

TENDENCJE STRUKTURALNE NOWELISTYKI
ANTONIEGO SYGIETYŃSKIEGO *

1

Wśród wypowiedzi autora *Drobiazgów* o prozie brak uwag, które dotyczyłyby problemów gatunkowych nowelistyki, mimo że w praktyce twórczej chętnie i z powodzeniem posługiwał się małymi formami. Pominięcie to wiązało się zapewne z polemicznym charakterem krytyki artystycznej Sygietyńskiego, która wysuwała na plan pierwszy zasadnicze problemy walki z konwencjonalnym i akademickim modelem sztuki mieszczańskiej oraz dyskusji nad wartością realizmu w sztuce i artystycznymi jego wyznacznikami. Zarówno w sugestiach wysuwanych pod adresem literatury na tle rozważań o problemach malarstwa i rzeźby, jak też w uwagach poświęconych tematowi utworu literackiego, materiałowi obserwacyjnemu, roli deskrypcji i narracji w organizmie dzieła, psychologii postaci, kompozycji i językowi utworu — używał krytyk zawsze (wypowiedzi o prozie nie sięgają w zasadzie poza rok 1888) terminu i sięgał po przykłady powieści, znajdując tu niewątpliwie dostatek materiału do wyjaśnienia problematyki realizmu w sztuce.

Postulaty wysuwane wobec prozy powieściowej w pracach krytycznych Sygietyńskiego z lat 1878—1888 wyrastały z szerokiego podłoża studiów nad francuską powieścią oraz z doświadczeń krytyka sztuki, którego upodobania koncentrowały się na wiodącym od siedemnastowiecznych Holendrów nurcie malarstwa rodzajowego, zajętego studiowaniem człowieka na tle obyczajowych, socjalnych i pejzażowych realiów epoki. Zadania powieści, tak jak je wówczas formułował Sygietyński, ująć by można w następujące tezy: 1) Powieść ma być „malarstwem obyczajów”, stanowić „dalszy ciąg Van Ostadych, Tenniersów i Rembrandtów”¹ i jako taka zyskuje dopiero doniosłość historyczną. 2) Ma ona prawo, jak czyniły to powieści Zoli lub obrazy Courbета, piętnować rozpalonym żelazem zgniliznę społeczną i drażnić odbiorcę obrazem

*) Podobnie jak drukowane w poprzednich zeszytach analizy *Skałotocza-palczaka* i *Cioci Teosi* studium to jest częścią rozprawy na temat twórczości literackiej A. Sygietyńskiego na tle jego działalności krytycznej i publicystycznej. Pisane równocześnie z pracą Jerzego Michny *Narrator w prozie Antoniego Sygietyńskiego. 1880—1901* (Wrocław-Warszawa 1967) i poddane dyskusji przed jej ukazaniem się książkowym, zawiera pewne zakresy rozważań a nawet i tezy z nią wspólne. Inny jest kąt widzenia, szerszy nieco krąg utworów analizowanych i odmienne ze względu na sformułowania tematów obu rozpraw źródła argumentacji.

¹ A. Sygietyński: *Gustaw Flaubert. «Nowiny» 1880*, dod. do nr 134, s. 3.

człowieka wyzyskiwanego lub wyzyskującego. 3) Nie szkodzi jej tendencyjność, pod warunkiem, że będzie ona wypływała naturalnie i niemal bezwiednie dla artysty z zebranego materiału. 4) Powinna się cechować badawczym stosunkiem twórcy do podjętego tematu, opierać się — a demonstrował to krytyk na obrazach Rodakowskiego i Gierymskich i utworach Flauberta i Goncourtów — „na dokumentach ścisłej obserwacji, na analizie duszy ludzkiej”². 5) Musi uznać naturę za jedyny regulator opisowości, a odrzucić sztuczne ozdoby stylu retorycznego.

Był to więc model prozy werystycznej, która miała łączyć studium społeczno-obyczajowe o wyraźnych akcentach demaskatorskich z dążeniem do ujęcia działania i przeżyć bohaterów z wystarczającą wypukłością i konsekwencją psychologiczną i w dramatycznym przebiegu, tak by obraz przemawiał do odbiorcy bez ingerencji pisarza jako zautonomizowany wewnętrznie „kawałek życia”.

Wszystkie próby powieściowe Sygietyńskiego starały się wcielić w życie ów program. Dotyczy to nie tylko obu znanych, powstałych w dziesięcioleciu 1880—1890 powieści *Na skałach Calvados* i *Wysadzony z siodła*. Podobne ambicje zdradzała również scena *W karczmie*, stanowiąca jedyny zachowany wyjątek z pisanej przed *Wysadzonym z siodła* powieści *Na Rudach*³. Obrazek ten gromadził szereg typowo naturalistycznych elementów: mroczną, brouwerowską scenerię karczmy z wyziewami wódki i odorem świeżo sprawionego wieprza, gwarowy dialog, obfitujący w dosadne wyrażenia, animalistyczne porównania i drastyczne szczegóły. Zasygnalizowane w rozmowie chłopa z karczmarzem konflikty były uderzająco zbieżne z tymi, jakie pojawić się miały w kilkanaście lat później w Reymontowych *Chłopach* (plany małżeńskie sześćdziesięcioletniego chłopa z szesnastoletnią dziewczyną, godzące w interesy majątkowe jego żonatych synów; kradzież drzewa z dworskiego lasu itp.). Również i ostatni pomysł powieściowy Sygietyńskiego — *Pan Jezus w Przegorzałach*, mimo że realizowany dopiero po roku 1898, a więc w dobie poważnego kryzysu dotychczasowych upodobań estetycznych pisarza, nawiązywał w istotnych rysach do omawianego modelu prozy. Utwór ten, wypracowywany uparcie w ciągu kilkunastu lat (1898—1912) i ostatecznie zagubiony, a wątpliwe także, czy ukończony, rezygnował już wprawdzie z podjęcia prowokującej problematyki życia współczesnego i w swych zawiązkach korzystał z refleksji nad życiem, nie pozbawionych akcentów religijnego mistycyzmu, ale w miarę realizacji, jak wskazują wyznania pisarza w korespondencji z P. Chmielowskim, wyraźnie ewoluował w stronę koncepcji sumiennego studium obyczajowego i psychologicznego portretu⁴.

² A. Sygietyński: *Nasz ruch powieściowy*. «Wędrowiec» 1884, nr 37, s. 441.

³ A. Sygietyński: *Z powieści Na Rudach*. *W karczmie*. «Głos» 1888, nr 49, s. 584—586. Plany opracowania tego tematu żywił Sygietyński jeszcze po napisaniu *Wysadzonego z siodła*, jak wskazują pytania o losy tego pomysłu zawarte w liście Gruszeckiego z 8. XI. 1891, nawiązującym do rozmów z czasu wakacyjnej wizyty Sygietyńskiego w Bryckiem (Por. *Korespondencja A. Sygietyńskiego z lat 1886—1922*. Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 12815 II, s. 79). *Notatnik Sygietyńskiego* (Bibl. ZNiO, Fototeka, sygn. Fot. 63) zawiera bogaty materiał obserwacji językowych i obyczajowych z życia wsi, zebranych w Rudzie koło Puław, gdzie Sygietyński w czasach «Wędrowca» lubił spędzać wakacje. Związek pisarza z tą miejscowością żywo zarysował w *Kronikach tygodniowych* B. Prus («Kurier Warszawski» 1886, nr 238).

⁴ Ośrodek pomysłu stanowiła początkowo mistyczna refleksja, wyniesiona ze wspólnej z Chmielowskim kontemplacji figury Chrystusa w Przegorzałach i poglę-

Malowanie obyczajów oraz prezentacja konfliktów, dramatów ludzkich i innych „dokumentów” życia społecznego w ich zewnętrznych, zjawiskowych postaciach i przebiegach, stanowiące regułę w prozie powieściowej Sygietyńskiego, nie odgrywały tak ważnej roli w jego nowelistyce. Fakt ten ma znaczenie dla oceny odrębności dorobku autora *Skalotocza* w dziedzinie małej formy. Metoda gromadzenia dokumentów wiązała się, jak wiadomo, z przetrząśnięciem społecznych zaułków i preferencją tematów drażliwych i prowokujących, przy czym to właśnie nowelistyka okresu pozytywizmu spełniała w ogromnej części rolę wielkiego laboratorium analiz społecznych i obyczajowo-moralnych, dokonywanych na materiale „wycinków” i „obrazków z życia”. Jeżeli ograniczyć się do kręgu pisarzy bliższych naturalistycznej cierpkości w spojrzeniu na życie, to taką funkcję spełniała nowelistyka samoistnie u Konopnickiej i Ostoi, równorzędnie z powieścią u Dygasińskiego, a przygotowawczo w stosunku do obrazów powieściowych u Reymonta i Żeromskiego. Nowele Sygietyńskiego od tego tła odbijają słabym na ogół zainteresowaniem

biana za radą przyjaciela lekturą Tomasza a Kempis, Renana, *Nowego Testamentu*, pamiętników z podróży po Ziemi Świętej itp. (Por. *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*. Wrocław-Warszawa 1963, s. 82). Sygietyński wahał się jeszcze wówczas (wrzesień 1898), czy materiał refleksyjny przekazać w formie wrażeń dwu literatów wprowadzonych bezpośrednio na scenę, czy też oprzeć go na wątej fakturze przeżyć twórcy figury, rzeźbiarza, „[...] który się doskonalił w zawodzie i w pogłębieniu uczucia. Filozofowie, politycy, dziennikarze (abstraction faite) mu radzę, a on jedno się wczuwa i wmyśla [...]” (tamże).

Po dwu latach zanotować już można wyraźne zbiektywizowanie refleksji i historyczne osadzenie obrazu: „Napisałem nowy rozdział — donosi autor 9 maja 1901 — w którego treści mieści się cała dusza mojego bohatera-rzeźbiarza. Teraz jest on synem targowiczana. Jako młodzieniec wstępuje do seminarium i w mistycyzmie religijnym zatracza pamięć wypadków. Chce się rozpiąć w mece Chrystusa i marzy tylko o zawojowaniu świata cnotą. Wychowany przez księdza Francuza mało wie o przeszłości swego kraju, lecz rozmowy ze starym odźwiernym żłobią w jego sercu ranę patriotyzmu, która nie pozwala sumieniowi usnąć. Naraz słyszy sygnał legionów pod murem seminarium i cały mistycyzm religijny, poczęty pod wpływem uczuć rodzinnych, w łeb bierze. W kilka dni już po tym sutanna leży pod łóżkiem, a on siedzi na koniu” (tamże, s. 153). O miesiąc późniejsza wiadomość jasno już uwydatnia dwa główne ośrodki zabiegów twórczych: psychologię bohatera i odtworzenie atmosfery epoki: „Nad *Panem Jezusem* pracuję z zapalem. Rzuciłem wszystko i piszę a piszę! W tym tygodniu skończę obraz szau za czasów pruskich. Podkład psychologiczny jest już gotów. W *Obrazach* Falkowskiego znalazłem wyborny materiał. Kąpię się w błocie moralnym, lekkomyślności i cynizmie ówczesnego społeczeństwa. Bohater mój nabrał krwi. Kręgosłup jego to życie Edwarda Raczyńskiego [...], który skończył samobójstwem a wyraz to parafraza słów z *Marii* Malczewskiego: Więc czegoż chcesz pochole? — Uciec od rozpaczki! — Teraz już nie powiesz, jak o *Wysadzonym z siodła*, iż psychologię bohatera traktowałem pobieżnie. Jeżeli zgrzeszę, to nadmiarem szczegółów” (tamże, s. 160).

Pomysł inicjujący — refleksja mistyczna została ostatecznie zepchnięta na margines, skoro podanie o posadę dyrektora muzeum w Rapperswilu z 13. XI. 1912 r. uzasadniał pisarz m. in. chęcią odsunięcia się od obowiązków pedagogiczno-muzycznych ze względu na przygotowywanie „dużej powieści historyczno-obyczajowej z czasu panowania Prusaków w Królestwie Polskim” (Rkps Bibl. Narod. w Warszawie, sygn. IV 6599).

dla penetracji mało znanych obszarów tematyki społeczno-obyczajowej, a bardziej jeszcze specyficznym stosunkiem do dokumentarnego tworzywa.

Małych form Sygietyńskiego z powieściami nie wiąże ani stosunek próbki do pełnego dzieła, ani nawet funkcja dopełniania czy równoległości tematycznej. Związki takie zaznaczały się jedynie w samych pierwocinach twórczości, dostrzec je można w paru pomysłach, które nie doczekały się ostatecznej realizacji i dochowały się tylko w formie szkicowych notatek w zeszytach podręcznym pisarza z lat paryskich⁵. Szkicowy i niepełny charakter zapisków nie pozwala zresztą na wyraźniejsze rozgraniczenia gatunkowe; niektóre zdają się raczej przypominać plany utworów powieściowych. Najliczniejsza ich grupa wyrastała z pokrewnych tematowi *Na skałach Calvados* zainteresowań pisarza sprawami kryzysu współczesnego małżeństwa. Przedmiotem utworu *Na wiarę*, jak wskazują trzy szkicowe notatki, miała być tragiczna pomyłka kobiety w wyborze między życiem w wolnym związku z wartościowym człowiekiem („apostoł prawdy i postępowania jawnego”), a złudnymi perspektywami ślubnej ceremonii i kłamliwą poezją uczuć innego mężczyzny („apostoł uczuć — wytarta poezja, sztuczne frazesy, upajania się słowami”). *Germeu*, z którego zachował się plan dość dokładny wprawdzie, lecz ograniczony do jednego rozdziału, zestawiał naiwną świeżość uczuć dziewczęcego romansu z brutalnymi scenami późniejszych intymnych upokorzeń kobiety w arystokratycznym małżeństwie. Nowela *Za dziewczynę* na tle wydarzeń paryskich z 1871 r., kiedy to „tłum jak byk rozdrażniony czerwoną chustką wbija rogi w swych nieprzyjaciół”, miała wprowadzać w atmosferę swobody obyczajowej w środowisku malarzy i modelek. Listę tak z naturalistycznym zmysłem prowokacji obyczajowej dobranych obrazów z paryskiego życia zamierzał autor poszerzyć jeszcze o *Kartkę z historii cudzołóstwa w Warszawie*. Mniej lub bardziej wyraźnie zarysowane plany fabuły, kontury ważniejszych sytuacji oraz teksty wypowiedzi bohaterów pozwalają sądzić, że miały te utwory — podobnie jak pokrewna z nimi tematycznie powieść — zespałać w scenicznie ujętych obrazach propagandę liberalnych poglądów autora z wyzyskaniem realistycznego tworzywa obserwacji obyczajowych i psychologicznych.

Pozostałe cztery niezrealizowane pomysły nowel z tego czasu nie odznaczały się już takim impetem prowokacji tematycznej: *Wykolejony* miał być na przekór tytułowi farsową opowiadką o „urycerzaniu się” urzędnika kolejowego po małżeństwie z córką szlachcica, *Szopen* zajmował się mieliznami muzycznej kultury mieszczańskiego salonu, nowela *Pamięci Zagraja* miała mówić o najbliższym otoczeniu i psie pisarza, a tylko *Metra muzyki* mocniej zaznaczał akcenty społeczne w portrecie starego i zrezygnowanego artysty. Mniejszy nacisk na rewelację poznawczą odbijał się w tej grupie pomysłów przesuwaniem akcentu z „dokumentarnej” faktury obrazka na jego refleksyjną zawartość bądź zachwianiem spójni między intelektualną osnową i wątkiem fabularnym utworu. Zilustrują to dwa charakterystyczne zapisy pomysłów:

Szopen. Salon — Sztuczność zapałów — Sztuywność — Wszyscy lubią Szopena — Zapatrywania się — Chorobliwość — Wirtuozostwo lub sentymentalizm i wieniawskizmus w wykonaniu — Bałwochwalstwo. Brak nauki i zdrowego kultu. Szlamazarność i onanizm myślowy. Kobiety i mężczyźni jako słuchacze i jako wykonawcy. Wpływ konserwatorium i metronomu (+) i (—). (Faktura: Kobieta ognista, czarna — w słowach stanowcza, w opozycji z po-

⁵ Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13217 I.

wszechnym liczmanstwem: realna w pojęciach. Mężczyzna gładki ideolog frazeologiczny, epouseur zamożny, w gruncie materialista. Rozchodzą się). [...] ⁶.

Pamięci Zagraja. Urodzenie. Radość, rady — bankier: obroża, bat i kaganiec. Kobieta: chleb pod pachę, swoboda. Przywiązanie: biłem go przez niecierpliwość i pies powoli przyzwyczał się do myśli, że mam do tego prawo. Muzyka — Beethoven śpi — Szopen, Schumann oraz Wagner — wrażenie. Zmysłowość, panny — sentymentalizm i dyssonanse w muzyce. Wszyscy z początku pozwalają na wszystko, — później, zmęczeni odmawiają wszystkiego, radzą zabić, bo się wścieknie. Ma piękne długie uszy; aby mógł łowić szczury, radzą mi obciąć mu uszy dla zabezpieczenia go. Albo ja się wścieknę i psa ugryzę, albo vice versa. Francuzi dziwią się, że on rozumie po polsku. Pchły. Brak mowy i wyraźnego wyrażania się. P. Natanson zbłąkanego wyrzucił, ponieważ nie wiedział, „co znaczy jego przyjsie, wizyta” ⁷.

Repartycja tematyczno-formalna, jaka zarysowała się wśród owych nie-dojrzałych jeszcze pomysłów, miała doniosłą w rezultatach kontynuację w publikowanym dorobku Sygietyńskiego. Bardzo ostro objawiła się zwłaszcza przy nowelach, które powstawały w dobie publikacji pierwszej i dojrzenia drugiej powieści oraz pracy redakcyjnej pisarza w «Wędrowcu». Były to w kolejności druku nowele: *Kołyśka — wieczny tułacz* (1884), *Aktorka* (1884), *Gemma* (1886, powst. 1884—5), *Po czasie* (1888), *Nasza kochana pani* (1890) i *Ciocia Teosia* (1890, powst. 1885—8); poza tym dwa nie ogłoszone obrazki: *Na balu* (1888, zachow. we fragm. rkps.) i *Przybrany ojciec* (bd., powst. w Rudzie Guzowskiej, gdzie bywał pisarz w latach osiemdziesiątych).

Już pierwsza z owych nowel, *Kołyśka*, zaskoczyła recenzenta swą niezgodnością z deklaracjami estetycznymi autora:

Rzecz dziwna — pisał — p. Sygietyński nie pogardził symboliką! On, realista z krwi i kości, estetyk najnowszego stempla, wróg dogmatyzmu, nieprzyjaciel akademickiej formuły, powieściopisarz wierny studiom natury, użył formy, która z jego kierunkiem nie powinna na pozór mieć nic wspólnego. A jednak użył jej szczęśliwie i w kształtach przypowieści zamknął myśl głęboką, która czyni jego fragment perłą całego wydawnictwa ⁸.

Obraz kołyśki ze śpiącym niemowlęciem i przykutego do budy psa, wspólnie wędrujących po wezbranych falach Wisły, a potem po morzach i rzekach świata — było to całe rusztowanie fabularne, podporządkowane intelektualnej opinii z szarlatańskiego sentymentalizmu artystycznych i dziennikarskich obrazków, które zyskują sobie niesłusznie większe uznanie od utworów opartych na rzetelnej obserwacji. Temat i rozwiązanie formalne tej, jak słusznie ją określał A. Drogoszewski ⁹, „obrony metody” miały zatem wyraźny charakter wypowiedzi publicysty, krytyka sztuki i można by z pewnym prawdopodobieństwem sądzić, iż na czele tomu nowel *Kołyśka* znalazła się bardziej jako wstęp od autora, niż jako jedna z cyklu nowel.

⁶ Jw., s. 5.

⁷ Jw., s. 125.

⁸ J. Kotarbiński: *Wiązka myśli o wydawnictwie «Na pomoc»*. «Kurier Codzienny» 1884, nr 237. Końcowa pochwała będzie wymowniejsza, gdy się doda, że bliskie sąsiedztwo *Kołyśki* stanowiły np. *Legenda żeglarska* Sienkiewicza i *Prusek Na wakacjach*.

⁹ A. Drogoszewski: *Antoni Sygietyński: Drobiazgi*. «Biblioteka Warszawska» 1900, t. 2, s. 176.

Ale myśl tę podważa zbliżona struktura następnego z kolei drobiazgu — *Aktorki*. Utwór w formie monologu artystki wypowiadał myśli o trudzie i niewdzięczności zawodu, którego tryumfy skazane są na rychłe zapomnienie i opłacane być muszą upokorzeniami ze strony mieszczańskiej publiczności, wymagającej „za swoje pieniądze” wielkich wzruszeń, lecz zawsze gotowej do pogardy, szyderstwa i tropienia sztuczności w życiu „komediantki”. Utwór omawiał również decydujące o realizmie gry aktorskiej związki między rolą a życiem artysty. Punkt zawieszenia całej tej problematyki stanowią w monologu przeżycia aktorki wobec publiczności zgromadzonej u trumny jej matki w oczekiwaniu na scenę rozpaczy. Monolog od tej sytuacji wychodzi, ale do niej już dalej nie wraca, przechodząc rychło w esej krytyczny, w którym o obecności narratorki świadczy tylko zretoryzowana składnia, zresztą bardzo częsta w publicystyce autora. Słabość psychologiczna konstrukcji narratorki mogła być jednym z powodów, dla których utwór przeznaczony dla H. Modrzejewskiej nie doczekał się scenicznej realizacji¹⁰.

Równocześnie z tymi dwoma utrzymanymi na granicy prozy artystycznej i publicystyki utworami powstawała *Gemma*, nowela zespalająca najbardziej ostrą w całej twórczości Sygietyńskiego analizę sytuacji społecznej proletariatu z formułą artystyczną „holenderskiego obrazka”. W trafnym, syntetycznym skrócie nowela ukazuje włoskiego chłopca, który, straciwszy w ciągu jednej nocy kłęski żywiołowej ziemię naniesioną wysiłkiem całego życia na skalne podłoże, wędruje z dziećmi do miasta, by tu, wbrew spodziewaniom, stać się bezrobotnym żebrakiem i w końcu zginąć w rozpaczliwej próbie rabunkowego zamachu na niemieckiego turystę, pozostawiając na bruku samotną i niezupełnie świadomą nieszczęścia dziewczynkę z martwym niemowlęciem na rękach. Przed zarzutem melodramatyczności, który budzić mogło tak wielkie nagromadzenie posępnych motywów¹¹, broni utworu dyskretnie i powściągliwie potraktowanie tytułowej bohaterki, która niemal do końca pozostaje w cieniu postaci ojca i przeciwstawia jego jaskrawej tragedii ciche starcie przeżyć przedwcześnie dojrzałych z naiwnością dziecięcą. Społeczna wymowa utworu wspiera się na wyrazistym rusztowaniu scenicznym: Beznadziejność egzystencji na wsi oddaje brutalna scena kłótni Achila z bratem na zrujnowanym przez burzę polu. Osamotnienie nędzarza w mieście rysuje się w kontraście jego nieudolnej żebraniny z rozbawieniem karnawałowego tłumu. Rozpaczliwa wędrówka po ulicach w poszukiwaniu ratunku, zbrodniczy napad i śmierć Achila w tunelu Arco-Oscuro oraz związane z tym przeżycia dziecka

¹⁰ Hipoteza, niestety, trudna do sprawdzenia. List K. Chłapowskiego z dopiskiem Witkiewicza rzuca raczej światło na inne powody. Oto odnośne fragmenty: „Kochany Antku. Dziękuję Ci serdecznie za list i monolog — pisałem długi list adresowany do Stacha, a przeznaczony dla was obu, z którego zobaczysz powody, dla których żona nie może wygłosić Twego utworu. Swoją drogą jeszcze raz Ci serdecznie wdzięczny jestem i za piękną pracę i za myśl pocziwą, która ją natchnęła [...]” Treści listu do Witkiewicza nie znamy, ale streszcza ją adresat w dopisku do cytowanego tekstu: „Względy, urzędy, kokietowanie publiczności przez Karola! Szkoda! Drukujemy. Stach”. (*Korespondencja A. Sygietyńskiego z lat 1886—1922*, jw. s. 39—42; list bdm).

¹¹ Oceny bywają w tym punkcie sprzeczne, jak o tym świadczy choćby odmienność sądów wydawcy i recenzenta tomu *Nowel wybranych* (Kraków 1957). Por. T. Weiss: *Posłowie*, s. 214 i J. Odrowąż-Pieniążek: *Nowele naturalisty*. «Nowe Książki» 1957, nr 13, s. 784.

zamykają nowelę głęboko emocjonalnym i symbolicznie wymownym obrazem, który splata posępny nastrój deszczowego nokturnu z ekpresywną i znaczącą scenerią tunelu

Sceniczna faktura noweli stwarzała okazję do użycia naturalistycznych efektów obrazowania, takich jak dobór odrażających szczegółów tła, wyglądu i zachowania postaci, akcentowanie ich zwierzęcych odruchów, dosadny język dialogów i rozrosłe opisy scenerii. Wybór takiej poetyki wymaga jednak w przypadku *Gemmy* dwu adnotacji. Po pierwsze przypomnieć trzeba, że wspomnienia Witkiewicza ograniczają autorstwo Sygietyńskiego do „spisania” noweli, którą jakoby skomponował i opowiedział z plastyką, precyzyjną znajomością realiów, poczuciem psychologii i oddaniem nastroju Aleksander Gierymski¹². Za tą wersją genezy noweli przemawia fakt, że w przeciwieństwie do *Na skałach Calvados* ambicje werystyczne w opisie egzotycznej scenerii *Gemmy* nie miały za sobą atutu autopsji (stąd, jak się zdaje, pochodziły liczne plany sytuacyjne na marginesach rękopisu). Trudno w tej sytuacji ustalić, w jakiej mierze koncepcja „holenderskiego obrazka” była własnością Sygietyńskiego albo też realizacją zbiorowych postulatów redakcyjnego kolegium «Wędrowca». Należy też — po wtóre — uwzględnić świadectwo wspomnianego rękopisu, który wskazuje, że znaczna część materiału obrazów scenicznych (ogłędziny zrujnowanego pola, obicie osła, kłótnia braci, spotkanie z pulcinellem) i związanego z nimi repertuaru naturalistycznych środków wyrazu była dopiero owocem namysłu i poprawek¹³. Brulion zadowalał się jeszcze w tych partiach relacją związłą, nieobrazową i pozbawioną ujęć dialogowych. Bohater nie miał tam jeszcze imienia („biedny ojciec”, „rolnik włoski”), a wieś nazwy. Ewolucja tekstu zmierzała zatem w kierunku wzmacniania realiów i rozbudowywania dramatycznej naoczności akcji, co mogło również dobrze wypływać z chęci dosadniejszego wypunktowania analizy społecznej, jak i z dążenia do pełniejszej realizacji reguł gry przy formowaniu „dokumentarnego” obrazka z materiału zaczerpniętego z drugiej ręki. Bowierni środki, których naturalną funkcją i zarazem legitymacją literacką było chwywanie dokumentu na gorąco, w niekonwencjonalnej szorstkości kształtu i autentyzmie sytuacji społecznej, tutaj pojawiały się jako element wtórny, materiał świadomej stylizacji.

Zupełnie inaczej niż w przypadku *Gemmy* zarysowały się tendencje strukturalne tych sąsiadujących z nią w czasie nowel, które w analizie ludzkich dramatów i zagadnień społeczno-obyczajowych mogły korzystać bez ograniczeń z bezpośrednich obserwacji pisarza. Koncepcja dramatycznego obrazka z życia powtórzyła się tu raz tylko w słabej i słusznie przez pisarza nie skierowanej do druku noweli *Przybrany ojciec*, w której poza naturalistycznym konceptem (śmierć przybranego ojca na apopleksję podczas nocy poślubnej wychowanki) nie było właśnie — paradoksalnie — miąższu realistycznych obserwacji życia. Dwie zaś nowele, oparte na bystrych, gruntownych i samodzielnych obserwacjach pisarza, wymykały się, każda w inny sposób, owej koncepcji.

Ciocia Teosia, jak ukazywaliśmy to na innym miejscu, poddawała materiał

¹² Por. S. Witkiewicz: *Aleksander Gierymski*. Warszawa 1950, s. 88—89.

¹³ Brulion noweli, datowany w dniach 24. IX—2. X. 1884, oraz fragment IV rkps (opis karnawału) z datą 16. II. 1885 mieszczą się w rkps. Bibl. ZNiO, sygn. 13213 III, s. 1—13. W opracowaniu ostatecznej redakcji tekstu bardzo możliwy był wpływ obrazów tłumaczonej wówczas przez pisarza *Podróży po Włoszech* Taine'a. Pokrewieństwa dostrzeżone przez J. Michnę dotyczą właśnie wspomnianych wyżej scen.

obserwacji życiowych kierującemu działaniu refleksji, komponując fakty w perspektywie całego biegu ludzkiego losu. Zawiazki takiego podejścia do materiału obserwować można w pomysłach *Metra muzyki* i *Pamięci Zagraja*, a kontynuację w *Skałotoczu* i *Jedynacze*. Z zupełnie odmiennym rozwiązaniem spotykamy się w *Naszej kochanej pani*.

Utwór, który czynił przedmiotem obserwacji chatę chłopską w okolicach Kazimierza i pewne aspekty opieki inteligencji nad ludem, czerpał, jak się zdaje, szczerą ręką z autentycznego materiału życia ulubionej Rudy Guzowskiej i z konkretnych szczegółów portretowych¹⁴. Pisarz skoncentrował uwagę na trzech wzajemnie się wspierających kręgach obserwacji. Pierwszy z nich stanowi izba chłopska ze swoim smrodem i zaduchem, czadem z komina zastępującego lampę, w której „nafta rychtyczek wyszła”, z rozesłaną dla siedmiorga dorosłych i pięciu „dzieckowin” pościelą i wielkim gratem tkackiego warsztatu pośrodku. Szczegóły zarysowują się stopniowo, w miarę jak oswaja się z mrokiem i atmosferą przysłany do chorego dziecka lekarz. Całościowy opis pojawia się dopiero w środku noweli, by wyeksponować ważny dla jej treści obraz warsztatu. Scenerię wypełniają oszczędnie zaznaczone sylwetki domowników, a w ich dialogach odzwierciedlają się świetnie drobne antagonizmy, atmosfera źle maskowanej niechęci do spóźnionego intruza i senny nastrój północkska.

Sugestywny obraz wnętrza chaty nie posłuży jednak za tło dla żadnego dramatu. Nawet ten nikły wątek akcji, jakim wydaje się być na początku utworu przybycie lekarza, ulegnie rychło zawieszeniu i zapomnieniu. Zamiast dramatu rozwija się natomiast i w drugiej części noweli przeradza w monolog gadanina starej Kobuzichy, która z kolei kreuje ironiczny portret filantropki, świadczącej różne dobrodziejstwa „na przekór głupiemu chłopstwu”. Oświatowa pasja i opiekuńcze instynkty działaczki, wyrażające się w serii ludomańskich pomysłów, stają się głównym przedmiotem zainteresowania utworu, zgodnie zresztą z mottem: „Lepiej z wierzby kręcić fujarki, niżli na niej szczepić gruszki”. „Kochana pani” w zamiarze wypędzenia Żydów z Łodzi edukuje wiejską dziewczuchę w tkactwie, mimo że jedyny tkacz w okolicy przymiera głodem; obdarowuje ją kłopotliwym dla przeludnionej chaty prezentem w postaci warsztatu, choć chłopci woleliby w to miejsce wiano, ułatwiające dziewczynie opuszczenie izby; propaguje pod Lublinem ukraińskie hafty i cienkie płótna, jakkolwiek chłopci śpią na grochowinach; przysyła lekarza, który w istniejących warunkach zaleca higienę i izolację chorego na dyfteryt dziecka itp. Sceneria zatłoczonej izby stanowi wobec treści monologu Kobuzichy i wizyty doktora ironiczny komentarz, a zatem funkcjonuje jako komponent logiczny a nie epicki. Związek obu elementów jest wykładnikiem publicystycznych uwarunkowań *Naszej kochanej pani* i nieprzypadkowo recenzent *Drobniaków* widział w strukturze tej noweli coś z „felietonu w dialogach”¹⁵.

¹⁴ Józef Hłasko, omawiając w swych pamiętnikach sprawę odsunięcia się od redakcji «Głosu» znanego oświatowca M. Brzezińskiego, podaje jako powód tego kroku spór wokół noweli Sygietyńskiego. „Brzeziński znajdował — notuje — że w nowelce przedstawioną została złośliwie znana mu działaczka i domagał się przerwania druku. Popławski bronił noweli i Sygietyńskiego, nie chciał zaś ani myśleć o przerwaniu druku. (J. Hłasko: *W redakcji «Głosu»*. *Wspomnienia z r. 1887—1895*. «Gazeta Warszawska» 1932, nr 272).

¹⁵ J. Nowiński: *Drobniaki A. Sygietyńskiego* [...] «Gazeta Polska» 1902, nr 30. J. Michno w przekonującej analizie tego utworu wydo był słusznie ogólniejszy

Pozostaje jednak w odwodzie trzeci krąg obserwacji, który przywraca jednolitość artystyczną fakturze noweli. Utwór jest bowiem równocześnie portretem starej chłopki, uwydatniającym jej nieufność do inteligencji, tradycjonalizm i krytycyzm wobec nowinek oraz bystrość i trzeźwość umysłu, które to cechy rysują się w toku wypowiedzi zabawnie „owijającej ironię w rzekomy podziw”¹⁶.

Tak więc *Nasza kochana pani*, realizując w dużym stopniu postulat Sygietyńskiego, by utwór był „kartką wyciętą z historii współczesnej”, a w malowaniu chłopca „nie usuwał brutalnych stron tej grubej natury sprzed widza, aby mu pokazać, że i pod tą twardą od pracy piersią biją serca poetyczne, ale dawał go takim, jakim jest w rzeczywistości: grubiańskim i czułym, hardym i pokornym, zawziętym i ustępującym [...]”¹⁷ — odcinała się zarazem od werystycznej koncepcji obrazka z życia i oryginalnie wiązała się z typem wypowiedzi publicystycznej. Mimo swego dokumentarnego podkładu utwór przyglądał się chacie chłopskiej nie w celu zgromadzenia prowokujących współczucie czy oburzenie „dokumentów” społecznych, lecz w zamiarze ideologicznej satyry.

Odsunąwszy do dalszych rozważań nowelę *Po czasie* możemy stwierdzić, że w sumie pierwsze dziesięciolecie przyniosło plon nowelistyczny interesujący i oryginalny. Z twórczością powieściową wiązał się on żywym zaangażowaniem społecznym i współczesnością problematyki, ale nie czuł się skrępowany obowiązującym tu modelem demaskatorskiego studium społecznego. Tak w wyborze tematów (*Aktorka*, *Kołyaska*), jak w konstrukcji materiału obserwacyjnego (*Nasza kochana pani*) lub nawet w głębokich pokładach stylu nowel (*Ciocia Teosia*) daje się natomiast zaobserwować rola uwarunkowań publicystycznych. Cechą uderzającą omawianych nowel jest również duża swoboda w doborze sposobów wyzyskania obserwacji z życia: obok nowel świadomie odrzucających obraz na rzecz zwerbalizowanego toku prozy publicystycznej, mamy takie, w których kontury obrazu cieniuje refleksja nad życiem i takie, gdzie obraz realistyczny odgrywa rolę dominującą. Realistyczna faktura obrazu może przy tym wynikać z autentycznych obserwacji ukazwanego środowiska albo być rezultatem zastosowania pewnej konwencji stylizacyjnej; unika natomiast impresjonistycznego przenoszenia na karty utworu zalewu wrażeń zewnętrznych autora.

Otóż tego właśnie — słusznie zauważył A. Potocki — nie ma ani śladu u Sygietyńskiego; on się nie da zagrzebać żadnemu namułowi. Prawda, że tylko z życia bierze materiał, ale on go naprawdę sam bierze, wybiera, nie zaś ulega temu co przyniesie fala, i cały ten materiał życia natychmiast nielitościwie opanowuje, obciocywa, gatunkuje, gładzi, ustawia [...]”¹⁸.

wymiar jego problematyki jako sporu o wartości związane z jednej strony z cywilizacją, z drugiej — z naturą. Ujęcie takie niewątpliwie wyżej podnosi literacką wartość konstrukcji, upatrując w lekarzu równorzędnego partnera dialogu. (Jw., s. 106).

¹⁶ J. Odrowąż-Pieniążek, jw. s. 785.

¹⁷ A. Sygietyński: *Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu*. «Ate-neum» 1878, t. 3, s. 600—601. Uwagi wypowiedziane z okazji obrazów J. Chełmońskiego.

¹⁸ A. Potocki: *Żywoć skalotocza*. «Kurier Warszawski» 1900, nr 9.

Swoboda, z jaką nowele z lat osiemdziesiątych ustosunkowywały się w zakresie obrazowania, psychologii bohaterów a nawet tematu do głoszonych równolegle przez autora postulatów realizmu, nakazuje tym większą ostrożność w spojrzeniu na utwory współczesne literaturze młodopolskiej, zwłaszcza że w ocenie tego okresu twórczości Sygietyńskiego wstępne sugestie krytyczne zarysowywały rygorystyczną linię podziału na utwory realistyczne i młodopolsko-symbolistyczne. Obserwacje poczynione na innym miejscu z okazji *Skalotocza* i *Jedynaczki* wskazują na potrzebę i celowość zapytania, w jakiej mierze mamy tu jeszcze do czynienia z realistycznymi obrazkami z życia.

Wybór tematów czy też sytuacji fabularnych przemawiać się zdaje za pozytywnym rozstrzygnięciem pytania. *Wywłaszczona* ukazuje rozpacz i śmierć starej kobiety, której chata w związku z budową linii kolejowej ma ulec rozbiórce. *Skrucha Maciejowa* przedstawia sylwetkę chłopca zmuszanego przez żonę biciem do nieustannej pracy na licznej rodzinie. Nowela *Przez skórę a do krwi* zarysowuje scenkę zmagania się piaskarza z upartymi końmi. Obrazek *Z miłosierdzia* mówi o braciszku zakonnym, doświadczającym w izbie miasteczkowego golibrody wątpliwych przyjemności darmowej usługi. Streszczenia powyższe mogłyby istotnie sugerować, że przedmiotem zainteresowania pisarza było nawiązujące do osiągnięć *Gemmy* i *Cioci Teosi* opisywanie dramatów życiowych ludzi szarych i gromadzenie motywujących je szczegółów tła środowiskowego. Niemniej wydaje się, że nie byłoby to ujęcie w pełni odpowiadające zamiarom i ambicjom autora. Dość wyraźnie mogą nam to uświadomić dwie pierwsze z wymienionych nowel, oparte na tematach z życia wiejskiego.

Wywłaszczonej (1901) rzeczywiście trudno odmówić charakteru prawdziwego i głęboko ujętego obrazu z życia. Owe wartości wnosi do utworu portret starej kobiety, która w swych gorączkowych próbach ratowania skazanego na rozbiórkę domu ujawnia ogromne bogactwo i siłę uczuć. Wypowiedzi starej mówią o przywiązaniu do ziemi, z której wyrosła i w której tkwi korzeniami, o umiłowaniu drobiazgów, które się razem z nią zestarzały, a przede wszystkim o zgodzie z życiem i trzymaniu się go wszelkimi siłami. Kobieta broni swych pamiątek, bo one nadają sens jej przeżytym latom:

[...] Człowiek — powiada — tyle jeno o nich wie, że je na drzewinie zakarbował kozikiem [...] Przecie rok za rokiem płynie jak ta woda w rzece i tyle się go ma w pamięci, co i w ręku¹⁹.

Wydobywając mocno nutę uniwersalną, ogólnoludzką, portret starej chłopki zarysowywał się jednak w konflikcie wyizolowanym ze społecznego kontekstu. Staruszka nie pada ofiarą sąsiedzkich machinacji czy samowoli lub interesowności inżyniera wykreślającego trasę kolei, na wywłaszczeniu finansowo nie traci, u swego antagonisty zdobywa sobie szacunek i sympatię. Jej starcie z inżynierem rozwija naznaczoną już w *Skalotoczu* formułę „skrzyżowania się dwóch dróg przeznaczenia na jednym polu działania”. Tragedia wynika ze zderzenia się dwu wartości: postępu i uczucia, co dobitnie wydobywa końcowa pointa utworu:

Ach, ileż postaci uczucia, stężalego w ciągu wieków, staje postępowi w poprzek drogi!... (N, s. 173).

¹⁹ A. Sygietyński: *Nowele wybrane*, jw., s. 167, 168. W dalszych przytoczeniach tekstu nowel oznaczamy to wydanie znakiem: N.

Wydobyciu uniwersalnej problematyki służą poza redukcją do minimum obserwacji środowiskowych także środki artystycznego ukształtowania portretu bohaterki. Z jednej strony wypowiedzi staruszki w początkowych scenach oddające charakterystyczność chłopskiej argumentacji przybierają pod koniec literacką formę retorycznego lamentu, z drugiej — opis postaci łączy realistyczną konkretność szczegółów z zabiegiem monumentalizacji.

Stała przy drzwiach — czytamy — niewzruszona, zeszywniała w kształtach i wyrazie, jak biały posąg niedoli, wzywający ludzi do miłosierdzia swoim milczeniem (N., s. 164). A przez pole szła tak śpiesznie, jak gdyby ją gorączka niosła. Wiatr miała w oczy, więc włosy, rozwiane w siwy obłok, fruwały tylko dokoła głowy, a płachta, wydęta u dołu z tyłu, wlokła się wiechą po ziemi. Zdawało się, że to białe widmo trwogi tak mknie przez pole bez pamięci [...] (N., s. 171).

Jak dalece dramat losu przeważał w koncepcji utworu nad treścią i fakturą obrazu z życia wiejskiego, wskazuje wymiana zdań na ten temat zawarta w korespondencji pisarza z P. Chmielowskim. Ten ostatni, kodyfikator dorobku pozytywistów w zakresie teorii realizmu, odczytując utwór po myśli swoich estetycznych upodobań zahaczał o pewne niedomagania:

Czy *Wywłaszczoną* wykończyłeś obecnie, czy dawniej? Jest ona doskonała w pomysłu a w znacznej części i w wykonaniu; czasami tylko myśl za wysoko w głowie chłopki buja, a przynajmniej za abstrakcyjnie się wyraża. Drobne to wszelako skazy.

Sygietyński prostował:

Pytasz o *Wywłaszczoną*, kiedy napisana? Brat (Ireneusz) opowiedział o wypadku, jaki mu się przytrafił w Turcji, więc skorzystałem z pomysłu i napisałem nowelę na gruncie swojskim. Nie usiłowałem nawet trzymać się gruntu realistycznego, gdyż nawet unikałem gwary chłopskiej. Stąd pewien sentymentalizm i połot myśli nie licujące wielce z naturą chłopską, lecz chodziło mi o uronienie łzy nad „zamierzchającą terazniejszością” (podkreśl. Z. U.)²⁰.

Wypowiedź pisarza uwydatnia paraboliczny charakter pomysłu i zdradza mechanizm formowania się rzekomo „realistycznego obrazka z życia wsi”. Świat przedstawiony utworu nie wyrasta z zakładanej przez naturalistów ścisłej obserwacji konfliktów i realiów określonego wycinka rzeczywistości. Rodzi on się inaczej: wpierw egzotyczne zdarzenie nasuwa pisarzowi ogólną myśl o życiu, a następnie konstrukcja ta podlega mniej lub bardziej ściśtemu upostaciowaniu i ukonkretnieniu.

Mechanizm wyżej opisany możemy sprawdzić na przykładzie *Skruchy Maciejowej* (1911, powst. 1908²¹), której przyznawano „charakterystyczny dla autora realizm społecznej obserwacji”, pozwalający rzekomo „na wyciągnięcie bezbłędnego wniosku: «skrucha» Maciejowa to wynik rzeczywistej ciemnoty

²⁰ List P. Chmielowskiego z 4. IX. 1901 i odpowiedź Sygietyńskiego z 8. IX. 1901. *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, jw., s. 166—167.

²¹ Rękopis noweli pt. *Zacności kobieta* nosi datę 20. XI. 1908. Por. rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13213 III, s. 47—61.

i nędzy wsi”²². Przy pierwszej jednak próbie wyjaśnienia tytułu na podstawie sytuacji fabularnej nasuwają się wątpliwości co do takiej oceny noweli.

Na czymże bowiem polega „skrucha” Macieja? — Narrator, któremu cała wieś współczuje z tego powodu, że go baba „pierze okrutnie”, wyjaśnia w noweli, dlaczego godzi się z tą operacją i uznaje ją za zasłużoną i sprawiedliwą. Opowiada, jak to pewnego razu, gdy po wypadku w lesie omdlał z wpływu krwi, został przez babę „zretowany” ku swemu wielkiemu niezadowoleniu:

Dobrze mi było w omroku — tłumaczył wówczas kobiecie — [...]. Gdym oczy zamknął, to dobroć jakowaś we mnie wstępowała: anim czarno widział, ani biało, jeno omrok gęsty; anim zimna doznawał, ani gorąca, jeno ochłody od wszelkiego bólu i cierpienia; ani mi twardo było, ani miękko, jenom czuł wygodę — nie to, żeby niewygodny nie miało być przy mnie, ale to, że ja przy niej nie byłem... A już co do troski, to ta nie powstała mi nawet w głowie! Anim myślał, skąd wziąć pieniędzy na podatki, na sól, na kozuchy, na buty, na katanki dla dzieci; [...] anim się troskał o drogę za sobą i przed sobą; anim się frasował, że trzeba jeść i dać jeść, że trzeba iść spać i potem znowu wstać!... Tak i po co mnie było budzić?! (N., s. 202).

Obity przez babę za ową pańską zachciankę, by „spokoju w niebycie zacząć”, podczas gdy „dzieckowin tyła” i „trzeba koło gospodarstwa chodzić, na chleb i na zasiew młócić” — zrozumiał swój błąd i od tej pory, ilekroć chciałby „wyprząc”, ucieka się chętnie do wypróbowanego lekarstwa żoninej ręki.

Winy i skruchy Maciejowej nie da się ująć w kategoriach opisu wsi, jej nędzy i ciemnoty. Zabawna fabuła noweli, dla której nie bez racji nazwano ją „ramotą — ale dobrą ramotą”²³, rozpatruje zagadnienie winy i skruchy w kategoriach moralnych: odpowiedzialności i wyboru postawy wobec życia. Winą jest myśl o „wyprzęgnięciu”, skrucha wyraża się zgodą na jarzmo pracy. „Mnie samemu rado w pługu chodzić” — brzmi pointa. Jest to niewątpliwie kontynuacja myśli *Cioci Teosi* i *Skalotocza*.

Kontynuacja — jak się okaże — bardzo osobista. Trzeba tylko zestawić poprzednio przytoczone wrażenia chłopca z pobytu w „niezyciu” z listem Sygietyńskiego do Chmielowskiego z 26 grudnia 1903 r.:

Przed tygodniem byłem jedną nogą na tamtym świecie. Rozkosz — powiadam Ci! Ani ziemia była mi twarda, ani czas wydawał mi się długi, ani przestrzeń przerażała mnie ogromem, ani przeszłość smuciła, ani przyszłość niepokoiła, ani terażniejszość kłuła! Gdy mnie ocucono, pierwsze słowa moje były: „Po coście mnie obudzili?” I istotnie — nic nie myśleć, o niczym nie wiedzieć, nic nie czuć — to rozkosz prawdziwa! Nic! Jakżesz to nieuchwytnie dla zmysłów, a jednak istniejące. Po prostu ma się uczucie nicości i żałuje się potem, iż się w niej nie jest. W niedzielę, dn. 20 bm., z rana uszła mnie krew z powodu cierpienia hemoroidalnego i upadłem zemdlony na korytarzu. Niestety, dźwignięto mnie z zewnątrz i po pięciu minutach zmuszono serce do ruchu. Ale pięć minut trwałem w nieistnieniu. Dobrze i to²⁴.

Tęsknota do niebytu lub, by nazwać to językiem współczesnej poezji, do nirwany miała realne podstawy w warunkach życia Sygietyńskiego. Korespondencja z Chmielowskim rzuca światło na rozpaczliwe szamotanie się

²² T. Weiss, jw., s. 213, 217.

²³ J. Odrowąż - Pieniążek, jw.

²⁴ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, jw., s. 238.

pisarza między ambitnymi planami literackimi a potrzebami licznej rodziny, które zmuszały go do piłowania dziennikarskich sprawozdań muzycznych i teatralnych i spychały do roli „metra” muzyki. „Wydatki ogromne — pisze dalej w cytowanym liście — trzeba pruć z siebie wnętrzości i dawać po trochu do spożycia rodzinie [...]”²⁵. „Wierz mi — pisał dwa lata przedtem (luty 1902), mówiąc o trudach wyżywienia 12 osobowej rodziny — iż gdyby mi powiedziano, iż za dwa, trzy dni, bo tyle mi potrzeba na uregulowanie interesów i uporządkowanie papierów, zejść z tego świata, który zresztą lubię, ucieszyłbym się bardzo”²⁶. „U mnie wszystko po dawnemu — zwierza się w kwietniu 1904 r. — spalanie się na wolnym ogniu i borykanie się z przeciwnościami życia A przeciwności tych jest coraz więcej!”²⁷. „Żyję w takich warunkach, że zasługuję raczej na litość niż na wymówkę [...] — donosi z końcem 1906 r. T. Piniemu²⁸, a zdanie to ilustrują ówczesne zapiski w kalendarzu, przynoszące wiadomości o zaciągniętych z Kasy Literackiej pożyczkach i o wyprzedawaniu się z cennych dzieł braci Gierymskich²⁹.

Zarówno problem wyboru między zapomnieniem cierpień w nirwanie, a codziennym trudem i poczuciem odpowiedzialności, jak też samo zdarzenie, stanowiące oś fabularną *Skruchy Maciejowej*, miały swoją genezę w najbardziej osobistych doznaniach i przemyśleniach pisarza. A zatem potwierdza się i w tym przypadku mechanizm *Wywłaszczonej*. Warstwa fabularno-obrazowa utworu, jego świat przedstawiony pojawia się jako element wtórny, wynik świadomej stylizacji. Utwór nie chce ukazywać wsi, ma natomiast ambicję przekazania filozofii pisarza, zbliżając się strukturą do formy przypowiadki. Wybór właśnie żartobliwego wiejskiego obrazka jako anegdotycznej faktury dla moralno-filozoficznych treści miał swoje uzasadnienie w opozycji Sygietyńskiego wobec „histerii nowoczesnej”, indywidualistycznych westchnień do nirwany, którym teraz przeciwstawił trzeźwą chatę chłopską, nie uznającą „pańskiego zbytku”, podobnie jak dziesięć lat przedtem trudy i mokoły skałotcza³⁰.

W obu omówionych wyżej przykładach trudno już mówić o realistycznych studiach z życia wsi. Gdy jeszcze w *Naszej kochanej pani*, mimo rozbicia formuły noweli — zautonomizowanego wewnątrznie kawałka życia, zarysowy-

²⁵ Jw., s. 239.

²⁶ Jw., s. 184.

²⁷ Jw., s. 247.

²⁸ *Korespondencja Tadeusza Piniego*. Rkps Bibl. Narod. w Warszawie, sygn. 2909, k. 430.

²⁹ *Kalendarz kieszonkowy na rok 1906*. Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13219 I.

³⁰ Ze tak był utwór w kołach ówczesnej inteligencji odczytywany, świadczy list Zygmunta Wasilewskiego, redaktora lwowskiego «Słowa Polskiego», w którym ukazała się pierwodruk noweli: „Po *Skrusze Maciejowej* chciałem Ci napisać [...], że bardzo się podobała i mnie i innym. Miałem sposobność słyszeć wyznanie jednego z najtęższych ludzi (dr Wyrzykowski, twórcy naszego «skautu»). Mówił: Cudna i mądra rzecz (o tej noweli). Miałem — powiada — bardzo przykre zajście. Ktoś mnie ubódl do żywego. Wróciłem do domu zgnębiony. Pierwszy raz doznałem zniechęcenia do wszystkiego. Rzucę wszystko i niech diabli itd. Czytam *Skruchę Maciejową* (sobota wieczór) i robi mi się jasno. [...] Dałem sobie w pysk, jak ten chłop, że mi się zachciewa pana z siebie robić. Oto co jest — mówi — Chłop ma zabiegi na niedomagania psychiczne także, oto instynkt itd. itd.”. Por. *Korespondencja Antoniogo Sygietyńskiego z lat 1886—1922*, jw., s. 460.

wała się mocna spójnia opartego na autentycznym materiale obrazu i wypowiedzianej z jego pomocą, ale już panującej nad nim refleksji krytycznej, to w *Wywłaszczonej* obraz życiowego dramatu, choć sugestywny i bogaty w treści emocjonalne, był już w znacznej mierze konstrukcją powołaną do życia dla wypowiedzenia pewnej myśli, a w *Skrusze Maciejowej* anegdota z życia wiejskiego nie miała już żadnych ambicji odkrywcości społecznej czy obyczajowej, ale w swym skonwencjonalizowaniu pełniła funkcję racjonalistycznej przypowieści moralnej. Dodajmy, że wyprzedzała ją pod tym względem obrazek *Z miłosierdzia* (1901), którego treść wywodziła się nie z naturalistycznego podpatrywania życia, lecz z tradycyjnej anegdoty szlacheckiej³¹ i sprowadzała się do zręcznego uwydatnienia — przez paralelę torturowanego przy darmowym goleniu kwestarza i kwiczącego w opresji prosięcia — zgryźliwej pointy: „Z miłosierdzia kogoś gola”. Trafne zestawienie przez T. Weissa zwartości, lekkości i dowcipu owej, jak ją autor określał, fraszki z cechami artystycznymi bajek Krasickiego wymagałoby uzupełnienia: podobieństwo wypływa z parabolicznej struktury utworu.

Stwierdzona wyżej tendencja do ograniczania autonomii artystycznej świata przedstawionego utworów na rzecz konstrukcji intelektualnej pozwala inaczej spojrzeć na nowelę *Przez skórę a do krwi* (powst. 1911), również uznaną do tej pory za realistyczny obrazek. I tutaj bowiem ambicje pisarza nie ograniczają się do opisu letniego dnia nad Wisłą, pracy piaskarzy i brutalnej rozprawy woźnicy z opornymi końmi. Już tytuł utworu zaznacza, że scenka zmierzać będzie do egzemplifikacji pewnej tezy. Materiał fabularny istotnie układa się w kształt przejrzystego sylogizmu o piętrowej konstrukcji: A) Konie odmawiają posłuszeństwa i mimo bicia, przekleństw i prób ulżenia im ciężaru nie ruszają z miejsca; B) furman siada na wóz, ściąga konie wędzidłem i bije z góry, a konie mimo zwiększonego ciężaru ruszają „skwapliwie”, ciągną „z ochotą, wesoło, posłusznie”; C) teza: „O, bo konie poczuły, iż woźnica teraz jest w równowadze swoich praw i sił: góruje nad nimi pozycją, a przeto i krzepiej trzyma, i mocniej bije”. (N., 179—180). A oto dalszy tok wyvodu logicznego: A) Konie kilkakrotnie powtarzają scenę daremnego oporu; B) dopiero wieczorem zmęczone i „zmańdrzałe” ruszają na pierwszy pokrzyk woźnicy; C) urągliwa pointa: „Że też to do rozumu stworzenia boskiego nie można trafić inaczej jeno przez skórę a do krwi”. (N., s. 180).

Obrazowa konkretność w nakreśleniu postaci opowiadacza, sylwetek koni, w opisie rzeki i rojnego wybrzeża na wstępie, a sceny kpin otoczenia w części środkowej tekstu maskuje nieco sztywność logicznego schematu. Równocześnie jednak rozmieszczone w zwrotnych momentach opowiadania zdania rezonujące w postaci przytoczonych wyżej wniosków lub zapowiadających przebieg zdarzeń pytań (np. „Jazda?... Hm, hm! A konie?”) służą wyrazistemu wypunktowaniu drwiącej i wzgardliwej myśli o niezbędności bicia w życiu zbiorowym. W takim ścisłym przyporządkowaniu obrazu do myśli wydaje się nowelka Sygietyńskiego zbliżyć do alegorii, w której motywy woźnicy, wozu i zwierząt pociągowych należą do częstych emblematów społecznego współdziałania, wyzyskiwanych chętnie przez bajkopisarzy lub moralistów politycznych (przypomnijmy Modrzewskiego obraz niepohamowanej wolności magnackiej, wymagającej twardego munsztuka, bajki Krasickiego *Konie i furman*, *Wóz z sianem*, *Woły krnąbrne*, bajkę B. Hertza *Koń i pies* itp.).

³¹ Por. *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, jw., s. 165.

Sens takiej konstrukcji i adres jej pointy nie są jednak obecnie dość wyraźne, choć niektóre szczegóły towarzyszące genezie utworu pozwalają go hipotetycznie określić. Zastanawia na przykład, że na przekór informacji noty wydawniczej, jakoby utwór z 1911 roku opublikowany został dopiero w tomie *Święty ogień* z roku 1918, w osobistych zapiskach rachunkowych Sygietyńskiego napotykamy obok notatek z września 1912 r. na zestawienie honorariów pobranych w tym czasie z «Kuriera Warszawskiego», w którym to spisie obok opublikowanych wówczas artykułów oraz *Jedynaczki* i *Skruchy Maciejowej* wymieniona jest także nowela *Przez skórę a do krwi*³². Również rękopis noweli z zanotowaną pod tekstem prośbą o korektę i zwrot po wykorzystaniu³³, wskazywałby na to, że pierwodruku noweli należałoby szukać w czasopiśmie. Tymczasem poszukiwania w okolicznych tomach «Kuriera» potwierdzają, jak dotąd, informację noty. Tajemnica wydaje się mieć związek z notatką w kalendarzyku przy dacie 19 września, kiedy to autor zapisał kwotę wydaną na dorożkę do redakcji i do cenzury. Czyżby więc nowela utknęła w cenzurze? Nie jest to pewne, lecz może się wydać prawdopodobne, gdy przypomnimy, że wrzesień roku 1912 był okresem wzmagającej się agitacji politycznej przed wyborami do Dumy, które miały niebawem wskutek skłócenia partii mieszczańskich przynieść w Warszawie zwycięstwo kandydatowi żydowskiemu. Utwór Sygietyńskiego mógł być łatwo odczytany jako wezwanie do jedności działania i wyzbycia się uporu wobec groźby nawrotu ostrzejszego kursu władzy.

Interpretacja to oczywiście hipotetyczna, ale na tle nowelistyki Sygietyńskiego z lat 1906—1913 nie bez uzasadnienia. Pobudzenie nadziei wolnościowych i myśli demokratycznej wywołane rewolucją 1905 r. zaznaczyło się bowiem w dorobku literackim pisarza szeregiem artykułów i utworów o wyraźnym podkładzie politycznym. Moment ich powstania wiąże się z krótkim okresem redagowania przez Sygietyńskiego pisma «Przełom», organu efemerycznej grupy liberalnej inteligencji zrzeszonej w Związku Demokratycznym a następnie w Polskiej Partii Postępowej. Jako redaktor naczelny dziennika, „który poza ścisłym celem politycznym wziął sobie za zadanie działać w społeczeństwie w kierunku kulturalnym”³⁴ stwierdzał Sygietyński w pierwszym z cyklu artykułów *Na przełomie* potrzebę rewizji całego ruchu umysłowego i artystycznego, z satysfakcją zauważał, że pod miażdżącymi kołami wozu rewolucji ginie literatura „nagich dusz” i ustępuje miejsca manifestacjom „zbiorowej duszy narodu”. Apelowo o dogłębne przekształcenie twórczości w tym kierunku, spodziewając się zresztą, że owa metamorfoza w niesprzyjającym dla poezji okresie dokonać się musi głównie w „zaczysku gabinetów”³⁵. Sprzeczność obu sąsiadujących tu myśli da o sobie znać niebawem w praktyce twórczej Sygietyńskiego, na razie jednak wypowiedzi pisarza w «Przełomie» nasycone są aktualnością polityczną. Ich tonem głównym jest protest przeciw zaostrzającemu się terrorowi, bezwzględnemu łamaniu przyrzeczeń konstytucyjnych, masowym wyrokom śmierci i bezlitosnemu, niehumanitarnemu try-

³² *Kalendarz kieszonkowy na rok 1912*, jw.

³³ Por. rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13214 II, s. 19—20. Brak pierwszej strony zwykle przez autora datowanej, nie pozwala ustalić, kiedy tekst mógł być wysłany do druku.

³⁴ Określenie Sygietyńskiego w liście do T. Piniego. *Korespondencja Tadeusza Piniego*, jw., k. 290.

³⁵ A. Sygietyński: *Na przełomie (Nagim duszom)*. «Przełom» 1906, nr 1—2.

bowi ich wykonywania. Program pozytywny natomiast ma charakter niejasny: wyraża się ogólnym poparciem dla rewolucji i rewolucjonistów, w których pisarz chce widzieć zresztą przede wszystkim „szaleńców życia uduchowionego, myśli niepodległych, idei daleko poza widnokrąg ciasnej rzeczywistości wybiegających”³⁶, a podstawowy cel walki dostrzega w konstytucji, która miałaby się stać lekiem na wszystkie „kolce i kanty” klasowe³⁷.

Pod względem literackim wypowiedzi Sygietyńskiego w «Przełomie» nie mieszczą się w konwencjach gatunkowych publicystycznego artykułu lub felietonu. Odcinają się przede wszystkim od zwykłego języka ówczesnej prozy dziennikarskiej swoją parenetyczną stylistyką:

I otworzyły się więzienia na przyjęcie więźniów — czytamy na przykład w *Rocznicy* — i stanęły szubienice jedna za drugą po całym obszarze wielkiego Państwa, i uzbroiły się w broń szybkostrzelną pułki piechoty, i wsiadły na koń szwadrony jazdy, i ustawiły się w szeregi działa artylerii, i policja objęła dowództwo naczelne nad siłą zbrojną, zmobilizowaną przeciw najniebezpieczniejszemu wrogowi swemu, przeciw idei. Idea zwycięży, bo nie ma na nią broni dość zabójczej, bo ona jedynie jest nieśmiertelna w przestrzeni i w czasie i nie da się beznadziejnie utopić ani w morzu krwi, ani w otchłani przeszłości³⁸.

Z drugiej strony autor chętnie wyzyskuje w publicystycznym wywodzie rozbudowane, emocjonalne obrazy. Tak np. w *Marzeniach świętej głowy*, zanim przejdzie do zakwestionowania pojęcia przestępstwa politycznego i do protestu przeciw nadużyciu kary głównej, podsuwa czytelnikowi najpierw rzeczowy i pedantyczny opis gilotyny, następnie sugestywnie odtwarza makabryczną scenę egzekucji, analizuje moment przeżyć śmiertelnych skazańca i zastanawia się, w którym momencie następuje koniec świadomości. W *Trzecim przykazaniu*³⁹ idzie dalej jeszcze; dyskursywnie wyrażony atak publicystyczny na barbarzyństwo wojskowych sądów łączy z dramatycznym opowiadaniem. Wychodzi ono od obrazu sądu i skazania młodej dziewczyny, opisuje jej przeżycia w oczekiwaniu na stracenie i zamyka się sarkastyczną pointą, kiedy to gotowa już na śmierć i opanowana bohaterka dowiaduje się o przedłużeniu męki czekania o jedną dobę, ze względu na to, że kat nie może w niedzielę wykonywać zarobkowej pracy. Granica między publicystyką i prozą narracyjną jest tu już bardzo słabo widoczna.

Tylko drobne przesunięcie dominanty na fabułę odróżnia od owych tekstów trzy powstałe współcześnie nowele, tkwiące głęboko w politycznej publicystyce. Można to łatwo dostrzec na przykładzie znanej nam tylko w zdefektowanej wersji rękopisu noweli *O upłochach i zbieglcach*⁴⁰, która zresztą najdalej posuwa fabularyzację publicystycznego materiału. Tematem utworu jest krytyka burżuazji warszawskiej, która mimo pretensji do patriotyzmu i społeczeństwa czeka w stolicy hakatystów na chwilę, kiedy „rząd” zapro-

³⁶ A. Sygietyński: *Marzenia świętej głowy*. «Przełom» 1906, nr 8.

³⁷ A. Sygietyński: *Rocznica*. «Przełom» 1906, nr 30.

³⁸ Jw.

³⁹ A. Sygietyński: *Na przełomie. Trzecie przykazanie*. «Przełom» 1906, nr 70.

⁴⁰ *O upłochach i zbieglcach. Rozmowa poufna na tle bandytyzmu*. Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13214 II, s. 3—15. Rękopis nie datowany, lecz spisany na papierze firmowym Redakcji Tygodnika «Przełom».

wadzi w Warszawie porządek i zapewni bezpieczeństwo „mienia i życia”. Dialog, który tę problematykę rozwija, jest bardzo ubogi pod względem charakterystyki obu partnerów rozmowy i sztywny w podporządkowaniu ich wypowiedzi celom publicystycznym. Równocześnie jednak całość odznacza się pewną lekkością i dowcipem konstrukcji, wiążącej akcenty aktualnej satyry z sensacyjnym obrazem eleganckiego rabunku. Rozmówca kamienicznika legitymuje się w rozmowie jako przywódca bandy rabunkowej i wymusza na nim okup, przed którym mieszczuch próbował umknąć z Warszawy.

Odmienne a bardziej dla Sygietyńskiego typową formę organizacji materiału publicystycznego demonstrują nowele, w których próbował pisarz wypowiadać swój pogląd na rolę i znaczenie wydarzeń rewolucyjnych. Tutaj nikła fabuła utworów sprowadza się do alegorycznego upostaciowania pewnych postaw i procesów społecznych, sceneria ulega całkowitemu odkonkretnieniu a narracja ciąży ku prozie oratorskiej.

Nowela *Wśród zamkniętego morza*⁴¹ opowiada o zagładzie utopijnej wyspy-twierdzy, która w baśniowym czasie „przed wiekami, wiekami” uległa żywiołowej sile wód oceanu. W momencie, gdy morze zaczynało się burzyć, przewodzący wyspie Wielki Mistrz-samowładca oddawał się rozkoszy panowania i pochłaniania dymów ofiarnych na ołtarzu, a rzeczywista władza należała do zakonników-rządzców, którzy zamierzali bronić wyspy przed natarciem morza przy pomocy tam, zamiast wyciąć kanały ułatwiające swobodny przepływ falam. Gdy trąba powietrzna wstrząsnęła już posadami twierdzy, Wielki Mistrz nakazał budowę kanałów. Zaledwie jednak otwarto śluzy, „serca zakonników zdrząły dziwną obawą o los fal, mogących stłoczyć się w kanałach niedość obszernych”, toteż na powrót śluzy zostały opuszczone i wzięto się do bicia tam ochronnych. Wywołało to tym silniejszy szturm morza, i przyspieszyło zagładę wyspy. Po „wielu, wielu leciech” od tego kataklizmu, zakwitło jednakże na tym miejscu nowe, bujne życie, żywiące się resztkami organicznymi dawnego, aczkolwiek nie umiejące jeszcze wchłoniąć ich w siebie.

Niemal każdy element owej przypowieści ma ścisły odpowiednik w sytuacji imperium rosyjskiego w roku 1906: car, reakcyjna administracja, swobody konstytucyjne rychło zastąpione sądami wojennymi itp. Zakończenie utworu wizją kataklizmu wyrażało obawę pisarza przed wybuchem, który zniszczy cały dorobek życia dotychczasowego. Na tle artykułów poświęconych obronie swobód konstytucyjnych trzeba w profetycznej wizji noweli dostrzec przede wszystkim ostrzeżenie przed represyjnymi środkami walki z falą rewolucji.

Opowiadanie *Wspólną drogą...*⁴² podporządkowuje również w zupełności swą fabułę wyrażeniu przekonań politycznych pisarza, choć stosuje w tym celu alegoryzację mniej jaskrawą, opartą na personifikacji postaw proletariatu.

⁴¹ Rękopis noweli (Bibl. ZNiO, sygn. 12821 III, s. 1—17) został zapisany na papierze firmowym «Przełomu», a więc nie wcześniej niż w ostatnich miesiącach 1906, co przeczy hipotezie wydawcy *Korespondencji Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego* (jw., s. 144), jakoby utwór był już gotowy w roku 1900. Uwagi adiustatorskie pod tekstem wskazywałyby na to, że tekst był drukowany, lecz zdekompletowanie roczników «Przełomu» w bibliotekach nie pozwala stwierdzić tego bezspornie.

⁴² A. Sygietyński: *Wspólną drogą...* (Z opowiadania panny S.). «Przełom» 1906, nr 62—63.

riatu i rewolucyjnej inteligencji. W umownej sytuacji ucieczki przez śnieżną pustynię ku jakiejś granicy zarysowują się w utworze dwie kontrastowe postaci: ideowej rewolucjonistki — inteligentki i jej przewodnika, prymitywnego zbrodniarza, „istoty energicznej, ale bezmyślnej, zgoła nieuduchowionej”, w której ordynarnym wyglądzie czają się zbrodnicze instynkty i „zło-wrogie okrucieństwo dzikich zwierząt”. W chwili, gdy oboje zatrzymują się w pobliżu wielkiego, gubernialnego miasta, rewolucjonistce narzuca się wątpliwość, czy warto „poświęcać życie dla ludzkości, która między innymi wydaje i takich”. A oto dłuższy wypis, który przynosi rozstrzygnięcie kwestii a zarazem ilustruje stosunek autora do sprawy rewolucji:

[...] Zwróciła wzrok swój przenikliwy ku miastu, rozściełającemu się szeroko opodal. Widziała tam gmachy i domy, wielkie budowle i marne lepianki, przybytki domowego ogniska i kryjówki nędzy ludzkiej, nad którymi górowały świątynie, sądy, więzienia w otoczeniu nielicznych szkół i niezliczonych szynków. I przed oczami jej duszy stało całe mrowisko ludzkie, zebrane sztucznie w społeczeństwo [...] ulegające tchórzliwie i przymusowo kodeksowi wymyślonego przez mocnych przeciw słabym, a zabijające instynktownie śmiałych i niezależnych, żyjące w nieprawości i nieprawością, a przestrzegające zewnętrznych form konwenansu. I ujrzała się nagle w tym otoczeniu, i było jej ciemno, duszno, źle — źle i wśród tych „porządnych ludzi”, którzy prawo przemocy stanowili, źle i wśród tych „porządnych ludzi”, którzy prawu temu ulegali, źle, najbardziej źle wśród tych zrównoważonych, zadowolonych, opasiłych, którzy prawu temu z szponów wymknąć się zdołali, a tych właśnie było najwięcej. I naraz myśl o tym społeczeństwie, żyjącym w obłudzie i obłudą, zgniłym od góry, zmartwiałym w środku, skarłowaciałym od dołu, przejęła ją takim bólem, takim wstrętem nieprzepartym, iż [...] zwróciła się ku pustyni, ku przestworzu z wyrazem niemal wesela na zsiniałej od mrozu twarzy. W tej chwili spojrzała na niego [...] Lecz dusze ich nie zjednoczyły się. Każde z nich dążyło ku innemu celowi: — on, by toczyć dla siebie krew z teraźniejszości, ona, by z krwi teraźniejszości i z ducha przyszłości tworzyć nową ludzkość — inną. Mimo to ten zbrodzień jawny [...] wydał jej się teraz milszym, prawie bliższym. To przynajmniej sojusznik niezłomny wobec mocy żywiołowych, wobec śmierci z głodu czy od mrozu. I teraz ona odezwała się pierwsza, stanowczo i sucho: — Idźmy!⁴³

W przeciwieństwie do kunsztownego odtwarzania przeżyć ludzkich w *Gemie* czy *Cioci Teosi* tutaj myśli bohaterki, niepodporządkowane formalnie celom artystycznego obrazu, lecz poddane zabiegowi retorycznej monumentalizacji, stają się tylko środkiem wypowiedzenia ideowej deklaracji pisarza. Ta zaś odsłaniała dezorientację Sygietyńskiego w ocenie wydarzeń i sił działających w rewolucji oraz słabość i ogólnikowość wysuwanego przezeń programu pozytywnego. Na tle obrzydzenia wobec treści życia w społeczeństwie mieszczańskim, ale równocześnie i nietajonej obawy, a nawet wrogości wobec ujawnionej nagle siły proletariatu, wyolbrzymiał on rolę ideowej inteligencji i wysuwał spekulatywny postulat jej czasowego sojuszu z rewolucyjnym tłumem, bliskości w środkach i oddalenia w celach, określanych zresztą mgliście jako „budowa nowej ludzkości”.

W podwójnej izolacji społecznej i spekulatywności tego programu trzeba widzieć główne źródło artystycznej klęski omawianych nowel. Ich retoryczna

⁴³ Jw., nr 63.

publicystyka, zrodzona z tej samej fali naporu treści ideologicznych, która wydała *Nagi bruk* i *Nokturn*⁴⁴, nie miała bowiem wskutek wspomnianych uwarunkowań ani równego utworom Żeromskiego napięcia emocjonalnego, ani takiej jak one konkretności w symbolicznym obrazie walki proletariatu. Rozumowemu charakterowi treści nowel odpowiadała sztywna forma alegorycznego obrazu.

Wybór alegorii odpowiadał niewątpliwie intelektualizmowi autora *Kołycki*, ale w przypadku noweli *Wspólną drogą* miał także dodatkową motywację. Stanowił nawiązanie do tradycji publicystyki patriotycznej, od czasów romantyzmu chętnie nakładającej na siebie płaszcz alegorycznej przypowieści; wiązał się też zapewne z warunkami druku w legalnej prasie warszawskiej⁴⁵. Wydaje się bowiem, że uznanie dla jednostkowego bohaterstwa ideowych bojowców — tu już podobnie jak u Żeromskiego przeciwstawionych w swej męczeńskiej samotności postawie całego niemal społeczeństwa⁴⁶ — wyrastało przede wszystkim z solidaryzowania się pisarza z niepodległościowymi hasłami ruchu rewolucyjnego.

Przemawia za tym napisana w pewnej już perspektywie (1913) od wydarzeń rewolucyjnych tytułowa nowela tomu *Święty ogień* (1918), która zarysowywała (znów w formie alegorycznej przypowieści) idącą przez pokolenia tradycję służby patriotycznej i skupiała przy tym główną uwagę właśnie na przeciwstawieniu mrocznych lat popowstaniowej egzystencji narodu straceńczemu lecz zapładniającemu zrywowi roku 1905.

Alegoria wyzyskiwała łatwo czytelny motyw wyspy, po której sztafeta gońców-ochotników, krzepiąc siły — dla większej jasności — pieśnią-hasłem: „Jeszcze wyspa nie zginęła”, roznosi święty ogień. Wystawiał w niej Sygietyński w pięćdziesiątą rocznicę wybuchu styczniowego (1863—1913) surowy rachunek swojemu pokoleniu. Była to w zasadzie ta sama ocena, którą w ćwierćwiecze powstania przynosił naturalistyczny obraz powieściowy *Wysadzzonego z siodła*, tym razem jednak powtórzona w stylizacji nawiązującej do autorytatywności biblijnej moralistyki *Książki Pielgrzymstwa*:

I wykonało się. Mrok ogarnął wyspę! Jeszcze chwila, jedna, druga, a wypiarze odwołali czatowników z wieży-strażnicy, aby nie widzieć, aby nie wiedzieć, skąd przedtem światło szło i skąd kiedykolwiek przyjść by mogło, i pochylili głowy ku ziemi, i oddali się zajęciom codziennym, powszednim pośród mroku i chłodu, poprzestając na złudnych przeblaskach sztucznego światła i sztucznego ognia, i zbudowali arkę przymierza terażniejszości z przeszłością w kształcie trumny, w której złożyli resztki prawdziwych i rze-

⁴⁴ Listopad 1906 — styczeń 1907. Utwory i artykuły Sygietyńskiego publikowane były w ostatnich miesiącach roku 1906. Warto również zasygnalizować w tym miejscu równoległość wystąpienia struktur retoryczno-alegorycznych Sygietyńskiego z takimi nowelami W. Reymonta, jak: *Na krawędzi* i *Cmentarzysko*.

⁴⁵ Usprawiedliwiając się wydawcy monografii o M. Gierymskim z opóźnień w pracy nad tekstem przedruku, przyrzekał pisarz poprawę przy planowanej pracy o Chełmońskim: „Obecnie — uzasadniał swą nadzieję — prócz lekcji muzyki w konserwatorium nie mam żadnej innej roboty terminowej. W kozie też (!) za przewinienie prasowe siedzieć nie będę”. (*Korespondencja T. Piniego*, jw., k. 450). Świadczyć by to mogło, że w czasie pracy nad monografią (październik-listopad 1906, okres pracy w «Przełomie») dotknęły pisarza tego rodzaju represje.

⁴⁶ Por. H. Markiewicz: *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Warszawa 1964, s. 334.

komych popiołów z ostatniej pochodni, i uchwalili rocznicę śpiewania „Gorzkich żalów”, których słowa za czasem, i to niedługim, wyszły im z pamięci, i ustanowili godziny pacierza, który wkrótce już nie tętnem serca, lecz nalożeniem warg tylko odmawiali, i popadli w sen rezygnacji, w sen niewolników; wyrzekli się nadziei, przestali wierzyć, przestali cierpieć. By zaś i pokolenia przyszłe uchronić od męki marzenia, od klęski szalu, nakazali piastunom narodu położyć pieczęć kamienną na księdze baśni cudnej [...] I mrok trwał, gęstniał, a wyspiarzom w nim i z nim wygodnie było. Co prawda każdy, jeden wobec drugiego, wzdychał żalosiźnie, ale też za to i każdy, jeden przed drugim, garnął dobro ku sobie, a powtarzał w duchu: — Zaliż nie mędrsza jest spokojnie żyć w mroku dla siebie, niż szaleńczo miotać się w świetle dla innych?... [...] Dość jest świecić kagankiem, by móc znaleźć drogę w puszczy; dość jest chuchać w palce, by móc grabić ku sobie...⁴⁷

Egoizmowi i zapoznaniu idei patriotycznych przeciwstawił pisarz strażnicę, który wniósł na powrót pochodnię sztafety na wyspę i, przyjęty z oburzeniem i urąganiem, „tam w rozdole przeciwności padł okrutnie pohańbiony”, lecz umierając „ogień święty wziął w serce swoje, by ofiarą całopalną jestestwa doczesnego żar jego podtrzymywać do końca” (S., s. 246, 256). Z tą częścią wywodu alegorycznego splótł pisarz motyw wieży-strażnicy, w której chroni się zapomniany i opuszczony „niektóry Piastun narodu”. Wychowana przez niego w kulcie wieczystego ognia, entuzjazmu i bohaterstwa wnuczka wyrasta na kobietę-mścicielkę, która odszuka iskrę tłącą się w piersi skazańca i przeniesie płomień na całą wyspę.

W ten sposób na czoło utworu wysuwała się myśl o roli literatury jako nauczycielki narodu, pielęgnującej uczucia patriotyczne, a także o kapłańskim, dydaktycznym powołaniu pisarza. Myśl, podobnie zresztą jak i forma jej wyrażenia, zacerpnięta z arsenału literatury romantycznej, lecz w tak dosłownym przekalkowaniu spóźniona i niepłodna już artystycznie. Było to, bez wątpienia, nieoczekiwane zamknięcie twórczości, która rozpoczynała się od podważenia związków literatury z narodową i społeczną dydaktyką. Ale zamknięcie logicznie wynikające ze sposobu traktowania przez autora małej formy jako narzędzia wypowiedzi okolicznościowej, przekazywania pewnych koncepcji intelektualnych, niezależnie od tego, czy ich treścią były problemy artystyczne, społeczne lub polityczne, czy też zagadnienia moralne i osobiste sądy artysty o życiu.

3

Na uboczu rozważań pozostawiliśmy do tej pory grupę nowel, które swą odrębnością formalną i tematyczną sprowokowały opinię o młodopolskim charakterze ostatniego okresu twórczości Sygietyńskiego. Mowa tu o powstałych w latach 1910—1913⁴⁸, a ogłoszonych w tomie *Święty ogień* nowelach: *U kamienia przydrożnego*, *Gość kamienny* i *Skrzat*.

⁴⁷ A. Sygietyński: *Święty ogień*. Warszawa 1918, s. 231—233, 243. W dalszych przytoczeniach tekstu nowel oznaczamy to wydanie znakiem: S.

⁴⁸ Mimo że daty zanotowane pod utworami w wydaniu książkowym wiążą moment ich zredagowania z rokiem 1913, powstały one wcześniej. Rękopis *U kamieniu przydrożnego* opatrzony jest datą 14—20 marca 1910 r. (Por. rkps Bibl. ZNIO,

W czterdzieści lat po publikacji oceniono ich wartość bardzo surowo:

Napuszone, mistyczne zwroty i przenośnie — napisał T. Weiss — ciężka, patetyczna konstrukcja zdań, rozwichrzone i nienaturalne porównania, wyolbrzymione i przesadne sylwetki psychiczne ludzi — wszystko to razem powoduje, że wspomniane utwory są zupełnie nieczytelne. Sygietyński, mistrz zwartości, ekonomii i wycucia artystycznej miary, jest zupełnie nie do poznania w tych pozbawionych jakiegokolwiek umiaru artystycznego, mistyczno-symbolicznych utworach⁴⁹.

Ocena to słuszna, lecz wyciągnięte z niej wnioski historycznoliterackie wymagają uzupełnień, komentarza i drobnych korekt.

Zacząć trzeba od pewnych charakterystycznych rysów przedstawionego w nowelach świata. Uderza pod tym względem daleko posunięte pokrewieństwo nowel, których wspólnym tematem jest dramat miłosny artysty. Raz jest nim poeta, który, oddawszy kobiecie całą duszę i wyrzekłszy się dla niej swego talentu, zostanie porzucony i stanie się póbobłąkanym żebrakiem-pątnikiem (*U kamienia przydrożnego*); innym razem — wiekowy rzeźbiarz, zakochany w swej młodziutkiej uczennicy i popełniający samobójstwo w chwili, gdy uświadamia sobie jej wzajemność (*Gość kamienny*); jeszcze innym — opuszczony przez żonę muzyk, którego z depresji próbuje wyrwać „ofiara serca” młoda dziewczyna (*Skrzat*). Owe miłosne dramaty nie mają już jednak nic z naturalistycznych studiów miłości, w których ambicje odkrywczosci w zakresie fizjologicznego podkładu uczuć zbiegały się z potraktowaniem dziejów serca jako świetnego materiału do socjologicznej i obyczajowo-moralnej analizy życia społecznego. Są to natomiast wyizolowane podwójnie, bo ze społecznej i indywidualnej konkretności, poetyckie dialogi dusz. Z jednej bowiem strony poza dwojgiem partnerów miłosnego dramatu nowele nie ukazują w zasadzie ani innych postaci, ani żadnych obrazów z życia otaczającego (dwukrotnie wprowadzone postacie epizodyczne mają tylko służyć wydobyciu przez kontrast wzniosłości przeżyć i napięcia uczuciowego głównych bohaterów). Z drugiej — samym portretom kochanków brak indywidualnego charakteru. Są one raczej utkanymi z umownych rysów upostaciowaniami wdzięku młodości, starczego doświadczenia, wysublimowanego artystyzmu, tajonej zgryzoły itp. Oto np., jak zarysowują się przed nami bohaterowie *Gościa kamiennego*:

— On, dźwigający krzepko jeszcze i dumnie ciężar wieku, — ona niesiona lekko i powiewnie płomieniem kwitnącej młodości [...]

[...] On, w srebrnej aureoli siwych włosów, z suchą, posępną twarzą myśliciela, patrzącego przenikliwymi, burymi oczyma w dal; ona, w promiennej chwale zaledwie rozbudzonego życia, o lśniących, złotawo-kasztanowych, w zawój splecionych włosach, z pulchną twarzą zadąsanego dziecka, z aksamitnymi jak dwa ciemne bratki oczyma. (S., s. 67, 70).

Podobnie wyidealizowane, posagowo-ogólnikowe portrety znajdziemy w innych nowelach. Towarzyszą im równie abstrakcyjne i ogólnikowe w obrazie a ekstremistyczne w określeniach opisy przeżyć i stanów psychicznych. Wy-

sygn. 13213 I, s. 63—75; inne redakcje tekstu zob. tamże, sygn. 12820 I). Rękopis *Gościa kamiennego* w wersji brulionowej nosił datę 13 marca 1911 r., a czystopis powstawał od 12 lutego do 28 sierpnia 1912 r. (Por. rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13211 I).

⁴⁹ T. Weiss, jw., s. 219—220.

powiedzi postaci, pozbawione znamion indywidualnych, ukształtowane retorycznie i wyszukane w słowach dopełniają wrażenia akademickiej pozy w zarysowaniu realiów świata przedstawionego. Spójrzmy na scenę z *Gościa kamiennego*:

Naraz „mistrz” odezwał się wesoło:

— Pójdź!... Siądziemy przy stole jak dwaj biesiadnicy cisi, godni ucztę Apollina: ty z Aurorą przyszłości w rozplamionych myślach i sercu — ja z piorunem przeszłości, zgaszonym w zimnych rękach!... Pod koniec ucztę uwieniczysz głowę moją splotem aksamitnych, kojących dłoni swoich, a ja, miast wychylać puchar wina odurzającego na cześć chwili, złożę pocałunek błogosławieńczy na twoich skroniach!...

I ona wstała z otomany i szła wprost nań zwolna, cicho, miękko, jak zjawia zmierzająca w ruchu półsennym ku wyśnionemu celowi (S., s. 142—143).

Nienaturalna posągowość rzekomo wesołej wypowiedzi mistrza i stylizacja sceny na antyczną ucztę może ilustrować w skrócie teatralny charakter całej akcji nowel, mającej za tło — dodajmy — findesięclowy wykwiint salonu lub pracowni artyści. Wszystkie tu wskazane elementy zdają się przekonywać, że istotnego podłoża manierycznych skrzywień w ukształtowaniu świata przedstawionego nowel należałoby szukać nie tyle we wpływach młodopolskiej estetyki, ile w zakorzenionych tradycjach klasycyzującego nurtu sztuki mieszczańskiej pozytywizmu.

Przemawiają za tym, poza sugestiami wpływającymi z tekstu, dwa dodatkowe argumenty. Pierwszy dotyczy chronologii zjawiska. Trzeba przypomnieć, że już nowela *Po czasie* (1888) odcinała się nieoczekiwanie od obu sąsiadujących z nią powieści prawie lirycznym potraktowaniem miłosnego tematu. Poza pesymistycznymi refleksjami o życiu niewiele związków zachowała ta nowela z prozą naturalistów. Tu właśnie po raz pierwszy całą fabułę zastąpiła na serio potraktowana rozmowa dwojga niedoszłych kochanków, spóźnione wyznanie miłości. Pojawił się tu również konwencjonalny, wyidealizowany portret bohatera wyposażonego we wszechstronne zalety i uzdolnienia. Warto dodać, że z okazji tej noweli A. Drogoszewski zwracał uwagę na podobieństwo retorycznej rozmowy kochanków do dialogów w dramatach Świętochowskiego, a inni recenzenci *Drobiazgów* sygnalizowali sprzeczność między uczuciową treścią i retorycznym językiem wypowiedzi bohaterów⁵⁰. Uwagi podobne formułowano również pod adresem noweli *W noc świętojańską* (1897), która rozwijała dość konwencjonalny i blahy temat nocnej wyprawy młodej, naiwnej panienki i jej nauczyciela w poszukiwaniu kwiatu paproci. Okolicznościowy obrazek (publikowany w „Kurierze Warszawskim” 23—26 czerwca) bardziej niż poprzedni wiązał się z naturalistycznym nurtem nowelistyki w próbach „pozytywnego” tłumaczenia niezwykłych wrażeń i w zgrzytliwym spointowaniu romansowej fabuły napomknieniem gajowego o dziewczynie, która w podobnych okolicznościach „miała figła i zmarnowała się”. Mimo takiego rozwiązania ostatecznego całości i mimo wartości kompozycji utworu, razi w nim nadużycie błyskotliwego lecz bezosobistego dialogu i zbyt mocny akcent na wysubtelnienie przeżyć bohaterów oraz na niezwykłość odbieranych wrażeń, które to cechy wnoszą z sobą atmosferę salonowego wykwiintu.

⁵⁰ A. Drogoszewski, jw.; Lector: *Z nowszej literatury powieściowej*. «Nowa Reforma» 1899, nr 287.

Zbliżony charakter mają również dwie mniej znane pozycje nowelistyczne: scena *Na balu* (1888), ujmująca, jak wskazuje zachowany urywek rękopisu⁵¹, romansowy motyw w podobną jak noweli *Po czasie* formę wyszukanego dialogu, oraz napisany dla jednodniówki balowej szkic *Tak chciałbym* (1901). Ten ostatni tekst zwłaszcza jest bardzo znamieny dla salonowego gustu w opisie powabów balowej sali, jej „zwierciadeł weneckich, ram złożonych, muszli różnobarwnych i marmurów rzeźbionych w wieńce, w kwiatony, w wiśniory”, szczegółów jakby wyjętych z obrazów Czachórskiego, a dalej w przedstawieniu wyidealizowanej pary, „zapatrzonej w blaski swoich oczu, zasłuchanej w melodię swoich dusz”⁵².

Tematy wspomnianych utworów i związany z nimi specyficzny dobór elementów formalnych wskazują na istnienie od samych początków twórczości nowelistycznej pewnej skłonności pisarza do podejmowania tematyki erotycznej w ujęciu wyidealizowanym i w oprawie scenerii i mowy salonu.

Za ostrożnością w ocenie nowel erotycznych *Świętego ognia* jako utworów młodopolskich mogłoby także przemawiać chłodne ich przyjęcie w środowisku literackim. Jest rzeczą dość znamieną, że żadna z nich nie była wcześniej publikowana w czasopiśmie.

Gościa kamiennego — zalił się autor I. Chrzanowskiemu — ową nowelę uznaną przez Sz. Profesora za „najgłębszą i najpiękniejszą” odrzuciły redakcje: «Tygodnika Ilustrowanego», «Świata», «Kuriera Warszawskiego» i «Biblioteki Warszawskiej» [...] ⁵³

Niesposób sądzić, by działo się tak ze względu na młodopolską formę nowel; w latach 1910—1918 taki powód odmowy druku byłby mało prawdopodobny. Raziło więc chyba co innego, a powód ów zdają się tłumaczyć uwagi recenzyjne A. Langego:

Wszyscy ci panowie d'un certain age i te panie, młode, pełne czaru wiosennego, są nadzwyczaj inteligentni, niepospolici dialektycy wytworni w zachowaniu i w słowie. Pomimo szlachetnego tonu tych opowiadań i wielkie bogactwo ciekawych myśli, jakie wygłaszają w nich bohaterowie, razi nas w nich pewna teatralność. Zarówno ten mistrz, który sam za „Gościa kamiennego” się przebiera, jak i ten drugi mistrz, który siada na gościńcu na kamieniu, gdzie spotyka się ze swą dawną miłością; jak i ten trzeci mistrz, który nie odpowiada marzeniom i płomieniom Skrzata — są to wszystko sceny wykonane pięknie, ale w założeniu mało prawdziwe — niezgodne też ani z naturalizmem, ani z symbolizmem autora; powiedziałbym, że tu Syg. wszedł na drogę niezgodną ze swoim temperamentem: jest tu romantykiem, przetwórcą spóźnionego romantyzmu ⁵⁴.

W retoryczności i teatralności nowel wyczuwał Lange nutę niewspółczesną. Nazwał to spóźnionym romantyzmem, ale określenie odnosi się raczej

⁵¹ Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13213 III, s. 1.

⁵² Rękopis znajduje się wśród materiałów zebranych przez Z. Wasilewskiego do *Jednodniówki balowej*, która miała być wydana w 1902 r. przez Kasę Literacką w Warszawie. Por. Papiery B. i M. Wysłouchów, rkps Bibl. ZNiO, sygn. 7183, t. 9.

⁵³ *Korespondencja Ignacego Chrzanowskiego z lat 1892—1939*. Rkps Bibl. Narodowej w Warszawie, sygn. 7208, t. 3, k. 39—40.

⁵⁴ A. Lange, *A. Sygietyński: Święty ogień* [...] «Nowa Gazeta» 1918, nr 135.

do sentymentalnej treści utworów. Istotne źródło wrażenia teatralności wyjawiał sam autor na marginesie artykułu Langego. Pisał w przytoczonym liście do Chrzanowskiego:

[...] P. Antoni Lange w krytyce całkiem pochlebnej o mojej działalności pisarskiej («Nowa Gazeta») zarzuca mi „pewną teatralność” prawdopodobnie z tej racji, iż „mistrz” sam przebiera się za „Gościa kamiennego”, co według niego „jest w założeniu mało prawdziwe”. Toteż, miast zmonitować mnie za niedość może wyraźne uwypuklenie alegorii, nazywa mnie z tego tytułu „romantykiem, przetwórcą spóźnionego romantyzmu”. A ja chciałem tylko pokazać, iż za kobietę najbardziej nawet utalentowaną trzeba wszystko skomponować — treść, wyraz, formę — i samemu umrzeć: inaczej nie ujmie ona całokształtu życia w swej sztuce⁵⁵.

Miały być zatem omawiane nowele w autorskim zamyśle alegoriami, co z jednej strony wiąże je z tendencjami strukturalnymi, jakie próbowaliśmy ukazać w całym dorobku nowelistycznym Sygietyńskiego, a z drugiej — wyraźniej zaznacza ich klasycystyczno-parnasowską proveniencję, żeby przypomnieć tu chociaż alegoryczne nowele Świętochowskiego⁵⁶.

Wyraźny ślad alegorycznych zamysłów pisarza pozostał w intelektualizmie konstrukcji materiału fabularnego, w której dbałość o prawdopodobieństwo psychologiczne i o zbudowanie wizji czasowo-przestrzennej wydarzeń ustępują miejsca względowi na uwypuklenie określonych myśli. Myśli te obracają się wokół zagadnienia związku między życiem artysty i jego sztuką. *Skrzat* i *U kamienia przydrożnego* fabularyzowały zanotowany pod rękopisem tej ostatniej noweli aforyzm: „Miłość jest kołyską życia, a trumną poezji”. Alegoria *Gościa kamiennego* była bardziej rozbudowana. Jeden jej nurt stanowiła myśl krytyczna, że istotnym warunkiem powstania dzieł wybitnych jest głębokie przeżycie osobiste twórcy. Myśl tę uwydatniał pisarz przez skonstruowanie jałowych godzin pracy pary rzeźbiarskiej i momentów wstrząsu artystycznego, gdy mistrz ogląda nagle zamiast niezgrabnej modelki pozującą mu do aktu ukochaną uczennicę i gdy sam staje się dla niej modelem w chwili patetycznie spełnianego samobójstwa. Z tą warstwą tekstu wiążą się obszerny dywagacje mistrza na temat tworzenia, stosunku społeczeństwa do sztuki i koncepcji doskonałości formy, rozważanej na przykładzie muzyki Chopina. Nurt głębszy opierał się na analogii miłosnych przeżyć mistrza i uczennicy do motywów *Fausta* i *Don Juana*. Samobójstwo mistrza ma być „wprowadzeniem logiki czynu do absurdu poezji”; *Faust* pozostać ma z jego woli mędrceciem doświadczonym, a nie uwodzicielem dziewcząt niedoświadczonych, *Don Juan* nie spełniwszy grzechu siada sam w fotelu Komandora — gościa kamiennego.

Trzeba zauważyć, że przy całym intelektualizmie struktury fabularnej nowel alegoryczny układ odniesień między przedmiotami pomyślanymi i ich emblematami nie zarysowuje się tu dość wyraźnie. Jeżeli przyjąć, że konkretny pieśniarz, rzeźbiarz czy muzyk i związana z nim sytuacja fabularna są znakami dla pojęć ogólnych: artyści, sztuki, miłości; to trudno w tym układzie wytłumaczyć, co ma oznaczać moralistyczna symbolika *Gościa kamiennego*. Stąd wyrasta potrzeba spojrzenia na genezę omawianych nowel.

⁵⁵ *Korespondencja Ignacego Chrzanowskiego*, jw., k. 39.

⁵⁶ Nieprzypadkowo S. Kołaczkowski widział w nowelach *Świętego ognia* spóźnione echa bajek symbolicznych Świętochowskiego. Por. W. Feldman: *Współczesna literatura polska*. Wyd. 8. Okresem 1919—1930 uzupełnił S. Kołaczkowski. Kraków 1930, s. 618.

Kojarzą się tu z sobą niektóre drobne fakty. Zauważmy: Pierwszy, brulionowy szkic *Gościa kamiennego* zatytułowany był *Sfinks czyli uroczne oczy Marysienki*⁵⁷. Notował w nim pisarz w chaotycznym jeszcze porządku zarysy narastającego pomysłu: a) miłość starca (jest on tu jeszcze pisarzem), do młodej, nieodgadnionej dziewczyny, jego przeżycia, złudzenia powrotnej młodości; b) przemyślenia moralne, skojarzenia z *Faustem* i *Don Juanem*; c) pomysł postaci mistrza-rzeźbiarza i jego wysiłków artystycznych w pracy nad pomnikiem Chopina. We wspomnianych już notatkach rachunkowych Sygietyńskiego w kalendarzach z lat 1910—1912 wielokrotnie powtarza się nazwisko Marysienki Czernichowskiej. Sześćdziesięcioletni „metr” muzyki zapisywał tam drobne upominki i kwiaty dla uczennicy, wspólne obiady i kolacje, wspólne wyjścia do teatru (m. i. w marcu 1911 na przedstawienie *Fausta* — taka scena otwiera notatki wówczas rzuconego na papier *Sfinksa*). Pod koniec września 1912 r. *Gość kamienny* przepisany został na maszynie, a z początkiem grudnia Sygietyński zapłacił za oprawę rękopisu. Musiała to być zapewne bardzo osobista pamiątka, a może znaczący dar. Resztę zdaje się dopowiadać notatka pisarza pod rękopisem *U kamienia przydrożnego*:

Uwaga ogólna a może i szczególna. Łatwiejsza wymyśleć scenę *U kamienia przydrożnego*, niż samemu na tym kamieniu godnie siedzieć i cierpliwie czekać, wrychle ukaże się zielonkawy kapelusik tyrolski z długim, złotawym piórem bażancim, fantazyjnie podanym w tył? A jednak i tego przyjdzie doczekać się w przyszłości... Życie we dwoje byłoby piękne, gdyby nie trzeba nim żyć. Wystarczyłaby wyobraźnia...⁵⁸

Wniosek wydaje się oczywisty: nowele powstały pod wpływem osobistych przeżyć pisarza; alegoria miała tym razem przede wszystkim maskować sentymentalną spowiedź pisarza, stąd jej niezręczność i niejasność.

Przeżycia osobiste pisarza były niewątpliwie tym czynnikiem, który ułatwiał przenikanie do nowel treści charakterystycznych dla literatury młodopolskiej. Nie wystarczy jednak sprowadzić owych treści do sfery uczuć i doznań erotycznych, ujętych z zaskakującym u Sygietyńskiego brakiem dystansu. Przeżycia późnej miłości niezwykle zaostrzyły ogólny kryzys duchowy pisarza, który poza kłopotami rodzinnymi i wstrząsem wywołanym utratą najbliższych przyjaciół tj. Dygasińskiego (1902) i Chmielowskiego (1904) miał dwa inne poważne źródła.

Pierwszym z nich był kryzys pozytywistycznego aktywizmu pisarza i rozrastanie się nastrojów wyobcowania społecznego na tle doświadczeń politycznego faryzejstwa partii mieszczańskich w dobie kontrrewolucji.

Gips, wieczny gips!... — mówi alegoryczny alter ego pisarza, mistrz z *Gościa kamiennego* — I cała sztuka nasza gips, i cała ideologia gips, ba! nawet cały zapał, cały patriotyzm nasz gips!... Trącić pięścią albo i nogą, a rozsypie się w proch [...] (S., s. 133).

A w innym miejscu wyznaje:

W ciągłej walce z sobą samym, w ciągłej rozterce z otoczeniem faryzeuszowskim, ze społeczeństwem małoduszny a pretensjonalnym stałem się jak on odynieć samotnie po lesie chodzący, który kłem ostrzonym coraz to o inny

⁵⁷ Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13211 I, s. 143—146.

⁵⁸ Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 12820 I, s. 33.

pień dębu twardego strąca z swej drogi warchlaki natrętne! Ale cóż?... Obleciało ze mnie wszystko, czym się przez życie swoje cieszyłem: i miłość chime-ryczna, i przyjaźń nie dotrzymująca wiary, i rodzina, wymagająca poświęce-
nia, a nie dająca siebie wzamian, i patriotyzm przeinaczony w dążeniach
a bez woli, i religia zakrzepła w dogmacie a bojująca o posiadanie ziemskie...
Ze wszystkich bodźców życia pozostała mi jeno tęsknota, ta wielka, chłocza,
przetapiająca wszystko — miłość, przyjaźń, uczucia towarzyskie, patriotyzm,
religię — na niepożyte tworzywo słowa, dźwięku, farby, marmuru czy brązu —
na czyn artystyczny. (S., s. 94).

Z dezaprobaty wobec rzeczywistości wyrastał doprowadzony do skrajności
flaubertowski kult samotnictwa artysty, wyniosłego odosobnienia, indywi-
dualnego wysiłku mistrza-kapłana u ołtarza sztuki. Równocześnie jednak
uznaniu sztuki za jedyną wartość i życiową ucieczkę towarzyszyło załamywa-
nie się wiary pisarza we własne możliwości twórcze, narastanie poczucia bez-
siły i artystycznego wyczerpania. W tym tkwiło drugie źródło kryzysu. Sy-
gietyński — przypomnijmy — od lat nie może uporać się z wykończeniem
Pana Jezusa w Przegorzałach, czuje się upokorzony i przybity wydaniem
Maksymiliana Gierymskiego bez wystarczającej rewizji dawnego tekstu
Albumu, rezygnuje kolejno z ambitnych zamierzeń monografii o Dygasiń-
skim, A. Gierymskim i Chełmońskim⁵⁹, a wreszcie, jak na to wskazuje liczba
i wygląd rękopisów omawianych tu nowel, czeluje swe ostatnie utwory
z nadzwyczajnym mozołem.

Motyw kłęski artystycznej brzmi w nowelach donośnie. W *Gościu ka-
miennym* trudy rzeźbiarza uwieńcza wprawdzie w końcu sukces artystyczny,
ale następuje to po długim okresie wysiłków nieudanych, kiedy mistrz mówi
do sztuki całą duszą, a „ona mu nawet półgębkiem nie odpowiada”. W *Skrza-
cie* poryw namiętności na chwilę tylko potrafi poruszyć zamarły talent artysty.
Bohater noweli *U kamienia przydrożnego* umie już tylko mamrotać w koło tę
samą kaleką piosenkę. Bardzo wyraźnie odsłania wagę tego motywu seria
próbnych tytułów do ostatnio wymienionej noweli. Oto one: *Pieśniarz i dziec-
ko*, *Wypita butelka*, *Czara spełniona*, *Pieśń skończona*, *Wampir*, *Pieśń po-
wotórnej wiosny*⁶⁰.

Tragiczne zderzenie kultu czynu artystycznego i poczucia niemocy twór-
czej pod wpływem przeżyć miłosnych przybrało charakter zmitologizowany.
Wyraziło się rozważaniami o demonicznej sile miłości, o „wampirze miłości”,
który wpija się w „serdeczną żyłę jestestwa artysty”, niszczy jego siły twór-
cze, paraliżuje wolę i oddaje go we władanie kaprysów kobiety-chimery,
sfinksa. Na miłość spada cała wina za duchowe obumieranie artysty.

Miłość beznadziejna jak moja — mówi mistrz z *Gościa kamiennego* —
jest poezją zmysłów, a udreką duszy... Żywić jej nie czas, wypalić niepo-
dobna!... I cóż stąd, iż cię kocham? Stałaś się płomieniem mego płomienia,
duszą mej duszy, radością jej i smutkiem, weszłaś w nią jako promień szczęś-
cia nieoczekiwanego, ale wyparłaś z niej sztukę i zabrałaś wolę! (S., s. 139).

Wystarczy wspomnieć drukowane równolegle na łamach «Kuriera War-
szawskiego» powieści J. Germana *Gwiazdzista noc* (1912) czy J. Żuławskiego
Laus feminae (1913), by zauważyć, że motyw tragicznego zderzenia sztuki

⁵⁹ Por. *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, jw.,
s. 207 i n. oraz *Korespondencja T. Piniego*, jw., k. 430, 450.

⁶⁰ Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13213 III, s. 63.

z erotyką, jakiegoś fatalizmu kobiety-sfinksa należał do obiegowych treści literatury młodopolskiej, która — jak pisze J. Krzyżanowski — „zaroiła się od ludzi pióra, pędzla i dłuta, problematycznych geniuszów o wywichniętych skrzydłach, od jednostek [...] raczących czytelnika ogromem swych istotnych i przeważnie urojonych tragedii erotycznych i artystycznych”⁶¹.

W rozbudowaniu, wyolbrzymieniu i mitologizacji osobistych przeżyć, w spotęgowaniu się postawy indywidualistycznej pisarza, w kulcie sztuki i artyzmu trzeba więc oczywiście widzieć wyraźne współbrzmienie twórczości Sygietyńskiego ze współczesną epoką literacką, choć trudno te pierwiastki ze względu na głęboki ich związek z życiem pisarza traktować tylko jako przejawy uległości wobec współczesnej mody estetycznej. To raczej czas i wydarzenia prywatne i publiczne odsłoniły i zaostrzyły pewne postawy, dotychczas mniej lub bardziej utajone i przytłumione. Tak było niewątpliwie z hasłem „sztuka dla sztuki”, które w latach osiemdziesiątych służyło odcięciu się od jaskrawej tendencyjności i dozwolonej hierarchii tematów, ale wiązało się mocno z aktywizmem społecznym pisarza, a w latach poprzedzających wielką wojnę zamykało pisarza w świątyni sztuki, choć równocześnie obdarzało go — na co wskazują pogłosy aktywizmu w noweli *Święty ogień* — kapłańskim, dydaktycznym posłannictwem.

Z tych powodów w ocenie miejsca nowel Sygietyńskiego w nurtach pisarstwa młodopolskiego należy położyć akcent na kontynuację. Zarówno kult sztuki i artyzmu, jak też intelektualizm utworów, alegoryczny charakter struktury obrazów i akademicka konwencjonalność salonowej scenerii — były to wszystko rysy, które spotkać można w nowelach już w latach osiemdziesiątych. Wyznaczają one utworom z lat 1910—1913 miejsce w tradycji klasycyzującego estetyzmu.

Nowele *Świętego ognia* nie były ostatnimi utworami Sygietyńskiego. Jeszcze w latach 1918—1919 publikował dwa trochę staromodne dialogi pt. *Memento* i *Szkoła*, zawierające, jak się zdaje, trudne dziś do rozszyfrowania aluzje do życia społecznego i politycznego początków niepodległości⁶². Pisał też na tle doświadczeń swej pracy w cenzurze uszczypliwy obrazek satyryczny pt. *Koncert na grzbiecieniu czyli kwiatek uszczknięty na pastwisku biurokratycznym*⁶³. Zwrot ku obserwacji życia, jaki w tych utworach się zaznaczał, był jednak tylko mało znaczącym epizodem. Nie przeszkadzał ogólnemu procesowi rozbratu ze współczesnością literacką i nie zapobiegał zastyganiu pisarza w wyniosłym akademickim geście:

Każda epoka ma swoje rycerstwo, każde rycerstwo ma swoje konie... — głosił alegoryczny rycerz z ostatniego utworu Sygietyńskiego pt. *W chwale*

⁶¹ J. Krzyżanowski: *Neoromantyzm polski*. Warszawa 1963, s. 266.

⁶² Pierwszy z tych dialogów, o pełnym tytule: *Memento. Rozmowa Wójta Marchotta z pisarzem gminnym Zołzikowskim. Wspomnienie z r. 1890* («Tygodnik Ilustrowany» 1918, nr 33), przypominał chwiejność pozornie niewzruszonego patriotyzmu chłopca, który za cenę powiększenia gruntu gotów był ulec namowom administracji carskiej w sprawie przejścia na prawosławie. *Szkoła* (tamże, 1919, nr 30) ukazywała na tle trudności żywnościowych stolicy dozorcę, który strofuje syna nie za to, że zabrał właścicielowi kamienicy worek ziemniaków dla nauczycielki, ale że dał się na tym przyłapać. Znamionem dla aluzyjnych intencji utworu szczególnie może być fakt, że w spisie treści »Tygodnika Ilustrowanego« został on wymieniony nie w dziale beletrystyki, lecz w zespole artykułów na tematy bieżące.

⁶³ Rkps Bibl. ZNiO, sygn. 13214 II.

przeszłości — Jam już nie na siodło, ale i ten koń nie pod was!... Jedźcie, pędźcie na swych rumakach oszalałych i dzikich, a oklep, bez uzdy, bo inaczej jeździć nie umiecie, prawej sztuki jeźdeckiej nie znacie!... Konia zacnego rodu nie godzi się dawać do cwału na złamanie karku!...⁶⁴

4

Wysoką ocenę wartości artystycznej nowel Konopnickiej uzasadniała A. Brodzka dokonaniem w nich udatnie zespoleniem funkcjonalnym trzech pierwiastków. Pierwszy z nich stanowiła dążność do nobilitacji uczuć ludzi nizin, do subtelnej analizy wnętrza psychicznego bohaterów „czwartego stanu”. Drugim była dyskrekcja muskulatury strukturalnej utworów, wyrażająca się w odsłanianiu dramatu wewnętrznego bohaterów oraz budowaniu linii napięcia i nastroju przy maksymalnym wyzyskaniu autocharakterystyki i giętkiej, stonowanej narracji, co Konopnicka osiągnęła dzięki wydoskonaleniu form monologu i dialogu postaci oraz narracji autorskiej. Warunkował zaś cały związek pierwiastek trzeci — flaubertowska tendencja w kształtowaniu języka prozy artystycznej, polegająca na wzbogacaniu i różnicowaniu zasobu leksykalnego słownictwem profesjonalnym i dialektycznym oraz na wprowadzaniu struktur składniowych właściwych mowie potocznej, lecz przy zasadniczym oparciu się na fundamencie pisanego języka literackiego⁶⁵.

W nowelistyce Sygietyńskiego, któremu przecież w historii literatury towarzyszą nieodłącznie epitety: „uczeń i wielbiciel Flauberta”, zależności między problematyką utworów, ich strukturą narracyjną i ukształtowaniem składniowo-leksykalnym ułożyły się jednak zupełnie inaczej. Przewaga intelektualnych motywów twórczości nad ambicjami odtwarzania życia w jego zewnętrznych przejawach i w skomplikowaniu przeżyć ludzkich rzadko wprawdzie zaznacza się w utworach w postaci nieprzetrawionego języka publicystyki, lecz za to wyciska piętno na funkcjach i tkance językowej form narracji. Nie podejmując szerszej analizy tych problemów, zwróćmy uwagę na główne procesy stylizacyjne.

Bardzo charakterystyczne zjawiska można dostrzec w zakresie form monologu i dialogu postaci. W powieściach Sygietyńskiego formy te, a zwłaszcza dialog, brały na siebie główny ciężar obrazowania, przy czym rozrastanie się ich znaczenia ilustrują nam zarówno przemiany redakcyjne tekstu *Na skałach Calvados*, jak i zestawienie owej powieści z tekstem *Wysadzonego z siodła*, wprowadzającym już kilkunastostronicowe dialogi niemal zupełnie wyzwolone z narracji wiążącej. Spełniały one tam funkcje wielostronne: eliminując głos pisarza, wyrażały tym samym jego wolę prezentowania „dokumentów” ludzkich w żywej, bezpośredniej formie; służyły charakterystyce środowiska; zarysowywały indywidualność bohaterów; wreszcie pozwalały poznać ich uczucia i reakcje psychiczne. W nowelach było inaczej. Dokonywała się tu przede wszystkim dość ostra w zarysach polaryzacja form narracji. Pewne utwory zupełnie eliminowały wypowiedź postaci (*Kołyska*, *Skałotocz*) lub ją ograniczały do minimum (*Ciocia Teosia*, *Jedynaczka*, *Wspólną drogą*, *Święty ogień*). W innych monolog i dialog uzyskiwały nad narracją autorską wyraźną przewagę (*Nasza kochana pani*, *Wywłaszczona*) lub też zupełnie się bez niej oby-

⁶⁴ A. Sygietyński: *W chwale przeszłości*. «Tygodnik Ilustrowany» 1924, nr 7.

⁶⁵ A. Brodzka: *O nowelach Marii Konopnickiej*. Warszawa 1958, s. 361—364.

wały (*Aktorka*, *Skrucha Maciejowa*, *Memento*, *Szkoła*). Owe procesy krystalizacyjne wpływały jednak z przemian roli wypowiedzi postaci.

Najwyraźniej odrębność funkcjonalna dialogu i monologu uderza w nowelach, które, jak np. *Aktorka*, czerpały materiał leksykalny jedynie z poкладów języka literackiego. Monolog aktorki nie zawierał elementów wyróżniających postać środowiskowo lub psychologicznie, werbalizując jej przeżycia i przekonania posługując się przy tym językiem krytyki artystycznej. Podobnie wolny od pierwiastków charakterystycznych był salonowy dialog dwójga bohaterów *Po czasie*, usiłujący swobodny tok składniowy rozmowy towarzyskiej przystosować do wypowiadania sentencji refleksyjnych i jednocześnie do zrelacjonowania minionych dziejów miłosnego dramatu. Wypowiedzi bohaterów, zatracając znaczenie dokumentu psychologicznego i obyczajowego, przejmowały niektóre funkcje narracji i komentarza autorskiego, rozpisywały na głosy pointy refleksyjne autora. Ten sam typ wypowiedzi bohaterów pojawił się następnie w bardziej koturnowej stylizacji obok identycznych pod względem językowym partii narracyjnych w *Gościu kamiennym* i *Skrzacie*. Funkcja dialogu jako środka służącego budowaniu werystycznej sytuacji rozmowy, której ślady widoczne są jeszcze w *Po czasie* a bardziej w noweli *W noc świętojańską* (składnia kolokwialna, różnice indywidualne wypowiedzi egzaltowanej i mentorskiej) wygasła już w tych nowelach zupełnie.

Częściej niż po dialog, zorientowany na błyskotliwą lecz bezosobistą mowę salonu, nowele Sygietyńskiego sięgają po materiał języka potocznego i stylizację dialektyczną. Tylko jednak w *Gemmie* skupienie wulgaryzmów w wypowiedziach postaci funkcjonuje w pełni na podobnej jak w obu powieściach zasadzie narzędzia naturalistycznej charakterystyki środowiska. W innych nowelach intencje werystyczne ustępują stopniowo miejsca dekoracyjnemu potraktowaniu mowy ludowych bohaterów. Epizodyczne wypowiedzi gajowego z noweli *W noc świętojańską*, modelki z *Gościa kamiennego* lub służącej z *Jedynaczki* (w obu ostatnich wypadkach wyrazy gwarowe są dla zwrócenia na nie uwagi spacjowane) wyzyskiwał pisarz przede wszystkim jako prozaiczny dysonans dla egzaltowanej lub podniosłej atmosfery nastrojowej utworu. Jeszcze dalej postępował proces odbiegania od weryzmu w nowelach, które wprowadzają obok narracji autorskiej lub też w jej zastępstwie ludowego narratora. Sposób wyzyskania gwary zależał tu od ogólnej koncepcji intelektualnej utworu. W *Wywłaszczonej*, gdzie uogólniająca pointa wyrasta z obrazu przeżyć starej wieśniaczki, stylizacja gwarowa w postaci pospolitej leksyki, zabawnych przekreżeń wyrazów literackich i potoku składniowego skupiła się w początkowych partiach monologu bohaterki, by następnie ustąpić retorycznym okresom i literackiej metaforze w miarę potęgowania się patetycznego nastroju. Autor — świadczy o tym przytoczony wcześniej list do Chmielowskiego — był w pełni świadomy umowności języka bohaterki i w dobrze składnikowy językowych jej monologu kierował się głównie względem na stopniowanie efektu heroizacji. Inaczej działo się w *Naszej kochanej pani*, kojarzącej koncepcje naturalistycznego obrazka z ideologiczną satyrą. Dialogowe wypowiedzi bohaterki, które przechodzą następnie w monolog, mają tu realizować jednocześnie dwa zadania: charakteryzować osobę narratorki i kreślić satyryczny portret nieobecnej w utworze tytułowej bohaterki. Ów drugi cel — dla noweli, jak wskazuje cała koncepcja fabularna, podstawowy — narzucał w zakresie stylizacji gwarowej humorystyczne wyśkrawianie efektów. I mimo że obłudna gadanina chłopki znajduje usprawiedliwienie psychologiczne (niechęć i pogarda dla naiwnej i natrętnej dobrodziejki, a zarazem obawa przed wypowiadaniem się bez ogródek wobec przy-

słanego przez nią lekarza), efekt nagromadzenia wyrazów o ujemnym zabarwieniu uczuciowym w wypowiedzi pochwalnej nabiera znamion językowej groteski:

Dziwno noma tylko było, jak tej „naszej kochanej pani” się nie sprzykrzy robić tyle dobroci na przekór głupiemu chłopstwu!... Ale to już widać takie dobre panisko z siebie, z wnętrza!... Swoich dzieci nie ma, bo jej Pan Bóg nie dał, to się choć za cudze bierze!... Musi markotno jej tak jałowo żyć i przez to na nic nie zważa, byle wygodzić ludziskom, byle oświecić to głupie chłopstwo, co żyje w ciemności, jak, nie przymierzając, te bydłatka, co na między trawkę skubią. (N., s. 144. Podkreśl. Z. U.)

Jeszcze dalej groteskowo-dekoracyjne ukształtowanie monologu ludowego narratora postąpiło w *Skrusze Maciejowej*. Odpowiednio do farsowej fabuły utworu narracja przerysowuje tu dowcipnie konkretność, dosadność i obrazowość chłopskiej mowy. Maciej opowiada minioną przygodę niemal bez użycia mowy zależnej, przytaczając dosłownie wszystkie wypowiedzi żony i własne. W relacjonowaniu zdarzeń nadużywa obrazowych porównań. Oto np. po wypadku w lesie nogi chwieją się pod nim „jak badyle ostowe”, siania się „jakoby, nie przymierzając, kaczki zaganiał”, głowa mu lata „jak ono dęte pęcherzydło z grochem u kociego ogona”, zwała się w sieni „niby kłoda drzewa albo i wór otrąb”, gdzie w końcu znajdzie go żona i „zaprzęgnąwszy się” do jego nóg „w krowę”, „wyduguje” go na wyrko, „nie przymierzając, niby wieprza nie oprawionego na ławę, gdy jucha go ujdzie”. (N., s. 198—200). Wynikającej z takich zabiegów barwności i żywości narracji towarzyszy dążność do uintensywniania słownictwa przy pomocy dosadnej synonimiki (łeb, pysk, wyrko, prasnąć) oraz przechowanych w gwarze archaizmów leksykalnych (np. nuża zamiast trudu; oćma, omrok — zamiast ciemności; brzeszczot, oksza, toporzysko siekiery itp.) lub frazeologicznych (np. „niech jej płuży”, „luto się zrobiło”, „obces przymknęła się ku mnie” itp.). Jaskrawy w swoim ukształtowaniu gwarowym monolog wpisany jest z kolei w ramy dialogu narratora ze swym sąsiadem, którego wypowiedzi utkane wyłącznie z konwencjonalnych zwrotów grzecznościowych („kumie Macieju”, „kumie Jędrzeju”), przynaglających („No i cóż?”), przyzwoleń („Tchnijcie z Bogiem”) i wyrazów podziwu („Moiściewy!”), stanowią w swym akcentowanym schematyzmie, obok specyficznej barwności języka monologu, drugi sygnał parabolicznej funkcji anegdoty. Takie poszukiwanie atrakcyjnej i lekkiej formy fabularnej i językowej dla wyrażenia poważnych i surowych myśli o losie człowieka odbiegało oczywiście od typu prozy flaubertowskiej o ambicjach psychologicznych. Sztampa pierwotnej naiwności w portrecie psychicznym Macieja, którą trafnie podkreślił T. Weiss, była rezultatem omawianego skonwencjonalizowania języka, zamierzonym efektem artystycznym, który stanowił oryginalną zdobycz Sygietyńskiego. Efektem udanym, choć ryzykownym, jak o tym świadczy nieudana próba jego powtórzenia w *Memento*.

Równocześnie z narastaniem tendencji do dekoratywnego traktowania tworzywa gwarowego zaznaczył się w nowelistyce Sygietyńskiego bardzo silny napór stylizacji archaicznej. Proces ten sygnalizował jeszcze w załączkowej formie i trafnie objaśniał jego podłoże P. Chmielowski z okazji wstępu do pierwszego wydania *Drobiazgów*:

Tkwiło w nim — pisał o autorze — silne poczucie rodzimości i czystości mowy ojczystej, a z tego uczucia wypłynęła dążność do wyszukiwania słów i zwrotów, czy to w starej polszczyźnie, czy w gwarach ludowych, by nimi

zastąpić wyrazy obce, bezbarwne, będące pustym dźwiękiem wskutek niezrozumienia ich słoworodnej natury⁶⁶.

Szczególną intensywność osiągnęły poszukiwania językowe Sygietyńskiego w tym kierunku od r. 1902, kiedy to z okazji przystosowywania do nowej edycji dawnego swego przekładu *Podróży po Włoszech* Taine'a pisarz na długi okres czasu „zamieszkał w słownikach” (głównie w słowniku Lindego). Zasmakował wówczas w słowach wyszłych z użycia:

Według mego zdania — pisał do Chmielowskiego — [...] są to skarby, które należy wydostać na jaśń. W oblasku stylu nowoczesnego będą one mieniły się jak diamenty i perły. Cała rzecz, by użyć ich zgrabnie⁶⁷.

Rezultaty owego przekonania — a ugruntowywał je w sobie pisarz przy podobnej pracy nad przekładem *Filozofii sztuki*⁶⁸ — znać odtąd i w prywatnej korespondencji, i w artykułach publicystycznych, i wreszcie w całej prozie *Świętego ognia*. Funkcja stylizacji archaicznej w nowelach polegała na zaznaczeniu uroczystego i podniosłego charakteru wypowiedzi, w czym odpowiadała tak tendencjom do podkreślania autorytatywności alegorii politycznej, jak i w budowaniu sugestii wyjątkowości i dostojeństwa artysty i jego świata. W tym dopasowywały się nowele Sygietyńskiego do zjawisk dość powszechnych w języku artystycznym okresu młodopolskiego. Jednakże stosowanie archaizacji nie tylko w utworach, lecz również w korespondencji, artykułach i przekładach wskazuje, że ponad ów funkcjonalny aspekt archaizacji (przeważający u Żeromskiego czy Wyspiańskiego) wybijało się u twórcy *Gościa kamiennego* właśnie klasycystyczne poszukiwanie i szlifowanie „diamentów i pereł” — klejnotów stylu, „misternie wpiętych agraf niespóźdżewanego zwrotu”⁶⁹.

Gdy ukształtowanie językowe struktur monologowych i dialogowych zmierzało w kierunku błyskotliwego intelektualizmu wypowiedzi lub dekoracyjnej stylizacji gwarowej, zaniedbując formy służące bezpośredniemu wyrazowi ludzkich przeżyć, narracja autorska pielęgnowała i oryginalnie rozwijała flaubertowski nurt prozy. W najlepszych swoich nowelach, w *Cioci Teosi* i *Skalotoczu*, zademonstrował pisarz wysoką umiejętność powiązania rzeczowości i konkretności języka, zwłaszcza w nazwach rzeczy i czynności wyzyskującego pokłady mowy nieartystycznej (naukowej lub potocznej), — z intelektualną zwięzłością i zarazem potocznością narracji, która unika zbędnych szczegółów opisu, wtapia zdarzenia w epicką ciągłość biegu życia i podporządkowuje oba te elementy charakterystyce postaci. Wnikliwość psychologiczna w relacjonowaniu ludzkich przeżyć, którą pisarz przejawiał

⁶⁶ P. Chmielowski: *Kilka słów o autorze*. (Wstęp do książki): A. Sygietyński: *Drobiazgi*. Lwów 1900, s. 3.

⁶⁷ *Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego*, jw., s. 222.

⁶⁸ Kształt stylistyczny reedycji obu książek Taine'a wysoko ocenił Z. Dębicki, który obok „umiejętności wprowadzenia do współczesnego języka literackiego wyrazów pokrytych patyną wieków i niesłusznie leżących w lamusie naszej mowy” dostrzega u Sygietyńskiego także „śmiałość tworzenia wyrazów nowych, które domagają się prawa obywatelstwa”. Łączną sumę archaizmów i neologizmów w przekładach obliczał Dębicki na ok. tysiąc wyrazów. Por. Z. Dębicki: *Taine po polsku*. «Kurier Warszawski» 1912, nr 32.

⁶⁹ Z. Dębicki: *Przedmowa* do wyd. A. Sygietyńskiego: *Świętego ognia*. Warszawa 1918, s. XIII.

w *Gemie* i *Cioci Teosi*, wiązała się w nowelach z dyskretnym i delikatnym lecz zdecydowanym podporządkowaniem monologu wewnętrznego postaci opowiadaniu narratora. Jednakże dbałość o zachowanie refleksyjnego dystansu narratora wobec przedmiotu opowieści oraz o klarowność logiczną w sposobie zreferowania doznań i myśli postaci szła w parze z emocjonalnym współudziałem w ich przeżyciach i z ukrytym wzruszeniem. W strukturze języka narracji związek owych pierwiastków wyrażał się z jednej strony przenikaniem do zasadniczego zrębu mowy zależnej licznych momentów zapisu myśli w formie naśladującej tok i sposób myślenia postaci, a z drugiej — precyzyjnym zorganizowaniem składniowym tekstu, wyzyskującym efekty rytmizacji języka dla wydobycia wagi postaw i przeżyć pozornie nieciekawych i dla potęgowania ekspresywności dydaktycznej narracji.

Końcowa faza ewolucji twórczej przyniosła i tutaj charakterystyczne zmiany, których tendencją generalną było odejście od modelu prozy kolokwialnej. W zakresie leksyki przejawiało się to w omówionym wyżej naporze archaizmów, na ich wzór tworzonych neologizmów i równie w tym czasie modnych zestawień bliźniaczych (wieża-strażnica, kobieta-mścicielka itp.). W zakresie składni — przyjęcie za podstawową strukturę zdania zrytmizowanego, symetrycznego okresu, nasyconego kunsztownymi inwersjami i anaforami i powiązanego z innymi w długie serie retorycznych paralelizmów. „Symetria jest kością pacierzową życia i sztuki” — powiadał autor w *Gościu kamiennym* i zasady tej w kształtowaniu języka przestrzegał w owym czasie z krańcowym rygoryzmem, nadającym wypowiedzi wybitne piętno literackości, chłodnej wirtuozerii. Były to już manowce prozy, która w swej intelektualnej pasji ujmowania życia w nieubłagane formuły wydała była utwory wybitne i oryginalne, odznaczające się szczerością i siłą przekonań oraz powściągliwym artyzmem.