzina, co chwila jakąś cząstkę swego istnienia, swego szczęścia, swych radości i złudzeń. Jeszcze krok, a pozostanie już tylko kres, przygoda ostatnia — śmierć. A potem? Alboż jest co potem? Jakie życie, takie następstwo. Będziemy tylko pyłkiem pyłków i wszystko spełźnie w niwecz i wraz z nami zginą zdobycze cywilizacji, i rasy wyginą, i zostanie tylko natura, promieniejąca radością w swych kształtach odwiecznych i niezniszczalnych. I dlatego też ostatnim słowem hymnu na cześć tej natury jest dążenie do nicestwa [...] Dalej iść nie można. Jest to Nirwana, szczepiona na hysterii nowoczesnej, owoc przedrażnienia nerwowego, wyczerpania się energii”⁵².

Stwierdzić zatem możemy, że podejmując podobny temat w *Skalotoczu-palczaku* stanął Sygietyński nad krawędzią, od której zaczynały się „otchłanie” modernistycznej sztuki. Deterministyczny monizm tego utworu, występujący tu bez towarzystwa innych zjawisk właściwych sztuce naturalistów, łatwo mógł prowadzić do wniosków pesymistycznych, do zawodu i załamania. Było to stanowisko niemal identyczne ze startem pokolenia modernistów. Lecz Sygietyński do niego nie należał. Odejście od koncepcji naturalistycznych nie prowadziło mechanicznie do modernizmu, Sygietyński nie chciał odpowiedzieć na postawione pytania tak, jak odpowiadali młodzi.

„Ludzie zdrowi i dzielni odrzucają tę poezję z niesmakiem” — pisał dalej na temat Lotiego i przeciwstawiał mu *Robinsona Cruoe*, tę epopeję „energii, wytrwałości i cierpliwości, w której ludzie pracy krzepić mogą nerwy i ducha”⁵³.

⁵¹ Z. Szweykowski, jw., s. 222.

⁵² A. Sygietyński: *Porachunki*. „Kurier Warszawski” 1900, nr 123.

⁵³ Tamże.

Podobny charakter jak ta wypowiedź posiada cała jego zdecydowana kampania polemiczna przeciw modernizmowi, prowadzona z łamów „Gazety Polskiej” i „Kurieru Warszawskiego” w latach 1899—1900, głównie w cyklu *Porachunków*⁵⁴.

Sygietyński, jakkolwiek nadaje swemu utworowi kształty zapytania o sens bytu, nie chce na nie odpowiedzieć, jakby nie dostrzegał potrzeby takich pytań i odpowiedzi. Mówi natomiast o pracy. To postawa bardzo charakterystyczna i reprezentatywna dla jego pokolenia. K. Wyka, przeciwstawiając postawę klasyczną pozytywistów i ludzi Oświecenia — romantycznej i neoromantycznej, stwierdza:

„Każdy klasyk [...] znając istnienie praw i norm, wiedząc, że są nieusuwalne, dokonuje pewnego przesunięcia wewnętrznego: nie buntuje się przeciw nieuchronności, ale wytwarza w sobie kult prawideł [...]. Równocześnie te zasoby czynne, których nie zużył na bezpłodną walkę, obraca na działalność, na skuteczność twórczą, tym swobodniejszy w swej postawie, że pewien granic, poza które nie przekroczy, które zawsze nadadzą kształt i cel jego działalności”⁵⁵.

Przesunięcie takie dokonało się w *Skalotoczu*, autor rozważania nad sensem istnienia sprowadza do poszukiwania sensu działania. Tu zaczyna się dla nas następna warstwa utworu.

IV

Gdy stwierdzimy, że P. Chmielowski zaliczył *Skalotocza-palczaka* w swym podręczniku stylistyki⁵⁶ do kategorii „zmyśleń wyobraźni” (nie „odtworzeń prawdy”) i w dodatku pomieścił go w liczbie „zmyśleń nie troszczących się o prawdopodobieństwo” — wyda się nam to paradoksem. Lecz naczelną krytyk pozytywistyczny mylił się tylko częściowo. Sygietyński starał się — zaświadczać to przytoczone dokumenty — o prawdopodobieństwo obrazu swego bohatera, mimo że w zasadniczych rysach zaznaczył jego przynależność do gatunku zwierząt alegorycznych. Zanim stwierdzenie to uzasadnimy, trzeba wspomnieć, że w momencie publikacji opowieści Sygietyńskiego rozróżnienie alegorii i symbolu było przedmiotem szczególnych dążeń modernistów. Miriam, Żuławski, Matuszewski w swych wypowiedziach teoretycznych odżegnywali się żywo od alegorii⁵⁷, powołując się przy tym na Maeterlincka i innych pisarzy i krytyków europejskich. Z powodzi nagro-

⁵⁴ J. Kulczycka — Saloni stwierdza: „Zastrzeżenia, które wysuwało pokolenie utylitarystów i realistów [...] wobec sztuki polskiej moderny, Sygietyński formułował w sposób najpełniejszy i najbardziej udokumentowany. (*Polska krytyka literacka (1800—1918)*. Materiały. T. III, Warszawa 1959, s. 474.

⁵⁵ K. Wyka: *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 163—4.

⁵⁶ P. Chmielowski: *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*. Warszawa 1903, s. 329—330.

⁵⁷ Por. Z. Przesmycki: *Wstęp krytyczny do Wyboru pism dramatycznych M. Maeterlincka*. Warszawa 1894, s. LXVII; J. Żuławski: *Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 78—79; I. Matuszewski: *Słowacki i nowa sztuka*. Warszawa 1902, s. 280 i n.

madzonych wówczas wokół alegorii ujemnych epitetów i dyskwalifikujących ocen (wroga sztuce, mechaniczna, martwa, powierzchowna, zewnętrzna, sztuczna itp.) możemy wyróżnić zasadnicze dwa kryteria rozróżnienia alegorii od symbolu. Najogólniej rzecz biorąc, dopatrywano się różnicy źródeł i celów tych dwu form wyrażania rzeczy abstrakcyjnych przez konkretne: symbol rodzi się spontanicznie, pod wpływem natchnienia, ma charakter tylko artystyczny i apeluje bardziej do uczucia, podczas gdy alegoria jest wynikiem rozumowania, posiada cel dydaktyczny i odwołuje się do myśli⁵⁸. Rozróżnienie to, bynajmniej nie precyzyjne, choć oczywiste w okresie panowania hasła: „sztuka dla sztuki” przetrwało do czasów obecnych. W. Borowy, rozwiewając mit wielkości *Godów życia*, opierał się między innymi na sądzie, że „alegoria jest zasadniczo pomysłem nie artystycznym, ale intelektualno-dydaktycznym”, „jest konstrukcją logiczną”⁵⁹. Stosowanie takiego kryterium nie mogło być ani ścisłe, ani konsekwentne, uznanie zaś dzieła za symboliczne lub alegoryczne zależało od żywotności w danym czasie określonej problematyki. Borowy przypomniał, że Miriam uważał *Gody życia* za utwór „bezdenne”, „bezbieżnie” symboliczny. Wydaje się, że podobne źródło ma charakterystyczna oboczność określeń alegoryczny — symboliczny w sądach recenzentów *Skałotocza*. Znacznie bardziej sprawnym narzędziem rozróżnienia może być kryterium stosunku czasowego myśli do jej obrazowej konkretyzacji w procesie twórczym. Rozróżnienie owo, przyjęte generalnie w szeregu prac z okresu modernizmu i późniejszych, streszcza Johansen w studium *Le Symbolisme*:

„Krótko sformułowawszy można powiedzieć, że w alegorii obraz narodził się z myśli; w symbolu myśl zrodziła się z obrazu”⁶⁰.

W tym rozumieniu alegoria jest środkiem obrazowego przedstawienia (lub uprzystępnienia) jakiejś abstrakcyjnej myśli, z góry powziętej i dla autora jasnej, przy czym ów konkret obrazowy jest umownie (zazwyczaj na drodze wiekowego doświadczenia ludzi) zredukowany do rysów najprostszych, przez co traci swą autonomiczność i staje się emblematem. W przeciwieństwie do tego miano symbolu nadaje się obrazowi, który oznacza treść jeszcze nie w pełni uświadomioną, jest środkiem impresyjnego wyrażenia owej treści, „odkrywa głębie duszy niejasne i jeszcze nie wypowiedziane, mówi nimi rzeczy, dla których w innej formie i innym języku

⁵⁸ „[...] l'allégorie est toujours didactique; son double sens n'est qu'un voile de coquetterie; elle n'est point spontanée mais réfléchie, voulue, fille de raisonnement et non de l'inspiration, s'adressant à la pensée plus qu'au sentiment”. [Henri Mazel] Saint Antoine: *Qu'est ce que le Symbolisme?* „L'Ermitage” 1894. Cyt. za G. Michaud: *La doctrine symboliste (Documents)*, Paris 1947, s. 49.

⁵⁹ W. Borowy: *O „Godach życia” Dygasińskiego. Jedna z legend krytyki literackiej*. „Twórczość” 1946, z. 11, s. 104, 101. Pogląd taki na alegorię w pewnym sensie podtrzymuje też J. Krzyżanowski (*Alegoria w prądach romantycznych*. „Przegląd Humanistyczny” 1962, z. 5, s. 15, 16) zarówno, gdy uważa, że jest to „forma literacka służąca wyrażaniu zawitych koncepcji religijno-filozoficznych i politycznych”, jak też gdy nazywa twory alegoryczne „jałowymi schematami”.

⁶⁰ S. Johansen: *Le Symbolisme. Etude sur le style des symbolistes français*. Copenhagen 1945, s. 155.

wyrazu nie ma”⁶¹. Takie rozróżnienie wiąże alegorię z tym rodzajem symboliczności, który, że posłużymy się językiem poprzedniego cytatu, „zadawała się odtworzeniem syntez życiowych już istniejących i w dziedzinie myśli jasnych”, czyli innymi słowy jest wykładnikiem pewnej wiedzy o świecie zewnętrznym. Nowe pojęcie symbolu kojarzy się natomiast z wypowiedzianiem głębi duszy artysty, notowaniem stanów podświadomych, osobistych przeżyć psychicznych czy wreszcie poszukiwaniem w rzeczach obrazu nieskończoności⁶².

Powyższemu podziałowi odpowiadają w zasadzie rozróżnienia, wprowadzone w pracach znacznie nam bliższych: S. Ossowski⁶³ wyróżnia symbole — zastępniki semantyczne określonych przedmiotów, interpretowane jednoznacznie (alegorie) oraz symbole sugerujące pewien nastrój czy refleksje, nie przeznaczone do wyraźnej interpretacji. J. Kleiner⁶⁴ ujmuje alegoryczność jako przetłumaczenie „wyniku analizy pojęciowej na kształty konkretne”, podczas gdy pojęcie symboliczności wiąże z jego znaczeniem w dziedzinie psychoanalizy. Z punktu widzenia opisowego to stanowisko wydaje się słuszne, trafnie ujmując różnice strukturalne alegorii i symbolu. Kiedy jednak przechodzimy do ujęcia historycznego tej spornej w okresie modernizmu problematyki, okazuje się niewystarczające. Oto czytamy u Ossowskiego:

„Przeciwstawienie dwóch typów symboli rzucono wtedy na tło przeciwstawienia dwóch typów stosunku do rzeczywistości: racjonalizmu i mistycyzmu”⁶⁵.

W badaniu historycznoliterackim napotykamy jednak natychmiast na trudności. Okazuje się bowiem, po pierwsze, że mimo kierowania licznych ataków na alegorię symboliści niemniej „używali jej w stopniu zdumiewającym”⁶⁶. Po wtóre zaś trzeba przypomnieć, że — zwłaszcza w naszym kraju — moderniści chętnie powoływali się na naukowe dziedzictwo swojego wieku⁶⁷ i odwrotnie, pod racjonalnym płaszczem poprzedniego pokolenia — jak to mieliśmy już możność stwierdzić u samego Sygietyńskiego — czaiły się częstokroć nie ujawnione tęsknoty mistyczne. Niemniej jednak ocena Ossowskiego nie jest zupełnie bez pokrycia w rzeczywistości: gwałtowność, z jaką moderniści przeciwstawiali „nowy” symbol „starej” alegorii może być zrozumiała tylko na gruncie sporu pokoleniowego. Rzecz w tym, że dotyczył on nie tyle poglądu na świat, ile stosunku do świata, wyboru postawy czynnej lub biernej, „obywatelskiej” czy indywidualistycznej. Na gruncie sporów literackich oznaczało to w pewnym uproszczeniu przeciwieństwo sztuki,

⁶¹ J. Żuławski, jw., s. 76.

⁶² „En cherchant dans les choses l'image de l'infini, en forçant les choses à exprimer l'infini, le Poète en découvre le signe en lui-même”. (A. Mockel: *Propos de littérature*. Cyt. za G. Michaud, jw., s. 26.

⁶³ S. Ossowski: *U podstaw estetyki*. Wyd. II, Warszawa 1949, s. 187.

⁶⁴ J. Kleiner: *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć* [w:] *Sprawozdania z posiedzeń PAU*, R. 51, 1950, nr 8, s. 483—5.

⁶⁵ S. Ossowski, jw., s. 191.

⁶⁶ S. Johansen, jw., s. 156—7.

⁶⁷ Stwierdza to K. Wyka w cytowanej książce.

oddanej nastrojom i wzruszeniom osobistym artysty albo też ożywionej tendencją oddziaływania wychowawczego na społeczeństwo.

Alegoria, zwłaszcza jej odmiana, zwana obrazkiem lub opowieścią alegoryczną, była od dawna stosowana jako dogodny środek przekazywania społeczeństwu idei, prawd ogólnych przy pomocy konwencjonalnego obrazu. Była formą związaną z publicystyczną moralistyką, gdzie spełniała rolę figury retorycznej⁶⁸, określającej kompozycję całości wypowiedzi. W takiej funkcji występuje alegoria zarówno w okresie romantyzmu, jak i pozytywizmu, przybierając w zależności od indywidualnych cech pisarza różne odcienie, od przypowieści ewangelicznej do filozoficznej powiastki. Spotykamy ją w mickiewiczowskich przypowieściach o pielgrzymstwie polskim, w *Legendzie żeglarskiej* Sienkiewicza, szeregu na poły publicystycznych opowiadań Prusa, na przykład *Zagadka do nagrody*, *Wojna i praca*, *Bajka*; posłuży się nią jako podstawowym budulcem Świętochowski w swych *Bajkach* (*Lew kamienny*, *Hymn niemych*, *Strachy Pentelikonu*)⁶⁹. Również pierwszy publikowany utwór z późniejszego cyklu *Drobiazgów* Sygietyńskiego, *Kołyaska — wieczny tułacz* (1885) jest upostaciowieniem alegorycznym goncourtowskiej tezy (tłum lubi legendę i szarlatana), głoszonej już przedtem w artykułach o sztuce. Ataki modernistów, jak można przypuszczać, kierowane były głównie przeciw takiej alegorii o wyraźnym podkładzie publicystycznym i dydaktycznym zamyśle.

Nietrudno wykazać tło publicystyczne *Skatocza-palczaka*. W sporze pokoleniowym zajął Sygietyński stanowisko zasadniczego sprzeciwu wobec modernizmu. Oburzał go nie tylko dekadentyzm, co stwierdziliśmy wyżej, lecz jeszcze mocniej krańcowy indywidualizm młodych. Nie godził się z poglądem, że należy poniechać krytyki ze stanowiska „społeczno-obyczajowego”, egzaminowania autora z „cnoty” i „obywatelskości”.

„Dany wyraz — wołał — to nie dźwięk pusty, ale symbol idei jeszcze żywej, zgoła nie abstrakcyjnej i nie wycierajcie sobie nim zębów na pośmiewisko podlotków historycznych i gołowąsów dotkniętych obłędem. Dla was indywidualistów jest to igraszka, nam, uspołecznionym idzie o życie”⁷⁰.

Dla poparcia swojej postawy przytaczał obszernie fragmenty z artykułu P. Chmielowskiego *Pretensje indywidualizmu* („Ateneum” 1895). Rzecz ciekawa: artykuł ten był w znacznej części przedrukiem wypowiedzi Chmielowskiego z 1872 roku pt. *Geniusze i masy*, wiadomo też⁷¹, że autor przedrukuje go jeszcze po raz trzeci w 1903 roku w pracy *Indywidualizm a interesa gromadzkie*. Sięgnął zatem Sygietyński po słowa z wczesnych deklaracji

⁶⁸ A. G. Bem twierdził, że opowieść alegoryczna jest „raczej krasomówstwa kandydziejkiego niż poezji wytworem” (*Teoria poezji polskiej z przykładami w zarysie popularnym analityczno-dziejowym*. Petersburg 1899, s. 168).

⁶⁹ J. Krzyżanowski, jw., s. 7 i nast. stawia tezę, że alegoria jest środkiem artystycznym właściwym prądom romantycznym, lecz przykłady z okresu pozytywizmu przemilcza. Odmiennie S. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 308) akcentuje związek alegorii z racjonalistycznym klasycyzmem.

⁷⁰ [A. Sygietyński] Goślawiec: *Porachunki*. „Gazeta Polska” 1899, nr 226.

⁷¹ Zob. P. Chmielowski: *Pisma historycznoliterackie*, Warszawa 1961, t. I, s. 81.

pozytywistycznych, które Chmielowski, jak widać, podtrzymywał i w dobie starcia z modernizmem:

„Trud i móżół jest po większej części udziałem biednych, nieraz lekceważonych, a zazwyczaj fałszywie ocenianych. Kto rozumie znaczenie takiej pracy, stanowiącej podstawy całej cywilizacji, ten nie będzie pogardzał pracą mirmidońską, trudem milionów, nie będzie płakał łzami krokodylami nad powszechnym upadkiem oryginalności [...]”⁷².

Słowa te cytował Sygietyński w rok po publikacji *Skalotocza-palczaka*, czytał przypuszczalnie o cztery lata wcześniej. Dla pełni obrazu dodajmy jeszcze wcześniejsze zdanie Chmielowskiego:

„A praca ani na chwilę ustać nie może — praca ciągła, mozolna, wywalczająca zabezpieczenie bytu materialnego, duchowego nieustannymi trudy”⁷³.

Przypomina to streszczenie utworu Sygietyńskiego: odnajdziemy w nim ten sam „mus pracy”, uznanie dla trudu dalekie od optymistycznego entuzjazmu innych pozytywistów, lecz i coś więcej: adres publicystyczny — w *Skalotoczu* zatarty — skierowany do modernistów. Wyjaśnić by to mogło sens publikacji utworu Sygietyńskiego właśnie na łamach krakowskiego „Życia”, zwłaszcza gdy przypomnimy, że stało się to jeszcze przed ustąpieniem z jego redakcji Z. Daszyńskiej, które było ostatnim w tym piśmie wyrazem protestu przeciw społecznym tendencjom ruchu.

W świetle przedstawianych tu wypowiedzi publicystycznych można wysunąć wniosek, że opowieść o skalotoczu właściwie „mówi co innego” (*allegorein*), jej bohater posiadający znaczną samoistność jest równocześnie nosicielem sensu alegorycznego. Streszcza się zaś ów sens w apologii pracy i trudu człowieka.

Już sama nazwa zwierzęcia: skalotocz ułatwiała znakomicie alegoryzację w tym kierunku, nawet nie zachodziła tu potrzeba redukowania wielości cech do jednej wyrazistej, która by się stała maską. Po prostu tyle tylko wiemy o tym zwierzęciu, że wciąż toczy skały, a zatem pracuje w wielkim trudzie. Jak wszystkie małże posiada on jednak także muszlę — atrybut wyraźnie alegoriotwórczy.

O małżach i podobnych jak one zwierzętach zamkniętych w skorupie, trudno nie pisać alegorycznie. Krewnym skalotocza okazuje się pod tym względem już Mickiewiczowski „płaz w skorupie”, który jest „sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem”, alegorią samolubstwa zamkniętego w swoim domu-skorupie; skądinąd zresztą alegorią świata starego. Skorzystał z tej reprezentatywności małżów również B. Prus, gdy w *Kronikach tygodniowych* pisał o konserwatystach:

„Ktoś kiedyś porównał konserwatystów z ostrygami. Są oni jakoby przyrośnięci do skały swoich interesów, nie lubią wytykać głów z tradycyjnej skorupy, a cenią tylko te ruchy społecznego morza, które przynoszą im codzienną

⁷² [A. Sygietyński] Gosiławiec: *Porachunki*, jw., nr 225.

⁷³ P. Chmielowski: *Pretensje indywidualizmu*. „Ateneum” 1895, z. 2, s. 313.

strawę. I tak dzielą życie między jedzenie i drzemkę, dopóki ich z prastarych siedzib nie wyłowi subhastacja i wierzyciele nie zjedzą”⁷⁴.

Z życiem małżów w skorupie wiąże pisarz alegoryczną myśl o niedo-
łęstwie, ze sposobem zdobywania pożywienia łączy brak energii i lenistwo,
zaś z okolicznością osiadłego trybu życia — konserwatyzm szlachecki. Nie
zdziwimy się zatem, gdy inny pisarz, spotkawszy skałotocza — muszlę
drażącą — skonstruuje w odpowiedniej chwili alegorię postępu. Czytamy
tym razem fragment listu S. Witkiewicza do syna z okresu rewolucji 1905 r.:

„Rosja jest w stanie skały, którą podtoczyły skałotocze. Skałotocz jest spis-
kowiec. Znalazłem duży odłam skały, cały stoczony i pełen tych tak skromnych,
wyglądających jak daktyle, panów. Idą one wgiąb opoki fatalistycznie skazane
na zaginięcie — ale skała stoczona i nadziana ich trupami od uderzenia fali —
rewolucji — łamie się i wpada w morze. Z ludzkiego punktu widzenia robota
niszczyielska, ale z przyrodniczego jest to ciągle przebudowywanie świata —
morze i skała są tylko dwoma czynnikami ogólnego ruchu sił przyrody”⁷⁵.

Witkiewicz, bliski towarzysz Sygietyńskiego z czasów naturalistycznej
ofensywy w „Wędrowcu”, poszedł jak widać dalej w ideologicznych wnios-
kach, lecz dał tu podobnie przyrodnicze ujęcie motywu, powiązane z zabie-
giem alegoryzacji — o. tyle wyraźniejszej jeszcze, że autor listu położył
podpisy pod obrazem (skała — Rosja; skałotocz — spiskowiec). Obrazek
zresztą wygląda na swoistą transpozycję noweli Sygietyńskiego. Muszla,
skorupa — elementarne wyobrażenie domu — może więc w zależności od
tego, czy jest przytwierdzona do podłoża, czy atakuje owo podłoże, stawać
się konwencjonalnym znakiem konserwatyzmu lub postępu; czy wchłania
w siebie, czy z siebie coś wydziela — emblematem egoizmu lub służby
bliźnim; jest nieruchoma czy aktywna — emblematem zniewieściałości i le-
nistwa lub dzielności i energii. W wypadku skałotocza — dodajmy — emble-
matem tym bardziej wyrazistym, że nieoczekiwanie burzy on nasze wyobra-
żenie o życiu mięczaków⁷⁶.

Oparta na tym końcu alegoria bardzo głęboko wrasta w tekst noweli.
W charakterystyce małży Sygietyński posługuje się słowami podniosłymi,
których użycie może być usprawiedliwione tylko wobec człowieka, posiada
on bowiem uczucie i wolę i ma możność wyboru postawy życiowej. Sły-
szymy, że skałotocz „nie ubiega się za miłością”, „poprzestaje na małym”,
„w zaraniu już życia ima się pracy”, „działa bezinteresownie”, „dokonywa
bezinteresownie dzieła wielkiego”, będąc równocześnie „pustelnikiem, który
sam sobie wystarcza”. „Jest sumienny w pracy”, drażny skałę: „nie żałując
pracy, nie szczędząc życia”.

Alegoria Sygietyńskiego nie poprzestaje na apologii pracy. Rozbudowuje
ją autor i w głąb. Ciało, które rośnie w głębi wydrążenia i zamyka możność
odwrotu, odsłania tu sens pracy jako pułapki, wciągającej człowieka raz
na zawsze; aureola świetlna wokół podziemnego pracownika pochodzi z wy-

⁷⁴ B. Prus: *Kroniki tygodniowe*. „Kurier Warszawski” 1886, nr 196.

⁷⁵ List z Lovrany z dn. 12 lutego 1905 r. Rkps Instytutu Sztuki PAN nr 24,
t. II, k. 432—3.

⁷⁶ Por. G. Bachelard: *La poétique de l'espace*. Paris 1957, s. 105—129: *La coquille*.

dzielniny organizmu, służącej do rozpuszczania skał. „Każdy krok naprzód trzeba opłacić [...] częścią swego życia”.

Alegoria skałotocza zamkniętego na zawsze i bez wyjścia w podziemnym chodniku, zestawiona z alegoryczną winietą „Przeglądu Tygodniowego”, na której lokomotywa postępu wyrwa się z tunelu na światło, odsłania miarę dojrzewania myśli pozytywistycznej do poczucia własnej klęski. Nadaje to utworowi Sygietyńskiego znamię tragiczne, tym jaskrawiej tragiczne, że występuje w nim dążność do natężenia cech bohatera, idealizacji dokonywanej niekiedy nawet kosztem prawdy naukowej o zwierzęciu. Z trzech ideałów Prusowskich, gdyby je postawić za miernik charakterystyczny dla epoki utylitaryzmu, w konstruowaniu bohatera utworu Sygietyńskiego dobitnie zaznaczył się udział ideału Doskonałości (do pracy, jaką zwierzę wykonuje, jego forma jest ukształtowana zadziwiająco precyzyjnie) i Użyteczności (skałotocz jest twórcą przemian ziemi, „komu” świeci — nie sobie). Ideał Szczęścia był tej opowieści milcząco przeciwstawiony.

Tragizm utworu zostanie subtelnie podkreślony i uzupełniony rytmicznym ukształtowaniem prozy. Logiczny tok wypowiedzi naukowej nie przeszkodził w stopniowym rozbudowywaniu tonów podniosłych, które szczególnie w drugiej części zapanują, przybierając jakby formę nekrologu. Proza Sygietyńskiego osiąga w tym utworze wyraźnie oratorski charakter. Na 76 wszystkich zdań w opowieści aż 38 (50%) to zdania wieloczłonowe, składające się z trzech lub więcej wypowiedzi, z czego 11 zdań posiada trzy człony, 19 ma cztery do sześciu członów, 8 dalszych składa się z siedmiu do jedenastu członów. W 28 takich zdaniach da się stwierdzić wyraźnie rytmizowany, symetryczny charakter okresów retorycznych, osiągnięty bądź to przez zastosowanie układów jednorodnych zdań podrzędnych lub członów zdania, bądź znów przez zestawianie zdań antytetycznych. Trzeba dodać, że układy takie spotykamy również w blisko połowie z liczby 18 zdań dwuczłonowych. Szczególnie mocno podkreślają omawianą cechę prozy Sygietyńskiego pytania retoryczne (4 zdania) i wykrzyknienia (5 zdań), które przecież w tak niewielkim utworze stanowią około 12% ogólnej ilości wypowiedzi.

Retoryczny język utworu, idący w parze z alegoryzacją, nadał opowiedzianej historii walor dostojności i powagi. Świadczył zarazem o tym, że autor przypowieści o skałotoczu odgradzał się wyraźnie od impresjonistyczno-nastrojowego opisywania świata zewnętrznego lub przeżyć wewnętrznych człowieka, bliższy był natomiast typu literatury intelektualnej, podejmującej próby interpretacji świata.

Pozostaje nam jeszcze wyjaśnić, na jakiej zasadzie współistnieją wyróżnione w toku tej analizy warstwy utworu. Wiele może powiedzieć przykład artykułu *Ptactwo przelotne*⁷⁷, opublikowanego w parę miesięcy po *Skałotoczu*. Zrodził on się na tle żywo odczuwanej przez Sygietyńskiego potrzeby właściwego pokierowania życiem muzycznym Warszawy. Stały recenzent muzyczny „Kuriera Warszawskiego”, z zawodu i studiów profesor muzyki, z pasją walczył o stworzenie podstaw kultury muzycznej, rozumną gospodarkę talentami, właściwe miejsce muzyki polskiej i polskich artystów. Artykuł

⁷⁷ A. Sygietyński: *Ptactwo przelotne*. „Kurier Warszawski” 1898, nr 278—283, 314—319.

wyżej wspomniany, uogólnienie szeregu uwag krytycznych z codziennych recenzji, omawiał politykę repertuarową opery i problemy sztuki śpiewaczej. Tezy główne: można się urodzić śpiewakiem, lecz „artystą trzeba się stać dopiero”; wędrowni artyści zagraniczni nie wpływają na podniesienie poziomu sztuki w kraju, wirtuozostwo jest parodią sztuki itp. — odsłaniał Sygietyński dopiero w dalszych odcinkach artykułu. Na początku mówi się tu o ptactwie, jego życiu zbiorowym, poszczególnych typach, daje się opis śpiewu ptasiego, omawia pożytki w rolnictwie itp. Autor roztacza przy tym niemały wachlarz cytatów literackich (motywy kukułki, skowronka), a posługuje się także z akcentowanym znawstwem książkami fachowymi z ornitologii (K. Wodzicki: *Zapiski ornitologiczne*). Lecz opis poszczególnych osobników zawiera już elementy nawiązania do właściwego tematu i obok szarego wróbla — rozpustnika, pieczeniara i faryzeusza pojawi się bocian — tenor di forza, który ma tylko górne „c”, słowik — sopranistka koloraturowa, kukułka — mezzosopranistka przebrana za pazia, lubująca się w pustym dźwięku; skowronek — typ artysty pedagoga, obarczonego liczną rodziną, uczestnika koncertów na cele dobroczynne itp. W końcu i ta warstwa alegoryczna zostaje odrzucona, mowa już jest o ptactwie przelotnym we frakach i spódnicach, które przejada za granicą wydziobane w kraju ziarna, a wreszcie bezpośrednio o sprawach teorii sztuki.

Piętrowa konstrukcja tego artykułu, w której dla uwydatnienia tezy o szkodliwości wirtuozostwa w sztuce autor sięga po podręcznik ornitologii, przypomina mocno Skałotocza. W jej świetle można próbować twierdzenia, że źródłem inspiracji tego utworu była rozprawa z objawami modernizmu w sztuce i życiu, że była to inspiracja publicystyczna. Dla nadania artykułowi siły przekonywania wybiera autor formę alegorii, i to jest warstwa pierwotna i główna utworu. Teraz sięga autor po fachowe prace zoologiczne, by nadać swej alegorii piętno naukowej ścisłości, by ukształtować wypowiedź na modłę scjencyzną, wyzyskując przy tym doświadczenia warsztatowe naturalisty. Lecz oto książki przyrodnicze podsuwają nowe źródło inspiracji. Tak rodzi się scena spotkania skałotoczów i komentarz autorski, wyrasta warstwa metafizyczna. Wyrasta niepostrzeżenie, prawie mimo woli autora, i dzięki oddziaływaniu scjentyzmu i alegoryzmu nie osiąga w utworze ani uczuciowej, ani obrazowej pełni. Zabarwia go jednak pewnym odcieniem metafizycznego niepokoju, który nie uszedł uwagi recenzentów, choć leżał nieco poza główną linią myślową utworu.

W puste miejsce, powstałe po wygaśnięciu naturalistycznych zainteresowań pisarza, wciska się jako pogłos tego kierunku metafizyka wielkiej natury. *Skałotocz-palczak* może nas jednak przekonać, że na razie przynajmniej, silniejsze są w postawie Sygietyńskiego więzy z ideologią i estetyką pozytywną.