

**Terminologia krytyczna w portretach
literackich Antoniego Sygietyńskiego.**

**Na podstawie cyklu „Współczesna powieść
we Francji”**

Mariusz Kowalski

MARIUSZ KOWALSKI

TERMINOLOGIA KRYTYCZNA
W PORTRETACH LITERACKICH ANTONIEGO SYGIETYŃSKIEGO
NA PODSTAWIE CYKLU „WSPÓŁCZESNA POWIEŚĆ WE FRANCJI”

Niemal wszyscy badacze, którzy pisali o krytyce literackiej i artystycznej Antoniego Sygietyńskiego, zgodnie zwracali uwagę na jej klasę. Nieprzypadkowo Tomasz Weiss nazwał go w swoim wstępie do *Pism krytycznoliterackich* „krytykiem kompetentnym”, podkreślając w ten sposób jego niezwykłą erudycję oraz wszechstronność. Jednak literaturoznawcy interesowali się głównie ideami zawartymi w pracach Sygietyńskiego, natomiast mniejszą wagę przywiązywali do języka tej krytyki. Nie znaczy to, oczywiście, że tacy badacze, jak Jan Detko, Tomasz Weiss czy Danuta Knysz-Rudzka, negowali znaczenie twórczości autora *Drobiazgów* – ich analizy dotyczyły przede wszystkim koncepcji przedstawionych w tekstach, kwestia samego dyskursu była drugorzędna.

W swoim artykule zajmę się właśnie językiem krytyki literackiej Sygietyńskiego – poddam analizie terminologię stosowaną przez niego w cyklu portretów literackich *Współczesna powieść we Francji*¹. Przedmiotem mojego zainteresowania będą takie terminy, które stanowią wyznaczniki systemu pojęciowego autora *Świętego ognia*. Dlatego zrezygnuję z drobiazgowej analizy nomenklatury krytycznoliterackiej, co nie oznacza jednak, że nie będę zwracać uwagi na specyficzny sposób użycia przez Sygietyńskiego niektórych terminów wchodzących w skład nomenklatury (np. „bohater”). Sprawdzę, w jaki sposób krytyk wykorzystuje terminy z zakresu poetyki (np. „przedmiotowość”, „realizm”, „powieść realna”, „kompozycja”) oraz zaczerpnięte z innych dziedzin wiedzy (np. „temperament”, „indywidualność”, „dusza”). Zajmę się również zależnościami między metaforyką a terminologią.

Ewa Paczoska zwraca uwagę, że:

Centrum systemu pojęciowego tej krytyki [tj. krytyki literackiej pozytywistów] stanowił niewątpliwie „realizm”: wokół niego obracały się pozostałe terminy („tendencja”, „typ”, „przedmiotowość”, „powieść”), uzupełniając się wzajem i przenikając. [P 29]²

¹ Korzystać będę z czterech portretów literackich zawartych w: A. Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*. Wstęp i wybór T. Weissa. Kraków 1971. *Pisma*. T. 1. Cytaty lokalizuję podając w nawiasie stronice. Pierwodruki poszczególnych portretów: *Gustaw Flaubert*. „Ateneum” 1881, t. 2, z. 1–2; *Daudet*. „Ateneum” 1881, t. 3, z. 2; *Zola*. „Ateneum” 1882, t. 4, z. 1; *Bracia Goncourt*. „Ateneum” 1883, t. 2, z. 1–2.

² W artykule stosuję następujące skróty: KR = D. Knysz-Rudzka, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich*. Studia. Warszawa 1992. – P = E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*. Wrocław 1988. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

Słowa te można w dużym stopniu odnieść również do krytyki Sygietyńskiego, choć od razu należy dodać, iż nie sposób rekonstruować tak złożonej całości, jak stosowana przezeń terminologia, obierając za centrum „realizm”, wokół którego „obraca się” inne terminy. Sygietyński zdawał sobie chyba sprawę, że niezwykle istotna była potrzeba precyzowania, co rozumie się pod danym określeniem, które przecież w tekstach innego krytyka mogło mieć inny sens. W portretach literackich przejawia się bowiem dążenie do udoskonalania języka krytycznego. Jeśli więc termin „realizm” jest w omawianym cyklu kluczowy, to dzieje się tak dzięki innym, uwypuklającym jego znaczenie terminom, bez których tenże pozostałby w portretach Sygietyńskiego niejasny, a w związku z tym niezbyt użyteczny jako kategoria krytycznoliteracka. Za nim stoją inne terminy, które go doprecyzowują. Zamiast zatem podkreślać nadrzędną rolę pojęcia „realizm”, wolałbym – nie zapominając o jego ważności – ukazać, w jaki sposób terminy wykorzystywane przez krytyka (w tym także „realizm”) zależą od siebie, jak wzajemnie się dookreślają. Dlatego też prezentując poszczególne terminy przedstawiać będę łączące je związki, a jeśli omawiając dany termin powrócę do przeanalizowanych już wcześniej, to właśnie w tym celu, by unaocznic, jak owe terminy wzajemnie się uzupełniają i doprecyzowują.

Terminologia z zakresu poetyki

„Przedmiotowość”

Sygietyński w portrecie Flauberta tak m.in. charakteryzuje jego sztukę pisarską:

On jest przy każdej akcji swoich osobistości, stoi za ich plecami i kiedy skończyli, kładzie swoją pieczęć na ich czynach lub słowach [...]. Częstokroć jeden wyraz położony na końcu frazesu, jakaś dziwna kombinacja słów, jakieś wtrącenie skądinąd obojętnego szczegółu zdradzają obecność autora na każdej niemal stronie i pokazują jego nielitościwy śmiech szyderczy, wyniosłą pogardę dla głupoty lub czasem nawet i tęż rozrzewnienia nad prostym, a nieszczęśliwym sercem. Ale to wszystko tak artystycznie zaciemnione, tak subtelnie wyrzeźbione, tak dostrojone do poziomu nieosobistej sztuki, że zaledwie przy uważnym tylko czytaniu dopatrzeć się można obecności autora przy czynach jego działaczy. [s. 100]

Choć we fragmencie tym nie pada słowo „przedmiotowość”, to zawarte tu uwagi wskazują na istotne aspekty znaczenia tego pojęcia. Autor powieści usunąć się ma w tło akcji, zrezygnować z wplatania w tekst utworu własnych ocen, nie może bezpośrednio wyrażać swojej sympatii dla niektórych bohaterów i niechęci do innych. Jego postawę wobec świata przedstawionego cechować powinna bezstronność i opanowanie badacza, naukowca – w innym miejscu krytyk powiada z uznaniem o autorze *Pani Bovary*, że swoich bohaterów „lubi wszystkich jako ciekawe okazy życia, jako jednostki godne psychologicznych studiów, jako zbiorniki cnót i wad, które roztrząsa na zimno i bez wzruszenia opisuje” (s. 111). W portrecie braci Goncourt pisze Sygietyński o postaci Anatola z *Manety Salomon*: „Jest to postać wzięta wprost z bruku paryskiego i przedstawiona z całym spokojem bezlitosnej przedmiotowości” (s. 295).

Wprawdzie krytyk podkreśla, iż „niemięszanie się autora do akcji i czynów jego powieściowych ludzi jest znamieniem Flauberta” (s. 99), nie oznacza to jednak całkowitej „programowej nieobecności autora w dziele” (P 56). Pisarz jest bo-

wiem w nim obecny, mimo że usuwa się w tło. Obecność ta nie łączy się z wprowadzaniem – jak w przypadku Balzaka – „długich nauk moralnych i wątpliwej wartości prawd filozoficznych” (s. 98). W przytoczonym wcześniej obszernym cytacie Sygietyński dostrzegł to, na co uwagę zwróci dziesiątki lat później Boris Reizow: w *Pani Bovary* wartość tkwi „w samych rzeczach i stanowi ich istotę; powinna otrzymać swój wyraz w obiektywnym ukazaniu rzeczy, a nie w słownej rekomendacji”³. Jak stwierdza Danuta Knysz-Rudzka, według Sygietyńskiego: „Twórca nie miał prawa do jawnych deklaracji ideowych, do ferowania osądów, ale miał obowiązek umiejętnie je wywołać w odbiorze czytelniczym” (KR 15). Krytyk powiada przecież, iż pisarz „jest przy każdej akcji swoich osobistości, stoi za ich plecami i kiedy skończyli, kładzie swoją pieczęć na ich czynach lub słowach”. W innym miejscu zaznacza: „społeczeństwo [...] zażądało prawdy: Flaubert mu ją dał, całą, nagą, bez żadnych iluzji” (s. 123); obiektywizm nie wyklucza jednak tego, że „Z każdej stronicy *Pani Bovary* przezierna złośliwy uśmiech satyryka przebranego w spokojne, poważne kształty spostrzegacza” (s. 123). W portrecie Zoli pisze, iż wystarczy „przedstawić fakty, aby one same za siebie mówiły, uczyły i moralizowały” (s. 213). Warto dodać, że tutaj przedmiotowość jest rozumiana w ścisłym tego słowa znaczeniu jako autorska – opowiadający to konkretny autor. Nie pojawia się jeszcze kategoria narratora w sensie konstrukcji.

Paczoska wskazuje na jedną z cech podmiotowości, jaką stanowi „Nadrzędność materiału obserwacyjnego nad objaśnianiem” (P 56). Pisarz swą wiedzę czerpać ma na drodze ścisłej, naukowej, metodycznej obserwacji rzeczywistości. To jednak, że wyniki obserwacji są nadrzędne w stosunku do objaśniania rzeczywistości, nie oznacza, iż powinien rezygnować z poszukiwania zasad nią rządzących, uogólnień faktów⁴. Wykluczone są jedynie takie objaśnienia, które autor tworzy obierając za podstawę własne, aprioryczne, nie wynikające z obserwacji rzeczywistości poglądy:

ktokolwiek chciałby „dla pewnych celów zmodyfikować lub zmienić naturę faktów”, popełniłby błąd nie do przebaczenia w oczach potomności, ponieważ zamiast prawdy możliwie przymiotowej dałby sąd podmiotowy i uludny. [s. 205]

Pojęcie przedmiotowości nie posiadało w epoce jednego, ściśle ustalonego znaczenia (zob. P 49–60). Stąd też krytyk stosuje ten termin, ale zarazem stara się sprecyzować jego sens. „Próbując dookreślić skomplikowane pojęcie używa Sygietyński określeń: naukowa obojętność, analiza, obserwacja” (P 56), mówi także o „nieosobistej sztuce”. Warto również przyjrzeć się, jakie pojęcia sytuuje w opozycji do przedmiotowości – takie przeciwstawienie pozwala bowiem krytykowi sprecyzować znaczenie użytego terminu.

Krytyce literackiej z początku lat siedemdziesiątych XIX w. nieobce było przeciwstawienie przedmiotowości i podmiotowości (zob. P 51). Przeciwnieństwo takie odnaleźć można także w portretach Sygietyńskiego:

I tu właśnie na przedmiotowości obserwacji odbija się cała podmiotowość artysty, który znajduje albo szuka, widzi albo też stara się dopatrzeć w świetle zewnętrznym faktów odpowiadających jego indywidualnej duszy. [s. 273]

³ B. Reizow, *Gustaw Flaubert*. Warszawa 1961, s. 161.

⁴ Do kwestii tej powróć jeszcze w części poświęconej terminowi „obserwacja”.

Podmiotowość łączy się zatem z pewnym aprioryzmem – twórca nie tyle pisze o samym świecie, ile daje świadectwo swojej wrażliwości; to ona w istocie go interesuje, a nie obserwowana rzeczywistość.

W innym miejscu krytyk podkreśla:

albo zupełna przedmiotowość w obserwowaniu życia i pisaniu, albo też całkowite poddanie się wrażeniom zarówno w patrzeniu na fakty, jak i przedstawianiu ich na papierze. [s. 262]

Przeciwstawia tu przedmiotowość wrażeniom oznaczającym przyjęcie własnej, podmiotowej perspektywy. Warto również zauważyć, jak łatwo jest, według niego, tworzyć zapisując swoje wrażenia – wystarczy poddać się im. Wysiłek artysty przyjmującego postawę przedmiotową jest o wiele poważniejszy, o czym wspomina krytyk zestawiając *Panią Bovary* i *Salammô* (zob. s. 122–123). Istotniejsza jednak wydaje się inna myśl zawarta w tym fragmencie – postawę przedmiotową pisarz przyjmować ma zarówno obserwując rzeczywistość, jak i następnie tworząc samą powieść. Słusznie zauważa Paczoska: „Przedmiotowość w programie Sygietyńskiego określa zatem całość procesu twórczego [...]” (P 56).

„Obserwacja”

Z przedmiotową postawą wobec świata, który ma być opisany w powieści, niewątpliwie wiąże się obserwacja. Trudno rozdzielić u Sygietyńskiego te dwa pojęcia – mówi bowiem przeważnie o „przedmiotowej obserwacji”. Według niego „twórca wywodzi swój obraz świata z faktów dostrzegalnych w rzeczywistości i przez tę rzeczywistość weryfikowanych” (P 56). Nieprzypadkowo krytyk napisał, że Flaubert „odtworzył życie własnymi rządzące się prawami, nie zaś artysty, i wierny metodzie, przyjął za pewne takie tylko rezultaty, do jakich go sama nauka doprowadziła”. W kolejnym zdaniu powiada, jaka metoda pozwoliła pisarzowi osiągnąć takie efekty – to „metoda ścisłej przedmiotowej obserwacji” (s. 148). Przedmiotowość determinuje zatem obserwację, określa sposób, w jaki należy ją przeprowadzać. Można wręcz uznać, że przedmiotowość jest najważniejszą z cech obserwacji, która ma być dokonywana z naukową systematycznością i skrupulatnością. Taka postawa wymaga od pisarza, by „nie dzielił opisywanych zjawisk na piękne i brzydkie, »poetyczne« i »niepoetyczne«” (P 58). Każdy element rzeczywistości zasługuje na uwagę. I choć, oczywiście, wśród obserwowanych faktów są bardziej oraz mniej istotne, w żaden sposób nie oznacza to, że ignorować można te ostatnie. „Metoda ścisłej obserwacji” jest metodą „konstatowania wszystkich wypadków i objawów życia”, począwszy od obserwacji środowiska, w którym obraca się dany człowiek, po przyglądanie się samej jednostce („jeżeli nie większe powinna mieć znaczenie [ta metoda] przy stosowaniu jej do pojedynczych ludzi, to przynajmniej równe z otoczeniem”, s. 132).

Paczoska stwierdza, iż dla Sygietyńskiego „przedmiotowość jest jedyną właściwie podstawą prawdy w powieści” (P 55–56). Warto dodać, że to warunek konieczny, lecz niewystarczający. Wynikająca z faktu poddania się „biegowi życia” dokładna obserwacja rzeczywistości stanowi dla autora *Drobiazgów* nie mniej istotny, ściśle łączący się z poprzednim warunek. Krytyk wyraźnie zaznacza, że to właśnie materiał zebrany drogą obserwacji ma stać się podstawą powieści. Sztuka powieściowa posiada, według niego, charakter mimetyczny – pisarz tworzy, co

prawda, fikcję, ale ma ona być jak najwierniejszą imitacją rzeczywistości. Rezultatów obserwacji nie może zastąpić ani domyślanie się faktów drogą indukcji, ani też wyobraźnia twórcy. Sygietyński pisząc o *Salammô* zarzuca Flaubertowi:

Gdzie nie mógł zastosować metody obserwacji, posługiwał się intuicją i logicznym odgadywaniem charakterystycznych rysów, którymi wypełniał luki. [s. 126]

Indukcja jest zdecydowanie potępiona, ponieważ prowadzi do efektów sprzecznych z realizmem – krytyk porównując *Panią Bovary* i *Salammô* zauważa: „Tam realizm, tu indukcja w usługach poezji” (s. 126). Dzięki danym historycznym odtworzyć można otoczenie, w jakim funkcjonują bohaterowie powieści („Kartagina jego nie jest bynajmniej fantastyczna”, s. 127), co jednak nie wystarcza, aby powieść została oceniona pozytywnie. Dzieje się tak, gdyż:

pojedynczy [...] ludzie, z wyjątkiem może Hamilkara, Hannona i Spendiusa, są to wspaniałe pomysły łudzającej prawdy, indukcje temperamentów i charakterów możliwych, ale nie rzeczywistość. [s. 127]

Również wyobraźnia nie może zastąpić obserwacji rzeczywistości, nie może być wobec niej nawet komplementarna. Sygietyński pisze bowiem: „W *Pani Bovary* i *Wychowaniu sentymentalnym* pierwiastki romantyczne zostały usunięte na bok: wyobraźnia ustąpiła miejsca ścisłej obserwacji życia” (s. 97). Tutaj wręcz przeciwstawia wyobraźnię i obserwację jako dwie wykluczające się możliwości. Wielokrotnie w innych fragmentach zaznacza, jak istotna pozostaje obserwacja rzeczywistości, często zarazem negatywnie oceniając rolę wyobraźni. Tak więc np. w portrecie Daudeta powiada:

Widocznie tu Daudet, jak w swych czarujących nowelach, nie potrzebował rozdymać zdźbła prawdy do wielkości kuli ziemskiej [...], swych obserwacji z życia nadsztukowywać wyobraźnią poety. [s. 177]

W innym miejscu zauważa: „nić obserwacji urwała się nagle w pamięci i potrzebuje sztukować się poetycznym wątkiem wyobraźni” (s. 189). W tych fragmentach Sygietyński nie pisze bezpośrednio o tym, jak niezbędna jest obserwacja rzeczywistości, lecz zaznacza to, nacechowując pejoratywnie stanowiącą jej opozycję wyobraźnię („sztukować się [...] wątkiem wyobraźni”). W podobny sposób w innej partii tego portretu wskazuje na negatywną rolę wyobraźni, kiedy stwierdza, iż Daudet „raz puściwszy wodze wyobraźni, zalewa całą swą psychologię obserwatora potopem pięknie brzmiących słów” (s. 165). Dostrzec tu można nie tylko przeciwstawienie wyobraźni i obserwacji, ale również podmiotowości i przedmiotowości. To bowiem, że Daudet puszcza wodze wyobraźni, oznacza, iż rezygnuje – na rzecz własnych odczuć – z postawy przedmiotowej wobec rzeczywistości.

Inny fragment, gdzie Sygietyński scharakteryzował obserwację nacechowując pejoratywnie jej przeciwieństwo, pochodzi z portretu Flauberta, który powieść „zamknął [...] w ramach ścisłej obserwacji, uwolnił ją od fałszywej nadętości bohaterów fantastycznych i nadał jej charakter piękna przedmiotowego [...]” (s. 99). Tutaj ścisła obserwacja rzeczywistości przyczynia się do rozwoju samej powieści, „uwolnionej od fałszywej nadętości bohaterów fantastycznych”, i staje się również jednym z warunków „piękna przedmiotowego” powieści.

Wyłumaczenie tak zdecydowanego przeciwstawienia obserwacji i wyobraźni odnaleźć można w portrecie Flauberta, kiedy to Sygietyński zaznacza, co ma

pisarz osiągnąć dzięki metodycznej obserwacji rzeczywistości. Nie stanowi ona bynajmniej celu sama w sobie:

Naturalnie, pierwszym wynikiem pilnej, kilkonastoletniej obserwacji autora było skonstatowanie aż nadto widoczne wpływów zewnętrznych i tych drobnych szczegółów, które popychają człowieka już to w jedną, już to w drugą stronę [...]; drugim zaś odnalezienie jednego, przeważnego rysu w charakterze lub temperamencie żywych ludzi [...]. [s. 104]

W portrecie braci Goncourt krytyk zarzuca pisarzom:

przy całej bystrości w spostrzeganiu i analizie zjawisk świata zewnętrznego nie wnoszą się nigdy do uogólnień wyjaśniających mechanizm tych zjawisk: wypowiedzenie się z wrażeń odebranych od życia, ludzi, przedmiotów i rzeczy wystarcza im za cały wysiłek mózgowy. [s. 250–251]

W obydwu tych fragmentach autor *Świętego ognia* podkreśla, że obserwujący rzeczywistość pisarz nie może ograniczać się wyłącznie do stwierdzania faktów, lecz powinien również dokonywać uogólnień, szukać w wielości zdarzeń praw rządzących rzeczywistością. Sygietyński zaznacza wręcz, że umieszczenie w powieści zbyt dużej liczby zaobserwowanych szczegółów często uniemożliwia przeprowadzenie takich uogólnień, co stało się w przypadku Zoli: „Myśli filozoficzne giną w szumie artystycznych wrażeń, wrażenia w bogactwie ścisłych obserwacji, a obserwacje w nawale słów [...]” (s. 228). Źródłem uogólnień jest rzeczywistość, nie zaś wyobraźnia twórcy. On sam nie kreuje modelu funkcjonowania rzeczywistości, lecz jedynie „konstatuje” i „odnajduje”. Aby dotrzeć do praw rządzących rzeczywistością, pisarz uznać musi prymat obserwacji – która umożliwi mu dotarcie do nich – nad wyobraźnią. Wówczas obserwowana rzeczywistość jawić się będzie nie tyle jako zbiór faktów, ile jako zbiór zdarzeń i zasad je porządkujących. Według Sygietyńskiego, obserwator nie tylko przygląda się, ale również odkrywa porządek, dzięki czemu potrafi ocenić, które z faktów są ważniejsze dla charakterystyki danej postaci:

Pilny i baczny obserwator, umiejętnie wyłączając drugorzędne znamiona danego człowieka, umiałby z łatwością wszystkie czynniki jego moralnego życia sprowadzić do jedności, do jakiejś jednej czysto nawet fizjologicznej pobudki [...]. Na zewnątrz jednak psychologia każdego człowieka przedstawia się w formie złożonej [...]. [s. 167]

Krytyk podkreśla, jak głęboko może dokładny obserwator wniknąć w rzeczywistość, jak dobrze poznać jej prawa i zrozumieć motywacje ludzi:

W życiu każdego człowieka można się doszukać dramatu, którego perypetie jednak, pomimo całej swej tragiczności w ich zawiązaniu lub fizycznym i moralnym rozwiązaniu, nie mają nic zdumiewającego dla ścisłego obserwatora. Wszystko tam się odbywa, jak odbywać [się] powinno w myśl determinizmu fizjopsychologicznych praw i w porządku przypisanym przez samą naturę wypadków z rzeczywistego życia. [s. 178]

Kolejność postępowania: przez obserwację rzeczywistości do odkrycia jej praw – nie może zostać zmieniona. Obserwacja stanowi warunek konieczny, aby dostrzec zasady rządzące rzeczywistością. Zoli zarzuca Sygietyński, że postępuje odwrotnie:

zamiast z obserwowanych szczegółów układać organiczną całość, obserwowane szczegóły przylepia do skomponowanych zawczasu lub później wypadków i scen i tym sposobem zamiast postępować od obserwacji prostych do idei złożonych, w idee złożone wplata obserwacje proste. [s. 219]

Jak zauważyła Paczoska, krytyk „występuje ostro przeciwko »pracownianemu realizmowi« Zoli, przeciw malowaniu »z modelu«, nie z natury” (P 69).

„Kompozycja”

Sygietyński wielokrotnie w swoich portretach literackich krytykuje kompozycję analizowanych utworów. O prozie Daudeta pisze np.:

żadna z jego kompozycji nie odznacza się prostotą budowy, żadna z jego powieści nie płynie biegiem życia, nie rozwija się w myśl wypadków, naturalnie i swobodnie [...]. [s. 178]

Atakuje Zolę za to, że:

Dzieli on materię na pewną ściśle określoną liczbę rozdziałów, w których [...] fakty [muzyczna] znikają lub zjawiają się niby pewne frazy w symfoniach muzycznych. [s. 225]

Dalej stwierdza:

taki geometryczny artyzm pociąga za sobą z konieczności pewne spaczenie rzeczy. Nie przedmiot bowiem stwarza tu sobie odpowiednią formę, lecz forma nadaje przedmiotowi mniejszą lub większą wartość [...]. [s. 225–226]

Analizując przytoczone fragmenty łatwo dostrzec, jak istotne dla Sygietyńskiego jest założenie, by powieść „płynęła biegiem życia”, by to „przedmiot [...] stwarzał [...] sobie odpowiednią formę”, a nie odwrotnie. Paczoska słusznie uważa, że u tego krytyka znaleźć można „łączące się dłoń z programem przedmiotowości rozwiązanie problemu kompozycji, której [...] nie chce poddawać żadnym rygorom oprócz nakazu rzeczywistości” (P 57). Budowa powieści nie znajdujących uzasadnienia w specyfice opisywanej rzeczywistości budzi sprzeciw Sygietyńskiego, jak ma to miejsce choćby w przywołanych właśnie fragmentach portretów Daudeta i Zoli. Autor *Świętego ognia* docenia natomiast kompozycję *Pani Bovary* i *Wychowania sentymentalnego*, podkreślając: „Dwie te powieści różnią się od siebie zarówno przedmiotem, jak i formą” (s. 139). Zmiana tematyki oznacza dla niego zmianę formy dzieła; Sygietyński ukazuje, jak obydwa dzieła – które traktuje wręcz jako przykład całkowitego dostosowania kompozycji do podejmowanej tematyki – różnią się od siebie:

Kompozycja [w *Pani Bovary*] przedstawiała się łatwo, ponieważ jej postacie, o charakterach zdecydowanych od razu, szły do celu prosto i jak gdyby bez uprzedniego wahania się, bez namysłu. [s. 139]

Krytyk określa powieść jako utwór „o nielicznych elementach, a ściśle nawet biorąc, o jednym: kobieta niezwykła w otoczeniu ludzi powszednich była przedmiotem i osią powieści” (s. 139). Z kolei o *Wychowaniu sentymentalnym* pisze:

Przedmiotem *Wychowania sentymentalnego* jest Paryż, ognisko cywilizacji, wielkich myśli, wielkich czynów, wielkich cnót i wad, słowem, życie o horyzoncie otwartym [...]. Powieść przybrała inne kształty. Nikt tu nie idzie prosto do celu. Życie rozprasza się na tysiące drobniaków [...].

Dramat, nie mogąc płynąć wąskim choćby, ale równym korytem, rozlewa się pomiędzy małe ujścia i to się ukazuje na chwilę, to znowu znika sprzed oczu widza, w miarę jak jego aktorowie zmieniają miejsce swego działania, natężenie i kierunek uczuć, przekonania, charakter lub stanowisko. [s. 140]

W portretach Sygietyńskiego nie pada, co prawda, określenie „kompozycja naturalna”, krytyk często pisze natomiast o „kompozycji w liniach życia rzeczy-

wistego” (s. 268), zarzuca np. Goncourtom, że „kompozycja ich powieści [...] nie ma swymi liniami naśladować linii życia rzeczywistego [...]” (s. 262). Według niego – stwierdza Knysz-Rudzka – „Natura i rzeczywistość powinny w nowej powieści określać nie tylko temat, ale i formę dzieła [...]”. Pisarz drogą przedmiotowej obserwacji rzeczywistości zbiera materiały do swego utworu, a następnie konstruuje dzieło tak, by oddać zarazem charakterystyczne cechy podejmowanej tematyki – „krzyżujące się i pokrętne linie kompozycyjne *Szkoły uczyć* są artystycznym wnioskiem wywiedzionym z chaosu życia wielkiej metropolii” (KR 16).

Zarzut „złej kompozycji”, stawiany Goncourtom, nasuwa skojarzenia z podobnymi, które często powracały w krytyce literackiej pozytywistów – wystarczy przywołać tu zastrzeżenia wobec *Lalki* Prusa zgłaszane przez Chmielowskiego czy Świętochowskiego⁵. Obydwaj zdecydowanie atakowali kompozycję powieści, która różniła się od kompozycji utworów Balzaka. Kompozycja fragmentaryczna, jakiej przykładem może być *Szkoła uczyć* (w XIX-wiecznym przekładzie: *Wychowanie sentymentalne*) czy powieści braci Goncourt, nie mogła się spotkać z akceptacją Chmielowskiego i Świętochowskiego. Sygietyński w pewnej mierze ulega rozpowszechnionym poglądom dotyczącym kompozycji (co świadczyć może o sile oddziaływania powieści realistycznej) i w ten sposób da się wytłumaczyć jego pretensje pod adresem Goncourtów. Nieprzypadkowo chwali jednak *Wychowanie sentymentalne*. Chociaż w portretach literackich dostrzec można ślad poglądów krytyków-pozytywistów w kwestii budowy powieści, to opowiada się on za kompozycją naturalną, taką, która jak najpełniej oddawałaby specyfikę podejmowanej tematyki.

Zastanawiać się można, w jakim stopniu Sygietyński dopuszcza zabiegi kompozycyjne autora – przecież wydaje się, że „naśladowanie linii życia rzeczywistego” wyklucza jakąkolwiek interwencję ze strony pisarza, którego powieść powinna „płynąć biegiem życia”. Tak właśnie uważa Detko: stwierdza, że według Sygietyńskiego proces twórczy nie mógł „być »maçonny« nadrzędnością woli twórcy, jego umysłu. Twórca nie mógł zmieniać »planu życia«, lecz rozwijać go zgodnie z jego prawami [...]”⁶. W innym miejscu badacz pisze o poglądach naturalistów, zaznaczając, że autor *Na skalach Calvados* rozumiał pojęcie kompozycji w podobny sposób: „Porządkowanie, a zatem świadomy zabieg twórczy, jest tym bardziej dla naturalistów nieuprawnione, że wnoszone do zjawiska z zewnątrz [...]”⁷. Dostrzega również, iż „U naturalistów temat bierze w całkowite posiadanie wolę twórcy, określa tok postępowania w układzie części składowych utworu literackiego [...]”⁸. I choć wypada zgodzić się z większością tych opinii, to jedna z nich wydaje się kontrowersyjna. Bo chociaż Sygietyński istotnie uważał, że to właśnie temat określa formę dzieła, nie do końca zgodzić się można z poglądem, iż wykluczał możliwość „porządkowania, a zatem świadomego zabiegu twórczego”. Słusz-

⁵ Zob. P. Chmielowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Warszawa 1961, s. 45–46. Pierwodruk w: *Nasi powieściopisarze*. Seria 2. Warszawa–Kraków 1895. – A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*. W: *Wybór pism krytycznych*. Wybór S. Sandler. Wstęp i przypisy M. Brykałska. Warszawa 1973, s. 305–306. Pierwodruk w: „Prawda” 1890, nry 32–39.

⁶ J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*. Warszawa 1971, s. 209.

⁷ *Ibidem*, s. 208.

⁸ *Ibidem*, s. 209.

nie wskazał Weiss, że krytyk „dopuszczał konieczność zabiegów kompozycyjnych”⁹, „Za mankament [powieści] uważał” natomiast – na co zwracałem już uwagę – „Brak sugestii prowadzących do uogólnień” oraz nie tyle samą selekcję faktów, ile „falszywe stanowisko, z którego tej selekcji się dokonuje”¹⁰. Daudetowi zarzuca Sygietyński, że „Brał on [postacie] wprawdzie z natury [...], ale brał z natury wyjątkowej i przedstawiał ze strony najbardziej wydatnej, najbardziej uderzającej oko” (s. 166). W innym miejscu krytyk pisze, iż „grzeszy on jednostronnością” (s. 168). W obydwu przypadkach zarzut nie dotyczy samej selekcji faktów, ale niewłaściwego jej przeprowadzenia. Braci Goncourt krytykuje z kolei, ponieważ:

konstatują fakt i na tym koniec: niech czytelnik obserwacjami z pierwszej ręki, z własnego doświadczenia wypełnia sobie luki [...] pomiędzy dwoma momentami dramatu psychologicznego pozornie sprzecznymi. [s. 266]

Fragment ów świadczy o tym, że krytyk bynajmniej nie chciał rezygnować z „porządkowania” – zależało mu jednak na porządkowaniu polegającym na prezentacji nie tylko samych faktów, lecz przede wszystkim ich istoty, źródeł, mechanizmów, które sprawiły, że one zaistniały. Pisarz zatem komponując powieść musi, owszem, poddać się biegowi życia, ale zarazem przedstawiać owo życie tak, by ukazać nie tylko zdarzenia, lecz również ich przyczyny. Nie może więc unikać uogólnień ani odpowiedniej selekcji faktów. Sygietyński tak pisze o Flaubercie:

Autor nie wynajduje już scen, ale bada wypadki, szereguje je i wiąże w artystyczną całość. [s. 97]

Flaubert nagromadza szczegóły, zapisuje pilnie swe spostrzeżenia, porządkuje przymioty i naznacza opisywanym przez siebie indywiduom właściwe dla nich miejsce w klasyfikacji ludzi pod względem ich temperamentu, charakteru i umysłowości [...]. [s. 115]

W portrecie Flauberta znaleźć zresztą można inne fragmenty potwierdzające, że Sygietyński dopuszczał konieczność zabiegów kompozycyjnych:

Żaden opis nie grzeszy zbytecznością ani brakiem łączności z działającymi osobami. Często tylko szczegół umieszczony na pierwszej stronie znajduje zastosowanie i wyjaśnienie na ostatniej lub scena zbyt długo traktowana na początku zdradza konieczność swego istnienia na końcu powieści i to jest wielką zaletą kompozycji, gdyż wszystko idzie w myśl planu. [s. 119]

Krytyk zauważa w portrecie Goncourtów:

w kompozycji nie ma pięknych lub brzydkich linii, właściwych lub niewłaściwych scen, a tylko jest ruch zgodny lub niezgodny z założeniem autora, wyrażający lub niewyrażający w zupełności charakter życia i ludzi wprowadzonych do powieści. [s. 263–264]

W kompozycji niezwykle istotny jest zatem „ruch zgodny z założeniem autora”. Nie oznacza to jednak, że krytyk opowiada się za kompozycją tworzoną *a priori*. Sygietyński wskazuje, iż pisarz powinien wyraźnie uświadomić sobie, co ma zamiar ukazać w powieści. Konsekwencją tej refleksji jest przyjęcie wobec rzeczywistości postawy przedmiotowej, poddanie się „biegowi życia”, nie łączące się wszakże z całkowitą rezygnacją z zabiegów kompozycyjnych. Weiss stwierdza:

⁹ T. Weiss, *Antoni Sygietyński – krytyk kompetentny*. Wstęp w: Sygietyński, *op. cit.*, s. 30.

¹⁰ *Ibidem*, s. 31.

Wszystko jest dane w naturze [...], zadaniem artysty jednakże jest uwypuklanie tych rozproszonych właściwości przedstawionego fragmentu natury, uwypuklanie podjętego w związku ze świadomością celu artystycznego i określonym celem poznawczym. Proces uwypuklania zaś jest przecież procesem komponowania¹¹.

„Realizm”, „powieść realna”

Próbując uchwycić, w jaki sposób Sygietyński rozumiał termin „realizm”, nie można nie odwołać się do znaczenia, jakie przypisywał „obserwacji”, „przedmiotowości” i wiążącej się z nimi „kompozycji”. W istocie bowiem m.in. te właśnie pojęcia określają znaczenie owego terminu. I choć krytyk w swoich portretach nigdzie nie podaje wprost własnego rozumienia realizmu, to można określić je odwołując się do wielu partii jego tekstów. Tak więc w portrecie Flauberta porównuje *Panią Bovary* i *Salammô*:

Flaubert w *Salammô* zrobił innych ludzi niż w *Pani Bovary*, ale... „chciał utrwalić majak, zastosowując metodę współczesnej powieści do czasów starożytnych” i dzieło z konieczności stało się utworem hybrydycznej natury: otoczenie, warunki i wpływy są prawdziwe, charaktery zaś fantastyczne, tam realizm, tu indukcja w usługach poezji. Gdzie nie mógł zastosować metody obserwacji, posługiwał się intuicją i logicznym odgadywaniem charakterystycznych rysów [...]. [s. 126]

W tym fragmencie dostrzec można wyraźnie, że przedmiotowa obserwacja rzeczywistości stanowi nieodłączny element metody realistycznej. Pisarz, który kieruje się „intuicją i logicznym odgadywaniem”, nie zaś obserwacją, kreować będzie „charaktery fantastyczne”, a nie prawdziwych ludzi. Znamienne, że Sygietyński zarzuca Flaubertowi fałszywe odtworzenie postaci jedynie. „Otoczenie, warunki i wpływy”, zrekonstruowane na podstawie żmudnych studiów nad dziełami opisującymi starożytność, krytyk uznał za prawdziwe – lektura prac historycznych spełniła tu funkcję obserwacji.

Sygietyński dość rzadko używa terminu „powieść” bez przymiotników wskazujących, jaki jej typ ma na myśli. Nawet jeśli termin ten występuje bez dodatkowych określeń, to zazwyczaj krytyk pisze wówczas o „powieści realnej”. Paczowska zwraca uwagę:

Co to jest powieść, jaki jest jej rodowód [...] – pytania takie [...] pojawiają się stosunkowo rzadko. [...] Właściwie nie istnieje tu [tj. w krytyce literackiej drugiej połowy XIX w.] bowiem „powieść” bez przymiotnika [...]. Krytykom łatwiej jest mówić o odmianach i typach istnienia rzeczywistości w utworach niż o wyznacznikach gatunkowych powieści. [P 97]

Być może właśnie dlatego Sygietyński często w swoje rozważania na temat powieści realnej wplata takie terminy, jak „romantyzm”, „klasycyzm” czy „sentymentalizm”. Niemal zawsze mówi o tych zjawiskach w opozycji do powieści realnej. Np. przeciwstawia *Panią Bovary* utworom romantycznym i klasycznym:

Prawda, byle tylko dobrze widziana i umiejętnie przedstawiona, robi wrażenie sama przez się i nie potrzebuje ani oczyszczeń w duchu klasyków, ani przekształceń w duchu romantyków. [s. 114–115]

¹¹ *Ibidem*, s. 32.

Przeciwstawia również kompozycję powieści Goncourtów „kompozycji klasycznej”: „Nie dosyć dla nich zmienić kompozycję klasyczną dramatu powieściowego; nie dosyć odrzucić wszelką konwencjonalność w układzie scen!” (s. 268). Sygietyński broni także kompozycji *Pani Bovary*. Zaznacza, że Flaubert „jest zaprzeczeniem wszystkiego, co się nazywa konwencjonalną, szablonową robotą”, a jednocześnie podkreśla, że owa szablonowość to cecha charakterystyczna „sentymentalnych powieści z epoki romantycznej, kiedy życie człowieka oprowiane było w ramki artystycznego obrazu [...]” (s. 120). Wspomina:

Pani Bovary wciąż jeszcze ulega zarzutowi, jakoby Flaubert przez zbyteczne rozszerzenie szczegółów, przez zbyteczny nacisk na wpływ i otoczenie, dramat sam [...] poszarpał na luźne sceny i obrazy [...]. [s. 120]

Krytyków formułujących ten zarzut uznał za zwolenników „szablonowej kompozycji”, stojącej w sprzeczności z założeniami realizmu – w myśl bowiem jej „szablonowych” zasad „świat zewnętrzny [...] tyle tylko zajmował miejsca, ile autorowi było tego potrzeba do uwydatnienia charakteru i temperamentu osobistości głównych” (s. 120).

Termin „romantyzm” w portretach literackich Sygietyńskiego jest wyraźnie nacechowany aksjologicznie, ponieważ romantyzm znajduje się w opozycji do realizmu. Dostrzec to można także wówczas, gdy krytyk pisze, iż „Społeczeństwo znużone fantastycznymi bajkami romantyków zażądało prawdy: Flaubert mu ją dał, całą, nagą, bez żadnych iluzji” (s. 123). W tym fragmencie przeciwstawia w ogóle powieść realną utworom romantyków. Przytoczone w poprzednim akapicie partie portretów dowodzą, że owo przeciwstawienie dotyczyć może również jedynie jakiegoś aspektu powieści realnej – kompozycji czy też np. sposobu konstruowania bohaterów (w powieściach „z epoki romantyzmu” „robili, co chcieli”, „tu działają tak, jak muszą”, s. 120). Zatem terminy: „klasycyzm”, „romantyzm” czy, rzadziej, „sentymentalizm”, pozwalają Sygietyńskiemu ukazać wyraźniej – poprzez kontrast – w jaki sposób pojmuje realizm oraz czym jest dla niego powieść realna, i to nie tylko na poziomie ogólnego porównania (powieść realna – utwory romantyczne), ale również w odniesieniu do bardziej szczegółowych kwestii, np. kompozycji lub metody kreowania postaci.

W powieści realnej autor zapisuje historię „rzeczy powszednich, zwyczajnych”. „Żywi ludzie i żywa natura, nie zaś typy i krajobrazy z głowy!” (s. 119) – podkreśla Sygietyński, a Paczoska stwierdza:

fascynacja egzotyką, „plotką” jest zaprzeczeniem realizmu i podstawowej w mniemaniu wszystkich krytyków obserwacji, od której potem wychodzi się na wyższe piętro uogólnienia [...]. [P 69]

Zgodnie więc z przywołaną już koncepcją kompozycji twórca poddaje się „biegowi życia”, i to zarówno w sferze doboru faktów, jak też ich porządkowania:

[Bohaterowie] działają tak, jak muszą, jak im każą nerwy, temperament, wychowanie, charakter, świat zewnętrzny, okoliczności i cała ta masa drobnych wpływów, które się składają na utworzenie całości życia. [s. 120]

Także postaci drugorzędne nie mogą funkcjonować dla „wytłumaczenia i oświetlenia jednego charakteru, jednej tylko postaci bohatera”, „ponieważ autor wprowadza je dla nich samych, dla pokazania całości życia” (s. 120).

W powieści realnej pisarz zgodnie z postulatem przedmiotowości „nie osądza, nie potępia ani nie rozgrzesza. Przedstawia fakty”¹². Wydaje się, że Sygietyński w pełni zgodziłby się z tymi słowami Jules’a Champfleury’ego. Powiada w odniesieniu do Flauberta i *Pani Bovary*:

O ile [...] [życie] dostarczało mu materiału do stworzenia dzieła z samych faktów [...], o tyle on je zanotował i jasno pokazał, nie przyjmując na siebie roli sędziego lub mściciela. [s. 111]

Sygietyński, jak wspominałem, stwierdza wręcz, że pisarz może lubić bohaterów swoich powieści, ale tylko „jako ciekawe okazy życia” (s. 111). Postawa taka to w istocie postawa naukowca wobec przedmiotu badań – krytyk pisze o Flaubercie: „Współczesna nauka i sztuka podały sobie w nim ręce [...]” (s. 96). Powieść realna ma być właśnie syntezą nauki i sztuki – w portretach Sygietyńskiego owo przekonanie wyrażane bywa nie tylko *explicite*, lecz również *implicite*. Charakterystyczne jest słownictwo, jakiego krytyk używa, by określić metodę pracy pisarza, by uwypuklić jej naukowy charakter. Wielokrotnie wypowiada się o ścisłości: zarzuca np. Zoli, że jego cykl powieści to nie jest „dzieło ścisłej nauki napisane dla użytku mas” (s. 213). Wspomina o „ścisłej obserwacji”: „wyobrażenia ustąpiła miejsca ścisłej obserwacji życia” (s. 97); „Flaubert zamknął ją [tj. powieść] w ramach ścisłej obserwacji” (s. 99). W innym miejscu pisze:

pilny i bystry badacz [...], spożytkowując ze ścisłością naturalisty [tj. „uczonego badacza natury”, a nie zwolennika naturalizmu – M. K.] wszelkie objawy życia [...], pochłonął artystę. [s. 139]

Nie brak w portretach również określeń wiążących się z medycyną, jak np. „dysekcja” czy „dysekowanie”. O Flaubercie stwierdza Sygietyński, że „z całą drobiazgowością dysekujący człowieka pod względem psychologicznym, fizjologiczne strony życia zaznacza tylko lekko [...]” (s. 108). Braciom Goncourt z kolci zarzuca, że „Rozbierają człowieka do naga, dysekują go do krwi, drażnią najdrobniejsze włókna jego nerwów ze spokojem i obojętnością lekarza-eksperymentatora” (s. 262). Owa dysekcja spotyka się z całkowitą akceptacją ze strony krytyka, drażni go natomiast, że „tuż zaraz w drugim [rozdziale] [...], kiedy krew nie zakrzepła na lancecie, pozwalają sobie na wycieczki w krainy filozofii, metafizyki, estetyki, fantazji arabskich [...]” (s. 262). Pisarzy określa Sygietyński mianem „operatorów”: w *Herminii Lacerteux* „operator zamiast czarować lub gorszyć audytorium nagością preparatu, wyjaśnia przyczyny choroby, usprawiedliwia konieczność jej istnienia” (s. 270). Nie są to zresztą w portretach jedyne wiążące się z medycyną terminy, które podkreślają zarazem, że krytyk opisuje powieści nie tylko jak dzieła sztuki, ale również jak dzieła naukowe. Np. w odniesieniu do *Pani Gervaisais* powiada: „Po hiperestezji nerwów nastąpiła anestezja, którą bracia Goncourt świetnie umieli wyzyskać” (s. 289). Posługiwanie się terminologią medyczną nie stanowi zresztą cechy charakteryzującej wyłącznie Sygietyńskiego. Paczoska stwierdza, że takie terminy, jak „»chirurg«, »anatom«, »fizjolog« [a u Sygietyńskiego również »operator« – M. K.] (jako określenie pisarza) [...], »skalpel« [tu: »lancet« – M. K.] i »dysekcja« (jako określenie metody)” (P 79), są powszechnie

¹² J. Champfleury [J. Husson-Fleury], odpowiedź na anonimowy list. „Figaro” 1856, nr 154.

wykorzystywane przez krytykę literacką lat osiemdziesiątych XIX wieku. Podobnie spożytkowuje terminologię medyczną krytyka francuska, a czasem także niektórzy pisarze mówiący o własnej twórczości. Zwraca na to uwagę w swojej książce na temat portretów literackich we Francji w XIX w. Hélène Dufour:

metafora dysekowania odnosiła się [...] do metody długiej, drobiazgowej, obiektywnej, niemal naukowej analizy [...], dzięki której można badać, „otwierając wszystkie wnętrzości”, wyróżniki charakterystyczne dla człowieka i dla dzieła¹³.

Tak właśnie interpretuje czasownik „*disséquer*” pojawiający się w liście Flauberta (z 29–30 XI 1859) do Ernesta Faydeau: „To niezwykle, jak pociągają mnie studia medyczne [...]. Mam ochotę dysekować [*disséquer*]”¹⁴. Z kolei krytyk Gustave Merlet wspomina w odniesieniu do analizy dzieł autorów już nieżyjących, iż trzeba „zanurzyć skalpel aż do serca”. Uczynić tak również można wobec autorów żyjących, których jednak trudniej jest „dysekować żywcem [*disséquer tout vifs*]”¹⁵.

To, że w powieści realnej pisarz „nie osądza, nie rozgrzesza”, lecz „przedstawia fakty”, oznacza dla Sygietyńskiego nie tylko rezygnację z wplatania w treść powieści własnych sądów autora, ale także, jak zwraca uwagę Paczoska, „niepoddawanie się gustom skonwencjonalizowanego i niechętnego zmianom odbiorcy” (P 67). Krytyk jednoznacznie ocenia dzieła, które – według niego – pisane były dla zaspokojenia gustów niezbyt wymagającego czytelnika. Tak więc np. o Daudecie powiada:

Jest on poetą i pisarzem dla kobiet z przedmieścia Saint-Germain, [...] tyle tam niedopowiedzianych myśli, tyle przemilczanych uwag, tyle obserwacji spowitych w koronki i tiule pańskiego języka. [s. 191]

Realizm oznacza również walkę z przestarzałymi konwenansami (zob. P 67), wydatnie utrudniającymi zrozumienie powieści realnych, w których twórca ma przecież „prawdę pokazać światu” (s. 119). A owa prawda wydaje się czasem zbyt szokująca czy wręcz gorsząca. To, być może, właśnie ze względu na chęć przełamywania stereotypów w lekturze Sygietyński sporo miejsca poświęcił przedstawieniu procesu wytoczonego pisarzowi po ukazaniu się *Pani Bovary*:

Krótkowidztwo publicznej opinii [...] poprowadziło autora przed kratki sądowe i jakkolwiek Flaubert został uwolniony od wszelkiej odpowiedzialności, jest ono jednak aż po dzień dzisiejszy doskonałym wyrazem słabego przygotowania tłumów do słusznego ocenienia dzieł sztuki. [s. 100]

„Tłumy” nie potrafią właściwie ocenić powieści Flauberta, a więc tym bardziej gust przeciętnego odbiorcy nie mógłby stanowić kryterium dla autora powieści realnej. Sygietyński dowodzi, że nie sposób zarzucać *Pani Bovary* niemoralności, gdyż Flaubert jedynie przedstawiał fakty. Niektóre ze scen okrzyknięte niemoralnymi – jak przejażdżka z Rudolfem po lesie czy z Leonem dorożką po Rouen – pisarz ukazał „z takim uwzględnieniem dobrego smaku, jak może w żadnej z powieści dzisiejszych”. Z pewnością nie mógł jednak scen tych pominąć,

¹³ H. Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX^e siècle*. Paris 1997, s. 112.

¹⁴ Cyt. za: Dufour, *ibidem*, s. 111.

¹⁵ G. Merlet, *Portraits d'hier et d'aujourd'hui, attiques et humoristes*. Paris 1863, s. 3–4.

gdyż „są to szczegóły konieczne dla pełności obrazu [...]. Bez nich powieść realna obejść się nie mogła” (s. 122). Według Sygietyńskiego przecież „wszelka treść jest dla niej [tj. powieści] odpowiednią”¹⁶, zaznacza on tym samym, że powieść to gatunek elastyczny, który może i powinien dostosowywać się do rzeczywistości.

Skądinąd krytyk często zamiast użyć terminu „czytelnik”, mówi: „publiczność”. Niemal zawsze terminem tym określa odbiorcę niekompetentnego, nie przygotowanego do lektury powieści Flauberta, Zoli, Goncourtów czy Daudeta. Sygietyński tak pisze omawiając *Wychowanie sentymentalne*:

sumienny obserwator życia nie dał się ovladnąć artyście odczuwającemu wszystko w powiększeniu. Stąd obojętność publiczności dla dzieła, które nie przedstawia dla niej uroku dramatycznie pomyślanej bajki, teatralnych efektów, patetycznych scen [...]. Szarość i jednostajność życia [...] zniechęciły publiczność, która lubuje się tylko w nadzwyczajności wypadków i w namiętności sztucznie skondensowanych uczuć. [s. 144]

„Publiczność” oznacza czytelników lubiących tanie efekty, oczekujących, że literatura zapewni im lekką, niezobowiązującą rozrywkę. Nie interesuje „publiczności” natomiast obraz rzeczywistości, jaki w swoich dziełach zawierają autorzy powieści realnych. „Prawda wypowiedziana jej własnym językiem, życie odmalowane jego własnymi barwami przerażyły ją i znudziły” (s. 144). Krytyk podkreśla to jeszcze raz, wyjaśniając przyczyny niewielkiej popularności braci Goncourt:

Jeżeli jednak publiczność, jeżeli tłum nie zasmakował w dziele artystycznym braci Goncourt, nie ma w tym nic dziwnego; wszakże „tłum nie lubi ani prawdy, ani prostoty: lubi tylko legendę i szarlatana” [s. 246–247]

Niepoddawanie się gustom skonwencjonalizowanego odbiorcy, walka z przestarzałymi konwenansami, obrona kompozycji „w myśl linii życia rzeczywistego” wynikały nie tylko z postulatu przedmiotowości czy z założenia, że powieść ma „płynąć biegiem życia”. Weiss zwraca uwagę, iż:

podstawowym prawem ontologii aprobowanym przez jego [tj. Sygietyńskiego] pokolenie [...] był syntetyzm. Tylko całościowe poznanie świata przynosiło według tej teorii owoce, dawało prawo do formułowania prawdziwych wniosków¹⁷.

Pisarz miał dążyć w swych dziełach do ujęcia „całości życia”. Rezygnacja z „kompozycji naturalnej” czy uleganie konserwatywnym odbiorcom z pewnością zamknęłoby mu drogę prowadzącą do „realizmu wszechogarniającego” (P 67), a na takim właśnie realizmie zależało Sygietyńskiemu, za takim realizmem się opowiadał.

Nie sposób nie zastanowić się, jaka jest zależność między terminem „realizm” a terminem „naturalizm”. Jak słusznie zauważyła Paczoska, „powszechnie przekonanie, że Sygietyński jest głównym zwolennikiem i propagatorem naturalizmu, nie może być interpretowane w sposób dosłowny” (P 91). Opowiada się on bowiem za naturalizmem w wersji Flaubertowskiej – „to wybór naturalizmu estetyzującego, wolnego od doktrynalnych ambicji naukowych Zoli, wyłożonych w *Powieści eksperymentalnej*, i od aprioryzmu jego powieści” (KR 17). Krytyk nie używa zresztą wobec Flauberta określenia „naturalista”, lecz mówi o jego utwo-

¹⁶ A. Sygietyński, *Jerzy Myriel: „Syn przemysłownika”*. „Prawda” 1883, nr 50. Cyt. za: P 99.

¹⁷ Weiss, *op. cit.*, s. 9.

rach jako o „powieściach realnych”, a samego autora uznaje za pisarza-realistę. Termin „naturalizm” pojawia się natomiast w portretach w odniesieniu do Zoli i Daudeta. „Naturalizm w wersji Zolowskiej to [...] [dla Sygietyńskiego] wyłącznie metoda powieści eksperymentalnej, metoda z góry skazana na niepowodzenie” (P 90), co wyraźnie wynika z analizy portretu Zoli. Krytyk zarzuca mu aprioryzm, nieumiejętność uogólniania faktów, usterki w kompozycji, która nie zostaje poddana „nakazowi rzeczywistości”, a także „wewnętrzną antynomiczność [...], zderzającą przecież przedmiotowość wycinka rzeczywistości z podmiotowym jego przeżyciem” (KR 18). Paczoska konkluduje, że „Zola czy Daudet [...] zaprzepaścili szansę na ukazanie prawdy rzeczywistości w całej jej pełni” (P 91).

„Forma”

Sposób, w jaki krytyk wykorzystuje termin „forma”, ściśle wiąże się z rozumieniem przez niego terminu „realizm”. Forma ma być „owym elastycznym gipsem, w którym z mechaniczną dokładnością odlewa się model życia [...]” (s. 194). Język zatem oraz techniki pisarskie służyć mają wiernemu oddaniu przedstawianej rzeczywistości. Sygietyński podkreśla to wielokrotnie, m.in. w portrecie Flauberta:

Forma tu jest koniecznym wynikiem treści i jak w *Wychowaniu sentymentalnym* przez swą pewną rozwlekłość stała się wyrazem nudy, szarości i bezcelowości życia, tak w *Pokusach świętego Antoniego* znowu przez niezmiernie kupienie, zmienność i bezład obrazów stała się wyrazem ruchliwości, zamętu i szału chorej myśli. [s. 154]

Ze słów tych jasno wynika, że autor dla swojego nowego dzieła szukać musi odmiennej formy. Nie może ograniczać się do jednej i tej samej, gdyż każdy z podejmowanych tematów jest inny, a zatem należy go oddać we właściwy mu sposób. Krytyk zarzuca Daudetowi, że „zamknął się w formie”, że:

[jego] twórczość płynie tylko z indywidualności, a indywidualność z pewnego mniej lub więcej pięknego [...], ale zawsze tylko jednakowego sposobu przedstawiania swych pomysłów. [s. 161]

To treść utworu (skonstruowana na podstawie materiałów zebranych drogą przedmiotowej obserwacji rzeczywistości) określa jego formę, która bynajmniej nie stanowi wartości sama w sobie.

W portretach Sygietyńskiego wyraźny jest podział: forma – treść, co nasuwa skojarzenia z krytyką w okresie pozytywizmu. Krytycy pozytywistyczni traktowali formę jako „czynnik niekwestionowanie zewnętrzny, ograniczający się do ukształtowań językowych, najczęściej przejętych z tradycji i łatwo podlegających jednoznacznym ocenom”¹⁸. Autor *Współczesnej powieści we Francji* powstrzymuje się, co prawda, od czarno-białych ocen, ale traktuje formę jako czynnik zewnętrzny, który ma wartość o tyle, o ile oddaje specyfikę przedstawianych treści.

Trzeba tu zwrócić uwagę, że Sygietyński wykorzystuje termin „forma” w dwóch kontekstach. Po pierwsze, mówi o formie, która – jak choćby w *Pani Bovary* – odzwierciedla treść. Wówczas termin ten jest pod względem aksjolo-

¹⁸ M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*. Kraków 1997, s. 110.

gicznym neutralny bądź pozytywny (np. w przytoczonych już fragmentach ze stron 154 i 194). Natomiast gdy krytyk wspomina wyłącznie o formie, w oderwaniu od treści ją określającej, to niemal zawsze ów termin jest nacechowany pejoratywnie. Tak więc w portrecie Zoli zaznacza Sygietyński, że kiedy „forma nadaje przedmiotowi mniejszą lub większą wartość”, to „taki geometryczny artyzm pociąga za sobą z konieczności pewne spaczenie rzeczy” (s. 226, 225–226). Wszelkie „upiększanie” przedstawianej rzeczywistości kłójące się z jej charakterem zostaje potępione:

sily [...] powieściom [Daudeta] brak już nie tylko wskutek niezbyt licznych obserwacji z życia, ale także i wskutek zewnętrznej formy, jaką im nadał przez swój pańsko-artystyczny smak i zawsze jednakowo piękny język. [s. 190]

Powieści te nie mają ukazywać życia, lecz „jedynie tylko czarować pięknoscią formy, pięknoscią sposobów literackiego przedstawienia rzeczy w słowach” (s. 194).

„Poezja”, „poeta”

Podobnie jak „czarująca piękność formy” stanowi u Sygietyńskiego przeciwieństwo formy będącej „koniecznym wynikiem treści”, tak przeciwieństwem powieści, w której autor podporządkowuje się rygorowi rzeczywistości, jest „poezja”. Opozycja zarysowująca się jednak w portretach literackich jest nie tyle opozycją między epiką a liryką – to raczej przeciwstawienie dwóch metod opisu rzeczywistości w ramach samej formy powieściowej. Szczególnie wyraźnie tę opozycję dostrzec można w portrecie Daudeta, o którym Sygietyński powiada z nutą lekkiej ironii, że „cieszy się aż dwoma naraz tytułami: współczesnego pisarza-naturalisty i współczesnego poety” (s. 165). Określa Daudeta jako poetę nie tylko dlatego, że jest on również autorem wierszy; określenie to pada w kontekście rozważań na temat twórczości prozatorskiej pisarza i łączy się z podmiotowym stosunkiem twórcy do opisywanej rzeczywistości. Sygietyński uznaje jego powieści za nieudane, gdyż przy tworzeniu powieści realnej pisarz powinien przyjmować postawę przedmiotową, a materiały czerpać drogą obserwacji, Daudet jednak dał w swoich utworach wyraz własnym, podmiotowym wrażeniom, obserwację zaś zastąpiła u niego wyobraźnia:

Widoczny tu brak materiałów z życia, brak gliny do lepienia całkowitych postaci, brak dostatecznych ilości charakterystycznych rysów, które Daudet musi zastępować opisową poezją lub rysami zastosowanymi do potrzeb powieści. [s. 176]

Powieść realna ma stanowić „obraz życia”, ukazywać je w całości, winna „życiem prawdy, a nie nadzwyczajnością fantazji autora” (s. 97). Tymczasem dzieła twórców podobnych „naturą i tendencją” do Daudeta „noszą na sobie cechę prawdy schłoniętej w podmiotowej poezji i natury widzianej bądź to z jednej tylko strony, bądź też opróżnionej blaskiem sztucznego, zawsze tego samego światła” (s. 163). Zatem prawda przedstawiona w tych utworach jest pozorna – tak naprawdę to jedynie ułuda. Powieści Daudeta „»ze współczesnych obyczajów« i »współczesnej historii«” przedstawiają ludzi żyjących „życiem wyjątkowym”, skąpane są „w ułudnym morzu poezji” (s. 195). Pisarz zaś nie przekazuje rzetelnej wiedzy o rzeczywistości i o prawach nią rządzących, lecz jedynie „samowiedzę”,

czyli własne podmiotowe wrażenia z obserwacji świata oraz wiedzę o sobie samym (gdyż to siebie i swoją wrażliwość eksponuje w dziele, a nie rzeczywistość).

Termin „poezja” oznacza w portretach Sygietyńskiego metodę opisu rzeczywistości, ale również wyrafinowany, wykwinny, pełen metafor język. I choć niektóre z podejmowanych przez pisarzy tematów wymagają wykorzystania takiego właśnie języka, to Sygietyński ocenia go zdecydowanie negatywnie, uznaje za nieprzystający do rzeczywistości, której obrazem ma być powieść realna. „Ułudne tkaniny poetycznego języka” „spowijają” bowiem, krępują ludzi ukazanych w powieści, sprawiają, że nie żyją oni „życiem prawdy” (s. 195). Krytyk ironizuje, iż Daudet tworzy dla określonych czytelników (co, oczywiście, stoi w sprzeczności z koncepcją realizmu autora *Skalotocza-palczaka*):

Jest on poetą i pisarzem dla kobiet z przedmieścia Saint-Germain. Trzymając jego książki, jest się zakłopotanym grubością własnych rąk, niewłaściwością dotykania rzeczy, które powinny by się znajdować tylko w delikatnych palcach dobrze wychowanych panien, tyle tam niedopowiedzianych myśli, tyle przemilczanych uwag, tyle obserwacji spowitych w koronki i tiule pańskiego języka. [s. 191]

„Poetyczny” język pomija zatem niektóre fakty, „przemilcza je”:

czytelnik po zamknięciu [...] książki z pewnością zawoła: Jak Daudet jest dobry i poetyczny! ile tu poczucia piękności, ile serca i współczucia dla etycznej lub estetycznej nawet brzydoty. [s. 195]

Daudet, wbrew łączącemu się z postulatem podmiotowości założeniu, by „nie dzielić opisywanych zjawisk na piękne i brzydkie, »poetyczne« i »niepoetyczne« []” (P 58), klasyfikuje więc i ocenia zdarzenia w taki właśnie sposób.

Warto również zwrócić uwagę, że termin „poezja” w epoce postyczniowej wiązał się z kategorią piśmiennictwa i oznaczał literaturę w ogóle, a nie tylko lirykę. W portretach Sygietyńskiego odnaleźć można nawiązania do takiego rozumienia tego słowa chociażby wtedy, kiedy mówi on, że w *Salambô* „Poeta rzucił Europę, rzucił konwenanse cywilizacji dla poezji dziewiczej prawie jeszcze natury” (s. 123). W cyklu *Współczesna powieść we Francji* dokonuje się jednak prze wartościowanie owego terminu. Sygietyński raczej nie wykorzystuje go jako synonimicznego określenia literatury, lecz często wyraźnie przeciwstawia powieści. Nie jest to wyłączenie próba delimitacji pojęć. Krytyk np. powiada:

ta poezja, którą Daudet ma ciągle na ustach, którą opróżnia ludzi i rzeczy, jak gdyby one nie mogłyby [!] się ostać o swojej własnej, przedmiotowej piękności, obciąża bezpotrzebnie powieść, rozrywa jej naturalny bieg, odejmuje jej siłę. [s. 190]

Termin „poezja” jest w portretach krytyka nacechowany zdecydowanie ujemnie, Sygietyński tworzy wyrazistą z aksjologicznego punktu widzenia opozycję: powieść–poezja. Taki zabieg można interpretować jako próbę dowartościowania gatunku powieściowego, próbę tym ciekawszą, że dbałość o aksjologiczną wyrazistość słów nie wyklucza tego, iż krytyk stara się doprecyzować ich znaczenia.

„Literacki”, „literackie efekty”

Przymiotnik „literacki” Sygietyński wykorzystuje w dwóch znaczeniach. Niezwykle rzadko stosuje go w neutralnym aksjologicznym znaczeniu: ‘wiążący się z literaturą, wyrażony za pomocą formy literackiej’. Za przykład wykorzystania

go w tym właśnie rozumieniu posłużyć może fragment portretu braci Goncourt, w którym krytyk powiada, iż ich powieść „można by nazwać galerią literacką pejzażów, obrazów martwej i żywej natury, scen domowych, wydarzeń, epizodów luźnych [...]”. I w tym przypadku można się jednak zastanawiać, czy faktycznie termin ów jest tutaj nienacechowany aksjologicznie. Kilka zdań dalej krytyk ocenia bowiem tę „galerię”: „Na pierwszy rzut oka nic się tam nie trzyma razem” (s. 260).

Częściej korzysta Sygietyński z owego przymiotnika nadając mu zabarwienie pejoratywne. Odnosi go do formy pojmowanej nie tyle jako „konieczny wynik treści”, ile jako wartość sama w sobie. Krytyk tak podsumowuje fragment *Nababa* Daudeta: „I cała ta rozmowa, jak inne, więcej literacka niż charakterystyczna, nie jest sama dla siebie, dla zaznaczenia psychologii dwóch ludzi, lecz dla czytelnika” (s. 170). „Literacki” znaczy tu: ‘nie mający swego uzasadnienia w treści utworu, nie wynikający z wymogów, które stawia opisywana rzeczywistość, lecz stanowiący wobec treści zbędny naddatek formy’. Istotne, że jest to również ukłon w stronę czytelnika, co kłóci się z założeniami powieści realnej.

Sygietyński pisze o „literackich efektach” np. wówczas, gdy zarzuca powieściom Zoli, iż:

[widać w nich] niezdamy romantyzm Balzaca, który [...] pcha [Zolę] ku perypetiom melodramatu, gdzie ludzie co rozdział karki kręcą spadając z rusztowań [...]. [...] Zola posługuje się tym nie jako jednym z „dokumentów ludzkich”, ale po prostu jako literackim efektem, który dramat życia rozwiązuje lub mu charakterystyczną cechę nadaje. [s. 220]

Owe efekty stanowią tu przejaw podmiotowej aktywności pisarza, który wykorzystuje wymyślone, nie wynikające z obserwacji rzeczywistości zdarzenia, by uprościć sobie rozwiązywanie problemów konstrukcji powieści.

„Artysta”, „artystyczny”, „artyzm”

Termin „artyzm” Sygietyński stosuje jako synonim pojęcia „sztuka”: Flauberta „artyzm polega tylko na zaznaczaniu i szeregowaniu wypadków, na rozbieraniu charakterów [...]” (s. 145). Jednak już rzeczownik „artysta” funkcjonuje dwojako. Czasem krytyk używa tego słowa, gdy mówi o twórcach ogólnie, nie odnosząc się do wybranych autorów. W tym rozumieniu termin ów pozostaje aksjologicznie neutralny: „Artysta nie tylko doskonale wyrazić się może w jednym dziele, ale tylko wyraża się w jednym [...]” (s. 291). Częściej natomiast krytyk określa w ten sposób autora, któremu zarzuca, że w swoich powieściach rezygnuje z postawy przedmiotowej, że materiału do nich nie dostarcza mu obserwacja rzeczywistości. W tym znaczeniu „artyzm” posiada negatywny wydźwięk. Warto zwrócić uwagę, iż spośród wielu słów, którymi Sygietyński określa pisarzy, nacechowane pejoratywnie są w zasadzie tylko takie, jak „poeta”, „artysta” czy „literat”. O braciach Goncourt powiada krytyk: „kompozycja ich powieści [...] nie ma swymi liniami naśladować linii życia rzeczywistego, ale po prostu zależy od kaprysu artysty, który je paczy, wykrzywia [...]” (s. 262). Artysta zatem to twórca, który pozwala, by zawiadnęła nim chęć podmiotowego opisywania rzeczywistości, nie „poddający się biegowi życia”, co sprawia, że dzieła wychodzące spod jego pióra dalekie są od ideału bezstronnego obrazu życia.

Podobne znaczenie jak rzeczownik „artysta” ma przymiotnik „artystyczny”. Czasem odnosi się on do sposobu dopracowania formy utworu tak, by jeszcze doskonale oddawała przedstawiane treści:

U Flauberta również można się spotkać z tymi wszystkimi ogólnymi i technicznymi kwestiami życia społecznego, z tą tylko różnicą, że u niego zlewają się one artystycznie i organicznie z całością niż u Balzaca. [s. 96–97]

Oznacza jednak również sztukę, której daleko do tej poddanej „nakazowi rzeczywistości”:

Nic bardziej sztucznego nad owe sentymentalne powieści z epoki romantycznej, kiedy życie człowieka oprawione było w ramki artystycznego obrazu, w którym świat zewnętrzny [...] tyle tylko zajmował miejsca, ile autorowi było tego potrzeba [...]. [s. 120]

Znamienne, że nawet kiedy Sygietyński wykorzystuje ten przymiotnik w pierwszym rozumieniu, to często uważa za konieczne jego doprecyzowanie; np. powiada o Flaubercie, że nadał powieści „charakter piękna przedmiotowego, żyjącego prawdą w niej zawartą i trwałego artystycznym, choć na wskroś nieosobistym obrobieniem” (s. 99, podkreśl. M. K.). Sygietyński mówi tu o „artystycznym obrobieniu”, które polega na doskonałym dopracowaniu formy w ramach pochwalanej przezeń koncepcji sztuki Flauberta. Przymiotnik „artystyczny” uznał jednak za zbyt wyraźnie przywodzący na myśl postawę podmiotową. Stąd też pojawiło się owo dopowiedzenie nieco przeciwstawiające przymiotnik „artystyczny” – „nieosobistemu obrobieniu” powieści.

„Pisarz” oraz synonimy tego terminu

Sygietyński bardzo często zamiast powtarzać nazwiska autorów omawianych powieści korzysta z takich określeń, jak „pisarz”, „twórca” czy „artysta”. Jest to oczywisty zabieg stylistyczny, nad którym, zdawać by się mogło, nie warto zatrzymywać się dłużej. Jednak dobór tych synonimów nie jest przypadkowy. O niektórych wyraźnie nacechowanych aksjologicznie określeniach autorów już wspominałem („poeta”, „artysta”). Obok nich pojawiają się jednak inne. Pisarz w portretach Sygietyńskiego to „obserwator” (s. 111), „bezstronny spostrzegacz życia” (s. 104), „stylista” (s. 111, 186), „komentator życia” (s. 111), „historyk” (s. 144), „kompozytor” (s. 178), „psycholog” (s. 238), „myśliciel” (s. 186), „satyryk” („Z każdej stronicy *Pani Bovary* przeziiera złośliwy uśmiech satyryka [...], któremu metoda nie pozwala wybuchnąć niekłamany nawet liryzmem”, s. 123), „archeolog” (s. 123), „krytyk” (ale krytyk poddający się „przedmiotowej bezstronności”, s. 208). Niektóre z tych określeń („kompozytor”, „stylista”, „psycholog”, „obserwator”, „krytyk”) Sygietyński odnosi do kilku twórców, co może wskazywać na ważną cechę jego portretów – poddaje w nich dzieła oglądowi z różnych perspektyw: interesuje go kompozycja, styl, psychologia postaci, wartość obserwacji zanotowanych w powieściach. Chociaż jednak wiele z tych określeń stosuje w odniesieniu do wszystkich omawianych autorów, to dostrzega, które z nich są w przypadku danego twórcy istotniejsze od pozostałych. Paczoska zwraca uwagę, że „W tekstach Sygietyńskiego nie można [...] znaleźć żadnego wspólnego schematu, który byłby realizowany bez względu na indywidualne właściwości opisywanego dzieła” (P 125). Krytyk zawsze stara się uchwycić specyfikę

omawianej twórczości, a za przejaw tego na poziomie wykorzystywanego przez słownictwa uznać można fakt, że nie dysponuje stałym zestawem określeń pisarza, w nieziennej postaci powtarzających się w każdym z portretów. (Powracające wciąż określenia, takie jak „obserwator” czy „kompozytor”, to raczej ogólne kategorie, nie wskazujące same przez się na specyfikę twórczości danego autora – dopiero analiza utworów ujawnia, z jaką kompozycją czy z jakiego rodzaju obserwacjami mamy do czynienia.) Dobór synonimicznych określeń poszczególnych pisarzy nie jest przypadkowy i wynika z analizy ich twórczości. Tak więc Daudeta krytyk nazywa poetą (s. 191) i – za Félicienem Champsaurem – „czarującym pisarzem” (s. 161). Z kolei bracia Goncourt to „zimni obserwatorowie duszy ludzkiej”, przyrównywani do lekarza-eksperymentatora (s. 262). Są oni jednak również „artystami kochającymi sztukę współczesną” (s. 267), ale także „nowatorami na łeb, na szyję” (s. 268), za Zolą powtarza Sygietyński, iż to „psychologowie i malarze” (s. 253).

Mnogość określeń pisarzy nie tylko wskazuje, że krytyk analizuje ich twórczość pod wieloma względami i że wychwytuje cechy charakterystyczne danego autora. Dowodzi to także, jak niezwykle wszechstronny, według Sygietyńskiego, miał być autor powieści realnej, w której „nauka ma podawać rękę sztuce”. Właśnie dzięki owej wszechstronności pisarz może dążyć do syntetyzmu, do uchwycenia w swoich dziełach „całości życia”. To nie tylko kompozytor, stylistą, ale również obserwator; kiedy zaś wymaga tego specyfika tworzonych powieści, staje się on „archeologiem” (jak Flaubert pracujący nad *Salammbô*) czy „fizjologiem” – jak Zola.

„Bohater”

W portretach Sygietyńskiego termin „bohater” nie zawsze jest neutralnym określeniem postaci występujących w utworze. Krytyk często łączy go z powieściami, które – w przeciwieństwie do *Pani Bovary* i *Wychowania sentymentalnego* – żyją „nadzwyczajnością fantazji autora” (s. 97). Podkreśla w ten sposób, że postaci ukazane w tych dziełach są faktycznie „bohaterami”, czyli tworamipapierowymi, niewiele mającymi wspólnego z ludźmi rzeczywistymi. Ich postępowaniem w sposób aż nadto widoczny kieruje sam autor, niekoniecznie wynika zaś ono z charakteru danej postaci. Sygietyński przeciwstawia takich właśnie bohaterów postaciom z *Pani Bovary* Flauberta, bo:

nie wynajduje [on] już scen, ale bada wypadki, szereguje je i wiąże w artystyczną całość, sam starannie się skrywając poza naturą i akcją swoich powieściowych osobistości, które po raz pierwszy przestały być bohaterami. [s. 97]

W innym miejscu pisze o „sentymentalnych powieściach z epoki romantycznej”, gdzie „Ludzie byli prawdziwymi bohaterami”, i przeciwstawia ich bohaterom z powieści Flauberta (w tym wypadku z *Pani Bovary*), które znów są przywołane jako wzorzec godny naśladowania: „tam robili, co chcieli, tu działają tak, jak muszą, jak im każą nerwy, temperament, wychowanie, charakter, świat zewnętrzny, okoliczności [...]” (s. 120). Krytyk ukazuje wyraźnie, na czym polega owa sztuczność. Wynika ona nie tylko z faktu, że autor traktował postać jako „tragarza idei” (s. 99), który miał jedynie spełnić określoną funkcję, a nie istnieć dla

siebie samego. Łączy się owa sztuczność również z niewielkim powiązaniem tej postaci ze światem przedstawionym – bohater „robił, co chciał”, a zatem nie był w żaden istotny sposób determinowany przez otaczającą go rzeczywistość powieściową. Według Sygietyńskiego zaś bohaterowie powinni działać „tak, jak muszą”, co oznacza, że „nie mogą się już dziś zachowywać biernie, ponieważ autor wprowadza [...] [ich] dla nich samych, dla pokazania całości życia [...]” (s. 120), a dotyczy to również postaci drugorzędnych. Krytyk nie znajduje jednak wielu synonimicznych określeń bohaterów, którzy „działają tak, jak muszą”. Charakterystyczne jednak, że kiedy mówi właśnie o nich, to nie zawsze używa terminu „bohater”, kilkakrotnie wspomina natomiast o „powieściowych ludziach” czy o „okazach życia”:

Ten nieosobisty charakter dzieła, to niemięszanie się autora do czynów jego powieściowych ludzi jest znamiem Flauberta. [s. 99]

[Flaubert] ich lubi wszystkich jako ciekawe okazy życia [...], które roztrząsa na zimno i bez wzruszenia opisuje. [s. 111]

Sygietyński podkreśla w ten sposób, jak realne i prawdziwe są postaci wykreowane przez Flauberta w *Pani Bovary*, a zarazem uwypukla, jak znacznie różnią się od wspomnianych „prawdziwych bohaterów”.

Krytyk znajduje więcej określeń, by oddać sztuczność, nienaturalność owych bohaterów – „tragarzy idei”. Dotyczą one nie tylko powieści z czasów romantyzmu, ale również utworów pisarzy naturalistów, np. Zoli czy braci Goncourt. Tak więc w swoim portrecie zarzuca Zoli, że bohaterowie jego powieści „zachowują się przy akcji jak a n d r o i d y, czyli »maszyny ludzkie poruszające się za pomocą mechanicznych kombinacyj«”. Ich sztuczność wynika z tego, że „cel został postawiony z góry. Mają wyrażać alkoholizm lub histerię, brutalną namiętność lub naiwne uczucia dzieci; [...] mają żyć w myśl »idei ogólnej«”. Dla Sygietyńskiego postaci te są jednowymiarowe, stanowią uosobienie alkoholizmu, brutalności czy naiwności. Autor nie „wprowadza ich dla nich samych” – „Przy akcji taką tylko grają rolę, jakiej autorowi potrzeba na poparcie [...] »idei ogólnej«” (s. 229). Nie żyją własnym życiem, lecz – niczym aktorzy – „grają rolę” wyznaczoną im przez pisarza.

Właśnie „aktor” to inne określenie stosowane przez Sygietyńskiego. Krytyk stawia w istocie Daudetowi taki sam zarzut jak Zoli, choć tym razem nie mówi o androidach, lecz właśnie o aktorach:

Dla Daudeta komplikacja w życiu człowieka zdaje się nie istnieć wcale. Bierze on ludzi urobionych do pewnej roli i każe im występować w niej z poprawnością wybornych aktorów. Myślą oni, mówią i działają w myśl celu, który znajduje się na końcu książki. [...] żadnego odstępstwa od słów z góry przepisanej im roli! [s. 167]

Owo przyrównanie bohaterów do aktorów dostrzec można również w portrecie Flauberta, którego powieść *Salammbô* zostaje poddana krytyce – „Będzie to w najlepszym razie teatr konwencjonalnych bohaterów [...]”. W tym przypadku przyczyną sztuczności postaci nie jest założenie, że mają one stanowić uosobienie jakichś cech, że powinny być ilustracją „idei ogólnej”. Owa sztuczność wynika z tego, iż „Osobistości nie mają samoistnego i pełnego życia, lecz cały charakter zapożyczają od swojego otoczenia [...]” (s. 128), co łączy się z „brakiem materiałów” dotyczących ludzi, którzy żyli w interesujących pisarza czasach (a Flaubert

nie mógł przecież zebrać tych materiałów drogą obserwacji). Z kolei bohaterów tytułowych *Bouvarda i Pécucheta* nazywa Sygietyński „manekinami” (s. 159) oraz „lalkami”:

Ci ludzie przede wszystkim nie są ludźmi, tak samo jak ich życie nie jest życiem. Są to po prostu lalki chodzące i mówiące na komendę autora, który je pooblepiał wyciągami z artystycznych i naukowych książek [...]. [s. 158]

Krytyk zatem, choć przyjmuje *Panią Bovary* za wzór powieści realnej, dostrzega jednak mankamenty pozostałych utworów pisarza i wciąż pozostaje krytycznym ich czytelnikiem.

„Typ”

Spośród używanych przez Sygietyńskiego terminów ten właśnie (obok takich, jak „obserwacja” czy „przedmiotowość”) ma – jak sądzę – szczególnie duże znaczenie. Dzieje się tak nie tylko ze względu na fakt, że „typ” relatywnie często pojawia się w cyklu portretów literackich, ale również – i to istotniejsza przyczyna – dlatego, że stanowi dla krytyka jedno z podstawowych narzędzi oceny bohaterów powieści. Postaci te w zależności od tego, czy można uważać je za „typ” i za jakiego rodzaju „typ”, spotykają się z uznaniem bądź z potępieniem ze strony Sygietyńskiego. Aby uchwycić znaczenie, jakie krytyk nadaje owemu terminowi, warto porównać bohaterów, których ocenia pozytywnie, z tymi, których krytykuje.

Spośród postaci omawianych w cyklu *Współczesna powieść we Francji* Sygietyński najwyżej ocenia bodaj Rudolfa Boulanger’a z *Pani Bovary*:

Ze wszystkich typów [...] jemu, jako najogólniejszemu, należy się pierwszeństwo. Nie ma chyba kraju, w którym by dziewięćdziesiąt kobiet nie upadło dla takiego jak on donżuan. Flaubert z bohaterskim niemal wysiłkiem rzeźbił tę postać, która inaczej niż z gliny rzeczywistego życia stworzyć by się nie dała. [s. 116]

Krytyk wyraża się też z uznaniem o postaci aptekarza z Yonville, Homais’go:

Jest to typ śmieszny bez karykatury, prawdziwy i bez przesady charakterystyczny. [...] Nie brak mu ani jednego rysu człowieka naukowego bez nauki i wolnomyśliciela bez odpowiedniego umysłowego przygotowania. [s. 118]

Przedstawiając te dwie postaci Sygietyński ukazuje jednocześnie, jakie warunki muszą zostać spełnione, by uznać, że dany bohater jest „typem”. Swoją wiedzę pisarz zdobywać musi drogą obserwacji rzeczywistości – postać-typ „inaczej niż z gliny rzeczywistego życia stworzyć by się nie dała”. Postać taka stanowić ma uogólnienie: Homais to „człowiek naukowy bez nauki”, Rudolf zaś – „donżuan” („nie ma chyba kraju, w którym by dziewięćdziesiąt kobiet nie upadło dla takiego jak on”). Warto zwrócić uwagę: z tego, że dana postać może zostać uznana za typ, jeszcze nie wynika, iż jest to postać typowa w sensie ‘przeciętna’, „dająca wrażenie przeciętnego życia”, „nosząca na sobie cechy powszedniości” (s. 166). Daudetowi zarzuca krytyk nie tyle stworzenie postaci, których nie sposób uznać za uogólnienie, ile wykreowanie bohaterów stanowiących uogólnienie „życia wyjątkowego” (s. 167), a nie przeciętnego:

Widzi on typy w naturze; ale widzi tylko typy szczególne, dziwne, nadmiernie szlachetne lub nadmiernie nikczemne, niesłychanie dobre lub niesłychanie śmieszne. [s. 166]

Dalej Sygietyński podkreśla:

Żadna z jego postaci nie nosi na sobie cechy powszedniości, żadna nie daje wrażenia przeciętnego życia. Brał on je wprawdzie z natury [...], ale brał je z natury wyjątkowej i przedstawiał ze strony najbardziej wydatnej, najbardziej uderzającej oko. [s. 166]

Krytyk przytacza przykłady konkretnych postaci (Nabab, Krystian II, Méraut, Jack, Rivals, Frantz Rissler), a następnie konkluduje:

słowem, wszystkie postacie główne Daudetowych powieści są typami z życia [...], ale typami z życia wyjątkowego. Cięży na nich zarzut psychologicznej niepełności i artystycznej przesady. [s. 167]

Można zatem przyjąć, że Sygietyński postać-typ uzna za kreację pełną i stworzoną „bez przesady” tylko wówczas, gdy będzie to bohater przeciętny (w tym sensie – „typowy”). Jako przykłady takich właśnie postaci krytyk podaje Karola Bovary („Gdyby jego pospolity, błady język raz chociaż został przerwany jakimś wyszukany frazesem, postać tak wypukła swoją powszedniością przestałaby interesować [...]”, s. 115) oraz przywoływanych już Rudolfa („nie ma w sobie nic, co by w powieści mogło mu dodać uroku, choćby nawet ujemnego”, s. 116) i aptekarza Homais’go („jednoczy w sobie wszystkie wady inteligencji prowincjonalnych”, s. 118).

Claude Bernard napisał: „o ile można powiedzieć, że prawda tkwi w typie, o tyle rzeczywistość nigdy nie mieści się w tym typie i stale się od niego różni”¹⁹. Typ, o jakim tu mowa, łączyłby w sobie cechy wspólne wszystkim ludziom, lecz nie posiadałby żadnych cech jednostkowych; dlatego właśnie rozmijałby się z rzeczywistością. Tych rozważań nie sposób jednak odnieść do typu w ujęciu Sygietyńskiego. Jak bowiem słusznie zauważyła Paczoska zestawiając typ w rozumieniu Taine’a z koncepcją krytyka: „Typizacja polega [...] zdaniem Sygietyńskiego na odkryciu tego, co powszechne, pierwotne – w tym, co jednostkowe i niepowtarzalne” (P 47). Nie bez przyczyny autor *Drobiazgów* stwierdził, że Homais „to typ [...] prawdziwy i bez przesady charakterystyczny” (s. 118). Z kolei Leona Dupuis uznał za postać, która „W powieści ze wszystkich osób przedstawia się [...] najbardziej blado”, a to dlatego, iż „Człowiek tak bez żadnego charakterystycznego rysu, jak Leon, musi nikać sprzed oczu, cofać się w głąb, tracić niemal swe kształty w jakimś półcieniu drugiego planu [...]” (s. 115). Słowa te wyraźnie świadczą, że krytyk bynajmniej nie uważa typu za „proste uogólnienie”, lecz przywiązuje dużą wagę do tego, by postać miała także cechy indywidualne. Wskazują na to również zarzuty, jakie stawia on Zoli, kiedy pisze o bohaterach jego powieści, iż zostali wykreowani „bez żadnej dwuznaczności dusz, bez żadnej rozbieżności charakterów [...]” (s. 229). Gdyby nie fakt, że Sygietyński nie mógł na początku lat osiemdziesiątych XIX w. znać korespondencji Flauberta, można by uznać, że skorzystał z zalecenia pisarza, jakie znajdujemy w jednym z listów: „Trzeba zawsze wznosić swoje postacie na wysokość typu, odmalowywać to, co nie przemija, starać się pisać o tym, co nigdy nie przestanie być aktualne”²⁰. Autor portretów, który żałował, że Flaubert nie mógł „skryształizować metody ścisłej, podmiotowej krytyki”

¹⁹ C. Bernard, *Principes de médecine expérimentale*. Paris 1865, s. 142.

²⁰ G. Flaubert, *Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. Quatrième série: (1854–1861). Paris 1927, s. 425. *Oeuvres complètes*.

(s. 159), pisze o typie w rozumieniu niezbyt odległym od zawartego w przytoczonym fragmencie. Gdyby pokusić się o parafrazę słów pisarza, można by stwierdzić, że dla Sygietyńskiego stworzyć typ oznaczało – „odmalować to, co nie przemija”, w tym, co indywidualne.

Terminologia zaczerpnięta z innych dziedzin wiedzy

„Temperament”

Jednym z częściej powracających, a zarazem istotniejszych określeń nie wywodzących się z dziedziny poetyki jest w portretach Sygietyńskiego termin „temperament”. Krytyk ocenia ze względu na temperament zarówno samych pisarzy, jak i bohaterów analizowanych powieści. W liście do pani Roger de Genettes pisał Flaubert: „Nie można zmienić swojego temperamentu!”²¹ – i te słowa należałoby odnieść do rozważań Sygietyńskiego nad temperamentami omawianych autorów. Jest to bowiem cecha stała, niezmienna, wpływająca na sposób, w jaki pisarz tworzy swoje powieści.

We wspomnianym liście autor *Pani Bovary* zauważał również:

Bynajmniej nie można swobodnie pisać o tym czy o innym. Nie wybiera się swojego tematu. [...] Tajemnica arcydzieł polega właśnie na tym: na zgodności [*la concordance*] tematu i temperamentu autora²².

Flaubert porusza tu kilka problemów. Po pierwsze, dostrzega, że pisarz jest w swojej indywidualności ograniczony, że nie cieszy się pełną niezależnością – ma bowiem określony temperament, wywodzi się z określonego środowiska, może mieć własne uprzedzenia czy sympatie. Wskutek tego oryginalność jego utworów jest również w pewnym stopniu ograniczona przez przywołane właśnie czynniki. Po drugie, zaznacza, że cechą arcydzieł jest „zgodność [*la concordance*] tematu i temperamentu autora”. Owa „*concordance*” oznacza ‘zgodność’ (czy ‘zbieżność’), ale także, jak sądzę, ‘harmonię’. Słowa te odnieść można nie tylko do tej fazy powstawania utworu, kiedy pisarz określa jego tematykę, ale również do samego procesu tworzenia – artysta musi dbać o to, żeby w swoich utworach nie eksponować zbyt wiele własnej indywidualności. Przecież fakt, że Goncourtowie „przy całej bystrości w spostrzeganiu i analizie zjawisk świata zewnętrznego nie wznoszą się nigdy do uogólnień wyjaśniających mechanizm tych zjawisk”, stanowi m.in. konsekwencję tego, iż „temperament artystyczny zastąpił im w części wiedzę” (s. 250).

Poglądy Sygietyńskiego na temat roli temperamentu twórcy są zbieżne z poglądami Flauberta. Według krytyka, artysta powinien zdawać sobie sprawę ze swoich ograniczeń i akceptować je – od tego po części zależy oryginalność jego twórczości. W portrecie braci Goncourt czytamy, że „najwięcej samych siebie, swojego temperamentu, charakteru, nerwów i zapału artystycznego przedstawili [oni] w duszach Karola Demailly i Coriolisa de Naz” (s. 295). Mimo wcześniejszej krytyki tej twórczości owe postaci spotykają się z uznaniem ze strony Sygietyńskiego. Tutaj temperament artysty okazał się materiałem, tworzywem, które ten może wykorzystać kreując bohaterów swoich powieści.

²¹ *Ibidem*, s. 464.

²² *Ibidem*.

W *Filozofii sztuki* Taine podkreślał, jak istotną rolę odgrywa temperament artysty w procesie tworzenia. Gdy Jean-Thomas Nordmann mówi wręcz o „projekcji temperamentu autora w jego dziełach”²³, wskazuje w ten sposób, że Taine dopuszcza sytuację, kiedy twórca czerpie swą wiedzę nie tylko drogą obserwacji rzeczywistości, by następnie ową rzeczywistość imitować. A zatem osobowość artysty, jego temperament zastępować może wiedzę zdobywaną za pomocą obserwacji. Sygietyński jest bardziej radykalny – według niego tylko przedmiotowa obserwacja rzeczywistości ma dostarczać materiału niezbędnego autorowi do wykreowania świata powieściowego. Niemniej wydaje się, że krytyk został zainspirowany rozważaniami Taine’a, który podkreślał pisząc o Szekspirze: „Czy nie widzicie poety stojącego za tłumem własnych stworzeń? One wszystkie coś z niego mają”²⁴. W postaciach powołanych do życia przez artystę dostrzec można echo jego własnej osobowości. Sygietyński bliski jest tu poglądom Taine’a: w temperamencie bohaterów zauważalne są ślady temperamentu autora. Powiada z uznaniem, że Goncourtowie „najwięcej samych siebie, swojego temperamentu, charakteru, nerwów i zapału artystycznego przedstawili w duszach Karola Demailly i Coriolisa de Naz”. Uznanie to wynika jednak nie z tego, że pisarze posłużyli się tu swym temperamentem jako tworzywem, ale raczej z powodu zachowania przez nich – by odwołać się do formuły Nordmanna – harmonii w projekcji swego temperamentu w dziełach. Według Sygietyńskiego bowiem artysta powinien dążyć do utrzymania takiej właśnie harmonii.

Jej brak dostrzegł krytyk np. w twórczości Zoli, któremu zarzuca, iż „sanguiniczny temperament” „na chłodno własnej metody widzieć [mu] nie pozwała” (s. 219). O Goncourtach powiada z kolei, że „temperament artystyczny zastąpił im w części wiedzę, nerwy wzroku zdolność abstrahowania, potrzeba wyrażania uczuć »władzę skupiania pojęć« [...]” (s. 250). W innym miejscu zauważa: „bracia Goncourt nie lubią »spokoju linii, owego zdrowia dzieł prawdziwie wielkich i prawdziwie pięknych«. Dla ich temperamentu potrzeba czegoś, co targa nerwami, co dech w piersiach zapiera” (s. 255) – i z tym właśnie wiązać można fakt, że pisarze ci „nie obejmują całości życia” (s. 261), ponieważ interesuje ich to, co wyjątkowe, oraz to, co zgodne z osobistymi doświadczeniami:

nie poświęcili najmniejszej nawet uwagi całemu jednemu światu; światu, który stanowi większość, dziewięć dziesiątych ludzkości, który również jak bracia Goncourt cierpi, ale cierpi inaczej. [s. 273]

Tutaj w temperamencie bohaterów również dostrzegalny jest ślad temperamentu artysty – brak jednak wspomnianej harmonii, która cechować powinna dzieło sztuki.

„Psychologia”

Z takimi kategoriami, jak „indywidualność” czy „temperament”, wiąże się nie mniej istotna kategoria – „psychologia”. Sygietyński posługuje się nią w swych

²³ J.-T. Nordmann, *Taine et la critique scientifique*. Paris 1992, s. 128.

²⁴ H. Taine, *L'Histoire de la littérature anglaise*. T. 2. Paris 1873, s. 280. Istnieje przekład polski pióra E. Orzeszkowej (Warszawa 1900), niezbyt dokładny i rażący dziś archaicznym językiem. Z tego względu podaję cytaty w tłumaczeniu własnym.

portretach przede wszystkim po to, by sprawdzić, jak autor danej powieści wykreował postaci bohaterów – krytyk bada, w jaki sposób pisarz oddał ich wnętrza, w jakim stopniu przedstawione w powieści zachowanie tych postaci odsłania to wnętrza, czy są one samodzielne. Bohaterowie nie mogą bowiem, co już podkreślałem, postępować w myśl z góry postawionych przez twórcę założeń, lecz mają istnieć „sami dla siebie”. Tymczasem krytyk zarzuca Zoli w części portretu poświęconej psychologii postaci, że bohaterowie jego powieści „przy akcji taką tylko grają rolę, jakiej autorowi potrzeba na poparcie owej »idei ogólnej«” (s. 229). Postulat opisania w powieści „całości życia” wymaga również przedstawienia w utworze postaci o różnorodnych osobowościach. Natomiast autor *Nany* –

Potęzną dłonią sięgnąwszy raz do wnętrza jakiejś kopalni, wyrzuca z niej całe garście tego samego kruszcu, zapominając, że obok może się znajdować całkiem inna kopalnia, całkiem inny kruszec. [s. 229]

Odmienny zarzut, który często powraca w portrecie Zoli, to niewyciąganie przez niego wniosków dotyczących wnętrza poszczególnych postaci. Krytyk podkreśla:

Aby jednak psychologia robiła wrażenie prawdy, potrzeba czegoś więcej niż proste notowanie faktów; potrzeba wniosków autora, tak jak przy oskarżeniu zbrodniarza potrzeba wniosków prokuratora, które by pojedyncze fakty uogólniły i nadały im ton. [s. 237]

Zola unika uogólnień, nie wskazuje na motywacje bohaterów, ogranicza się jedynie do konstatowania faktów:

w pogoni za szczegółami jednej i tej samej natury, które by dosadnie wyrażały jego myśl ogólną, zagubia charakterystykę swych postaci w monotonii ich manifestacji psychicznych. [s. 229]

Zarzuty Sygietyńskiego dotyczące właśnie niewprowadzania przez pisarza uogólnień przywodzą na myśl rozważania Taine’a ze wstępu do *Historii literatury angielskiej*, gdzie zapytuje on:

Jeśli dostrzeżliście w człowieku jedno, dwa, trzy uczucia i wreszcie całe ich mnóstwo, a następnie zapisaliście te obserwacje, czy to już wystarcza, czy wiedza wydaje się wam pełna? Czy psychologia to zbiór notatek w zeszytach? Nie, to nie jest psychologia. W tym przypadku, podobnie jak w innych, po zebraniu faktów musi nastąpić poszukiwanie przyczyn²⁵.

Podobieństwo to nie jest, jak sądzę, przypadkowe i wydaje się, że Sygietyński w dużej mierze inspirował się – podobnie jak w odniesieniu do kategorii temperamentu – rozważaniami Taine’a.

Uwagi autora *Filozofii sztuki* na temat konieczności poszukiwania przyczyn przedstawionych w powieści zdarzeń odnoszą się do badacza literatury; jego powinności Nordmann ujął następująco: „należy szukać pośród wszystkich zdarzeń tych, z których można wyprowadzić inne – przecież taki jest sens słowa przyczyna – one to okażą się wytworami owych zdarzeń”²⁶. Autor *Historii literatury angielskiej* nie ogranicza jednak roli krytyka do poszukiwania przyczyn przedstawionych zdarzeń – pisze z uznaniem o Stendhalu, Sainte-Beuwie i krytyce niemieckiej:

To właśnie w jego [tj. Stendhala] pismach, u Sainte-Beuve’a i u krytyków niemieckich czytelnik zobaczy wszystko, co da się wynioskować na podstawie dokumentu literackiego.

²⁵ *Ibidem*, t. 1, s. XV.

²⁶ Nordmann, *op. cit.*, s. 101.

Jeśli dokument ten jest bogaty w treści i jeśli potrafi się go zinterpretować, można odnaleźć w nim psychologię duszy, często psychologię wieku, a czasem również – rasy²⁷.

Badacz literatury ma zatem nie tylko szukać przyczyn poszczególnych zdarzeń przedstawionych w dziele, dzięki czemu stworzy psychologię bohaterów, ale ma także odnaleźć w nim cechy charakterystyczne dla danego okresu, ma stworzyć psychologię epoki. Dzieło literackie stanowi bowiem nie tylko zbiór przedstawionych zdarzeń, lecz jest również wyrazem danej epoki.

Sygietyński w swoich portretach literackich postępuje zgodnie z zaleceniami Taine'a – bada psychologię poszczególnych postaci, szuka przyczyn determinujących ich postępowanie, ale pragnie też dostrzec, w jakim stopniu dzieło oddaje specyfikę epoki. Kładzie jednak nacisk na zadania pisarza, który ma stworzyć postaci pełne i wyrazić w swych powieściach charakter epoki, a nie na powinności badacza literatury, który na podstawie uważnej analizy dzieł musi ocenić, czy autor podołał stawianym wymaganiom. Krytyk chwali braci Goncourt:

[każdy rozdział ich powieści] poza czarem języka, poza niezwykłością myśli i trafnością spostrzeżeń ma swoje znaczenie: przynosi bodaj cegiełkę, bodaj okruszynę nerwowości indywidualnej do tego wielkiego gmachu choroby wieku: n e w r o z y [...] [s. 272]

Docenia zatem to, że artyści pragnęli uchwycić specyfikę swoich czasów. Uznaje jednak, iż nie do końca im się to udało, gdyż „ich dysekcja nie dotyka całej choroby wieku” (s. 261).

We wstępie do *Historii literatury angielskiej* Taine nie tylko zaznacza, że dzieło stanowi źródło informacji o psychologii ukazanych postaci czy na temat całej epoki, ale podkreśla także, że stanowi ono wyraz indywidualności twórcy. To, czym zajmuje się analizując dzieła historyk literatury, to w istocie rodzaj psychologii sztuki:

Jeśli jego [tj. historyka] wykształcenie krytyczne jest wystarczające [...], to asystuje on przy dramacie, który dokonał się w artyście czy w pisarzu; dobór słownictwa, zwięzłość bądź rozwlekłość okresów, rodzaj metafor, rozkład metafor – wszystko stanowi dla niego wskazówkę. Podczas gdy oczy czytają tekst, dusza i umysł śledzą ciągły rozwój i zmieniający się układ uczuć, których ten tekst jest wynikiem; tworzy z nich psychologię²⁸.

Również u Sygietyńskiego dzieło rozpatrywane jest jako wyraz indywidualności artysty. Owa indywidualność została jednak poddana wielu ograniczeniom – pisarz powinien konsekwentnie zachowywać postawę przedmiotową, ma kierować się wyłącznie pragnieniem przedstawienia „całości życia”, jego zadaniem jest stworzenie wiernego obrazu rzeczywistości. I jeśli można mówić o psychologii sztuki u Sygietyńskiego, to polega ona na sprawdzaniu przez krytyka, czy twórca zdołał w indywidualny, oryginalny sposób przedstawić temat, stosując się zarazem do tych wszystkich ograniczeń. Tylko wówczas indywidualizm spotyka się z pozytywną oceną Sygietyńskiego.

„Indywidualność”, „indywidualizm”

Jak już zwracałem uwagę, w swoich portretach Sygietyński niejednokrotnie krytykował przyjmowanie podmiotowej postawy przez niektórych spośród oma-

²⁷ Taine, *op. cit.*, t. 1, s. XLV.

²⁸ *Ibidem*, s. XI.

wianych autorów. Pisał, że w utworach braci Goncourt „na przedmiotowości obserwacji odbija się cała podmiotowość artysty” (s. 273). W świetle tych uwag wydawać by się mogło, iż krytyk z dezaprobatą wypowiadać się będzie o wszelkiej „indywidualności”. Tymczasem chwali on w innym miejscu Goncourtów za to, że:

Chcąc odtworzyć całą sztuczność, całą chorobliwość, całą anormalność uczuć [...], zerwali z wszelką konwencją i rzucili na papier indywidualizm formy, pod jaką natura sama im się przedstawiła. [s. 302]

Nie można tu jednak mówić o jakiegokolwiek sprzeczności – Sygietyński nie uważa bowiem określeń „indywidualizm” czy „indywidualność” za synonimy podmiotowości. Indywidualność, według niego, przejawia się w charakterystycznym dla każdego artysty sposobie postrzegania rzeczywistości, który bynajmniej nie jest równoznaczny z rezygnacją z postawy przedmiotowej: Goncourtowie „zdołali wrażenia rzeczy odczutyh po swojemu wyrazić językiem swoim” (s. 303), „rzucili na papier indywidualizm formy”. Krytyk dopowiada jednak, że jest to forma, „pod jaką natura sama im się przedstawiła” (s. 302).

To właśnie z postulatem przedmiotowości wiąże się przekonanie Sygietyńskiego, że ów charakterystyczny sposób postrzegania odmiennie powinien się przejawiać w różnych powieściach: Daudetowi zarzuca, iż „zamknął się w formie”, „nie może wyjść z zakłętego koła tejże samej roboty” (s. 161). Zaznacza, że oryginalność oraz indywidualność, które stanowią o wartości jednego utworu, „przeniesione do innych dzieł jako stały sposób wyrażania się zabijają całość”. Artysta postępujący w taki sposób nie dawałby wyrazu opisywanej rzeczywistości, a w kolejnych utworach powtarzałby wcześniejsze wrażenia. Sygietyński pisze o takich twórcach:

odebrali oni z zewnątrz pewną sumę podrażnień, które w danej chwili złożyły się bezwiednie na jedno typowe wrażenie. Forma jednak tego wrażenia stała się następnie tak dalece wyrazem ich talentów, że [...] nie umieją już potem z natury rzeczywistej wynieść wrażeń innych nad te, które się poprzednio mieściły w ich wrażeniu-typie [...]. [s. 163]

Indywidualność w rozumieniu Sygietyńskiego przypomina nieco to, co Zola w *Le Roman expérimental* określił jako „*expression personnelle*”. Autor *Germinalu* zauważa:

[pewni autorzy] nie mają własnego wyrazu [*expression personnelle*]. [...] Powieściopisarze ci chwytają zdania, które fruują wokół nich. Zdania nigdy nie wynikają z ich osobowości, oni piszą tak, jak gdyby ktoś stał za ich plecami i dyktował²⁹.

Zola podobnie jak Sygietyński podkreśla wagę indywidualnego, osobistego ujęcia tematu przez pisarza. Zaznacza, że ów indywidualizm nie musi być koniecznie ograniczony przez zasady poprawności językowej:

Własnego wyrazu nie musi cechować poprawność. Można pisać źle, z błędami, niedbale, ale naprawdę oryginalnie³⁰.

Sygietyński z kolei mówi o Goncourtach, że „chcąc odtworzyć *newrozę*” – dopuścili się naruszenia „składni i kodeksu retoryki akademickiej”:

²⁹ E. Zola, *Du Roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*. Red. H. Mitterrand. Paris 1988, s. 44.

³⁰ *Ibidem*, s. 48.

Wszystko to wada ze względu na gramatykę i retorykę, prawda, ale wada, o której się zapomina ze względu na życie, jakie z ich książek wieje. [s. 302]

Różnice między „indywidualizmem” Sygietyńskiego a „*expression personnelle*” Zoli ujawniają się wówczas, gdy ten ostatni kończy rozważania ogólne i podaje przykład pisarza, który według niego odznacza się „*expression personnelle*”. Ukazuje, w jaki sposób Daudet tworzy swoje powieści: punkt wyjścia stanowi obserwacja („Daudet był przy jakimś zdarzeniu. [...] Pozostaje pod jego wrażeniem, zachowuje w pamięci jego wyrazisty obraz”³¹). Słowa Zoli przypominają rozważania Sygietyńskiego na temat roli obserwacji. Dla autora *Nany* nie jest jednak istotne, które szczegóły są prawdziwe, które zaś wymyślone. Oto co wydaje mu się istotne: „rzeczywistość stanowiła punkt wyjścia, była siłą, która pchnęła twórcę do pisania”³². Sygietyński z kolei zarzuca Daudetowi podmiotowość: „zacierają on prawdę swoimi osobistymi pragnieniami” (s. 164–165); „puściwszy wodze wyobraźni, zalewa całą swą psychologię obserwatora potopem pięknie brzmiących słów” (s. 165). Zola okazuje się bardziej tolerancyjny: „*expression personnelle*” dotyczy nie tylko indywidualnego ukazania natury w formie, „pod jaką natura sama się przedstawiła”. Odnosi się również do fragmentów, które powstały tylko dzięki wyobraźni twórcy – dla Daudeta rzeczywistość stanowiła punkt wyjścia, „podażył on następnie za rzeczywistością, rozbudował zdarzenie w tym samym kierunku, ożywiając je w specyficzny, jemu tylko, Daudetowi, właściwy sposób”³³.

„Dusza”

W ujęciu Sygietyńskiego postulat przedmiotowości dotyczy, jak sądzę, nie tylko stosunku artysty do opisywanej rzeczywistości, ale i do samego siebie. Można to dostrzec analizując, w jaki sposób krytyk pisze w swoich portretach o duszy – i zarówno o duszy artysty, jak i o duszach bohaterów powieści.

Dusza to dla Sygietyńskiego synonim wewnętrznego życia człowieka, oznacza wszystko, co się na nie składa, i w istocie określa postępowanie danej osoby. Owo określenie jest zatem pojemniejsze znaczeniowo od pojęć „temperament” czy „charakter”; m.in. te właśnie terminy ono zawiera. „Dusza” jednak odnosi się też do przemyśleń i odczuć danej postaci. Tak pojmowana stanowi zatem o indywidualności artysty, choć jeśli nie potraktuje on własnego wnętrza w sposób przedmiotowy, to w efekcie nie dokona przedmiotowych obserwacji, lecz pisać będzie wyłącznie o własnych wrażeniach.

Za takiego piszącego tylko o swoich wrażeniach twórcę Sygietyński uważa Daudeta:

Schłonięty w potrzebie wypowiedzania się z własną poetyczną duszą, nie ma czasu na pogłębianie cudzej, nie ma cierpliwości na przedmiotową charakterystykę świata i ludzi, nie ma wytrwania w przyglądaniu się szczegółom, aby z nich wydostać prawdę, całość życia zestawić z jego kawałków. [s. 187]

³¹ *Ibidem*, s. 45.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 46.

„Dusza artysty” nie stanowi dla Daudeta tworzywa, on nie przyjmuje wobec siebie postawy przedmiotowej, wręcz przeciwnie. W konsekwencji „nie ma cierpliwości w przeprowadzeniu charakterystyki do końca” (s. 188). Jego obserwacje są niepełne, podobnie jak tworzone przezeń postaci: „Lecz tu charakterystyka się urywa, ani słowa więcej, jak gdyby obserwator obawiał się zajrzeć jeszcze głębiej w duszę ludzką i znaleźć tam głupotę skończoną” (s. 188). Podobne zarzuty stawia krytyk Goncourtom, kiedy mówi w odniesieniu do nich, że artysta „znajduje albo szuka, widzi albo też stara się dopatrzeć w świecie zewnętrznym faktów odpowiadających jego indywidualnej duszy” (s. 273).

Twórca nie może zatem opisywać własnej duszy, ma natomiast pisać „z głębi duszy” (s. 231), a zatem traktować ją w sposób przedmiotowy, czerpać z pokładów swojej osobowości, ale nie poddawać się jej. Nie może on również próbować odseparować się od duszy podczas pisania powieści – wówczas bowiem autorzy (jak w tym przypadku bracia Goncourt) „obdzielają swoją własną duszą każdą ze swoich osobistości pojedynczo; są to jednak tylko odłamki ich duszy”. Sygietyński podkreśla to również, kiedy powiada, iż „gdyby bracia Goncourt zamiast Coriolisów, Karolów, Anatolów, Nachete’ów i Demoiselow” – a zatem postaci stworzonych z owych „odłamków” – „byli zrobili siebie [...] w jednej osobistości, powieść ich, inaczej artystyczna niż powieści Flauberta, mogłaby razem z nimi stać na tym samym piedestale psychologii [...]” (s. 291). Jednego z wymienionych tu bohaterów krytyk ocenia mimo to w dalszej części portretu pozytywnie:

Przy analizie duszy Anatola bracia Goncourt ani na chwilę nie opuścili gruntu obserwacji przedmiotowej; „byli względem niego publicznością: sądzili” duszę cudzą, nie przypuszczając w niej swojej, i dlatego dali postać skończoną. [s. 297–298]

Sygietyński podkreśla, jak istotną rolę w tworzeniu postaci Anatola odegrała postawa przedmiotowa w obserwacji oraz dystans artysty wobec osobowości własnej; są to w istocie warunki niezbędne, by wykreować „pogłębić cudzą duszę”.

Ukazać wnętrza, dusze bohaterów powieści – to, według krytyka, nie tylko opowiadać wprost o wewnętrznym życiu tychże postaci czy wplatać w treść powieści ich wynurzenia. Choć zaznacza on, oczywiście, iż często oddanie głosu samym bohaterom okazuje się niezbędne, jak np. w rozmowach Ireny i jej pasierba Maksyma przed ich zbliżeniem i po nim. Sygietyński zarzuca Zoli, że dialogi są tu zdecydowanie zbyt lakoniczne:

I to wszystko, co kochankowie powiedzieli sobie w drodze do gabinetu Café-Riche [...]. [...] Zola od razu przechodzi do opisu [...] całego tego materialnego otoczenia, w jakim występpek został popełniony, porzucając występnych na stronie, jak gdyby stan ich dusz tak dobrze przed, jak i po haniebnym czynie był czymś zwykłym [...]. [s. 238]

Wyrazić duszę bohaterów można również w inny sposób – zdaniem krytyka, twórca powinien tak przedstawić postać w działaniu, by prezentując czyny, ukazać zarazem jej wnętrza. Sygietyński kilkakrotnie gani Zolę za to, że – co prawda – „posiadł umiejętność konstatowania faktów” (s. 205), natomiast nie potrafił uogólniać. Powtarza swój zarzut, stwierdzając, iż gdy autor *Nany* konstruuje bohaterów, „pisze to tylko, co widzi, co jest namacalnym lub przynajmniej powszechnie znanym. Nic z głębi duszy, nie z tego, co przeniknąć by trzeba!” (s. 231). Ukazuje on zatem wyłącznie fakty, zdarzenia, które w żaden sposób nie odsłaniają wnętrza przedstawianych postaci. A jeśli już czasem potrafi to uczynić, to w odniesieniu do bohaterów o niezbyt złożonej psychice:

Zwracając swe oko krótkowidza na fakty i szczegóły mało skomplikowane [...], jest mistrzem w analizie dusz takich tylko ludzi, którzy się zarysowują grubymi liniami ciała i brutalnych natur. Inni są tylko koncepcjami jego wyobraźni [...]. [s. 231]

Sygietyński stwierdza dobitnie: „analiza dusz czystych – a zatem, jak można przypuszczać, bardziej złożonych – nie jest jego specjalnością” (s. 231).

Gdy przyjrzeć się zarzutom stawianym przez krytyka autorowi *Germinalu*, to dostrzec można, jak wielkie znaczenie przywiązuje do tego, by pisarz ukazując bohaterów w działaniu, jednocześnie odsłaniał ich wnętrze. Zwraca także po raz kolejny uwagę na istotną rolę obserwacji oraz podkreśla, że twórca, jeśli chce wykreować postaci różniące się między sobą, nie może w identyczny sposób kształtować „dusz takich [...] ludzi, którzy się zarysowują grubymi liniami”, i tych bardziej skomplikowanych. W efekcie bowiem stworzyłby bohaterów nie do końca prawdziwych, niekompletnych. Według Sygietyńskiego, dobry pisarz nie tylko potrafi przekonująco ukazać określony typ bohatera (tak czyni Zola), on z każdej duszy ludzkiej „wydzierać umie najgłębsze jej tajemnice i najtajniejsze jej uczucia pokazuje jak na dłoni” (s. 231). Wobec bohatera powinien postępować tak jak bracia Goncourt, którzy kreując postać pani Gervaisais „zeszli tu aż na dno duszy kobiety”. Na charakterystykę jej duszy złożyły się nawet „Drobne, nic na pozór nie znaczące szczegóły [...]”. To one właśnie „tak przygotowały czytelnika, że poddanie się tej kobiecie pod rozkazy gbura już nie naturalnym i możliwym, ale wydaje mu się koniecznym” (s. 288).

„Życie”

Kategoria „życie” powraca w portretach Sygietyńskiego bardzo często. Nie ma w tym nic zaskakującego, gdyż krytyk kilkakrotnie określa powieść realną jako „obraz życia” („z Flaubertem powieść stała się obrazem życia”, s. 97), a przecież ocenia utwory czterech pisarzy według kryteriów, jakie powinna spełniać powieść realna. „Życie” nie oznacza tu doznań wewnętrznych, życia duchowego, jak będzie to miało miejsce w przypadku wielu tekstów krytycznych z okresu Młodej Polski³⁴. Takie rozumienie tego terminu stałoby w sprzeczności z postulatem syntetyzmu, według którego przecież „Tylko całościowe poznanie świata [...] dawało prawo do formułowania prawdziwych wniosków”³⁵. Stąd też „życie” ma u Sygietyńskiego bardzo szerokie znaczenie, dotyczy wszelkich „zjawisk świata zewnętrznego” (s. 250), całej rzeczywistości. Nieprzypadkowo autor czasem zamiast o „życiu” mówi o „życiu rzeczywistym” – zaznacza w ten sposób dążenie do uchwycenia życia takim, jakie jest, ale również podkreśla, że artystę ma interesować cała rzeczywistość, wszystkie przejawy życia. Twórca opisywać powinien zatem nie własne wnętrze, nie swoje wrażenia, lecz otaczającą go rzeczywistość, dziejące się wokół niego życie. Krytyk powiada wręcz, że obserwator – a każdy autor powieści realnych musiał się poświęcać obserwacjom – to „świadek życia», który »patrzy, jak się żyje«” (s. 252). Celem pisarza ma być syntetyczne przedstawienie rzeczywistości, ujęcie „całości życia” (s. 120, 261). Stąd też tak często padają w portretach literackich zarzuty niepełnego, fragmentarycznego ujęcia tematu, jak choćby w odniesieniu do *Manety Salomon* i *Karola Demailly*:

³⁴ Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 138.

³⁵ Weiss, *op. cit.*, s. 9.

bracia Goncourt nie troszczą się o całość życia [...]. Jeden człowiek, jeden artysta, jedna kobieta nieszczęśliwa, [...] jedna ofiara nerwów, ot! i wszystko, co w ich księżce znaleźć można. [s. 261]

U Sygietyńskiego kategoria „życie” staje się bliska życiu powszedniemu, codziennemu, choć jej znaczenie jest jednak szersze. Ująć życie we wszystkich jego przejawach, oddać „całość życia” znaczy dlań nie tylko opisać warunki, w jakich żyją ludzie, ale również opisać samych ludzi. Krytyk zauważa w portrecie Goncourtów, że kompozycja ich powieści „utyka tam, gdzie obserwator życia i duszy ludzkiej pozostawił luki” (s. 264). Zestawione tu zostały „życie” oraz „dusza” jako dwie odrębne kategorie. Zestawione, ale nie przeciwstawione. Sygietyński uznaje bowiem, że ukazanie „całości życia” wymaga stworzenia bohaterów diametralnie różnych od tych z „sentymentalnych powieści z epoki romantycznej”. Tam ludzie byli „prawdziwymi bohaterami”, tu autor wprowadza ich „dla nich samych, dla pokazania całości życia”. Są to zatem postaci pełnowymiarowe, „Każda z nich działa na swoją rękę” (s. 120) – pisarz ukazując rzeczywistość i rządzące nią prawa, a także czyny bohaterów – wyraża jednocześnie ich „duszę”.

Metaforyka a terminologia

Wspominałem już, jak kluczową rolę odgrywała dla Sygietyńskiego obserwacja, dzięki której pisarz zbierał materiał do tworzonej powieści. Krytyk powiada o tym, przyrównując zbierane obserwacje – „materiał z życia” – do gliny: „Flaubert [...] rzeźbił tę postać, która inaczej niż z gliny rzeczywistego życia stworzyć by się nie dała” (s. 116). Daudetowi z kolei zarzuca „Widoczny [...] brak gliny do lepienia całkowitych postaci” (s. 176). Porównania te nie stanowią wyłącznie stylistycznego urozmaicenia tekstu, dzięki nim Sygietyński mógł zwrócić uwagę na istotność zbieranych obserwacji: są one bowiem podstawą dla pisarza kreującego bohaterów swoich powieści. Zarazem podkreślił, że ten ostatni nie otrzymuje gotowych postaci, lecz jedynie surowiec, tworzywo, z którego sam następnie musi je „ulepić”. Porównanie pomogło tu zatem uchwycić interesującą krytyka i ważną cechę obserwacji, w obrazowy sposób skierował na nią uwagę czytelnika. Przywołane w innym miejscu porównanie pozwala Sygietyńskiemu ponownie podkreślić rolę „obserwacji z życia”. Pisz:

po zanurzeniu w sercu czytelnika sztyletu melodramatycznego wymyślonej historii, [Daudet] umie ocalić obserwacją z życia, która działa jak balsam na rany, jak tchnienie świeżego powietrza na zaczadzonych tlenkiem węglą [...]. [s. 174–175]

Tutaj z kolei porównanie obserwacji do uzdrawiającego balsamu oraz metafora sztyletu przywodzą na myśl wspomniane już wcześniej słownictwo medyczne.

Krytyk kilkakrotnie zaznacza, że forma powieści powinna stanowić „konieczny wynik opisywanych treści”. Stwierdzenie to rozwijał dalej, porównując formę do gipsu (język Daudeta „Nie jest [...] formą, owym elastycznym gipsem, w którym z mechaniczną dokładnością odlewa się model życia [...]”, s. 194), a także do brązu („język autora [tj. Flauberta] staje się prawdziwą formą, w której treść jak w brązie odlewa się wyraźnie i żywo [...]”, s. 118). Sygietyński określił już wcześniej *explicite* zależność między formą a treścią. Tutaj uchwycił jeszcze raz w sposób obrazowy zależność między oboma terminami, a zarazem zwrócił uwagę na interesujące go aspekty omawianych kwestii. W przytoczonych fragmentach uwy-

pklił, jak ścisła zależność łączy formę i treść, uwyraźnił, że forma stanowi jedynie narzędzie, a nie cel sam w sobie (podobnie jak brąz czy gips stanowią dla rzeźbiarza jedynie środki umożliwiające mu wierne oddanie interesującego go przedmiotu czy fragmentu rzeczywistości).

Odwołanie się do porównań – niezbyt zresztą rozbudowanych – nie tylko pozwala podkreślić Sygietyńskiemu interesujące go aspekty znaczenia niektórych kategorii. Krytyk ucieka się do metaforyki również wówczas, gdy dany termin ma wiele znaczeń bądź gdy jego znaczenie wydaje się nie do końca jasne. Być może właśnie z tego względu zamiast terminu „powieść realna” pojawiają się czasem jego metaforyczne odpowiedniki: powieść, w której „sztuka podaje rękę nauce”; powieść taka „ciągnie się [...] jak życie ludzi, którzy [...] idą wciąż przed siebie, stykając się ze światem zewnętrznym [...]” (s. 99). O języku powieści realnej pisze Sygietyński:

[stał się] zwierciadłem, w którym natura istniejąca, prawdziwa, przegląda się z taką niepokalającą czystością, że tylko dla bardzo wprawnego oka obraz zabarwiony jest prawie niewidocznym promieniem podmiotowego światła [...]. [s. 97]

Krytyk ucieka się również do metaforyki wówczas, gdy brakuje mu adekwatnej do omawianej kwestii terminologii bądź gdy uznaje, że istniejące i w zasadzie nie budzące wątpliwości określenie warto jednak uzupełnić obrazowym przedstawieniem problemu. Tak więc np. Sygietyński porównując formę *Pani Bovary* i *Wychowania sentymentalnego* powiada:

Tu nie płynie już, jak w *Pani Bovary*, po wodzie wartkiej rzeki o zajmujących, choć ściśniętych brzegach, lecz żeglujemy po wielkim morzu życia, które wznosi się i opada, przypływa i odpływa, burzy się i uspokaja, niesie zniszczenie lub szczęście, rozbija lub ocala [...]. [s. 140]

Knysz-Rudzka wskazuje, że Sygietyński w istocie zwraca uwagę, iż „krzyżujące się i pokrętne linie kompozycyjne *Szkoły uczuć* są artystycznym wnioskiem wywiedzionym z chaosu życia wielkiej metropolii”. Porównanie odmiennych przecież kompozycji obydwu powieści świadczy również o jego przekonaniu, iż „Natura i rzeczywistość powinny w nowej powieści określać nie tylko temat, ale i formę dzieła” (KR 16). Korzysta on zatem z określeń metaforycznych, gdyż pozwalają ukazać różnicę między tymi powieściami lepiej niż przy użyciu ówczesnie stosowanej terminologii.

Kompozycja *Pani Bovary* czy *Szkoły uczuć* spotkała się z aprobatą Sygietyńskiego, lecz Zoli zarzuca on, że „daje powieściom formę nie mającą nic wspólnego z biegiem indywidualnego lub społecznego życia” (s. 226). I podobnie jak różnicę między *Panią Bovary* a *Szkołą uczuć* ukazał odwołując się do metaforyki, tak tutaj również charakteryzuje kompozycję powieści Zoli za pomocą rozbudowanego porównania:

Materiał musi wchodzić w ramy rozdziałów niby kramarskie artykuły handlarza w szuflady jakiejś masywnej komody umyślnie na ten cel zrobionej. Wszystkiego tam dostać można z wyjątkiem tego, czego się szuka, ponieważ handlarz nie naturą przedmiotów się kierował, ale miejscem. Każda taka szuflada ugina się pod ciężarem specjalnego materiału. [...] A przy tym wszystkie te szuflady otwierają się ciągle jednym i tym samym kluczem, ukutym ze stali melodramatycznego połysku. [s. 226]

Sygietyński wprost zarzucił wcześniej Zoli schematyzm kompozycji i aprioryzm, potępił „geometryczny artyzm” (s. 225), w którym „Nie przedmiot [...] stwa-

rza [...] sobie odpowiednią formę, lecz forma nadaje przedmiotowi mniejszą lub większą wartość” (s. 226). Krytyk wspomina również o warunkach, które powieść musi spełniać, by stała się „obrazem życia”: „Powieść, jeżeli ma być obrazem życia, powinna się toczyć naturalną koleją jego codziennych wypadków [...]” (s. 226). Wyraźnie zarysowuje się tutaj opozycja między określoną w ten sposób powieścią a utworami Zoli, które zostają ocenione negatywnie. Sygietyński decyduje się jednak wpleść w tekst portretu przytoczone tu porównanie, jakby nie był pewien, czy wyraził się dostatecznie precyzyjnie, czy słownictwo, którym operuje, jest wystarczająco jasne. Charakterystyczne, że ani razu nie pojawia się termin „powieść realna” – krytyk mówi natomiast o „obrazie życia”, co chyba potwierdza przypuszczenie, że owo określenie traktował jako wieloznaczne. W przytoczonym porównaniu Sygietyński powtarza to, co powiedział nieco wcześniej. Zaznacza schematyzm kompozycji („Materiał musi wchodzić w ramy rozdziałów niby [...] w szuflady”), podkreśla, iż forma nie odzwierciedla treści („handlarz nie naturą przedmiotów się kierował, ale miejscem”). Została tu również zawarta negatywna ocena powieści Zoli – już samo porównanie pisarza do handlarza, który upycha po szufladach różne przedmioty, sugeruje niechętny stosunek krytyka.

Przyglądając się przytoczonym fragmentom portretów Sygietyńskiego można by uznać, że autor często zastępuje w nich terminologię określeniami metaforycznymi. Wniosek taki byłby jednak, jak sądzę, błędny. Wskazywałby bowiem, że krytyk preferuje określenia przenośne, a nie język fachowy. Tymczasem metaforyka odgrywa wobec terminologii rolę podrzędną – jest w stosunku do niej komplementarna: pozwala zwrócić uwagę na istotny aspekt znaczenia użytego słowa (jak w przypadku pojęcia „obserwacja”), porównania mogą stanowić rodzaj *exemplum* pomagającego uchwycić znaczenie niejasnego terminu. Sygietyński wykorzystuje też metaforykę, kiedy brak adekwatnej terminologii bądź gdy obrazowe ukazanie problemu pozwala precyzyjniej ująć kwestię niż za pomocą istniejącego aparatu pojęciowego. Określenia metaforyczne bynajmniej nie wypierają terminologii specjalistycznej, pełnią wobec niej rolę pomocniczą, stanowią jej uzupełnienie. Nie mamy tu do czynienia z metaforami-terminami, lecz z metaforami-zdaniami czy przykładami, które terminologii nie zastępują. Zastępować ją będą dopiero w krytyce młodopolskiej. Fakt zaś, że krytyk je wykorzystuje, świadczy raczej o lukach w istniejącej wówczas terminologii niż o tym, że dążył on do ograniczenia jej funkcji.

Spróbuję na zakończenie scharakteryzować sposób, w jaki Antoni Sygietyński wykorzystuje w portretach literackich terminologię zarówno z zakresu poetyki, jak i z innych dziedzin.

Paczoska zauważyła, że w epoce pozytywizmu „Z problemami terminologicznymi każdy z krytyków radził sobie na własną rękę [...]” (P 28), a zatem trudno mówić o jednorodności terminologii pojawiającej się w krytyce pozytywistów. Charakterystyczna jest dbałość Sygietyńskiego o precyzję używanych pojęć – autor *Na skałach Calvados* wyraźnie określa swoje rozumienie terminu i czyni to na różne sposoby. Jednak w portretach rzadko pojawiają się teoretyczne, suche definicje – Sygietyński przeważnie ukazuje, jakie jest znaczenie danego pojęcia, odwołując się do przykładów konkretnych powieści. Tak więc kiedy mówi o kompozycji, nie podaje wprost własnego rozumienia owego terminu, ale na podsta-

wie tego, co pisze o poszczególnych powieściach, można wywnioskować, jak pojmuje tę kategorię. Stwierdza np. o prozie Daudeta: „żadna z jego kompozycji nie odznacza się prostotą budowy, żadna z jego powieści nie płynie biegiem życia, nie rozwija się w myśl wypadków, naturalnie i swobodnie [...]” (s. 178), a w portrecie Goncourtów wspomina o „kompozycji w liniach życia rzeczywistego” (s. 268).

Często Sygietyński stara się doprecyzować znaczenie niejasnego terminu poprzez skontrastowanie go z innym: powieść realną przeciwstawia „sentymentalnym powieściom z epoki romantycznej”, przedmiotowość zaś – podmiotowości czy wrażeniom. Przeważnie przytaczane określenia są wyraźnie nacechowane aksjologicznie (jak choćby właśnie „sentymentalne powieści z epoki romantycznej”). Jednak terminy, którymi posługuje się krytyk – np. „kompozycja” czy „powieść realna” – są wyraziste nie tylko pod względem aksjologicznym. On przede wszystkim dba o precyzję znaczenia.

Również gdy autor *Współczesnej powieści we Francji* posługuje się metaforami, nie znaczy to, że rezygnuje z terminologii fachowej. Metaforyka, jak wspominałem, pełni wobec niej rolę pomocniczą, stanowi jej uzupełnienie.

U Sygietyńskiego brak rozważań na temat związku biografii pisarza z jego dziełem. Owszem, w portretach funkcjonują i są istotne takie kategorie, jak „indywidualność twórcy”, „temperament”, „talent”, lecz krytyk traktuje je niemal wyłącznie jako kategorie opisu dzieł. O indywidualności autora, temperamencie dowiadujemy się drogą dogłębnej analizy jego twórczości, nie dociekając zależności między sytuacją pisarza jako człowieka a wykreowanym dziełem. Podkreślałem, że psychologia sztuki u Sygietyńskiego polega na sprawdzaniu przez krytyka, czy artysta zdołał w indywidualny, oryginalny sposób przedstawić temat, stosując się przy tym do wszystkich ograniczeń, jakim podlega jego indywidualność. Już analiza terminologii używanej przez Sygietyńskiego pozwala przypuszczać, że w portretach pragnął nie tyle ukazać twórcę poprzez jego dzieło (co czynił Sainte-Beuve, a w Polsce – Siemieński) czy też osobno życie i twórczość pisarza (jak często miało to miejsce w krytyce pozytywistycznej), ile – samo dzieło.

Krytyk bynajmniej nie przejmował istniejących w epoce wzorców terminologicznych, lecz aktywnie kształtował własny system pojęć (jak choćby w przypadkach rozumienia przedmiotowości, typu, powieści realnej). Było to niełatwe przedsięwzięcie – w krytyce literackiej Sygietyńskiego dostrzec można ślad schematów myślowych pochodzących z twórczości krytycznej pozytywistów (np. stawiany Goncourtom zarzut złej kompozycji czy też sposób rozumienia przez niego pojęcia formy). Są to jednak tylko ślady – autorowi cyklu *Współczesna powieść we Francji* nie sposób odmówić oryginalności. W portretach kształtuje i doprecyzowuje nie tylko inspirowaną Flaubertowskim naturalizmem teorię powieści, ale też język swoich wypowiedzi krytycznoliterackich, który stanowi równie istotną propozycję, co owa teoria.