

O DOJRZEWANIU „CIOCIE TEOSI”

I

Czytelnika nowel Sygietyńskiego, sądząc z reakcji recenzentów ich kolejnych wydań, uderza pokrewieństwo *Cioci Teosi* i *Skalotocza-palczaka*. Przy całej odmienności materiału, jaki się złożył na kronikę życia starej panny i monografię mięczaka, narzuca się ono przede wszystkim w zestawieniu losu bohaterów, ich postawy wobec świata, a obejmuje nadto sposób organizacji materiału fabularnego i styl oscylujący na krawędzi wzruszenia i naturalistycznej „niewzruszoności”. Problematyka ideowo-artystyczna, która w pełni zarysuje się w *Skalotoczu* (1898) i stanowić tam będzie zjawisko intrygujące na tle modernistycznego przełomu, narzuca się zatem Sygietyńskiemu już znacznie wcześniej, w samych początkach jego twórczości w kraju. *Ciocia Teosia*, ogłoszona w „Kurierze Warszawskim” w roku 1890, została bowiem w pierwszej swej wersji zapisana już w grudniu 1885, a w pomysłach znana była, jak się zdaje, Witkiewiczowi latem 1884 roku¹. Jeżeli w rozważaniach uwzględnimy ponadto w wielu rysach pokrewną wymienionym nowelom *Jedynaczkę* z 1912 roku, otrzymamy swoisty tryptyk, wskazujący na trwałość zainteresowań twórczych Sygietyńskiego i pozwalający na tle przemian literackich gustów epoki prześledzić ewolucję myśli i stylu pisarza.

Ciocia Teosia jako jedna z pierwszych prób literackich „pioniera naturalizmu w Polsce” po jego powrocie z Paryża dziwić może ubóstwem tego typu motywów i obrazów, które zwykło się przyjmować za charakterystyczne oznaki naturalistycznej twórczości. Nowela nie posiada przede wszystkim wyrazistości scenicznej: jest pozbawiona prawie scen dialogowych, prezentacji bohaterów i opisów scenerii, tj. wnętrza i pejzażu. Cały materiał fabularny koncentruje wokół życiorysu bohaterki od kolebki do grobu, a ciąg zdarzeń układa nie na zasadzie związków celowościowych, lecz w oparciu o przypadkowość życiową. Relacjonując pospolite wydarzenia, które składają się na życie starej panny, pisarz unika przy tym efektów jaskrawych. Sieroca młodość bohaterki upływa na tle głuchej prowincji litewskiej, jednakże obraz warunków jej życia omija opisy prymitywnych i brutalnych szczegółów życia, znanych choćby z utworów Ostoi-Sawickiej czy nawet Orzeszkowej. Pogrzeb

¹ Przebywający w Połudze S. Witkiewicz listem z 9 września (1884) przekazywał przyjacielowi do użytkowania w planowanej noweli zebrane wśród „kopalnych Zmudzinów” obserwacje dotyczące się kwestii oświadczeń na Litwie. I teren obserwacji, i motyw oświadczeń wskazywałyby, że chodziło tu o *Ciocie Teosię*. Por. *Listy P. Dziekońskiego i S. Witkiewicza do A. Sygietyńskiego*, rkps Instytutu Sztuki PAN w Warszawie nr 79 k. 23.

guwernantki, kiedy to zawiązuje się cicha tragedia nie wyznanej miłości Teosi do chłopca z sąsiedztwa, który niebawem ożeni się z jej bogatszą kuzynką — podobnie jak i moment który tę tragedię zamyka, głupia śmierć jej ukochanego podczas przejażdżki po stawie — nie stanowią okazji dla demonstracji makabryczno-groteskowych opisów, odwrotnie niż to było w analogicznych scenach *Na skałach Calvados*. Powtórne małżeństwo ojca Teosi z wieloletnią wdową, które stanowić mogło wyborny punkt wyjścia do serii ponurych obrazów walki o byt w rodzinie, zostało zrelacjonowane zwięźle i oszczędnie, choć autor nie ukrywał smutnej prawdy o zepchnięciu dziewczyny do roli sługi w rodzinnym domu.

W tej samej tonacji utrzymane jest opowiadanie o dalszych losach bohaterki. Zmieniają się sytuacje, ludzie, warunki — trwa jej krzątanie się wokół spraw drobnych i codziennych. Zabiegi owe i prace spaja pisarz trafnie z ogólnymi przemianami czasu i społeczeństwa, niemniej w rzece faktów i szczegółów nie ma miejsca ani na szerzej zakrojony obraz otoczenia lub życia społecznego, ani nawet na dokładniejszy opis miejsc, z którymi na długie lata zrasta się życie Cioci. Życie natomiast samo, działanie i starzenie się bohaterki — nowela śledzi krok po kroku. Zmuszona do szukania chleba w świecie, osiada Teosia w domu dalekiej krewnej jako klucznica i obdarzona przez dzieci tytułem „cioci” przywiązuje się serdecznie do nowej rodziny i staje się z czasem jej podporą. Gdy nieszczęścia spychają rodzinę na bruk warszawski, bierze na siebie ciężar trosk o jej egzystencję i wykształcenie dzieci, organizuje i prowadzi energicznie mleczarnię i sklep. Po śmierci kuzynki zajmuje się domem dorosłego już siostrzeńca, a gdy z kolei jemu umiera przy porodzie żona, opiekuje się jak matka „własnym” wreszcie dzieckiem. W końcu, ku zdziwieniu wszystkich, sama kładzie się do grobu.

Mimo że zewnętrznie *Ciocia Teosia* utworów naturalistycznych niemal nie przypomina, już samo powyższe streszczenie fabuły uwydatnia jej odrębność od typu powieści i nowel poświęconych kwestii kobiecej. W historii Cioci dużą rolę odgrywają i staroświecki model wychowawczy kobiety, i warunki życiowe, ale w organizacji materiału fabularnego autor nie krytykę pierwszej czy drugiej kwestii stawia sobie za cel. Niewątpliwie bliższe pod tym względem więzy łączą tendencyjną *Martę* z naturalistyczną *Kaśką Kariatydą*. Wskutek specyficznego ukształtowania fabuły na plan pierwszy w noweli Sygietyńskiego wybijają się problemy bardziej ogólne: bieg czasu i bilans wysiłków i osiągnięć jednostki w okresie jej biologicznej egzystencji.

Wskazuje to niewątpliwie na naturalistyczne źródła *Cioci Teosi*. *Une vie* Maupassanta, *Germinie Lacerteux* Goncourtów, *Un coeur simple* Flauberta, a nawet *l'Assommoir* Zoli świadczyć mogą o popularności w kręgu naturalistów francuskich konstrukcji opartych tak w zakresie kompozycji, jak i w sferze problematyki na motywie upływu jednego ludzkiego życia. Wydaje się zresztą, że pomysł Sygietyńskiego nie był w tym zakresie całkiem oryginalny. Nowela, opatrzona podtytułem *Kartka z życia nieinteresującego*, przypomina w ogólnych zarysach *Proste serce* Flauberta. W streszczeniu tego utworu, jakie Flaubert pozostawił w swej korespondencji, odnajdziemy nie tylko podobny splot zdarzeń i rysów postaci, ale niemalże sformułowanie podtytułu *Cioci Teosi*:

Dzieje prostego serca — wyjaśniał Flaubert — to zwykle opowiadanie o pewnym niepozornym życiu, życiu biednej dziewczyny wiejskiej, religijnej,

ofiarnej, bez patosu i delikatnej jak świeży chleb. Dziewczyna ta kocha najpierw mężczyznę, potem dzieci swej gospodyni, siostrzeńca, starca, którego pielęgnuje, wreszcie — papugę; kiedy papuga zdycha, dziewczyna każe ją wypchać i umierając bierze ją za Ducha Świętego. Nie ma tu żadnej ironii, wprost przeciwnie, wszystko jest poważne i smutne².

Ciocia Teosia przypomina nowelę Flauberta ogólnym planem fabuły, podporządkowaniem zdarzeń rytmowi życia i konstrukcją bohaterki obdarzonej szeregiem cech pospolitych obok cennych duchowych wartości. Nawiązuje do niej również w próbie obiektywistycznej narracji, w podjęciu eksperymentu prozy, „która — jak określił to W. Weintraub — udaje, że jest językiem mającym na celu wyłącznie funkcję komunikatywną, a w rzeczywistości jest równocześnie zorganizowana do celów ekspresji literackiej”³. Niemniej o dostrzegalnej już pierwszym rzutem oka różnicy obu utworów rozstrzygają wskazywane uprzednio tendencje *Cioci Teosi* do ograniczania obrazu środowiska, rezygnacji z opisów pejzażu i wnętrza oraz unikania ujęć scenicznych. Ostatnia zwłaszcza z owych tendencji prowadzi do znacznych rozbieżności strukturalnych, powoduje rozbitcie spójni między biograficznym układem zdarzeń i kompozycyjnymi rygorami noweli. Zamiast punktu kulminacyjnego, jakim jest w *Prostym sercu* organicznie wyrastająca z materiału fabularnego symboliczna scena śmierci starej służącej, pojawia się w *Cioci Teosi* jedynie ozdobna pointa, stanowiąca nawiasowy komentarz do życiorysu („wnuczek”, przyzwyczajony do częstych odwiedzin Cioci u chorych, dowiedziawszy się, że tym razem „poszła do Bozi”, pyta: „Czy Bozia chora?”).

Korzystanie z Flaubertowskiego wzoru nie polegało na wiernym kopiowaniu jego metody twórczej, wiązało się raczej ze specyficznym wyborem niektórych pierwiastków. To samo można powiedzieć o wyrażonym w utworze sądzie o życiu. Sygietyński samodzielnie i mozolnie wypracowywał ostateczny kształt tekstu utworu i nawet w tym, co było niewątpliwą kontynuacją postawy Flauberta wobec życia i wobec problemów artystycznych, dokonywał istotnego przesunięcia akcentów. Wgląd w problematykę dokonywanego przez pisarza wyboru pierwiastków ułatwiają nam dwie zachowane wersje rękopiśmienne utworu⁴, rzut oka zaś na dojrzewanie utworu Sygietyńskiego może odsłonić niektóre tajemnice odrębności polskiego naturalizmu i jego tendencje ewolucyjne.

² G. Flaubert *Correspondance*, Ed. L. Conard Paris 1926—1933, t. VII, s. 307. Cyt. za B. Reizowem: *Flaubert*, Warszawa 1961 s. 477. Oczywiście nie należałoby sprowadzać genezy noweli Sygietyńskiego do przemyślenia tego tylko wzoru. Wartość podobnej kompozycji uświadomiła pisarzowi lektura Goncourtów, w których dostrzegła zdecydowaną ewolucję od złożoności i atomizacji kompozycji do prostoty budowy. „Chodzi tu po prostu — pisał na marginesie *Pani Gervaisats*, powieści bez intrygi, dramatu miłości i kochanka — o studium psychologiczne, o analizę jednego mózgu. Kompozycja, zamknięta w liniach skończonych, tak dobrze sprowadza sceny różnorodnie do wyrażenia jednej myśli, że psychologia rozwija się od początku do końca bez najmniejszych zbroczeń, bez żadnych przeskoków, bez żadnego wysiłku w nawiązywaniu faktów. (A. Sygietyński *Brać Goncourt*. W: *Pisma krytyczne*, Warszawa 1951 s. 245—246).

³ W. Weintraub *Wyznaczniki stylu realistycznego*. „Pamiętnik Literacki” 1961 z. 2 s. 423.

⁴ Pierwopis, zatytułowany *Ciocia Antosia*, nosi na pierwszej karcie adnotację „Warszawa, 25 grudnia 1885”. Wersja późniejsza zapisana została w okresie 10—30 lipca 1888 r. podczas wakacji spędzonych w Rudzie Guzowskiej koło Puław. Obydwa rękopisy łącznie oprawne znajdują się obecnie w Bibliotece ZNiO we Wrocławiu, sygn. 13210/III.

W przypadku *Cioci Teosi* bardziej niż kiedykolwiek wydaje się trafna uwaga Albérès'a, że „[...] naturalizm nie jest zbiorem teorii literackich, ale postawą i wyborem pisarza, wizją ludzkiego losu”⁵. Określenie to, podnosząc rolę naturalizmu w rozwoju nowoczesnych zainteresowań literatury „kondycją ludzką”, poddana działaniu historycznych i biologicznych fatalizmów, jest jednak zbyt ogólne, przemilcza problem granic naturalizmu. Toteż przyjmując, iż istotnie „postawienie naprzeciw siebie człowieka i jego przeznaczenia”⁶ było jedną z konstytutywnych podstaw naturalistycznego prądu, za konieczne zadanie badawcze wobec konkretnych utworów musimy uznać potrzebę ustalenia, jak wykreślają one główne determinanty losu jednostki i w jakich konfiguracjach je grupują. O mocniejszym lub słabszym związku utworu z koncepcjami naturalistycznymi i o jego miejscu w łańcuchu ewolucyjnym literatury rozstrzygnąć winien stopień jego nasycenia motywacją przyrodniczą, a także jakość światopoglądowa owej motywacji.

Przyrodnicze tło historii cioci Teosi zaznacza się dyskretnie, lecz wystarczająco wyraźnie. Kiedy się czyta pierwszą wersję tekstu, odnosi się wrażenie, że jego fabuła stanowi jedynie rozwinięcie zwięzłej formuły: „Urodziła się siostrą miłosierdzia”. Teza, że natura określa cechy człowieka, predysponując go do wykonywania określonych czynności w organizmie społecznym i że ona wyznacza zasadniczy kierunek życiowych rozwiązań, stanowiła zawiązek, fundament, gotowy już w pierwszym szkicu i bez zmian przeniesiony do redakcji późniejszych, gdzie nad nim wyrosły dopiero dalsze kondygnacje.

Nowela starannie i konsekwentnie kształtuje portret bohaterki na fizjologicznej podstawie temperamentu melancholicznego, który odznacza się reakcjami uczuciowymi powolnymi i słabymi, ale długotrwałymi. Na pierwszej zaraz karcie podaje niemal podręcznikowy rysopis melancholiczki, a później parokrotnie informuje i przypomina o jej usposobieniu, „naturze”, „temperamencie”. „Przy takim usposobieniu — czytamy — patrzyła na świat i życie okiem trzęwym” (s. 48)⁷; „temperament miała spokojny, wolny od wszelkich uniesień” (tamże); była szczęśliwa, jak tylko kobieta z takim temperamentem być może” (s. 65); była „przygotowana z temperamentu na wszystkie przeciwności życia” (I rkps, s. 33). Autor pamięta o fizjologicznym podłożu w zarysowywaniu reakcji bohaterki we wszystkich sytuacjach jej życia, co zdecydowało zresztą o wartości artystycznej i realizmie portretu. Przy tej podstawie grupują się dalej takie wyróżniające i decydujące o przebiegu życia cechy, jak: fizyczna przeciętność, brak „wyzywającego szastania, które jest znamię samicy” (s. 50), zainteresowanie praktyczną stroną życia czy, jak to formułował pierwopis, „ogromna pamięć drobnych wypadków” (I r, s. 22) i codzienna, równa energia. Ponadto zachowanie bohaterki parokrotnie bywa tłumaczone bądź to „instynktem działania” (s. 59, 79, 80), bądź „talentem na niańkę” (s. 58), lub też „naturą siostry miłosierdzia z urodzenia” (s. 83).

Natura, czyniąc bohaterkę istotą bezbarwną, odbiera jej szansę udanej miłości, a dając jej uczucia głębokie i trwałe, powoduje, że tragedię na stawie

⁵ R. M. Albérès *Histoire du roman moderne*, Paris 1962 s. 77.

⁶ Tamże, s. 57.

⁷ Wszystkie cytaty z ostatecznego tekstu noweli i dalsze przytoczenia z *Jedynaczki* pochodzą z wydania A. Sygietyńskiego *Nowel wybranych*, Kraków 1957.

przypląca ciężką chorobą, która do reszty niszczy jej urodę. W rezultacie wyposażoną hojnie w praktyczne talenty a zrezygnowaną dziewczynę popycha w kierunku służby innym, która wyczerpuje jej siły i przybliża perspektywy wiecznego spoczynku. Oto, jak sumuje swe doświadczenia życiowe i spodziewania Ciocia, gdy nad grobem kuzynki „jak koń, spędzony długą drogą, stanęła, aby wytchnąć”:

Zaledwie promień jakiegoś urojonego szczęścia rozgrzał jej na chwilę serce, a już rozpoczęła się droga na Golgotę. Troska szła za troską, boleść za boleścią, śmierć za śmiercią. Żadnych wspomnień rozkosznych! [...]

Praca, praca i praca, której przygrywiają jęki chorych, ostatnie westchnienia konających, śmierć ojca, śmierć szwagra, śmierć siostry.

A potem co?... Och! to już nie straszne, grób własny, spokój wieczny. Czas by nawet było odpocząć, dać folgę siłom: już niedaleko! Przecież ziemia tak ciągnie do siebie! (s. 75/76)

Natura stworzyła Ciocię Teosię na pracownicę, siostrę miłosierdzia; aby spełniły się zamysły natury, Ciocia musi cierpieć. Konstrukcja ta stanowi swoistą kontynuację i zarazem odwrócenie teorii organicznej. Na kierowany i kształtowany przez naturę organizm społeczny spogląda pisarz od strony jednego społecznego atomu. Determinizm w spojrzeniu na los jednostki wplecionej w tryby planów i rachub natury, która nie ogląda się na osobiste szczęście człowieka, prowadzi pisarza do pesymistycznych wniosków. Pesymizm ten wydaje się w swoich źródłach i charakterze silnie wiązać z przeżyciami pozytywistycznych wyznawców organicyzmu. Zwraca bowiem uwagę fakt, że nie wpływa on, jak w większości utworów naturalistycznych, z konfliktowej wizji społeczeństwa (w tym problematyka *Cioci Teosi* stanowi antycypację późnego *Skalotocza*), a ponadto nie jest jedynym wnioskiem, jaki pisarz z tej konstrukcji losów bohaterki wyciąga.

Zanim jednak do tej sprawy przejdziemy, winniśmy spojrzeć na dodatkowe determinanty losu bohaterki. Wchodzą tu w grę dwa czynniki, w znacznej mierze pierwszemu podporządkowane i współtworzące z nim pesymistyczną wizję życia: rola przypadku i oddziaływanie środowiska.

Pierwszy z nich, którego istnienie w noweli przypominają chociażby takie sformułowania akapitów, jak np. „szczęście więc chciało”, „potrzeba nieszczęścia”, „przypadek jednak pokazał” itp. nie odgrywa samodzielnej roli. Niemniej w sposób istotny toruje drogę realizacji planów natury wpierv przez tragiczną pomyłkę Cioci w ocenie uczuć i zamiarów sąsiada, a potem przez jego śmierć w stawie. Sygietyński niewątpliwie przywiązywał wagę do demonstracji działania irracjonalnej ironii losu. Świadczyć o tym może konstrukcja sceny oświadczyn, oparta na zasadzie pomyłki. Warto dodać, że pierwsza redakcja tekstu podkreślała ironię losu jeszcze mocniej:

Pewnego dnia kiedy byli sami — relacjonował tam autor finał Ciocinej miłości — poprosił ją, aby za niego oświadczyła się o rękę sąsiadki, ponieważ sam nie śmiał (I r., s. 24).

Oddziaływanie środowiska dopełnia konturów motywacji przyrodniczej wszędzie tam, gdzie ogranicza się ono do czynników urabiających w pewnym kierunku umysłowość bohaterki, jak np.: prowincjonalna głusza towarzyska, warunki życiowe ubogiego dworku, tradycyjne wykształcenie domowe

i ciasny praktycyzm horyzontów myślowych otoczenia. Poza tym pośrednim wpływem czynniki społeczne pełnią jednak rolę bardziej samodzielnej determinanty losu.

Jej znaczenie w utworze umacniało się w miarę doskonalenia tekstu. Już pierwsza wersja dwukrotnie napomynała o tym, że rywalka Cioci była bogata. Druga redakcja i ostatnie korekty liczbę tych wzmianek pomnożyły do siedmiu, co znacznie wyraźniej osadzało niepowodzenie miłosne bohaterki w społecznym kontekście. Tym bardziej, że w ostatniej fazie pracy doszły akcenty najdobitniejsze, wyrzuty, jakie Ciocia wypowiada w gorączce: „Nie chciałeś żyć we dworku” i piosenka: „Pani dwór wysoki, ale staw głęboki”. Podobne zmiany zaszły i w opowiadaniu o późniejszych latach życia Cioci. Wszystkie scenki, które wnoszą nutę społecznej krzywdy, a więc sytuacja, kiedy to podczas pogrzebu kuzynki rodzina wstydzi się wytartego ubrania Cioci, oraz dwa momenty, kiedy siostrzeniec-inżynier wypomina jej cierpko wydatek na buciki — doszły w drugiej redakcji bądź w druku dopiero.

Kontury społeczno-ekonomicznych uwarunkowań losu bohaterki nie zostały mimo owych dopełnień ostro zarysowane. W przeciwieństwie do bogato zarysowanej osobowości Cioci, obraz otoczenia przedstawia się jako siła bezimienna, słabo zindywidualizowana i nieaktywna, co przy braku wyraźniejszych spicję fabularnych nie pozwala na wystarczające odsłonięcie mechanizmów społecznych. Ostatecznie relacje między bohaterką i otoczeniem układają się na zasadzie przeciwieństwa: subtelności jej przeżyć miłosnych odpowiada po stronie sąsiada „pretensjonalność głupca”, przywiązaniu do ojca i domu — egoizm i niefrasobliwość o sierocą dolę córki, wielkoduszному poświęceniu dla drugich — tępa niewdzięczność siostrzeńca, „szywnego pedanta”. Dramat społeczny Cioci, zdeterminowany w ogólnych zarysach ubóstwem dworku, rozpatrywany jest więc przede wszystkim jako dramat osamotnienia: przeżyć nie wyznaczanych, przez otoczenie nie dostrzeżonych oraz uczuć nie odwzajemnianych, porażonych egoizmem i niewdzięcznością.

Ciekawym przykładem dochodzenia do takich rozwiązań może być stylizowana ewolucja sceny przedstawiającej odjazd bohaterki z rodzinnego domu. Uderza w tym wycinku nasilająca się tendencja do podkreślania krzywdy dziewczyny. Realizuje się ona poprzez nasycanie tekstu materiałem przeżyć i przekształcanie wypowiedzi Żyda, zmierzające do nadania jej charakteru prawie syntetycznej formuły. Obok tych zmian (idących zresztą w parze z narzmiowaniem emocjonalnej składni) obserwować jednak można coraz to głębsze skrywanie konkretów. Oto trzy kolejne warianty opowiadania:

Panna Antonina, nie chcąc narażać się macosze niewczesną prośbą o konie, żydowską furmanką wyjechała do dnia z domu swego ojca. [...] W drodze przyszła jej na myśl śmierć kuzyna i zaczęła płakać. Uwaga Żyda, że tak się córki z domu nie wypuszcza, oprzytomniła ją zupełnie (I r., s. 27).

Zabrała się i pojechała... żydowską furmanką, bo ojciec swych koni tyle mil pędzić nie mógł. [...] Pojechała. W miarę, jak się oddalała od dworku, serce zaczęło się jej coraz bardziej ścisnąć. Bo i czyż mogło być inaczej? Tu się urodziła, tu się wychowała, tu straciła matkę, tu ją ojciec pieścił, dopóki nie znalazł sobie drugiej żony, tu przeszła przez miłość cichą i przez rozpacz krwawą, tu знаła wszystkich i wszystko, każde stworzenie, każde drzewo, każdy kamień, każdą ścieżkę, a teraz czy wie, jakie ją drogi czekają?... Rozpłakała się. Żyd ją uspokoił uwagą, że jego córka, jak emigrowała do Ameryki, nie lamentowała wlecej, a tu tylko rachują jedenaście mil. Nu! ale ona nie odjeżdżała

tak z domu: cała rodzina odwoziła ją do sąsiedniego miasta, żeby jej lżej było płakać (II r., s. 10).

Zabrała się więc od razu i pojechała żydowską furmanką, bo czyż można było pędzić konie ojca tyle mil drogi? [...] Pojechała. W miarę jednak jak się oddalała od dworku, serce jej zaczęło się coraz bardziej ścisnąć. Bo i czyż mogło być inaczej? Tu się urodziła, tu się wychowała, tu straciła matkę, tu ją ojciec pieścił, dopóki był wdowcem, tu przeszła przez miłość cichą i rozpacz straszną, tu znała wszystkich i wszystko, każde stworzenie, każde drzewo, każdy kamień, każdą ścieżkę, a teraz czy wie, jakie ją drogi czekają?... Dopóki była w domu, na lzy jej się nawet nie zbierało, tak wyjazd wydawał jej się rzeczą naturalną i prostą. Kiedy jednak poczuła się samotną w szczerym polu, z dala już od tego wszystkiego, co do niej należało i do czego ona sama niejako należała, siły ją opuściły i rozplakała się. Żyd ją uspokoił.

— Po co płakać na takiej pustyni? Albo to kto usłyszy?... Albo to kto przyjdzie lzy obetrzeć?... Trzeba było wyplakać się w domu...” (s. 62).

Wyrasta zatem w pracy nad tekstem pewna przeciwwaga dla przyrodniczej motywacji losów. Aprioryczny pesymizm, mający źródło w monizmie przyrodniczym, znajduje dopełnienie we wnioskach z obserwacji społecznej praktyki. W wyżej cytowanym fragmencie noweli wyrażają się one formułą: świat jest jedynie pustynią, a człowiek w swoim cierpieniu jest samotny i musi liczyć jedynie na własną dzielność (płacz nie pomoże, „trzeba było wyplakać się w domu”). W stosunku do współczesnych (1887—1891) dzieł realizmu krytycznego owa formuła stanowi zdecydowane zwężenie horyzontu obserwacji do problemów etyki społecznej, zarazem jednak jej ostatnia cząstka sygnalizuje chęć zachowania postawy aktywnej, przesunięcia akcentu z opisu „doli człowieczej” na teren rozważań moralnych.

Problematyka noweli istotnie wykracza poza próby wyważenia miejsca i roli determinant losu. Centralne ogniwo rozważań stanowi dopiero stosunek bohaterki do perspektyw, jakie jej los przynosi. Ów stan rzeczy odzwierciedla się jasno w konstrukcji utworu. Moment podstawowych rozstrzygnięć mieści się w nim nie przy końcu, lecz bardzo wcześnie, tuż za wstępną charakterystyką bohaterki. Dalsza część fabuły poświęcona jest notowaniu drobnych i pospolitych zmagania z życiem. Stosunki ilościowe wyglądają przy tym następująco: 142 wiersze początkowe określają warunki, jakimi bohaterka dysponuje, momentowi rozstrzygającemu, tj. tragicznej przygodzie miłosnej poświęca nowela 380 wierszy, natomiast opowiadanie o „cichej pracy i cichych troskach”, licząc od momentu, gdy Ciocia po chorobie „zgodziła się z losem przykrym i ciężkim, obejmuje dwukrotnie większą cyfrę 992 wierszy. Trzeba dodać, że w pierwopisie stosunek obu części był korzystny dla części wstępnej.

Moralistyka Cioci Teosi stanowi wspomniany uprzednio drugi wariant interpretacji tezy: „urodziła się siostrą miłosierdzia”. Zgoda na los ustawia dalsze dzieje Cioci w systemie dwu racji. Pierwsza — to stwierdzenie, że praca jest siłą zabijającą: „Praca sił ani wdzięków nie podtrzymuje” (s. 73). „Nie można bez końca i bezkarnie być na usługi całego świata...” (s. 86). W noweli, zwłaszcza w jej drugiej części, można znaleźć blisko dwadzieścia mniej lub bardziej obszernych wzmianek o śmierci, zachodzeniu w lata i fizycznych postępach starości. Równolegle zaś z owym rytmem przypomnień, którego częstotliwość wzrasta ku końcowi noweli, biografia Cioci uwypukla rację drugą — gromadzi fakty i przeżycia nadające pracy sens pozytywny. Nałóg pracy ułatwia zapomnienie przegranej i zabliznia rany. Ciocia potrzebuje

„tego ruchu od rana do nocy, tego życia obliczonego na godziny i minuty, tej pracy obowiązkowej, lecz wyczerpującej siły do ostatka” (s. 78 — podkreśl. Z. U.). Bez pracy czuje się wykończona, odzyskuje humor w rwetesie (s. 79). Krząta się, „byle nie zakładać nogi na nogę, byle nie siedzieć ze skrzyżowanymi rękoma, bo jej zaraz myśli dziwne przychodziły do głowy i smutek jakiś ją ogarniał” (s. 78). Praca jest jednak dla Cioci nie tylko lekarstwem jest spełnieniem instynktownej potrzeby. Znajdują w niej ujęcie wrodzone talenty i predyspozycje: działanie zgodne z naturą wyzwala zapał, „energię kobiety zamilowanej w pracy”, pomysłowość i przedsiębiorczość, przytomność umysłu. Przeżycia, które towarzyszą wyzwalanii się tych zalet, powodują, że Ciocia nierzadko czuje się zadowolona, dumna ze swych „rąk nie od parady” i szczęśliwa (s. 64, 67, 82), a w modlitwach „z odrobiną pychy” dziękuje Bogu, „że jej losem tak dla szczęścia całej rodziny pokierował” (s. 67).

Wskazując na subiektywną wartość pracy jako siły rehabilitującej człowieka wobec samego siebie, unika Sygietyński przesady. Słowa „szczęście” używa z zastrzeżeniem — „choćby najbardziej względne” (s. 68). Rację pozytywną wzmacnia natomiast wydobyciem obiektywnych wartości pracy, jej społecznych rezultatów. Stąd w noweli — w przeciwieństwie do zamglonych konturów obrazu otoczenia — to wszystko, co Ciocia robi, czym się zajmuje, odznacza się dużą konkretnością. Wiele miejsca zajmuje zwłaszcza opis jej inicjatyw, które przypadają na lata ofensywy haseł pracy organicznej. Ciocia w najtrudniejszym dla ziemiańskich rozbitków okresie, bez doświadczenia „puszcza się na niepewną, ale zarazem jedyną drogę przemysłu”, zakłada na Nowym Świecie mleczarnię, potem na Chmielnej sklep spożywczy, sama nimi kieruje, nabywa wprawy w fachu ekspedientki, poznaje arkana reklamy, na życzenie klientów dokonuje nawet kompromisów z własną religijnością i wyobrażeniami o uczciwości (s. 69/70, 72). Zdobywa tym sposobem grosze na utrzymanie rodziny i edukację siostrzenic, na fortepian i opłacenie nauczycielki muzyki, na czarną godzinę wreszcie. Zapewnia swoim bliskim nie tylko chleb, ale i ład codzienny: przez całe życie kogoś obszywa, obcierowuje, niańczy, bawi i uczy; cieszy się jego rozwojem i wzrostem. Ciocia, spalając się, buduje — i to nadaje jej tragicznemu życiu sens pozytywny i pozwala autorowi zbilansować jej życiorys określeniem: „wielka i niezmordowana pracownica” (s. 87).

Z osadzeniem się zagadnień moralistycznych w centrum rozważań noweli szła w parze troska pisarza o wykończenie portretu duchowego bohaterki. Partie tekstu poświęcone relacjonowaniu jej przeżyć rozrastają się, wyzbywają szkicowego prymitywizmu, stają się bardziej precyzyjne i dobitne w ocenie i motywacji uczuć. Przykładem mogą być kolejne redakcje opowiadania o zacieśnianiu się związków Cioci z rodziną kuzynki:

Było jej zupełnie dobrze. Od czasu, jak została Ciocią Antosią, nic już jej do szczęścia nie brakowało. Polubiła dzieci od razu jak matka i przywiązała się do nich pomału całym sercem. Była dla nich drugą matką (I r. s. 27/28).

Było jej zupełnie dobrze. Zdawało się, że z chwilą, gdy została „Ciocią Teosią”, zamiast dawnej panny Teofili, nic jej do szczęścia już nie brakowało. Miała tytuł, który jej dawał prawo do rodziny, który ją wiązał serdeczną nicią z całym otoczeniem. Polubiła siostrę szwagra, przywiązała się do dzieci jak do swoich własnych; stała się dla nich

drugą matką, może nie czulszą, nie troskliwszą jak pierwsza, ale bardziej czynną. Tytuł „ciotki”, który ją napawał dumą, zbliżnił dawne rany, otworzył nowe komórki w jej sercu (II r., s. 11).

Było jej zupełnie dobrze. Z chwilą gdy została „Ciocią Teosią” zamiast dawnej panny Teofili, nic jej już do szczęścia nie brakowało. Miała tytuł, który dawał jej prawo do rodziny, który ją wiązał nicią serdeczną z całym otoczeniem, który określał jej stanowisko, podnosił o stopień wyżej poczucie godności. Toteż polubiła siostrę i szwagra; przywiązała się do dzieci całym sercem jak do swoich własnych, stała się dla nich drugą matką równie czułą, równie troskliwą jak pierwsza, ale bardziej czynną. Tytuł „ciotki”, który ją napawał dumą, zbliżnił dawne rany, otworzył nowe źródła uczucia w jej sercu (s. 65 — podkreśl. Z. U.).

Jak łatwo dostrzec, rozwój tekstu opierał się na gotowej już w pierwopisie diagnozie stanu uczuć. W tej sytuacji głównym efektem przemian redakcyjnych stało się ustawienie relacjonowanej sytuacji uczuciowej w pewnym logicznym ciągu i następstwie przeżyć. W skali całości utworu oznaczało to skupianie uwagi na grze postaw psychicznych bohaterki w obliczu spełniającego się losu. Poprawki dokonane we wstępnej części noweli, a szczególnie w opisie budzących się przeżyć miłosnych, w scenie wyznań, która z jednego zdania w wersji pierwszej rozrosła się do ponad siedemdziesięciu wierszy, i w zacytowanym już poprzednio opowiadaniu o wyjeździe z domu uwydatniały nieoczekiwaną intensywność, subtelność i siłę przeżyć utajonych pod bezbarwną powierzchnią. Pod wpływem niekorzystnych zmian losu cechy te powodują załamanie się, poczucie osamotnienia i zwątpienie o swojej wartości. W dalszych natomiast partiach tekstu, począwszy od przytoczonego wyżej fragmentu, przekształcenia tekstu mnożą, choć raczej między wierszami o pracach i osiągnięciach Cioci, sygnały dokonywania się wyrównawczych reakcji psychicznych, skutecznych poszukiwań rekompensaty na polu działania, odpowiedzialności i uczuć macierzyńskich. Końcowe partie tekstu obok tego nurtu przeżyć zaznaczają na powrót mocniej uczuciowe kalectwo i poczucie niepełnowartościowości.

Praca nad doskonaleniem obrazu przeżyć bohaterki zbiegała się zatem z ogólną tendencją przesuwania uwagi z kwestii determinant losu na moralistyczne problemy dojrzwania człowieka w nieszczęściu oraz wartości i sensu pracy, która zabija, lecz również buduje i leczy. Wnikliwa, realistyczna obserwacja psychicznego życia bohaterki pozwalała nałożyć humanistyczny tłumik na pesymizm wyrastający z podłoża naturalistycznych koncepcji przyrodniczych. Tak w historii dojrzwania problematyki noweli odbiła się żywa wówczas łączność „pioniera naturalizmu” z pokoleniem pozytywistów. Przypadek omawianej noweli wydaje się przy tym o tyle symptomatyczny, że w podobnym kierunku moralistycznych studiów portretowych będzie rozwijał swą twórczość literacką, choć o paręnaście lat później, inny redaktor „Wędrowca” — S. Witkiewicz (*Wojtek Gandara, Zośka Galicka, Jędrzek Cajka*)⁸.

⁸ Por. uwagi J. Z. Jakubowskiego o moralistyce nowel Witkiewicza w aspekcie ich struktury rodzajowej (*Ze studiów nad twórczością S. Witkiewicza*, „Prace Polonistyczne” Seria 2, Łódź 1938 s. 173—196).

W sytuacji, gdy ubogi zrąb zdarzeń fabularnych był już właściwie gotowy w pierwopisie noweli, przedmiotem paroletniego doskonalenia stawał się przede wszystkim sposób opowiedzenia dziejów bohaterki. Zmiany obejmowały z jednej strony korekty ilościowe (tzn. omawiane poprzednio przypadki poszerzania tekstu w kierunku analizy przeżyć, opisu działalności handlowej Cioci, mnożenia wzmianek o wzrastającym znużeniu), istotnie zmieniające hierarchię problemów w ramach całej opowieści, a z drugiej — przesunięcia zachodzące w dziedzinie stylu tekstu⁹.

Początkowe zdania pierwopisu dobrze orientują w zespole tendencji stylistycznych, które stanowiły punkt wyjścia:

Wcześniej, kiedy była jeszcze dzieckiem, odumarła ją matka. Miała może wtenczas osiem lat. Ojciec, nie chcąc jej oddać na pensję, aby nie zostać samym w domu, przyjął starą guwernantkę, która, jakkolwiek chodziła po dworach od najmłodszych lat życia, nie wiele co więcej umiała niż czytać, pisać i rachować. Z tym wszystkim jednak było im dobrze. Guwernantka opowiadała wieczorami coraz to inne anegdoty z życia dworów i dworków, ojciec pieścił małą Antosię, która nad wiek swój była rozwinięta umysłowo, a mała Antosia zajmowała się i bawiła, czym mogła i jak mogła; czytała powiastki, w których ją uczono, że jedynym szczęściem na świecie jest poświęcać się dla drugich; wprawiała się w robieniu szydełkiem i na drutach, szyła, haftowała, doglądała doju krów i nasadzania kur, wychodziła z ojcem w pole, kiedy była pogoda, jeździła co niedzielę i święto do kościoła odległego o trzy mile, gdzie spotykała się ze swoją rówieśniczką po nabożeństwie na cmentarzu, słowem: sposobiła się tradycyjnym trybem na tradycyjną żonę jakiegoś mniejszego lub większego obywatela wiejskiego, który prędzej czy później zjawi się w cichym domku jej ojca i zabierze do cichego dworku o kilka mil, może o kilkanaście, może do innego powiatu, a nawet do innej guberni, ale zawsze na Litwie (I r., s. 21).

Nastawienie na informację o cechach i relację o czynnościach i faktach zbliża tę wypowiedź do form życiorysu i charakterystyki. Zgrupowanie, zwłaszcza w wyliczeniach, nazw przedmiotów i czynności decyduje o charakterze rzeczowym i konkretnym tekstu. Zarazem jednak parataktyczne struktury zdaniowe wiążą z sobą nagromadzone szczegóły nie na zasadzie jedności miejsca i czasu, lecz w abstrakcyjnym porządku logicznym, co odbiera wypowiedzi opowiadawczą iluzyjność, nadając jej w zamian cechy relacji syntetycznej¹⁰. O skłonności do ujęć rozumowych mówi także składnia

⁹ Rozumiemy ten termin zgodnie z określeniem H. Markiewicza jako „zespół obecnych w nim [tj. tekście — Z.U.] tendencji selektywnych, transformacyjnych i konstruktywnych wobec tworzywa językowego, które uruchamiają w tekście funkcje towarzyszące (emotywną, wyróżniającą i autoteliczną) uzupełniając w ten sposób podstawową informację sematyczną zawartą w wypowiedzi i wyróżniając psychologicznie i środowiskowo jej podmiot”. (*Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965 s. 95).

¹⁰ Por. uwagi Z. Stefanowskiej: „Parataktyczny układ zdań eliminując dokładniejsze określenie stosunków chronologicznych pozwala na traktowanie każdego faktu bez racjonalnie historycznego [w naszym przypadku raczej „okolicznościowego” — Z.U.] powiązania z poprzednimi. Nie ma «horyzontalnego» łańcucha wydarzeń. Każde ma autonomiczną wymowę i «wertykalne» powiązanie z planem nadrzędnym.” (*Historia i profecja*, Warszawa 1962 s. 55).

zdań, w której równoważą się jasne i uporządkowane układy odcinków równoległych z bardziej skomplikowanymi logicznie konstrukcjami hipotaktycznymi.

Słownictwo zaczerpnięte jest z zasobów mowy codziennej, obraca się w kręgu wyrazów pospolitych. Mimo to tekst nie jest wolny od nalotu literackości. Wnoszą ów pierwiastek powtórzenia o charakterze point publicystycznych („tradycyjnym trybem na tradycyjną zonę”; „zjawi się w cichym domku... zabierze do cichego dworku”) oraz zestawienia jedno lub dwuzdaniowych wypowiedzi z rozbudowanym okresem, co zdradza pewne zacięcie retoryczne tekstu. Obiektywny ton relacji otrzymuje tym sposobem lekkie zabarwienie emocjonalne nutą ironicznego dystansu, zarazem jednak warto dostrzec tendencję przeciwważną. Pierwsze zdanie, stanowiące jakby podjęcie wątku bliskiej już pisarzowi i czytelnikom opowieści, wprowadza podmiot „ona”, który będzie odtąd z zamierzoną rytmiczną monotonią (może nie dość jeszcze widoczną w przytoczonym fragmencie) powracał jako stały ośrodek konstrukcji zdaniowych, co niewątpliwie oddaje emocjonalne zaangażowanie pisarza po stronie bohaterki.

Tak więc konkretność współgra z intelektualizmem tekstu, zwykły język sąsiaduje z ukrytą literackością, a obiektywizm zawiera domieszkę emocjonalnych akcentów, choć bez wątpienia relacja rzeczowa, potoczna i obiektywna posiada w pierwopisie noweli oczywistą przewagę.

Styl realistyczny jest również tkanką podstawową ostatecznej wersji tekstu. Rozbudowa noweli w kierunku obrazów aktywności Cioci wiązała się z gromadzeniem drobnych, konkretnych szczegółów i nasycaniem opowiadania rozproszonymi elementami rejestracyjnego opisu. Mnożą się więc partie prozy operujące słownictwem z kręgu domowego gospodarstwa lub handlu, łańcuchy wyliczeń, takie jak np. wprowadzony w drugiej redakcji opis reform w sklepiku:

Postarała się o nowych dostawców a za resztę gotówki, jaka się została po sprzedaniu mleczarni zaprowadziła nie tylko ulepszenia ale i niebawale upiększenia w sklepie. Kazała wynieść beczkę z masłem do drugiego pokoju, aby zyskać na przestrzeni; porozwieszała szynki i kiełbasy rzędem na ścianach; poukładała próbki serów na stole marmurowym, który służył za bufet; kazała wprawić w oknie wielką szybę lustrzaną, przez którą widać było od ulicy zręcznie ułożone okazy towarów [...], na bufecie umieściła pośrodku wagę decymalną z pięknego, świecącego metalu, a po bokach dwa popiersia z gipsu; nad drzwiami zewnątrz wywiesiła wielki szyld [...] i puściła się na reklamy i anonse w „Kurierach” (s. 71 — podkreśl. Z. U.).

Próby wzmocnienia konkretności relacji przy pomocy akcentów obrazowych należą do bardzo rzadkich. Ograniczają się do zanotowania objawów starzenia się Cioci i silniejszego nacechowania takich rekwizytów nędzy i zarazem trwałości uczuć, jak: kufer malowany na zielono, w nim pamiątkowy kubek z niebieskim kwiatkiem i święty obrazek w złotych ramkach. Większe znaczenie dla podniesienia wyrazistości i wartości unaoczniającej tekstu miało wprowadzenie w drugiej redakcji dialogu, choć zwykła rola tego środka wywoływania realistycznej iluzji zdarzeń została tu w sposób charakterystyczny ograniczona. Mowa niezależna w stosunku do bez mała półtora tysiąca wierszy zajmuje łącznie zaledwie około sześćdziesiąt wierszy, jest wyraźnie niejako

na zasadzie cytatów podporządkowana narracji, nie wykazuje też żadnych znamion indywidualnej swoistości.

Rezultatem stylistycznym tak przeprowadzonej selekcji środków realistycznej prozy było dostosowanie do problematyki noweli odsunięcie na margines sensualizmu i wieloaspektowej wizji rzeczywistości i skupienie uwagi na samym efekcie działań oraz ich skutków. Trzeba dodać, że rygory owej selekcji nie dopuszczają również do rozwinięcia się obrazu środowiska. Wołali Ciocię „wszyscy”, „nikt”, „ten” i „ów” (s. 83). „Bywała u tego i owego, u tej lub tamtej kumoszki” (s. 78). Odwiedzała „chorych”, „strapionych”, „konających”, „umarłych” (s. 83). I na odwrót, gdy zemdłała, „otrzeźwiono ją”, „ubrano”, „wsadzono do bryczki”, „zanieśono do łóżka; gdy zmarła, „otworzono kufer”, „wyłożono ubranie”, „wniesiono trumnę”, itp. Istotne są zabiegi Cioci, mało ważne kto jest ich obiektem, istotne są jej dzieje, otoczenie może być anonimowe. Nikt poza bohaterką i jej małym wnuczkiem nie ma w noweli imienia.

Jednostronność w doborze środków realistycznej narracji i podążająca w ślad za tym monotonia struktur składniowych, choć bez wątplenia tworzyły formę wysoce wobec problematyki noweli funkcjonalną, nie mogły zadowalać pisarza, i to nie tylko z uwagi na słabą atrakcyjność stylistyczną. Nie dawały one przede wszystkim wystarczającego ujęcia tendencjom intelektualnym i emocjonalnym, potrzebie interpretacji, która była naturalnym skutkiem odejścia od iluzjonistycznego opisu zdarzeń w stronę ich szeregowania w rytm zakreślony życiem człowieka. Już bowiem przytoczony uprzednio urywek wstępnego szkicu mógł świadczyć, że wysiłki stylistyczne Sygietyńskiego zogniskują się na poszukiwaniu struktury językowej przydatnej do spełniania impresywnych i ekspresywnych funkcji i równocześnie nie naruszającej zbyt jaskrawo założeń obiektywizmu i nieingerencji pisarza w świat utworu.

Wzgląd na zachowanie „niewzruszoności” powodował, że Sygietyński z dużą ostrożnością wyzyskiwał leksykalne środki uruchamiania emotywnych funkcji opowieści. Uwaga pisarza w związku z psychologicznym podłożem noweli koncentrowała się na odpowiednio giętkim doborze nazw dla przeżyć i poczynań bohaterki. Dalsze kroki na tej drodze prowadziły do nagromadzeń, cieniowania uczuciowego epitetów i wymiań synonimicznych, co zaznaczyło się w przekształceniach redakcyjnych tekstu dwojako. Po pierwsze — wprowadzeniem pejoratywnych akcentów w obrazie otoczenia Cioci (np. siostrzeniec, „urzędnik sztywny, pedant wyrobiony”, który w wersji drukowanej „wyliczając jej pieniądze, rubel po rublu, cedził przez zęby” cierpkie uwagi, w drugiej redakcji jeszcze „wypowiadał” je tylko „dając jej odpowiednią kwotę”, podczas gdy pierwopis wcale jeszcze tej scenki nie zawierał). Po wtóre — położeniem akcentu na apoteozę postawy bohaterki. Nowela określa Ciocię (a z jednym wyjątkiem jest to rezultat drugiej redakcji) jako „wielką i niezmordowaną pracownicę” (s. 87), pochwała jej „pracowitość bez wytchnienia, z całym zaparciem się siebie, z wyrzeczeniem się wszystkiego, co odrywa od pracy” (s. 73), podkreśla jej cnoty, jak „łagodność”, „czułość na nędze i bóle cudze”, „wrozumiałość na złość i niedostatki ludzkie” (s. 60), ceni „święte uczucie” (s. 89), przypomina i ukazuje na przykładach wyrzeczenie i skromność w „cichej pracy i cichych troskach” (s. 89). Cytowane przykłady — dodajmy — koncentrują się na końcowych kartach utworu.

Wzmaganie się ekspresywno-impresywnych właściwości tekstu było w znacznie większej mierze wynikiem przekształceń składniowych, które po-

legały na nasycaniu prozy o charakterze informacyjno-relacjonującym pierwiastkami retorycznymi.

Wyróżnić tu jednak należy dwa równoległe zjawiska. Pierwsze z nich wiązało się z wyjątkową rolą narracji autorskiej i przeniesieniem uwagi z akcji, scenicznej wyrazistości i realistycznego dialogu na zagadnienia portretu psychologicznego. Wyzwalala się w tym układzie naturalna, bo niejednokrotnie dochodząca do głosu w artykułach publicystycznych, skłonność Sygietyńskiego do posługiwania się bardziej skomplikowanymi strukturami składniowymi. Sprzyjała owa skłonność przełamywaniu naturalistycznej niechęci do tłumaczenia opisywanych stanów i przechodzeniu do prozy logiczno-interpretującej, która kładzie nacisk bądź to na uwydatnianie więzi logicznych zdania i skrupulatny dobór spójników, bądź też właśnie na symetryczne układy elementów składniowych, funkcjonujące logicznie poprzez antytezy i paralelizmy. Wraz z ogólnym rozwijaniem się tekstu ów typ wypowiedzi znacznie się udoskonalił i rozrósł w stosunku do podstawowej tkanki prostej opowiadania informującego. Jeżeli np. w pierwopisie na 36 akapitów rozpoczęła się od konstrukcji podmiotowych, orzeczeniowych lub okolicznikowych 31, a reszta przypadała na typ początków logiczno lub retoryczno-nawiązujących, to w wersji drukowanej, nie licząc wstawek dialogowych, na 103 wyodrębnione odcinki narracji autorskiej aż 44 rozpoczyna się od pytań retorycznych lub też od spójników: i, lecz, jakkolwiek, niemniej przeto, a jednak itp.

Zjawiskiem natomiast zupełnie nowym, które zaznaczać się zaczęło dopiero w drugiej redakcji tekstu, było narastanie struktur retorycznych o charakterze wzruszeniowym i mnożenie się zabiegów zbliżających postać bohaterki do czytelnika. O rozmiarach i specyfice zachodzących zmian dobre wyobrażenie dać może rozrost następującego fragmentu pierwopisu:

Z kuzynem i jego żoną widywała się często; traktowano ją przyjaźnie, ale jak istotę trochę niższą, trochę upośledzoną fizycznie i umysłowo. (I r., s. 25).

A oto końcowe brzmienie tej informacji z ujęciem w nawiasy fragmentów dodanych dopiero w druku:

Sasiada nie widziała aż w dzień (jego) ślubu i może nawet nie pragnęła widzieć (go) wcześniej. (Cóż by jej z tego przyszło?...). Za to po ślubie, po fakcie spełnionym [...] zaczęła bywać (u nich) częściej. (Przyjmowali ją) w charakterze kuzynki, przyjmowali zawsze, o każdej porze dnia, ale jako osobę, bez której z łatwością obejść się można. (Toteż) w całym ich zachowaniu się czuć było, iż ją uważają za osobę wielce pocziwą, ale trochę upośledzoną fizycznie i umysłowo. Nie była ani bogata, ani ładna; nie odznaczała się ani dowcipem, ani bezczelnością sądu; za cóż więc (i po cóż) mieliby ją ciągnąć do siebie?...

Nie przeszkadzała im w życiu, czy to w zabawie, czy to przy stole, ot! i całe rozwiązanie zagadki towarzyskiej.

Bywała tedy, bywała z ojcem, bywała sama, czasem z bardziej, czasem z mniej wesołym uśmiechem na ustach, ale że w porę umiała się usunąć, zejść na bok, usiąść w kąciku, byle im nie zawadzać, byle się z niczym nie narzucać, więc też i pozwalano jej bywać. (A niech sobie bywa. Zresztą była im na coś przydatna). Lubiła bardzo (i umiała) bawić się z dziećmi, które też chętnie przebywało u niej na rękach. Dziecku było z nią dobrze, dobrze z jej łagodnym obejściem się, dobrze z jej ruchami spokojnymi, dobrze z jej smutnie śpiewnym

głosem. „Miała talent na niańkę” — mówiono pół żartem, (pół serio) i to ją cieszyło. (Nie myślała nawet, dlaczego nikt nie doszukiwał się talentu na matkę?...) (s. 57/58).

Przy wyrazistym rozczłonkowaniu logicznym uderza w tym tekście znaczne nasilenie rytmiczności. Wynika ono z różnorodnych i urozmaiconych układów paralelizmów syntaktycznych. Poza powtórzeniami wyrazów tych samych (przyjmowali, bywała, dobrze) lub podobnie brzmiących (za cóż — po cóż, pół żartem — pół serio, talent na niańkę — talent na matkę, czasem z bardziej — czasem z mniej) oraz powtórzeniami układów rozłącznych (ani — ani, czy to — czy to) istotną rolę odgrywają nagromadzenia synonimiczne (usunąć, zejść na bok, usiąść w kąciku, byle nie zawadzać, byle się nie narzucać; zawsze, o każdej porze itp.) użyte w układach bezspójnikowych, a więc mocno nacechowane wzruszeniowo. Szczególnym kunsztem wyróżnia się zdanie: „Bywała tedy...”, w którym zbiega się kilka serii wyrazów współrzędnych syntaktycznie i które po obu stronach spięte jest mocną klamrą tej samej ana- i epifory, uwydatniającej falowanie barwy uczuciowej słowa „bywa” od współczucia do lekceważenia.

Jak zauważono z okazji studiów nad językiem prozy B. Prusa, posługiwanie się retoryczną syntaksą było dość rozpowszechnioną i naturalną cechą nawet mowy potocznej tego czasu. Nawykowe¹¹ jej stosowanie prawdopodobne jest zwłaszcza u pisarzy, którzy jak Prus i Sygietyński chętnie wypowiadali się w formach publicystycznych. W przypadku *Cioci Teosi* niesposób jednak wykluczyć świadomego wyboru owych struktur (szczególnie parataktycznych), pojawiają się one bowiem w pozycji wtórnej, jako wynik stylizacji gotowego już, choć może nie ze wszystkim pełnego tekstu. Przy tym stopień nasilenia rytmicznej organizacji języka, mimo że zaznacza się ona na całym obszarze narracji autorskiej, bywa różny w zależności od czynników znaczeniowych. W miejscach o szczególnej wadze emocjonalnej ład rytmiczny wydaje się sięgać również poza składnię i ogarniać swym wpływem układy grup akcentowych. Tak np. dzieje się w opowiadaniu o śmierci Cioci, gdzie poza paralelizmami syntaktycznymi także akcenty zestrojowe, a nawet liczba zgłoszek (choć to wypadek raczej odosobniony) układają się w kolejnych członach składniowych w zespoły regularne:

(2) Lecz nikt nie zawołał!	(6)
(2) Wszystko skończone,	(5)
(2) i to skończone naprawdę!	(8)
(3) Widać to po rwetesie w domu:	(9)
(4) Kazio płacze, że nie ma się z kim bawić,	(11)
(3) siostrzeniec płacze się w dyspozycjach,	(10)
(4) służące latają po wszystkich pokojach,	(12)
(3) wzajemnie sobie przeszkadzając.	(9)
(1) Nie wiadomo,	(4)
(2) kto ma iść do kościoła,	(7)
(2) kto do magistratu,	(6)
(2) kto po trumnę,	(4)
(2) kto na cmentarz.	(4)

¹¹ Por. H. Markiewicz *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*, wyd 2, Warszawa 1964 s. 66, 68.

- | | | |
|-----|-------------------------------------|------|
| (1) | Mój Boże! | (3) |
| (2) | Gdyby tak Ciocia Teosia | (8) |
| (2) | mogła wstać na parę godzin, | (8) |
| (1) | jakże prędko | (4) |
| (1) | i cichutko | (4) |
| (3) | załatwiłaby się ze swoim pogrzebem! | (12) |

Zarówno sporadyczność jak i nieprzypadkowe miejsce pojawienia się rytymizacji o takim nasileniu wskazują na to, że była ona rezultatem artystycznego przemyślenia¹², choć niewątpliwie trudno byłoby wskazać, w jakiej mierze rodziła się spontanicznie, pod wpływem czynników emocjonalnych, a ile zawdzięczała trzeźwej stylizacji¹³. Mówiąc o namyśle artystycznym mamy jednak na uwadze nie tyle problem stylistyczny, co kompozycyjny: poszukiwanie przez pisarza czynników mających zrównoważyć słabość wątku fabularnego jako podstawy strukturalnej noweli. Utrzymanie i zróżnicowanie napięcia emocjonalnego wewnątrz narracji autorskiej mogło mieć pod tym względem duże znaczenie, służąc zarazem w sposób istotny treści.

Na tym tle rozważyć musimy jeszcze jedno zjawisko, do tej pory omijane, choć wyraźnie zaznaczające się w obu ostatnio przytoczonych fragmentach. Swą wartość rytmiczną zawdzięczają one mianowicie również efektem intonacyjnym, jakie stwarza obecność w tekście odpowiednio rozmieszczonych zdań pytających i wykrzyknień. Roli owych par excellence retorycznych środków wypowiedzi nie da się jednak w pełni ocenić na tle jedynie problematyki rytmicznej organizacji określonych wycinków prozy. Ujawnia się ona dopiero na tle całego tekstu noweli w dwu jego aspektach: narracyjnym i kompozycyjnym.

Tekst zawiera wcale pokaźną liczbę około stu wypowiedzeń odcinających się od normalnego toku relacji niecodzienną linią intonacyjną. Pełnią one ważne i różnorodne funkcje narracyjne. Grupę najliczniejszą stanowią pytania retoryczne. Ich rola polega na uwydatnieniu intelektualnego dystansu i zara-

¹² W studium poświęconym rytmice prozy Żeromskiego W. Borowy, biorąc pod uwagę ilościowe nateżenie zjawisk rytmicznych oraz nierzadkie ich występowanie w partiach kompozycyjnie mniej ważnych, tłumaczył je działaniem instynktu rytmicznego pisarza, choć nie odrzucał możliwości wpływu prozy Flauberta (*O Żeromskim*, Warszawa 1964 s. 203). W twórczości Sygietyńskiego wchodziłaby w grę raczej ta druga ewentualność, przy czym wydaje się, że równy wpływ stylistyczny przyznać tu można prozie Goncourtów. Rytm nagromadzeń w narracji *Cioci Teosi* uderzająco przypomina relację o działaniu i przeżyciach Germinii Lacerteux:

„Ale jakże musiała latać, zanim zebrała podobną sumę, zanim urzeczywistniła rzecz niemożliwą: zanim znalazła dwa tysiące trzysta franków, na które pierwszych nawet pięciu franków nie miała! Trzeba było je wyprosić, wyzebrać, wyrwać sztukę po sztuce, sold po soldzie. Zebrała je, wyskrobała tu i ówdzie, na jednych lub na drugich, jako pożyczki dwustu franków, stu franków, pięćdziesięciu franków, dwudziestu franków, ile kto chciał dać. Pożyczała od swojego portiera, od episjera, od owocarki, od handlarki drobiem, od praczki, pożyczka od dostawców z sąsiedztwa i od dostawców z dzielnicy, w jakiej przedtem mieszkała ze swoją panią. Kwestowała wszędzie, wyłudzała z pokorą, prosiła, błagała, zmyślała historie, znosząc hańbę, że kłamie i że jej nie wierzono”. Itd. Cyt. za A. Sygietyńskiego *Pismami krytycznymi* jw., s. 252.

¹³ Pierwsza redakcja tekstu urywa się wcześniej, nie obejmuje jeszcze opisu śmierci Cioci. W drugiej redakcji karta poświęcona temu opisowi przedstawia niezwykle obraz skreśleń, poprawek i dopisków na marginesie. Rezultat wysiłków drugiej redakcji miał mimo to mniejszą niż ostateczny tekst wartość rytmiczną. Na przykład ostatnie zdanie: „Gdyby tak Ciocia Teosia mogła obudzić się choć na parę godzin tylko, jakżeby prędko, cichutko załatwiła się ze swoim pogrzebem!” (rkps II, s. 19).

zem docieklivości narratora wobec przedmiotu opowieści, a także na zaznaczaniu niepełnej jego wiedzy o tajemnicach życia wewnętrznego bohaterki, z drugiej zaś strony na kreowaniu (a przeto wciąganiu w grę) odbiorcy, którego pytania narrator jakoby uprzedza (anteoccupatio retoryczne): „Czy marzyła o jakiejś miłości nadzwyczajnej, o kochanku szczególnym z bajek i romansów — nie wiadomo” (s. 49). „Czy może dlatego, że ani myśleć szerzej, ani czuć głębiej nie umiała, nie była zdolna? Bynajmniej” (s. 48), itp. Inny rodzaj pytań dodaje do tego zainteresowania osobą bohaterki nutę współczucia narratora: „Lecz któż od razu, bez żalu zgadza się z losem przykrym i ciężkim?” (s. 60). Jeszcze zaś inne służą zbliżeniu do przeżyć bohaterki, wyrażonych w bezpośrednim przytoczeniu myśli lub też w mowie pozornie zależnej: „[...] spytała samej siebie, dlaczego ma żal do niego, że się nią nie zajmował? Dlaczego on, nie kto inny? Dlaczego nie ma żalu do kogokolwiek w ogóle? A może to miłość tak się zaczyna?... Kto wie — pomyślała i postanowiła za kilka dni pójść do spowiedzi” (s. 52); „[...] pojechała żydowską furmanką, bo czyż można było pędzić komie ojca tyle mil drogi?” (s. 62).

Zakres zastosowania zdań wykrzyknikowych jest węższy, lecz ich rola podobna: w jednych wypadkach ułatwiają przejście do mowy pozornie zależnej, w innych służą zaznaczeniu uczuć narratora. Obie te funkcje mają na celu zbliżenia emocjonalne postaci bohaterki:

Tak czy owak, dziecko się odchowowało. A co za radość z pierwszych ruchów, z pierwszego uśmiechu, z pierwszej zgłoski, jaką wymówiło! Anioł nie dziecko! Śliczne jak cherubinek, łagodne, że choć do rany przyłożył! Toteż „Ciocia Teosia”, jak prawdziwa matka, przeżywała w nim i z nim po raz drugi lata dziecięce [...] I „Cioci Teosi” zdawało się, że ma trzydzieści pięć lat, że naprawdę jest ciotką, nie babką, której nie bawić się jak dziecko, nie szastać siłami, skoro się już nie ma ich nadmiar! (s. 82).

Na uwagę zasługuje również powtarzająca się w tekście ze znaczną częstotliwością kategoria zdań, które naruszają naturalną linię intonacyjną wypowiedzenia oznajmującego przez wysunięcie na czoło wynikowego spójnika „i”, związanego zazwyczaj z początkiem kadencji. Nacechowanie stylistyczne tych wypowiedzeń zwiększone jest w dodatku faktem, że połowa z nich stanowi równocześnie akapity całych odcinków narracyjnych, kilka znajduje się w pozycji zamykającej te odcinki, a na innych jeszcze spoczywają ważne akcenty logiczne tekstu (momenty konkludujące). O świadomym wyborze zdań tego rodzaju świadczyć może fakt, że w dziesięciu wypadkach było ono rezultatem ostatnich poprawek (dodanie w druku całego zdania lub — co więcej mówi — tylko spójnika. Jako element narracji omawiany typ wypowiedzeń służy bardzo skutecznie przekazywaniu wrażenia biegu, upływu życia, ciągłości, kontynuacji. Przeczytajmy parę akapitów:

„I na tym koniec jej marzeń.” „I tak zaszła w lata, nie skarżąc się na los...” „I znowu była szczęśliwa”. „I znowu [...] wzięła się raźnie do roboty”. „I tak szło parę lat”. „I tak nie jęcząc, nie stękając [...] pomału gasła”. „I ciocia Teosia pojechała ,pojechała odpocząć w ziemi na wieki [...]” (s. 57, 61. 67—8, 71, 86, 88).

W niektórych wypadkach dochodzi do tego jeszcze wrażenie skuteczności wysiłków. Ciocia chciała złożyć grosz do grosza, myślała nad źródłami dochodu, postanowiła otworzyć sklep — „I złożyła”. „I wymyśliła”. „I handel szedł”. „I szczęście znów posłużyło” (s. 68—72).

W całym tekście noweli zdania emocjonalnie pod względem intonacyjnym wyróżnione rozkładają się z dużą regularnością i mogą być uważane w odróżnieniu od innych środków decydujących o ładzie brzmieniowym określonych wycinków tekstu za czynnik rytmizujący całość opowieści, jeden z ważnych formalnych jej komponentów. Warto bliżej spojrzeć na stosunek tego rytmu do rozczłonkowania kompozycyjnego noweli. Tok fabuły oparty na zasadzie biograficznej dzieli się w utworze dość naturalnie na trzy odcinki, odpowiadające biologicznym fazom życia i przedzielone dwiema cesurami mocno zaakcentowanych lirycznie podsumowań. Obejmują te odcinki: I. młodość, etap złudzeń i tragedii miłosnej (do słów: „przestała żyć dla siebie”); II. okres dojrzałości, pracy, kierowania sklepem (do momentu, gdy na grobie siostry chce „po raz pierwszy w życiu odpocząć”); III. starość pracowitą na łaskawym chlebie (od rozmyślań na cmentarzu). Spróbujemy zatem, biorąc ten podział za podstawę, ująć liczbowo w przybliżeniu częstotliwość pojawiania się omawianych typów zdań, a równocześnie wskazać, w jakiej mierze wiążą się one z odcinkami prozy o charakterze intelektualno-relacjonującym (symbol „a”) i z momentami odtwarzania przeżyć bohaterki (symbol „b”). Otrzymamy następujący obraz:

	Rozmiary odcinka	Pytania retoryczne	Zdania z „i”	Zdania wykrzyknikowe	Łączna liczba	W tym	
						a	b
I	534 w.	14 (8a 6b)	6 (6a)	3 (3a)	23	17	6
II	487	17 (10a 7b)	13 (13a)	1 (1a)	31	24	7
III	444	13 (4a 9b)	7 (7a)	30 (8a 22b)	50	19	31
R a z e m		44 (22a 22b)	26 (26a)	34 (12a 22b)	104	60	44

Tabela potwierdza wrażenie regularności rozłożenia w noweli zdań urozmaicających intonację. Dotyczy to głównie pytań retorycznych i zdań zaczynających się od „i”. Kategorie te, których wspólną funkcją jest uwydatnianie epickie biegu życia i zaostrowanie intelektualnego oraz emocjonalnego stosunku czytelnika do bohaterki i jej losu, skupiają się jednak najsilniej (I-20, II-30, III-20) w części środkowej, wysuwającej problematykę aktywnej postawy życiowej i skuteczności działania. Przy malejących rozmiarach kolejnych części noweli łączna liczba zdań wyróżnionych intonacyjnie w miarę zbliżania się ku zakończeniu wzrasta, osiągając tu dwukrotnie większe stężenie niż w odcinku początkowym. Idzie to w parze ze zmianą dominanty retorycznych zabiegów. Nasycenie retorycznością części finalnej jest przede wszystkim spowodowane wejściem niemal nieobecnej w poprzednich odcinkach kategorii zdań wykrzyknikowych, obdarzonych największą siłą wzruszeniową i patetycznym wyrazem. Ponadto jeżeli w dwu pierwszych częściach przeważało wiązanie omawianych typów zdań z partiami prozy intelektualno-relacjonującej (41a: 13b), to w zakończeniu noweli pytania retoryczne i zdania wykrzyknikowe częściej służą akcentowaniu przeżyć Cioci i odsłanianiu bogactwa jej duchowego portretu (19a: 31b). Kulminacyjnemu skupieniu zdań z intonacją emocjonalną towarzyszy w finale — dodajmy obserwacje poprzednie — największa liczba odcinków o znacznym zrytmizowaniu składniowym i najsilniejsze nasycenie relacji słownictwem emocjonalnym.

Rezultaty pracy stylizacyjnej wpłynęły wydatnie na ostateczny kształt kompozycyjny noweli. Jediną jej podstawą w pierwopisie utworu była biografia odpowiadająca przyrodniczej koncepcji losu jednostki. Jednakże opowieść o „życiu nieinteresującym” w swym dążeniu do wywołania sugestii przypadkowości zdarzeń, unikać musiała dramatycznej, kumulującej ich hierarchizacji. Przeciwnie nawet, decydujące i zarazem bardziej intrygujące intelektualnie i uczuciowo momenty skupiła na wstępie, co umieszczało dalsze opowiadanie na linii opadającego napięcia (tragedia miłosna — pożegnanie z domem — praca — śmierć). Oznaczało to osłabienie struktury epickiej w jej specyficznej funkcji ciężenia ku zakończeniu. Taki układ materiału epickiego utrzymał pisarz do końca, co więcej, wzmocnił jeszcze w ostatnich retuszach dopisaniem przed pierwszymi słowami życiorysu zdania, które od razu zdradza tajemnicę jego zakończenia: „Umarła starą panną. Urodziła się na początku tego wieku...” itd. Przekształcenia stylistyczne wносиły do kompozycji utworu element nowy — gradację napięcia emocjonalnego. Był to czynnik w stosunku do fabuły heterogeniczny. Wyrastając z napięć między narratorem i kreowanym przez niego adresem opowieści, ujmował materiał fabularny w karby kompozycji retorycznej. Jednozdaniowe streszczenie życia — teza na wstępie, anegdotyczna łagodna pointa w epilogu dramatu, ustąpienie napięcia uczuciowego w kolejnych odcinkach, między nimi momenty konkluzji lub rekapitulacji, a wreszcie narracja operująca chętnie logicznymi stosunkami przeciwstawienia lub wnikanania — to zespół jej przejawów. Ostatecznie więc w noweli istnieją równoległe dwie kompozycyjne dominanty — epicka i retoryczna. Nie zburzyło to jednolitości noweli, bowiem jedną z głównych funkcji rytmizacji retorycznej było właśnie podkreślanie epickiego motywu biegu życia jako swoistego elementu ciężenia ku zakończeniu.

Wyrastając z napięcia między narratorem i adresatem rytmizacja retoryczna uruchamiała problematykę dydaktyczną opowieści. „Rytmizacja retoryczna — tłumaczy S. Skwarczyńska — ma dużą doniosłość dla wypowiedzenia literackiego. Jest szczególnie usługowa wobec tych typów wypowiedzeń, których założeniem ze strony wypowiadającego jest przymuszenie odbiorcy do uczestnictwa duchowego w przedstawianych treściach i do wyrowadzenia z nich konsekwencji życiowych”¹⁴. Sformułowanie to tłumaczy związek zachodzący między długotrwałym procesem stylistycznego dojrzewania tekstu i przechodzeniem od deterministycznej opowieści o życiu do pozytywnej moralistyki.

IV

W dialektycznym modelu rozwoju światopoglądu i stylu literatury pozytywistycznej wyznaczył H. Markiewicz naturalizmowi pozycję graniczną:

[...] dzieje literatury tego okresu — stwierdził — to przeistaczanie się pewnej struktury w jej przeciwieństwo, poprzez krystalizację opozycji wewnętrznych i przemianę dominanty w kolejnych fazach procesu. [...] Zespół tendencji, które „destrukturalizują” początkowy pozytywizm — „strukturalizują” następną fazę

¹⁴ S. Skwarczyńska *Wstęp do nauki o literaturze t. II*, Warszawa 1954 s. 384.

kultury, od razu zresztą znacznie mniej jednolitą, co wiąże się zapewne z ponownym wzrostem antagonizmów społecznych. Tę dwoistą rolę historyczną szczególnie wyraźnie widać na przykładzie naturalizmu: Fatalistyczna wersja determinizmu, biologiczna koncepcja człowieka, odżegnanie się od tendencyjności, impresjonizm, troska o artystyczny kształt prozy — wszystko to można odczytać jako fazę schyłkową realizmu pozytywistycznego i jako fazę wstępną literatury modernistycznej¹⁵.

Dojrzewanie *Cioci Teosi* ilustruje, jak dramatycznie spiętrzały się opozycje wewnętrzne w prozie Sygietyńskiego. Utwór wychodził od koncepcji organicznych, ale patrzył na nie przez pryzmat losów indywidualnych. Zarazem jednak od pesymistycznych wniosków przyrodniczego monizmu próbował uciec do pozytywnej moralistyki, apoteozy pracy i działalności. To przesunięcie z kolei nieoczekiwanie zadecydowało o narastaniu we wnętrzu obiektywistycznej narracji elementów prozy wzruszeniowej. Czynnikiem tłumiącym sprzeczności i osadzającym graniczną płynność wymienionych tendencji w równowadze były nieliczne pierwiastki naturalistycznej poetyki: dystans narracyjny, mocne zaakcentowanie zasady „niepotrzebnego szczegółu”, fizjologiczna podstawa portretu bohaterki i uznanie biologicznego biegu życia za wystarczającą podstawę kompozycji.

Skalotocz-palczak i *Jedynaczka*, którym biograficzna struktura wraz z rozrosłą tkanką charakterystyki zapewnia wielkie podobieństwo do *Cioci Teosi*, pozwalają spojrzeć na dalszy rozwój owego zespołu dość rozbieżnych tendencji. O ile w latach osiemdziesiątych udało się pisarzowi zrównoważyć lub przytłumić sprzeczności, to w latach „młodopolskich” ewoluują one w sposób uderzająco zgodny z przytoczonym wyżej dynamicznym modelem przemian literatury.

W sferze problematyki *Ciocia Teosia* tragizm losu jednostki tłumiła ukazywaniem jej wartości i twórczej roli społecznej. Tragiczna dola skalotocza również jeszcze znajdowała przeciwwagę w doniosłości jego zadania „twórcy przemian ziemi”, choć pesymistyczną wymowę utworu pogłębiało niewątpliwie przesunięcie akcentu z osobistej działalności i woli jednostki na bezrozumne działanie w zgodzie z nakazami instynktu. Życie bohatera *Jedynaczki* jest już tylko bezsensowne i tragiczne. Niedouk żyjący z nauczania innych, „biedny, czułostkowy, nieszczęśliwy grajek”, nałogowy pijak traci po kolei kochaną córkę i nie kochaną żonę, a w końcu sam umiera, by spocząć w „jeneralnym dole” dla najuboższych. Co warte podkreślenia, najlepsze momenty w jego życiu — to chwile, kiedy „sobie gra, nie komu”, choć jeszcze skalotocz „komu świecił, nie sobie”.

Wśród wyznaczników losu *Cioci Teosi* pierwsze miejsce zajmowały reguły dyktowane przez wielki mechanizm przyrody, lecz niepoślednia rola przypadała także warunkom społecznym życia. Na marginesie czaiło się przekonanie o paradoksalności losu. *Skalotocz* usuwał z pola widzenia problematykę społeczną, poddawał jednostkę rządowi „wielkiej macierzy”, korygując również nieco sposób pojmowania owej siły kierującej jako „przeznaczenia”. Niewątpliwie i za tą fasadą, jak wskazuje scena śmiertelnego spotkania dwu skalotoczy, ukrywało się przekonanie o paradoksalnym biegu życia. *Jedynaczka* nie wprowadza już ani przyrodniczych, ani społecznych wyznaczników

¹⁵ H. Markiewicz *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, Warszawa 24—26 maja 1965, IBL PAN (skrypty), s. 20.

losu, wszystko pozostawia ironii przypadku. Bohater uczy muzyki, choć nie lubi tego zawodu; żeni się źle, byle jak, mimo że w młodości kochało się w nim wiele kobiet; kocha tylko córkę, lecz ją przez swoje pijaństwo traci; w scenie kulminacyjnej odkrywa, że kwiat azalii, dar zmarłej córki, który zdawał się swym drzeniem podzielać jego uczucia, drży tylko ze względu na bliskość fortepianu¹⁶; gdy tenże kwiat, symbol miłości, służąca postawi mu na grobie, ktoś go najbliższej nocy ukradnie.

Styl *Cioci Teosi* miał charakter realistyczny, mimo bowiem że daleki był od koncepcji pełnej iluzji rzeczywistości, opierał się w rozwinięciu wątku fabularnego na bogatym podłożu codziennych konkretów oraz obserwacji społecznych i psychologicznych. Tendencja moralistyczna szła w parze z jednostkowością opowiadanej historii z życia: codzienny materiał drogą nie rzucających się w oczy zabiegów stylistycznych ulegał udostojnieniu i nabierał siły reprezentatywnej. W tekście *Skalotocza* zaznaczyła się już pewna polaryzacja środków stylistycznych, mających na celu uogólnienie i nadawanie opowiadaniu prawdopodobieństwa. Pod realistyczną stylizacją na scjentyczną opowieść zoologa ukryła się alegoryczna parabola. *Jedynaczka* swego parabolicznego sensu niemal nie maskuje, choć wspomniana wyżej polaryzacja stylu tym mocniej się w niej zaznacza. Nowela wprowadza więc ujęcia sceniczne, a w nich partie dialogowe z próbami indywidualizacji wypowiedzi i użyciem wyrazów gwarowych, lecz je traktuje bardziej jako akcent urozmaicający narrację, dekoracyjny, niż jako środek charakterystyki (np. scena kulminacyjna ma dość sensacyjny przebieg, a następnie — alegoryczną wykładnię, moment nocnego koncertu z opisem reakcji sąsiadów powraca w krótkiej noweli pięciokrotnie, wyrazy gwarowe są spacjowane itp.). Równocześnie bohaterów cechuje anonimowość, ich charakterystyka sprowadza się do kilkakrotnego powtórzenia paru epitetów, a fakty lub zdarzenia ujęte są w czasie „bezczasowym” (czasowniki wielokrotne) lub też innym sposobem ulegają odkonkretnieniu: Grajek żeni się „jak to mówią, z «jakaś» — może szwaczką, może nawet panną służącą” (s. 184), córka umiera mu „na tyfus czy inną jakąś skuteczną chorobę” (s. 188). Opis jego własnej śmierci tak oto łączy podniosłość przypowieści („aliści”) i uogólnienie paraboliczne z konkretnym obrazem:

Aliści pewnego dnia biedny, czułościowy, nieszczęśliwy grajek po wyjściu nad ranem z tej czy innej knajpy padł na ulicy, rażony udarem apoplektycznym!... Za trumną szła tylko wierna, beznadziejnie wierna służąca, otulona cała w obszerną wełnianą chustkę (s. 192).

W stylu narracji wszystkich trzech utworów zaznacza się podobne zjawisko zestawienia obiektywistycznej relacji fabularnej z elementami prozy retorycznej. I tu także *Jedynaczka* nasilniej zaznacza pozycję narratora poprzez dużą liczbę wewnątrzdzaniowych komentarzy, zrytmizowane okresy, częste powtarzanie całych fraz tekstu i emocjonalne słownictwo.

¹⁶ Pomysł ten wywodzi się z osobistej obserwacji, zapisanej w *Notatniku* pisarza jako materiał do przyszłej noweli, której tytuł miał brzmieć *Moja azalia* (Por. *Notatnik*. Fotokopia rękopisu w Bibl. ZNiO we Wrocławiu, sygn. Fot. 63, s. 62). Zarówno ten motyw, jak zawód bohatera noweli, wykonywany i niecierpiany również przez autora, a wreszcie ich wspólny nałóg, nad czym zatrzymują się wszyscy wspominający Sygietyńskiego pamiętnikarze, nasuwają myśl, że *Jedynaczka* ma również, w przeciwieństwie do obu poprzednich nowel, bardzo osobisty charakter.

Wszystko to świadczy, że przy zachowaniu nielicznych, lecz strukturalnie doniosłych składników naturalistycznej prozy, w problematyce i stylu nowel Sygietyńskiego dokonały się przesunięcia bardzo widoczne i zgodne z ogólnymi przemianami światopoglądowymi i artystycznymi czasu. Dynamika przemian wiodła od realistycznego opowiadania o cierpieniu i wartości człowieka do parabolicznej przypowieści o igraszkach losu i bezsensowności istnienia. Lecz trzeba dodać, że mimo wczesnego zarysowania się perspektyw takiej ewolucji, proces „destrukturalizacji” pozytywistycznego trzonu twórczości autora *Cioci Teosi* dokonywał się bardzo opornie. Jeszcze nie *Skalotocz*, a dopiero *Jedynaczka* zbliży się całkiem do utworów modernistycznych, ale to już będzie drugi dziesiątek naszego stulecia.