

ARTIFICIEL JAKO IDEAŁ PIĘKNA W POWIEŚCIACH
SIENKIEWICZA, PRUSA I ORZESZKOWEJ

Literatura schyłku pozytywizmu¹ zwraca uwagę pojawieniem się kilku powieści, przynoszących artystyczne nowości, które apogeum rozwoju osiągną nieco później, w modernizmie². W *Lalce* B. Prusa (1887–1889, wyd. os. 1890), *Nad Niemnem* (1888) E. Orzeszkowej, *Bez dogmatu* (1891) i *Quo vadis?* (1896) Sienkiewicza odnajdujemy bowiem ślady światopoglądu dekadentckiego i jego estetyzmu. Pisarze ci, choć świadomością zakorzenieni w pozytywizmie, okazali się wrażliwi na zmiany zachodzące w kulturze. Jego wyrazem jest wprowadzenie do utworów postaci dekadentów jako postaci pierwszoplanowych; Petroniusz (*Quo vadis?*) i Płoszowski (*Bez dogmatu*) oraz drugoplanowych – Zygmunt Korczyński oraz Teofil Różyc (*Nad Niemnem*)³. Przede wszystkim jednak odnotowali istotną dla kultury metamorfozę w pojmowaniu piękna. Już nie natura, lecz sztuczność (arteficiel) została usankcjonowanym ideałem piękna.

Źródła kultu arteficiel, którego ślady odnajdujemy we wspomnianych utworach, tkwią przede wszystkim w kryzysie wartości, jaki przeżywała kultura schyłku pozytywizmu. Uświadomienie zawodności metod naukowych w obliczu pytań stawianych przez człowieka schyłku wieku i wskazanie na intuicję⁴ jako formę poznania zrodziły sceptycyzm naukowy⁵. Wsparty na gruncie filozofii empirokrytycyzmem⁶, przyczynił się do

¹ Za umowne granice okresu przyjmuję za H. Markiewiczem jako początek 1864 r., jako koniec lata 1890–1895. Zob. H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986, s. 4.

² T. Wałas sytuuje je w dekadentyzmie polskim, przypadającym na lata 1890–1905. Zob. T. Wałas, *Ku ochłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.

³ Korczyńskiego i Rózyca uznać można za predekadentów.

⁴ Pojmowanie intuicji jako formy poznania zaproponował H. Bergson.

⁵ T. Wałas wskazuje na wymiennosc pojęć „kryzys nauki” i „kryzys prawdy”. Zob. T. Wałas, *op.cit.*, s. 47 i dalsze.

⁶ Zwłaszcza E. Macha.

kryzysu etyki, a ten z kolei do uformowania się nowej estetyki. Ekspozowanie roli podmiotu w procesie poznania i niestabilności świata, wiodło ku przekonaniu o nieistnieniu prawdy obiektywnej i postawie impresywnej. Skoro do prawdy nie można dotrzeć, to pozostaje poznawać świat przez zmysły, poddając się wrażeniom, jakie dostarcza każda chwila. Jak wskazuje T. Walas, utożsamianie piękna ze sztucznością wykazuje ścisły związek z kryzysem etyki, w szczególności chrześcijańskiej. Uznawana dotąd za *posiadającą najlepsze gwarancje prawdziwości*⁷ także stała się źródłem zwątpienia. Nietrudno przewidzieć, że brak oparcia w nauce i etyce, wsparte przekonaniem o zmienności wpisanej w porządek świata, spowodował, że człowiek drugiej połowy XIX w. wybrał epikureizm momentalny⁸. Upajanie się chwilą, tożsame z poznaniem i samopoznaniem oraz intensyfikowanie doznań, wiodły do poszukiwania wrażeń nowych i niezwykłych. Okazują się one ważniejsze niż tak cenione przez pozytywistów wartości, jak społeczeństwo i utylitaryzm. Traktowanie sztuki jako formy poznania i ocalenia w cywilizacji nieubłaganej zmierzającej ku wyczerpaniu sprzęgło się z kwestionowaniem determinizmu. O ile H. Taine podkreślał prymat natury, o tyle schyłkowcy więcej ufności pokładali w intelekcie i jego wytworach.

Cerebralność i sztuka zostały tym samym przeciwstawione naturze, uznanej za pospolitą i wulgarną. Artificiel uznać należy także za przejaw sprzeciwu wobec przekonań I. Kanta, zwłaszcza że według filozofa, zdolność odczuwania piękna natury zastrzeżona jest dla tych, którym dana jest zdolność odróżniania dobra od zła. „Piękno naturalne”, jego zdaniem, tkwi w tym, że jest wytworem Boga. Człowiek zaś doznaje go w doświadczeniu estetycznym⁹. U człowieka drugiej połowy XIX w. pogląd ten musiał budzić wątpliwości. Piękno dane od Boga okazuje się bowiem nietrwałe, należy zatem samemu przyjąć funkcje creatora, którego dzieło przewycięży przemijanie, zachwyci oryginalnością i pobudzi zmysły z nieznaną dotąd intensywnością. Nie bez powodu wskazuje się zatem na wpływ filozofii Hegla na ukształtowanie się ideału artificiel. Odrzucenie prymatu natury wobec sztuki i odwrócenie tej zależności

⁷ T. W a l a s, *op.cit.*, s. 55.

⁸ Pojęcia używam w znaczeniu zaproponowanym przez T. W a l a s, *op.cit.*, s. 57.

⁹ Zob. A. N o w a k o w s k i, *Apoteoza sztuczności*, w: *Stulecie Młodej Polski, Studia*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995.

doskonale wyrażało przekonania estetyczne zmierzchu pozytywizmu¹⁰. Jego eksplikacje odnajdujemy w wielu powieściach. Zanim w powieści polskiej pojawiły się ślady artyficyalizmu, jego obecność znacznie mocniej zaznaczyła się zarówno w pismach estetycznych, jak i literaturze powstałej na Zachodzie. Przynoszą je *Na wspak* K.-J. Huysmansa (1884), *Portret Doriana Graya* O. Wilde'a (1891), wypowiedzi M. Beerbohma, Ch. Baudelaire'a, A. de Villiers de l'Isle – Adama. Są one w swej wymowie kategoryczne, a częstokroć agresywne. Wystarczy przypomnieć Huysmansa:

Nie ma skądinąd takiego jej wynalazku, spośród uchodzących za nadzwyczaj subtelne i nadzwyczaj wspaniałe, którego geniusz ludzki nie zdołałby stworzyć [...] Nie ma co wątpić, odwieczna ta nudziara wypompowała już naiwny podziw prawdziwych artystów, nadszedł moment, kiedy należy ją zastąpić, na ile się tylko da, sztuką¹¹.

Natura jest „nudziarą”, której porządek koniecznie trzeba zastąpić, Wilde dodaje:

Wybrani są ci, dla których piękno posiada wyłącznie znaczenie piękna¹².

W podobnym tonie utrzymana jest wypowiedź Baudelaire'a:

Natura może rodzić tylko zbrodnię¹³.

Nietrudno dostrzec, że nowy ideał piękna odrzuca kalokagatię i dopuszcza istnienie piękna w tym, co etycznie złe. Perwersja, zbrodnia mogą zachwyć intensywnością przeżyć, eksploracją nieznaną sfer doznań¹⁴. Platoński ideał zostaje wyparty przez potrzebę autonomizacji piękna, która możliwa jest tylko pod warunkiem odrzucenia utylitarysty i ścisłego

¹⁰ A. Nowakowski słusznie podkreśla, że formuła ta rodziła też wątpliwości. Jeśli sztuka miałaby porządkować niedookreśloność ekspresji natury, to musiałaby w istocie niszczyć to, co dla schyłkowca obdarzone jest wartością – właśnie niedookreśloność. Zob. A. Nowakowski, *op.cit.*, s. 480.

¹¹ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 70.

¹² O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 1991.

¹³ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Gdańsk 1998, s. 43.

¹⁴ Por. T. Walas, *op.cit.*; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintes'em a Piotrem Skargą. (O Tadeuszu Micińskim)*, w: *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985; W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.

związku z dobrem¹⁵. W rezultacie piękno i występki nie stanowią już wyraźnej opozycji, jeszcze czytelnej w początkowych stadiach pozytywizmu.

Wszystkie te zmiany są rejestrowane w powieściach powstałych u schyłku pozytywizmu, choć artyciel w powieściach polskich drugiej połowy XIX w. zaznacza się słabiej niż na Zachodzie i nie powinno to budzić zdziwienia. Historia (nawet zjawisko tak odległe dla sztuki, jak rozwój ekonomiczny, a w związku z tym i zasobność) oraz kultura¹⁶ zdecydowały o takim jego charakterze. Stąd też w powieściach, w których odnajdujemy artyciel, rzadko spotykamy się z jego stematyzowaniem. Bywa on raczej włączony w świadomość bohatera i najczęściej eksponowany w jego stosunku do natury, człowieka, a także jego przestrzeni (szczególnie wnętrza)¹⁷.

Rozważania moje pragnę poświęcić miejscu, jakie w *Bez dogmatu*¹⁸, *Nad Niemnem* i *Lalce* pełni natura. We wszystkich wymienionych powieściach pojawia się ona z większą lub mniejszą frekwencją. Jej obecność jest nieuniknioną konsekwencją realizmu, który mimesis uznaje za dyrektywę. Stąd też i Orzeszkowa, i Sienkiewicz oraz Prus, gdy kreują przestrzeń przedstawioną, wpisują w nią naturę. Jej obecność jest zatem ściśle związana z przyjętymi przez autorów zamiarami, i wbrew pozytywistycznym tendencjom, jeśli nie całkowicie, to przynajmniej częściowo, pozbawiona jest ona roli tła. Oczywiście nie wolno nam przy tym zapominać, że „wyzwolenie” przestrzeni z roli pendant, a w jej obrębie natury, następuje stopniowo. Im większy związek powieści z dojrzałym realizmem, tym bardziej spatium i natura współtowarzyszą bohaterowi¹⁹. Z drugiej jednak strony w tych samych utworach (zwłaszcza *Lalce*, *Bez dogmatu* i *Nad Niemnem*) pojawienie się nowych zjawisk kulturowych (schyłkowość, kryzys pozytywizmu) sprawia, że natura i jej rola w strukturze powieści bywa miejscami podporządkowana kreacji bohatera, wy-

¹⁵ B. Szymańska zwraca uwagę na obecność rozróżnienia piękna i dobra we wszystkich modernistycznych wypowiedziach programowych. Por. B. S z y m a ń s k a, *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie...*, s. 12 i dalsze.

¹⁶ Na nieobecność takich poprzedników uwagę zwraca T. W a l a s, *op.cit.*

¹⁷ Ze względu na złożoność i obszerność zagadnienia poświęcam mu odrębny tekst.

¹⁸ W *Quo vadis?* również mamy do czynienia z obecnością artyciel. Ujawnia się ono w stosunku Petroniusza do przestrzeni intymnej (domu, pałacu), ludzkiego ciała, a także w nieobecności natury (krajobrazu).

¹⁹ Zob. A. Martuszczyńska, *Poetyka powieści polskiej dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Wrocław 1977, s. 90 i dalsze.

mogom gatunku²⁰ oraz tendencjom panującym w tym czasie w sztuce. Im bardziej zaznacza się w powieściach tych obecność cech premodernistycznych, tym więcej w nich artificiości. Na uwagę zasługuje fakt, że odczuwanie tożsamości piękna i sztuczności wykazuje związek z taką konstrukcją bohatera, którą charakteryzuje przekonanie o wysoko rozwiniętej samoświadomości. Niewątpliwie takie cechy ujawniają postaci wykreowane przez Sienkiewicza (Petroniusz, Płoszowski), Orzeszkową (Zygmunt Korczyński), Prusa (panna Izabela). Samoświadomość decyduje o charakterze sytuacji estetycznych, w jakich uczestniczą bohaterowie. Wymienione postacie łączą „aktywny stosunek do świata wartości”²¹, jednak „poszukiwanie ich i różnicowanie, dookreślanie i współkonstituowanie”²², które zdaniem M. Gołaszewskiej mieszczą się w płaszczyźnie świadomości refleksyjnej, tylko niektórzy spośród nich wyraźnie ujawniają. W konstrukcję przywołanych przeze mnie bohaterów powieści drugiej połowy XIX w. wpisana jest skłonność do eksponowania refleksyjności obejmującej estetykę oraz wskazanie na jej częściowo dziecięcy charakter. W *Bez dogmatu* początek dziennika bohatera przynosi istotne informacje o preferencjach estetycznych bohatera, w szczególności o roli, jaką piękno odgrywa w jego życiu. Istotna jest tutaj kolejność objaśnień bohatera. Rozpoczyna od wskazania na wrażliwość estetyczną ukierunkowaną na piękno sztuki, a nie natury, jednocześnie ujawniając źródła kallotropii²³. Bohater wspomina dzieciństwo spędzone w Rzymie wśród zabytków, ruin i galerii oraz edukację estetyczną księdza Calvii, z której wyniósł doskonałą znajomość malarstwa (Carracci, Caravaggio, Ribeira, Dolce), co świadczyłoby o obecności determinizmu w konstrukcji postaci. Jednocześnie dowiadujemy się o dziedzicznym charakterze potrzeb estetycznych Leona:

²⁰ Mam tu na myśli zwłaszcza powieść *Dziennik*, której źródła tkwią w mimetyzmie formalnym. M. Głowiński uznaje ją za rysującą się w latach dziewięćdziesiątych XIX w. przeciwstawę klasycznej powieści realistycznej, posługującej się narracją trzecioosobową. Naśladowanie wypowiedzi nieliterackiej – dziennika – samo w sobie było sygnałem odrzucenia konwencji. Zob. M. G ł o w i ń s k i, *O powieści w pierwszej osobie*, w: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 190 i dalsze oraz t e g o ż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 59 i dalsze.

²¹ M. G o ł a s z e w s k a, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973, s. 87.

²² *Ibidem*.

²³ Pojęcia używam za M. G o ł a s z e w s k ą, *op.cit.*

*Przyniosłem na świat nerwy bardzo wrażliwe, wydoskonalone przez kulturę całych pokoleń*²⁴. (Bd 10)

[...] *Pod względem estetycznym posiadam nerwy nie tylko wyrobione, ale może nawet przerafinowane. Składa się na to i ich przyrodzona wrażliwość, i wychowanie, jakie odebrałem.* (Bd, 22)

Dopiero później bohater stawia ważne pytanie: *Czy odczuwam sztukę?* (Bd, 12) i tak odpowiada na nie:

Należy ona w ogóle do moich upodobań, nie do rzędu moich namiętności. Nie mógłbym się może obejść bez niej w życiu, ale całego życia bym jej nie oddał (Bd, s. 12).

W *Bez dogmatu* mamy zatem do czynienia z wyraźnym zarysowaniem pojmowania piękna jako sztuczności i to zarysowanym już na samym początku utworu. Z prezentacją potrzeb estetycznych bohatera spotykamy się również w *Quo vadis?* z tą jednak różnicą, że nie ma ona charakteru bezpośredniego. Już nie bohater, ale narrator informuje o jego estetyzmie. Petroniuszowy zachwyt nad tym, co jest wytworem człowieka, a nie natury, ujawnia się w artystycznej pasji (jest przecież poeta), wyrafinowaniu estetycznym jego insuli oraz wyjątkowej dbałości o piękno cielesne, które z wielką przyjemnością doskonalili. W powieści odnajdujemy dość obszerny fragment, w którym narrator opisuje zabiegi upiększające odbywające się w pięknych wnętrzach domu. Jednak i tutaj odnaleźć możemy zaszyfrowaną informację o dziedziczeniu jako źródle kallotropii. Petroniusz jest przecież rzymskim arystokratą, więc zapewne i jego przodkom zainteresowanie sztuką nie było obce. Zarysowaniu postaci *arbitra elegantiarum* towarzyszy obecność artificiali i nieobecność natury.

Także *Nad Niemnem* przynosi eksponowanie artyficyjalizmu bohatera. Pierwsze informacje o Zygmuncie Korczyńskim, postaci drugoplanowej, wprowadza narrator w pierwszym tomie powieści i dotyczą one potrzeb estetycznych. Opis rozmowy z Różycem i Darzeckim zawiera relację bohatera z pobytu za granicą, podczas którego młody arystokrata zaspokaja potrzeby estetyczne i rozwija artystyczny talent:

Istotnie, opowiadał on w tej chwili dwom towarzyszom swym o paroletnim pobycie swym w Monachium, który więcej mu przyniósł korzyści i artystycznych uciech niż

²⁴ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985. Wszystkie cytaty podaję według tego wydania. Numer strony umieszczam bezpośrednio po przywołanym fragmencie.

kilkuletnie studia odbyte w szkołach sztuk pięknych, wiedeńskiej naprzód, a potem trochę w paryskiej i diusseldorfskiej²⁵.

Orzeszkowa, konstruując bohatera, również akcentuje sztuczność jako cechę jego estetyzmu. Jego zaledwie zarysowana charakterystyka wskazuje na obojętny stosunek do piękna nie będącego wytworem człowieka. Natura, której piękno nieustannie obecne jest w powieści²⁶, nie zachwyca Zygmunta. Poświadcza to jego komentarz do wypowiedzi Darzeckiego, w której wskazuje na rysujący się kontrast pomiędzy atrakcjami „świata” i okolicą Korczyzna (*poznawszy te wszystkie miejsca, [...] spaść na jakąś jałową i głuchą pustynię...*, s. 82):

Ja, który obywatelskiego nowicjatu liczę już dwa lata, mogę powiedzieć panu [...] że dotąd jeszcze nie doszedłem do zrozumienia, jakim sposobem pośród tych stodół, obór i tak zwanych interesów wyżyć potrafie... (s. 83)

To, co związane z rodzimym krajobrazem, w świadomości estetycznej wyrafinowanego mężczyzny ulega zawężeniu. Nie dostrzega on ani bujności, ani różnorodności przyrody, skoro jego uwagę koncentrują elementy związane z codziennością i pracą. Bohater zdaje się podzielać opinię Darzeckiego, który obojętność na piękno nadniemeńskiej przyrody wyraża metaforycznie. W tym, co zachwyca bujnością i różnorodnością²⁷, widzi pustynię *jałową i głuchą*. Metafora ta ewokuje obraz przestrzeni nie rodzącej plonów, pozbawionej śladów człowieka, samotności. Ten niewielki fragment powieści przynosi wyjaśnienie stosunku bohatera do natury (jest oparty na dystansie) oraz informacje o jego estetycznych potrzebach, a nawet uczuciach. Orzeszkowa, podobnie jak Sienkiewicz, wskazując na aryficyalistyczny estetyzm Korczyńskiego, wiąże go z dziedziczeniem, a w szczególności z determinizmem. W dalszych rozdziałach czytelnik dowiaduje się, że zamiłowanie bohatera do piękna i sztuki, po części wrodzone, było pieczołowicie rozwijane przez matkę:

²⁵ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, Warszawa 1984, s. 82. Dalej cytuję według tego wydania, numer strony podaję przy przywołanym fragmencie.

²⁶ Od jej deskrypcji rozpoczyna się przecież *Nad Niemnem*. Por. E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, opr. J. Bachórz, Wrocław 1996, s. Li dalsze. S. Falkowski, *Więcej niż Arkadia*, w: „*Szlagiery*” – *inaczej*, Warszawa 1996, s. 56–68, A. Kuik-Kalinońska, *Ogrody i sady w „Nad Niemnem”*, w: *Wokół „Nad Niemnem”*, pod red. J. Sztachelskiej, Białystok 2000, s. 59–71.

²⁷ Na plastyczność i zróżnicowanie fauny i flory w powieści zwracano uwagę. J. Bachórz podaje, że w *Nad Niemnem* Orzeszkowa przywołuje 140 gatunków roślin. Zob. J. Bachórz, *op.cit.*, s. LIV.

Pełne delikatnego wdzięku i wybuchalnych wymagań dziecko w cieplarnianej atmosferze oświeckiego domu czy pałacu wzrastające i tak od otaczającego je świata oddalone, jakby jego mieszkańcem nigdy być nie miało, rwało się istotnie do ołówka, potem do pędzla [...] za nieomylną oznakę geniuszu poczytywaną. Biegli i coraz kosztowniej si nauczyciele wróżyli mu przyszłość wielkiego artysty [...]. (t. 3, s. 22)

Prezentacja artycyfjalizmu postaci pojawiających się w powieściach drugiej połowy XIX w., jak się okazuje, ujawnia sporo podobieństw, ale i różnic. Jedne i drugie pojawiają się w *Lalce* B. Prusa. Po pierwsze, w powieści tej rysuje się istotna odmienność. Kult artycyfciel ujawnia nie dekadent, lecz kobieta – Izabela Łęcka. W *Lalce*, choć poznajemy panoramę społeczną Warszawy drugiej połowy XIX w., to nie odnajdujemy w niej wyraźnych śladów schyłkowości i jej kultu artycyfciel. Nie pojawia się na jej kartach dekadent, a postać Starskiego bliższa jest typowym dla epoki bawidamkom – utracjuszom niż dandydom²⁸. Jednak w powieści Prusa znaczna część zdarzeń, a zwłaszcza tych, które wiążą się z panną Izabelą ma miejsce w przestrzeni poddanej znacznej ingerencji człowieka. Wszak to Warszawa, jej ulice, domy, mieszkania i ich wnętrza, to spatia naznaczone sztucznością. Nie odnajdziemy bohaterki (poza odautorską relacją narratora o jej pobycie w Zaslawku) w otwartej przestrzeni i naturze. Krajobraz majątku ziemskiego prezesowej jest tak opisany, że zachwyca pięknem natury i przeczy sztuczności. Jednak młoda arystokratka nie utożsamia piękna z naturą. Podobnie jak Płoszowski, Petroniusz, Korczyński, wychowana w świecie sztuczności dama, nie potrafi zachwycić się urokiem krajobrazu. Prus w kreacji bohaterki najwyraźniej nawiązuje do Tainowskiego przekonania o roli determinizmu w kształtowaniu się jednostki. Izabela jest taka jak środowisko, w którym wzrastała. Stąd też nie dziwi ironiczna uwaga narratora o jej dzieciństwie, które musiało prowadzić do kultu artycyfciel. Czytamy:

Panna Izabela od kolebki żyła w świecie pięknym i nie tylko nadludzkiem, ale nadnaturalnym. Sypiała w puchach, odziewała się w jedwabie i hafty, siadała na rzeźbionych i wyścielanych hebanach lub palisandrach, piła z kryształów, jadła ze sreber i porcelany kosztownej jak złoto²⁹.

Życie w otoczeniu sztucznego piękna nieuchronnie wiodło do dystansu wobec natury. Salon, pałac, teatr to spatia zamknięte, estetycznie

²⁸ Z dandyzmem łączy go skłonność do błazenady, prowokacji i improduktywizm.

²⁹ B. Prus, *Lalka*, t. I, Warszawa 2002, s. 42. Dalsze przywołania podaję według tego wydania, a numer strony sytuuję przy cytowanym fragmencie.

wyrafinowane, a przede wszystkim bezpieczne. Bohaterka powieści Prusa odczuwa je jako miejsca, a zatem takie wycinki przestrzeni, które obdarzają ją poczuciem harmonii, piękna i opieką³⁰. W naturze dopatruje się ona zagrożenia i traktuje je jak przestrzeń odmowy³¹. Sztuczność w świadomości Izabeli jest tożsama z bezpieczeństwem i poczuciem „bycia u siebie”, a natura – z zagrożeniem. W powieści odnajdujemy fragment charakteryzujący bohaterkę w taki sposób, że eksponowaną jej cechą okazuje się bunt przeciw naturze, poczucie wyższości wobec niej:

Woalka chroniła ją od wiatru, karetę od deszczu, sobole od zimna, parasolka i rękawiczki od słońca. I tak żyła z dnia na dzień, z miesiąca na miesiąc, z roku na rok, wyższa od ludzi, a nawet nad prawa natury. (s. 42)

Jednocześnie natura budzi w niej lęk swą tajemniczością. Wyprawa na grzyby przeradza się w spacer, ale i on nie jest dla salonowej panny źródłem przyjemności. Gdy Wokulski pragnie skrócić z leśnej drogi bohaterka oświadcza:

– Nie, nie – rzekła – tam nie idźmy, bo stracimy z oczu całe towarzystwo, a dla mnie las tylko wtedy jest piękny, kiedy w nim widzę ludzi.

Nietrudno dostrzec, że wypowiedź ta wyraża kult arteficiel. Bohaterka sytuuje siebie w opozycji do natury. Jej zachwyty nad przyrodą uzależniony jest od obecności człowieka, a zatem traktuje ją jako spatium dzikie i zagrażające. Bohaterce obca jest romantyczna afirmacja natury z wpisana doń żywiołowością. Prus, kreując postać Łęckiej, eksponuje jej zamiłowanie do sztuczności. Potrzeba obecności innych w lesie świadczy o jej artyficyzmie. Patrzy bowiem na naturę, jak na dzieło sztuki – obraz przedstawiający scenę rodzajową, jak z malarstwa Watteau. Tajemniczość natury, tożsama dla bohaterki z poczuciem lęku, słabnie wraz z pojawieniem się towarzystwa. W świadomości bohaterki dokonuje się odwrócenie zależności pomiędzy swobodą i wolnością, które zwykle uznaje się za ograniczone obecnością innych. Implikowane przez nie bezpieczeństwo sprawia, że waloryzacja spatium podlega zmianie – zyskuje status piękna.

³⁰ Rozróżnienie miejsca i przestrzeni wprowadza Yi-Fu Tu a n, *Przeźren i miejsce*, przeł. A. Morawińska, *Wstęp*, K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 75.

³¹ Określenie „ziemia odmowy” wprowadza J. Tischner w odniesieniu do przestrzeni, którą odczuwamy jako zagrożenie. Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 2001, s. 239.

Sztuka uspokaja i zachwyca Izabelę, natura niepokoi przede wszystkim swą nieprzewidywalnością. W takim rozumieniu towarzystwo innych stanowi świadectwo oswojenia przestrzeni nieprzyjaznej. Bohaterka piękno łączy z miejscem, a zatem takim spatium, które obdarzamy wartością, które zaspokaja nasze potrzeby i jest nam bliskie. Jednocześnie jednak natura nadal pozostaje poza sferą jej zainteresowań, nadal też nie skłania bohaterki do zachwyty i empatii.

Obecność artificialiel w powieściach drugiej połowy XIX w. ujawnia się nie tylko w braku wrażliwości bohaterów na piękno natury, ale i w lęku przed jej siłą. Wykazują oni jednak postawy nieco inne niż te, które zdaniem T. Walas są znamienne dla artyficializmu. Wskazuje ona bowiem na dwie możliwe strategie, jakie wielbiciel sztuczności może wybrać wobec natury. Pierwsza z nich to postawa nienawiści, druga – unieważniająca *izolacja i désinterressement*³². Płoszowski, Korczyński, Łęcka i Petroniusz to galeria postaci, które przyjmują wobec niej postawę stanowiącą kontaminację wspomnianych strategii³³, przy czym nienawiść osłabiona jest raczej do niechęci, a *désinterressement* natomiast przeradza się w szczególny rodzaj zainteresowania. Artyficializm bohaterów powieści Orzeszkowej, Sienkiewicza i Prusa cechuje mniej kategoryczna negacja natury niż postaci dekadentów, jakie odnajdujemy później w literaturze angielskiej i francuskiej. Płoszowski, Petroniusz i Korczyński, a tym bardziej nie prezentująca postawy schyłkowej Łęcka, nie negują piękna natury całkowicie, a także nie wyrażają się o niej z taką siłą nienawiści, jaką ujawniają wypowiedzi diuka Jana des Esseintes w *Na wspanak* J.-K. Huysmansa. W świadomości bohaterów rodzimych powieści natura nie rodzi zbrodni. Jej niedoskonałość natomiast nie jest jej właściwością ostateczną – może ulec osłabieniu, o ile można wprojektować w nią skojarzenie ze sztuką³⁴. Przykładów takiej strategii dostarcza nam zarówno *Nad Niemnem*, jak *Bez dogmatu* i *Lalka*. W powieściach tych odnajdujemy bowiem deskrypcje, które wskazują na skłonność bohaterów do dopatrywania się piękna w naturze, ale jest to piękno sztuczne. Postawę taką, zdaniem M. Gołaszewskiej, określić można jako *artystycz-*

³² T. W a l a s, *op.cit.*, s. 63.

³³ Skłonność do izolacji ujawniają wszyscy przywoływani przeze mnie bohaterowie. Ujawnia się ona w kreowaniu pięknych siedzib, pełniących rolę *tour d'ivoire*.

³⁴ O takiej strategii estetycznej (wobec piękna ludzkiego ciała) pisze W. G u t o w s k i, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 136.

ną rekonstrukcję natury³⁵. Jej warunkiem jest nie tylko wrażliwość estetyczna, ale także pewna wiedza (np. łącząca się ze znajomością dzieł sztuki). Uwagę przykuwa także to, że skłonność ta ujawnia się w kreacji bohaterów niezależnie od tego czy jest on artystą, jak Korczyński, czy też nie (Łęcka i Płoszowski), których jednak łączy to, że nie są jednostkami aktywnymi społecznie³⁶. W powieści Prusa, narrator dostarcza cennych, ale i zaskakujących informacji o wrażeniach, jakie u panny Izabeli wywoływała natura. Okazuje się bowiem, że salonowa panna obawiająca się braku towarzystwa w lesie, nie tylko nie lęka się żywiołu, ale potrafi dostrzec w nim piękno. Dwie burze, które spotkały ją w Alpach i nad Morzem Śródziemnym, uznała za zjawiska fascynujące, sądząc, że:

Natura urządziła dla niej piękne widowisko z piorunów, kamieni i morskiego odmetu, jak w innym czasie pokazała jej księżyc nad Jeziorem Genewskim albo nad wodospadem Renu rozdarła chmury, które zakrywały słońce. To samo przecie robią co dzień maszyniści teatrów i nawet w zdenerwowanych damach nie wywołują obawy. (s. 42–43)

Bohaterka Prusa, wrażliwa na uroki chwili, w bezpośrednim zetknięciu się z siłą natury nie poddaje się lękowi (*Truchleli najodważniejsi, ale panna Izabela ze śmiechem przysłuchiwała się loskotowi druzgotanych skał*, s. 42), lecz doznaniom sensualnym. Łęcka przygląda się jej i ulega wrażeniom, jakby oglądała spektakl. Postawa taka obca ludziom czynu³⁷, świadczy o postawie impresyjnej bohaterki. Skojarzenie ze sztuką pozwala bohaterce dostrzec piękno lasu. Tym razem jednak już nie spektakl, lecz architekturę wprojektowuje w porządek natury. Izabela w rozmowie z Wokulskim podczas grzybobrania, z jednej strony daje wyraz lękowi przed pustką lasu, z drugiej oznajmia, że w tej chwili „rozumie” las. Dalsze objaśnienia wskazują, że owo „rozumienie” natury tożsame jest z dostrzeżeniem w niej analogii do sztuki, a więc piękna. Bohaterka *Lalki* „widzi” w lesie kościół! Czytamy:

Niech pan spojrzy [...]. Prawda, jak ta część jest podobna do ogromnego kościoła? [...] Te szeregi sosen to kolumny, tam boczna nawa, a tu wielki ołtarz. [...] Widzi pan, widzi pan. [...] Teraz między konarami pokazało się słońce jak w gotyckim oknie... (s. 122)

³⁵ M. Gołaszewska, *op.cit.*, s. 94.

³⁶ Bohaterów tych łączy bierna postawa wobec życia społecznego i odrzucenie utylitaryzmu.

³⁷ Zob. M. Gołaszewska, *op.cit.*, s. 95.

Wypowiedź ta nie jest jednak świadectwem sakralizacji natury. „Rozumienie” przyrody jest możliwe tylko wówczas, gdy odnajduje się w niej to, co znane, a zatem i oswojone. Las nie wzbudza uczucia zagrożenia, gdy ewokuje obrazy w świadomości bohaterki mocno już zakorzenione. Łęcka zdaje się „czytać” las, tak jakby chciała w nim odnaleźć ukryte piękno, które jednak zastrzeżone jest tylko dla wybranych. Artystyczny realizm bohaterki zyskuje potwierdzenie także w kolejnych przywoływanych przez nią obrazach. Izabela kojarzy las wyłącznie z tym, co sztuczne, choć cechą wspólną zawsze pozostaje spatium zamknięte (buduar) i otwarte (ulica, plac, rynek):

Tu pan ma buduar damski, a te niskie krzaczki to taborety. Nie brak nawet lustra, które zostało po onegdajszym deszczu... A to ulica, prawda?... Trochę krzywa, ale ulica... A tam znowu rynek czy plac... (s. 122)

Zaznaczający się w powieści Prusa kult wytworów człowieka, jednocześnie stanowi świadectwo konstrukcji psychologicznej bohaterki. Implikowane przez las skojarzenia wskazują na jej zainteresowania, wrażliwość, a nawet tryb życia. Nie przypadkiem pojawiają się tutaj elementy przestrzeni miejskiej – publicznej (plac, ulica, rynek, a nawet teatr) oraz intymnej (buduar). O Łęckiej wiele dowiadujemy się właśnie z jej stosunku do natury³⁸.

W skłonność do wprojektowywania w naturę arteficiel wyposażony zostaje także bohater Orzeszkowej. Korczyńskiego, podobnie jak i bohaterkę *Lalki*, cechuje niestabilny stosunek do natury. Zygmunt nie zawsze dostrzega jej walory. Percepcja bohatera „otwiera się” na przyrodę, gdy oddaje się artystycznej pasji, ale i wówczas stan ten nie trwa długo. Korczyński z jednej strony przygląda się naturze okiem impresjonisty, z drugiej natomiast taka właśnie percepcja sprawia, że zainteresowanie nią dość szybko zmienia się. Trzeci tom powieści Orzeszkowej przynosi opis jego odczuwania natury. Pisarka jednak stosuje tutaj ciekawą strategię narracyjną, polegającą na konfrontacji postrzegania krajobrazu przez bohatera z deskrypcją narratora. Ten ostatni w obszernym fragmencie wyraźnie ujawnia zachwyt nad bujnością, różnorodnością i pięknem okolic Osowiec. Wrażliwość estetyczna bohatera, z wpisanym doń artyficyalizmem, ogranicza percepcję. Okazuje się bowiem, że wyprawa na łąki powodowana była tym, że:

³⁸ Zdaniem M. Gołaszewskiej, przeżywając naturę i sztukę, dokonujemy samopoznania. Por. M. Gołaszewska, *op.cit.*, s. 108.

[...] przed kilku dniami spostrzegł tu był o tej samej godzinie w pewnej grupie olech pewne rysunki gałęzi i efekty światła stworzone jakby ku rozkoszy i natchnieniu pejzażysty (t. 3, s. 29)

Korczyński zatem postrzega krajobraz okiem malarza. Tym samym piękno zastane podlega strukturalizacji. Trójwymiarowość krajobrazu pozostaje w odbiorze nienaruszona – przez wprowadzenie do obrazu światła ewokowana jest przeciwieństwo głębia. Jednak jego panorama i elementy podlegają ograniczeniu. Malarskość okazuje się kryterium wyboru, a ściślej impresjonistyczna wrażliwość artysty. Wskazówką do takich ustaleń jest uwaga narratora o roli, jaką odegrała pora dnia w zainteresowaniu naturą (wspomina się o *tej samej godzinie*) oraz światło, odgrywającym w impresjonizmie rolę fundamentalną³⁹. Korczyński próbuje wskrzesić wrażenia doznane kilka dni wcześniej, co jednak okazuje się niemożliwe. Hedonizm momentalny uobecniający się zwykle w dążeniu do intensyfikowania wrażeń sprawia, że impresje równie szybko angażują percepcję bohatera, jak i przemijają:

Dziś właśnie przed wyobraźnią mignął mu pejzaż przed kilku dniami spostrzeżony. [...] Po półgodzinnym przebywaniu łąki, w czasie którego krok jego stawał się coraz powolniejszym, a wzrok co raz więcej wzdraliwym i znużonym [...] Drobna isierka, którą przed paru godzinami uczył w sobie, zgasła i nie czuł już nic prócz chłodu i zniechęcenia, które gniotły go od dawna. (t. 3, s. 29)

Artyficyjizm bohatera *Nad Niemnem*, zaznaczający się w sposobie odczuwania i postrzegania natury, stanowi niejako ilustrację przekonania Ch. Baudelaire'a o pięknie pejzażu. W pismach estetycznych (*Salon 1859*) odnajdujemy taką oto refleksję:

*Jeśli zespół drzew, gór, wód i domów, który nazywamy pejzażem, jest piękny, to nie dzięki samemu sobie, lecz dzięki mnie, dzięki urokowi, myśli czy uczuciu, jakich mu przydaje*⁴⁰.

Orzeszkowa, kreując postać Zygmunta, zamierzała wyposażyć ją w takie cechy, jak młodość, talent, lekkomyślność, słabość i brak woli⁴¹.

³⁹ Impresjonizm eksponował chromoluminaryzm – zależność między kolorem i światłem. Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Warszawa 1989, s. 499–526.

⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Pejzaż*, w: *Rozmaitości estetyczne*, Wstęp i przekład J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois, tłum. J. M. Kłoczkowskiego, Gdańsk 2000, s. 286.

⁴¹ Autorka sporządziła, prawdopodobnie około 1886 r., listę przyszłych bohaterów powieści, opatrzoną krótkimi charakterystykami. Zob. E. Orzeszkowa, *op.cit.*, s. XXX–XXXI.

Choć wśród wymienionych przez autorkę właściwości nie pojawia się kult sztuczności, to jednak w powieści jej obecność ujawnia się także w skłonności bohatera do poszukiwania jej. Korczyński zajmował się przecież poszukiwaniem ukrytych w okopach pozostałości historycznych, ale znalazłszy tylko stare monety i pałasz, szybko się archeologią znudził, tym bardziej, że nie takich świadectw dawnych kultur się spodziewał. Oczekiwania artysty zaspokoiliłyby przedmioty artystyczne związane z kultem, ozdoby, a nawet ludzka czaszka:

Gdyby to były urny do chronienia popiołów ludzkich, łzawnice, dziwnych kształtów naszyjniki, przedhistoryczne czaszki, może by językiem malowniczości do wyobraźni jego przemówiły. (t. 3, s. 31)

Wrażliwość estetyczna bohatera ukierunkowana jest zatem na niezwyczajność (przedmioty pochodzące z odległej epoki, nieobecne już w kulturze – łzawnik), ornamentację (naszyjniki), których oddziaływanie potęgują emocje wywołane znaleziskiem, np. prehistorycznej czaszki. Nietrudno dostrzec, że mamy tutaj do czynienia z dominacją artyficyjizmu, za którego istotę uznać można kontaminację niezwyczajności, estetyzmu i kontrastu. Wytwory człowieka sąsiadują z dziełem natury, przedmioty związane z sacrum obok przynależnych profanum, to, co kojarzone z radością (ozdoby), sytuowane przy tym, co wpisane w skojarzenia mortalne (urna, łzawnik, czaszka), trwanie obok przemijania. Choć bohater Orzeszkowej nie posuwa się w swym kulcie piękna do zacierania pierwotnych funkcji przedmiotów zachwyty, tak jak to czyni diuk Jan z powieści *Na wspak* J.-K. Huysmansa⁴², jednak wykazuje podobieństwo w sposobie intensyfikowania doznawania artificiel. Potęgowane są przez kontrast wywołujący skojarzenie z estetyką baroku. Ewokuwane wrażenia angażują zmysły. Jednak obecność artificiel zaznacza się w *Nad Niemnem* skromniej niż w literaturze powstałej na Zachodzie. Orzeszkowa, kreując postać predekadenta i wyposażając go w zamiłowanie do sztuczności, nie akcentuje skłonności bohatera do polisensoryczności doznań. Korczyński w poszukiwaniu piękna i niezwyczajności najczęściej angażuje wzrok, który implikuje oparte na kontraście emocje. Ich siła wszakże nie trawa długo – bohater z właściwą schyłkowcom zmiennością poszukuje nowego obiektu zainteresowania.

⁴² Bohater Huysmansa pozbawia przedmioty ich pierwotnej funkcji i nadaje im nową, np. haftowane złotem średniowieczne szaty liturgiczne używa jako narzutę na łożo.

Artificial w powieściach drugiej połowy XIX w. nie tylko ujawnia się w charakterystycznym stosunku do piękna i natury, ale wykazuje również związek z emocjonalną sferą doznań bohaterów. Najczęściej mamy do czynienia z ich ograniczoną wrażliwością na piękno przyrody. Można jednak dostrzec interesującą zależność. Polega ona na tym, że im bohater bardziej jest zdystansowany wobec otaczającej go rzeczywistości, tym intensywniej oddaje się kultowi artificial. W powieściach mamy wówczas do czynienia ze słabym zaznaczeniem obecności natury, a zwłaszcza krajobrazu, w przestrzeni przedstawionej bohatera. Zdarza się jednak i tak, że emocje otwierają percepcję schyłkowca na piękno, które nie jest dziełem człowieka. W *Bez dogmatu* odnajdujemy w zapiskach Płoszowskiego kilkakrotnie uwagi o urokach krajobrazu. Pobyt w Pegli, mający przynieść ukojenie bólu po śmierci ojca, utrwalony jest w notatce bohatera, zawierającej opis wrażeń wywołanych widokiem z okna. Sienkiewicz, sytuując Płoszowskiego we wnętrzu, rozpościera przed czytelnikiem rozległą przestrzeń, ewokującą różnorodne wrażenia. Czytamy:

Okna moje wychodzą na te niesłychane błękity Śródziemnego Morza, zamknięte na krańcach pasmami ciemnego szafiru. W pobliżu willi zmarszczona fala lśni się na kształt ognistej łuski, dal zaś jest gładka, cicha, jak gdyby ukojona w swym błękitcie. Łacińskie żagle rybackich łodzi bielą się tu i owdzie; raz na dzień zaś przechodzi parowiec z Marsylii do Genui, wlokąc za sobą puszystą kiść dymu, która czernieje jak chmura nad morzem, zanim się rzędzie i rozproszy. (Bd, s. 69–70)

Sienkiewiczowski schyłkowiec wyposażony został we wrażliwość malarza impresjonisty, skoro w deskrypcji uwzględnia barwy (błękit, szafir, biel, czerń), światło (lśnienie fali) oraz ich wzajemne oddziaływanie (bielenie się żagli, rozpraszanie czerni dymu), dotyk i ruch (gładkość i zmarszczenie fali). Mogłoby się zatem wydawać, że emocje bohatera, takie jak cierpienie i smutek, artificial usuwają w jego świadomości na dalszy plan. Kolejne zdania zawarte w notatce przeczą jednak temu. Bohater *Bez dogmatu* potrafi odnaleźć w naturze ukojenie, czym przeczy przywoływanej w *Portrecie Doriana Graya* formule Gautiera *consolation des artes*⁴³ – wspomina nawet o wyraźnym wtopieniu się w naturę, które uwalnia od bólu:

Wypoczynek tu ogromny. Myśl rozprasza się na podobieństwo owego dymu między dwoma błękitami, i człowiek istnieje jakimś błogim istnieniem roślinnym. (s. 70)

⁴³ O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Wrocław 1991, s. 125.

Terapeutyczna moc przyrody i jej walory nie są jednak przez bohatera traktowane jako przeciwieństwo sztuczności. By dostrzec piękno, nadal musi on w przedmiocie zachwytu dostrzec choćby ślady kreacji, czego dowodzi uwaga:

Bądź co bądź ta Riwiera jest jednakże arcydziełem boskim. (s. 70)

Natura jest zatem dziełem Boga, skutkiem zamierzonej kreacji, planu, które uznać należy za jedno z wyznaczników piękna w świadomości bohatera. Płoszowski dostrzega w przyrodzie *artystyczny urok „prymitywów”* (s. 138), niezależnie od tego, czy obserwuje rodzimy krajobraz, czy Riwierę lub Apeniny.

Artificializm i panestetyzm bohaterów powieści drugiej połowy XIX w. ujawniający się w *Lalce* Prusa, *Nad Niemnem* Orzeszkowej i *Bez dogmatu* Sienkiewicza poświadczają wrażliwość literatury na zmiany zachodzące w postawach, świadomości kulturowej oraz estetyce. Powieściopisarze schyłku pozytywizmu obecność arteficiel akcentują na wiele sposobów. Kult sztuczności – estetyka à rebour kalokagatii – ujawnia się w kreacji przestrzeni bohatera, obecności lub nieobecności natury (krajobrazu) i jej wprojektowaniu w paradygmat kultury. Prus, Orzeszkowa i Sienkiewicz wpisują w świadomość kreowanych przez siebie bohaterów sensualizm, hedonizm oraz postawę impresywną. Dla Łęckiej, Płoszowskiego i Korczyńskiego arteficiel jest tożsamy z ideałem piękna. Choć nie głoszą, jak M. Beerbohm, że *Sztuczność to potęga świata*⁴⁴, wykazują dystans wobec natury, potwierdzający przekonanie, że tylko wytwory intelektu mogą stać się źródłem estetycznych doznań. Jednak w negacji tej nie są do końca konsekwentni. Natura może przerodzić się w *faite pour l'oeil*, o ile uzna się ją za dzieło Stwórcy. Arteficiel to kult kreacji przewyższającej prawa natury, kult twórcy, o którym A. A. de Villiers del' Isle – Adam pisał:

*Jedynie istoty zasługujące na miano Artystów to kreatorzy: ci, którzy pobudzają intensywne, nieznanne, wysublimowane wrażenia*⁴⁵.

Bohaterowie powieści zmierzchu pozytywizmu, w większości improduktywne, wyraźnie zatem odczuwają potrzebę poprawiania świata. O tworzenie nowego i innego pokuszają się dopiero dekadenci schyłku XIX w.

⁴⁴ M. Beerbohm, *W obronie kosmetyków*, przeł. R. Jabłkowska, w: *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971, s. 181.

⁴⁵ A. de Villiers del' Isle-Adam, *L'Eve future*, cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 258.