JOLANTA SZTACHELSKA

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

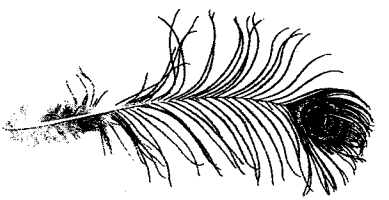
Jolanta Sztachelska

CZAR I ZAKLĘCIE SIENKIEWICZA

STUDIA I SZKICE

Jolanta Sztachelska

CZAR I ZAKLĘCIE SIENKIEWICZA



STUDIA I SZKICE

BIAŁYSTOK MMIII

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU

P-147/
03.09.03.

Recenzenci

prof. dr hab. Krystyna Jakowska
prof. dr hab. Ewa Paczoska

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku
FUW0254174

Copyright © by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2003

BIBLIOTEKA HUM.
159518

ISBN 83-89031-61-2

Projekt okładki i strony tytułowej
Krzysztof Tur

Redakcja i korekta
Elżbieta Łagunionek

Redakcja techniczna i skład
Stanisław Żukowski

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14, tel. (085) 745 70 59
http://wydawnictwo.uwb.edu.pl, e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk: POLIGRAFIA Artur Milewski, Białystok

SPIS TREŚCI

Zamiast wstępu 7
Czar i zaklęcie Sienkiewicza 9
Listy z podróży do Ameryki a dziewiętnastowieczne korzenie polskiego reportażu 36
Henryk Sienkiewicz – portret dekadenta 56
Nagie twarze i maski (Listy Henryka Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej) 68
Sienkiewicz wobec Słowackiego 84
Dlaczego Hamlet a nie Faust? Motywy goethańskie w twórczości Henryka Sienkiewicza 112
Dwie powieści o końcu wieku 127
Szekspiriady Sienkiewiczowskie 138
Sienkiewicz – Witkiewicz, czyli kładki, na których spotykają się ludzie z różnych światów 168
Sienkiewicz – pogański i chrześcijański 204
Streszczenie w języku angielskim 267
Indeks osobowy 271

Zamiast wstępu

Przed napisaniem wstępu do tej książki broniłam się jak mogłam, zakładając, iż jej czytelnik bez trudu rozszyfruje moje intencje, zajrzawszy do szkicu tytułowego, poświęconego i różnym czarom, i zaklęciom Sienkiewiczowskiego pisania, i temu, co zagwarantowało mu niezwykłą, bo trwającą już blisko dwa stulecia popularność, a także temu, co mnie w nim urzekło i pozwoliło w tym urzeczeniu (nie bezkrytycznym jednak!) wytrwać. Jedna z moich wspaniałych recenzentek zwróciła mi wszakże uwagę, że dobrze byłoby czytelnika uprzedzić, tj. wyjaśnić z czym ma do czynienia, a także zaprojektować jego lekturę.

Moja książka jest zbiorem studiów i szkiców pisanych od 1996 do kwietnia 2003 roku. Mimo wielotematyczności tworzy pewną przemyślaną całość, którą można określić jako próbę zmierzenia się z fenomenem pisarstwa Sienkiewicza. Z tym problemem mierzę się głównie po to, by dotrzeć do prawdziwego wizerunku pisarza, takiego, jaki znaleźć można w dokumentach osobistych (listach do rodziny i przyjaciół) oraz w jego tekstach literackich, dla których szukam nowych interpretacji – skupionych na problematyce egzystencjalno-etycznej, uwewnętrznionych, chwytających niemal „drgnienia" sensu, a wymagających czasem bardzo subtelnych, choć powikłanych intertekstualnych odniesień.

Sienkiewicz w mojej intencji to pisarz niejednoznaczny, zagadkowy, zmagający się zarówno z redukcyjnym schematyzmem recepcji swoich utworów, „maskami" przylepianymi mu przez liczne rzesze zaślepionych w admiracji interpretatorów, jak też własną słabością, której na imię „sukces" i „światowa sława". Pisarz ciągle jeszcze czekający na cierpliwe i wnikliwe „doczytanie" przez późnego wnuka. Jest to Sienkiewicz usytuowany wobec licznych kontekstów: własnego czasu historycznego, prądów estetycznych (romantyzm, dekadentyzm, naturalizm, dekadentyzm, modernizm), indywidualnych wpływów i lektur (Goethe, Szekspir, Dante, Homer), erotyki i religii, wzorców antropolo-

gicznych i ideałów XIX wieku, mitów polskich okresu niewoli, wreszcie ludzi, wśród których żył, pracował i którzy bądź inspirowali jego twórczość, bądź byli jej uważnymi i wnikliwymi komentatorami. Ten Sienkiewicz rzeczywiście intryguje i zapładnia wyobraźnię, tym bardziej, że to jedyny chyba pisarz polski, który ma i „czarną", i „białą" legendę. Dodatkowym wyzwaniem była też w moim przypadku tzw. „sienkiewiczologia", której rozmiary i wieloaspektowość nie tyle (a może nie tylko) budzą szacunek, co nader często zniecierpliwienie i chęć weryfikacji. Jednym słowem szukałam tu Sienkiewicza moich czasów: wyrafinowanego estety i konesera sztuki, świetnego narratora i wytrawnego ironisty, człowieka z trudem godzącego się na etykietę kolejnego narodowego wieszcza, a jednak jej ulegającego, jednocześnie niestrudzonego orędownika polskiej sprawy, tradycjonalisty i eksperymentatora w dziedzinie sztuki masowej. W każdym ze swoich wcieleń był swoisty, a to już bardzo wiele.

Książkę tworzy dziesięć szkiców i studiów. Można je czytać w porządku zaproponowanym przez układ – odzwierciedla on także chronologię mojej pracy (poza tekstem tytułowym, który napisałam na końcu) – lub oddzielnie, jako osobne rzeczy. Z dziesięciu tu publikowanych tekstów pięć miało swoje pierwodruki, pozostałe napisałam specjalnie do tej książki.

Oto szczegółowe informacje bibliograficzne:

Listy z podróży do Ameryki a dziewiętnastowieczne korzenie polskiego reportażu, w: *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1996;

Henryka Sienkiewicza powieści o końcu wieku, w: *Literatura Młodej Polski. Między XIX a XX wiekiem*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1998;

Henryk Sienkiewicz – portret dekadenta, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999;

Nagie twarze i maski (Listy Henryka Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej), w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000;

Dlaczego Hamlet a nie Faust? Motywy goethańskie w twórczości Henryka Sienkiewicza, w: *Motywy i postacie faustyczne w literaturze polskiej*, t. II, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2001.

Książkę tę dedykuję Mojej Mamie.

Dziękuję także Moim Przyjaciołom, zwłaszcza tym, którzy zawsze przy mnie byli.

Jolanta Sztachelska

Czar i zaklęcie Sienkiewicza

Słynne przemówienie Marii Konopnickiej dedykowane autorowi *Trylogii* w dniu jego jubileuszu zaczyna się mocno, uroczyście i patetycznie jak biblijne wersety: „Ten jest duch twórczy, który przyczynia – życia. Który je wzmaga, roznieca, rozżarza, i silniejszym, bardziej żywym czyni"[1]. Jest to czysta ekspresja admiracji, zgrabnie ujęta przez Krzyżanowskiego w formułę o „patetycznie wzniosłym uznaniu"[2]. Ale też trzeba przyznać, iż Konopnicka staje się w owym uznaniu szczególna, w uwielbieniu bezwzględna, w intuicji interpretacyjnej genialnie prorocza. To fakt, że wobec kunsztownych metafor poetki współczesny czytelnik czuje się nieswojo, i to uczucie dotyczy bezradności, a może i niestosowności wobec jakkiejkolwiek zracjonalizowanej analizy tekstu. Bo to właściwie nie tyle przemówienie, co poemat, wyraz najwyższego uwielbienia dla Sienkiewiczowskiego talentu, wyrażony na dodatek frazą, której tłumaczyć się nie tylko nie da, ale nawet nie uchodzi, przeciwnie – dla samej jej urody należałoby ją powtarzać, recytować, głosić: „ten jest duch twórczy, który przydaje życia [...]. Nikt przed Sienkiewiczem nie dobył tyle życia, z tego, co się wydaje zaprzeczeniem życia. Motyw bólu, motyw męki, motyw śmiertelnej ofiary stał się w ręku jego potężnym środkiem ekspiacji, odkupienia i wskrzeszającej wprost mocy. [Sienkiewicz] nie wskrzesza przeszłości [...], żeby

[1] M. Konopnicka, *O twórczości Sienkiewicza*, w: *Szkice. Bohdan Zaleski. Adam Asnyk. Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1905, s. 219.

[2] Zob. J. Krzyżanowski, *Powieściopisarz i poetka. Konopnicka – Sienkiewicz*, w pracy zb.: *Konopnicka i współczesny jej świat literacki. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1969, s. 61.

nam [...] w niej ukazać trupa [...]. On nam ją ukazuje bohaterską, wielką i nieskończenie żywą [...]. On jest wielki wywoływacz nie duchów, lecz ducha. On jest wielki zaklinacz nie śmierci, lecz – życia. Po tym, co on z przeszłości zaklnie i wywoła, moc następuje w piersi, a siłę życia wzmaga – wiara w życie [...].

I to jest czar i zaklęcie, przez które Sienkiewicz trzyma serca nasze bijące, wzruszone. Ten czar, to rozbudzona w nas niezmiernie żywo i utrzymana w ciągłym podnieceniu świadomość [...], że choć przeminęły wieki [...] duch narodu [...] żyje dziś, jak żył niegdyś, a i na wieki żyć będzie"[3].

Dla jeszcze silniejszego zobrazowania znaczenia twórczości Sienkiewicza poetka użyje w dalszej części swego przemówienia języka mitycznych skojarzeń. Posłuży się efektowną metaforą drzewa. Tym drzewem-olbrzymem jest pisarskie dzieło Sienkiewicza – „potężnie zwarte, zrośnięte samym rdzeniem swoim z ziemią – matką"[4]. Tak oto dopełnia się wielki ciąg zrekonstruowanych przez autorkę *Roty* Sienkiewiczowskich symboli życia: tradycja (przeszłość, korzenie) – *ziemia* – dzieło (czyny bohaterskie, kultura) – *drzewo* – społeczność ludzka – naród – *energia, siła, życie*. Kompletny witalistyczny pean.

Z wielu przedruków tej uroczystej mowy znikał fragment porównujący życie polskie po 1863 roku do wystygłych popiołów: „I przebił żar martwe, szare, wystygłe popioły wieków, a co było zamarłe – powstało, aby sobą świadczyć życiu, i zasilać życie"[5]. Krzyżanowski zwracał uwagę na cudowną koincydencję, jaka wiąże się z tą frazą: „szkic swój Konopnicka pisała w połowie grudnia 1900 r. w Monachium, a w rok później w czerwcu 1902 poczęły się ukazywać w »Tygodniku Ilustrowanym« *Popioły* Żeromskiego, powieść, której tytuł i ukryta pod nimi ideologia wywodzą się niewątpliwie z jubileuszowych »Kilku myśli« Konopnickiej"[6]. Sienkiewiczowskie dzieło miało więc rychło swoje przedłużenie – nawet przy uwzględnieniu wszystkich oczywistych różnic. Prawdopodobnie to właśnie miał na myśli Stanisław Witkiewicz, gdy zapisywał w monografii o Juliuszu Kossaku ów niebywały moment, jakim stało się wydanie *Trylogii* w postyczniowej rzeczywistości polskiej. „Literatura nasza od owego czasu – komentował – nie zatrzymała się ani na chwilę w rozwoju. Poszła dalej i wyżej..."[7] Tu właściwie można by gładko przejść do modernistów, gdyby nie to, że pod hasłem „Sienkiewicz i moderniści" wcale nie kojarzą się kontynuacje literackie poczynające się w twórczości autora *Trylogii* i *Bez dogmatu*, a raczej hałaśliwa rozprawa z ich autorem, rozpoczęta w 1903 roku przez Brzozowskiego.

[3] M. Konopnicka, op.cit., s. 219, 225, 227, 229–230.

[4] Ibidem, s. 233.

[5] Ibidem, s. 224.

[6] J. Krzyżanowski, op.cit., s. 62.

Sienkiewicz i moderniści

Sprawa o tyle intrygująca, że tak naprawdę tzw. kampania antysienkiewiczowska, choć mówi się, a raczej wspomina o niej nader często, w literaturze nie doczekała się jeszcze omówienia. Powodów, jak myślę, jest co najmniej kilka i to wcale niebagatelnych. Po pierwsze ilość papieru, jaką zadrukowano w tym czasie, liczba dyskutantów, która się wówczas objawiła[8], wskazuje jasno, że w kampanii nie chodziło o Sienkiewicza, a przynajmniej nie on był najważniejszą postacią rozgrywającą. Brzozowski, atakując Sienkiewicza i stając – pozornie – w obronie Przybyszewskiego, w istocie dokonywał wewnętrznej korekty modernizmu, który po pierwszej fazie żywiołowego sensualizmu spod

[7] S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, w: *Pisma zebrane*, pod red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, t. I-IV, t. II – *Monografie artystyczne*, cz. 1, Kraków 1974, s. 9.

[8] Julian Krzyżanowski w *Kalendarzu życia i twórczości* odnotowuje kilku najważniejszych, biorących udział w dyskusji po jednej i po drugiej stronie: S. Brzozowski, S. Przybyszewski, L. Belmont, T. Jeske-Choiński, J.W. Dawid, A. Drogoszewski, G. Glass, W. Nałkowski, J. Nowiński, ale pełna bibliografia komentarzy, sprawozdań, dopowiedzeń etc. etc. zajmuje w bibliografii przedmiotowej Henryka Sienkiewicza (*Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. L) kilkadziesiąt pozycji. Najważniejsze pozostają artykuły Brzozowskiego: *I smutek tego wszystkiego...*, „Głos" 1903, nr 10; *Tu l'as voulu, Georges Dandin...*, „Głos" 1903, nr 12; *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos" 1903, nr 14–19; także: *Próba samopoznania*, „Głos" 1903, nr 13; *Czas mówić!*, „Głos" 1903, nr 15; *Komentarz przez życie napisany*, „Głos" 1903, nr 16; *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos" 1903, nr 19–22; *Porachunki*, „Głos" 1903, nr 20; *Spóźnione strzały*, „Głos" 1903, nr 38; późniejsze: *Henryk Sienkiewicz*, „Głos" 1905, nr 47 oraz *Współczesna powieść polska*, Stanisławów 1906; *Zygmunt Podfilipski Henryka Sienkiewicza apologeta pośmiertny*, w: *Widma moich współczesnych*, Lwów 1914. Zob. także: S. Przybyszewski, *List otwarty*, „Głos" 1903, nr 201 oraz W. Nałkowski, *Sienkiewicziana*, Kraków 1904 (artykuły Nałkowskiego z 1903 roku publikowane w „Głosie", także polemizujące ze stanowiskiem Brzozowskiego, np. *Zbyteczny ból*, „Głos" 1903, nr 13, nawiązujący do S. Brzozowskiego, *I smutek tego wszystkiego*).

znaku autora *De profundis* przechodził do problematyki szerszej i głębszej. Od psychologizmu dekadenckich manifestów podążał w stronę problematyki o zakroju nie tyle indywidualistycznym, co społecznym i narodowym, i na tym zakręcie odcięcie się od twórczości Sienkiewicza, który zdominował swoim autorytetem co najmniej ostatnie 20 lat XIX stulecia, było potrzebą chwili. Tylko tak, jak się wydaje, można by wytłumaczyć rozdźwięk, jaki towarzyszy wypowiedziom Brzozowskiego, utrzymanym w ostrym, polemicznym tonie, ale jednak usiłującym sprawiedliwie ocenić znaczenie Sienkiewicza w literaturze polskiej i jadowitym tonom Nałkowskiego, który w polemice zatraca poczucie rzeczywistości i miary. Późniejszy autor *Legendy Młodej Polski* mimo oczywistej niechęci umiał dostrzec w twórczości Sienkiewicza te cechy, które rzeczywiście nazywają właściwości jego estetyki, i te opinie nic nie straciły ze swojej aktualności. „Świat Henryka Sienkiewicza – pisał w obszernym studium – odznacza się wielką wyrazistością, skończonością kształtów, form, nawet dusz, a zarazem bezwzględnym brakiem jakiegokolwiek pozostającego w cieniu lub półcieniu tła [...], powieść [niezależnie od tego o czym by nie mówiła – wtrącenie moje J.S.] występuje w liniach tak wyraźnych, nie załamujących się nigdzie, tak skończonych.

Artystycznie ta skończoność, to pełne a miękkie światło świata przez Henryka Sienkiewicza odtwarzanego jest wielką, niepospolitą zaletą. Cała istota sztuki poniekąd na tym polega, aby to, co w rzeczywistości jest rozdrobnione [...], stające się, przenieść w niezmienność"[9]. Właściwość ta odróżnia zdaniem Brzozowskiego sztukę wielką, wieczną od tej, która stara się uchwycić świat w wymiarach aktualnych, przemijających. Rzecz jasna przy zachowaniu pewnej rękojmi tej wieczności, jaką jest duchowe jej wypełnienie. Sienkiewiczowi brakuje tego wypełnienia – podkreśla krytyk – przy zewnętrznej, sensualnej urodzie jego świata nie czuje się cierpienia twórcy, który próbuje dotrzeć do istoty rzeczy: „wszystko jest jasne; ale nie jest to jasność pełna tragicznej mocy wielkiego przezwyciężenia wszelkich trudności i rozdwojeń, jaką nacechowana jest twórczość takiego Goethego; jest to jasność i spokój poprzedzające wszelką walkę i wszelkie przezwyciężenia, promienny spokój l e k k o m y ś l n e g o d u c h o w e g o l e n i s t w a"[10].

[9] S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, w: *Dzieła*, pod red. M. Sroki, *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 135–137.

W tym artykule padnie też wiele niesprawiedliwych, a nawet obraźliwych inwektyw: o wysługiwaniu się współczesnemu *bourgeois*, o schlebianiu anachronicznej szlachetczyźnie, sentymentalizmie zamiast miłości i pasji, salonowej psychologii i kruchcianej religii, a także niesłychanej, wręcz denerwującej odporności Sienkiewicza na dylematy rozdartej w tragicznym buncie duszy współczesnego człowieka. Przy tych wszystkich oskarżeniach odnoszących się – gdy czyta się je teraz, widać to wyjątkowo mocno – w ogóle do literatury polskiej początków XX wieku, nie spełniających wysokich wymagań publicysty, trafiają się spostrzeżenia niezwykle trafne, jak te o szczególnej sile Sienkiewiczowskiego widzenia, epickim rynsztunku jego utworów czy wyrazistości formy, jaką nadał swojej powieści.

Brzozowski jak nikt inny przed nim definiuje Sienkiewiczowską powieść jako coś spełnionego artystycznie, zamkniętego, mającego wyraziście zarysowany kontur. I te uwagi, mające charakter krytyki artystycznej *sensu stricto*, skupione zatem na estetyce, nie na światopoglądzie, choć trudno je oddzielić zarówno w twórczości Sienkiewicza, a tym bardziej w dyskursie krytycznym Brzozowskiego, trzeba zaakcentować. We *Współczesnej powieści polskiej* czytamy zatem: „powieść Henryka Sienkiewicza jest niewątpliwie jednym z najbardziej ustalonych w sobie i zakończonych typów artystycznych. Posiada ona cechy sobie tylko właściwe. Można o niej mówić tak, jak się mówi o powieści Tołstoja, Turgieniewa, Balzaka. Ma ona swoją własną estetykę, swój własny styl artystyczny. Jest przy tym w wysokim stopniu dla ogółu naszego charakterystyczna. Nie darmo rozkochała się w niej cała polska publiczność. Nie darmo zachwyca się nią umysł tak rdzennie polski, jak Witkiewicz. Nikt mnie nie posądzi o stronność i uprzedzenie na korzyść Sienkiewicza, tym swobodniej mogę powiedzieć, że są w jego powieści c e c h y, które napotykamy u takich klasyków polskiej literatury, jak Kochanowski i Fredro"[11]. Zasadniczą, najgłębszą cechą tej twórczości – twierdzi Brzozowski – jest „jakaś dziwna ufność [...] nienaruszona i zasadnicza wiara w dobro świata i pogodę". Źródeł tej wiary – powiada

[10] Ibidem, s. 138.

[11] S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz*, w: *Dzieła*, ed.cit., *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Kraków–Wrocław 1984, s. 85.

krytyk, tym razem jakby bez polemicznych złośliwości – trzeba szukać w specyfice polskiej duszy, w filozofii naszych dziejów. Brzozowski wyjątkowo trafnie opisuje mechanizm Sienkiewiczowskiego oddziaływania na czytelnika. To działa jak dobry, krzepiący sen: „Od razu ogarnia nas niezmiernie swojskie powietrze. I wydaje się nam, że wszystko inne śniło się nam. Śniły się zwątpienia, zawody, walki i gorycze, śniły mi się moje artykuły o Sienkiewiczu. Wszystko to jakieś nieporozumienie" – ironizuje krytyk. „Czy istnieje jakaś rosyjska rewolucja, czy istnieje siny trup Kasprzaka, wszystko to sen, nieprawdopodobny sen [...]. Tu jest ciepło i zacisznie. Tu każde pojęcie jest nasze własne. Tu nic nas nie kaleczy, nic nie wyrywa, nie szarpie. Tu jest nasz świat. I to jest czar Sienkiewicza"[12].

Zwracam uwagę na mimowolne przyznanie się do „winy" – także jego – Brzozowskiego, tego namiętnego demaskatora „szlachetczyzny" w sobie samym. Andrzej Stawar w książce o tym najwybitniejszym krytyku Młodej Polski i jej kontrowersyjnym likwidatorze[13] mimo woli naprowadza nas na interesujący trop. Brzozowski „nosi" w sobie Sienkiewicza niczym talizman i straszak jednocześnie. Do autora *Trylogii* odwołuje się przez całe niemal życie. Ślady tej dręczącej fascynacji znajdziemy nie tylko w żywiołowej działalności publicystyczno-politycznej krytyka, ale także w *Pamiętniku*, a nawet w twórczości literackiej. Zwłaszcza *Płomienie*, tę przedziwną powieść o wyzwalaniu się duszy polskiej z szlachetczyzny, z „sarmackiego czerepu" trudno sobie wyobrazić bez – chciałoby się rzec – namiętnego stosunku Brzozowskiego do tego, co jego zdaniem uosabiał Sienkiewicz.

[12] Ibidem, s. 85–86.

[13] A. Stawar, *O Brzozowskim i inne szkice*, Warszawa 1961, s. 7–112. Na temat Brzozowskiego jako krytyka i publicysty pisze Stanisław Baczyński (*Polska walcząca*, Lwów–Poznań 1923), nazywając go „nieporozumieniem w dziejach kultury polskiej": „Całkowity prawie wysiłek krótkiego życia pisarza zużyty został na związanie rozbitej myśli polskiej, wypełnienie luk w niej i podniesienie wartości zastanych do poziomu europejskiego. Z pracy tej wyrosła chorobliwa gorączka syntezy, dążność do ustalenia i wyrównania prawie wszystkich sprzeczności bytu narodowego i społecznego, lubowanie się w harmonizowaniu dysonansów kultury ogólnoludzkiej, zdolność do dalekich, nieraz niedościgłych skojarzeń. Wysiłek ten, przerastający możność jednego człowieka, posiadał wszystkie cechy zorganizowanej pracy, był w zasadzie jednokierunkowy, poszukujący rozwiązania problemów własnych i ogólnych na płaszczyźnie kierunków określonego poglądu na świat" (s. 61–62).

Przekonującym świadectwem aktywnego czytania Sienkiewicza są również refleksje Antoniego Potockiego, zamknięte w jego *Szkicach i wrażeniach*. Zerknijmy na początek, bardzo nietypowy, jak z prywatnego pamiętnika: „Tuzin kartek z tytułem »Henryk Sienkiewicz« i z rozpoczętym a urwanym zdaniem zalega mi stół. Czuję lekką gorączkę, trochę mi schnie w gardle, jak kiedy czasem ma się wypowiedzieć jakieś bardzo ważne i stanowcze słowa do bardzo drogiej osoby. [...] Czuję oto po prostu, że on – ta kochana głowa – jest jakiś ogromnie miły i tak bardzo mój..."

Za każdym razem jest to samo. Nie wierzę własnym oczom. Czyżby kpił, ironizował? Co znaczy to przemawianie stylem Sienkiewicza... Czyżby parodia? Czytajmy dalej: „I nagle olśniewa mnie świadomość, że przecież ten właśnie nastrój, z którym n a p r ó ż n o walczę [podkreślenie moje – J.S.], jest moją indywidualną prawdą o Sienkiewiczu, i że wszelkie systematyczne rozdzielanie, jeśli nawet całkiem tej prawdy nie zatraci, to zawsze coś z niej uroni"[14].

Tych zdań zwykle się nie cytuje, tak jak rzadko przeciętny konsument literatury polskiej po zabawieniu go wyrwanymi cytatami z *Dziennika* Gombrowicza[15], gdzie Sienkiewicza obrzuca się efektownymi obelgami, ma okazję usłyszeć, że w tym samym miejscu przeczytać można rzeczy absolutnie niezgodne z tym, do czego przyzwyczaiła nas recepcja szkolna i przygodni publicyści, znajdujący niemal perwersyjną przyjemność w tym, by „przyłożyć" klasykowi. O wspomnianym tekście Gombrowicza pisze Krzysztof Dybciak: „Wbrew pozorom i dość rozpowszechnionej opinii *Sienkiewicz* Gombrowicza nie jest wyłącznie wypowiedzią likwidatorską: odwrotnie, autor *Trylogii* zostaje ustawiony niezwykle wysoko, jako centralny symbol polskości. Pozory mylące wielu dotychczasowych czytelników, to pomysłowe inwektywy, świetne stylistyczne epitety, dowcipne i celne formuły, które pozostały w języku wiedzy o literaturze, chyba też w ogóle w polszczyźnie, jak np. »geniusz łatwej urody«, »pierwszorzędny pisarz drugorzędny«. Ale właśnie owe polemiczne określenia i syntagmy stanowią – trochę perwersyjny – hołd złożony Sienkiewiczowi; bo czyż może być coś cenniejszego niż odkryw-

[14] A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903, s. 1–2.

[15] W. Gombrowicz, *Dziennik*, t. 1: 1953–1956; wyd. krajowe: *Dzieła*, t. 7, Kraków 1988, s. 239–249 oraz *Sienkiewicz*, w: ibidem, s. 352–364.

cze sformułowania? Co może pisarz podarować innemu pisarzowi niż zdania pozostające w historii literatury i potocznej mowie?"[16]

Tak naprawdę doczytany do końca Gombrowicz wyznacza Sienkiewiczowi miejsce bardzo wysokie, mimo umieszczenia go w swoistym „aksjologicznym westernie" w roli typowego „czarnego charakteru", zresztą – obok Mickiewicza. Przydziela mu rolę – pisze Dybciak – „ujawniania mroków naszej osobowości, demaskowania polskiej powierzchowności, dziecinności, wymigiwania się życiu"[17]. Dzięki Sienkiewiczowi – zdaje się przekonywać Gombrowicz – mamy szansę ujrzenia się w krzywym zwierciadle, dostrzeżenia własnych błędów, rozpoznania się „w jestestwie swoim". Jakże to istotne w procesie naszej permanentnej transformacji, w tym ciągłym „kociokwiku", w jakim tkwimy od dawna, próbując gonić Europę to z prawa, to z lewa, dostosować się do niej lub buntowniczo się od niej odcinać. Paradoks polski polega również na tym, że Gombrowicz pisał swoje opinie w połowie lat 50., ja zaś przypominam je w 2003 roku, w przededniu wejścia Polski do zjednoczonej Europy...

Wracamy do Potockiego. U niego także przeczytać można coś, co normalnie wygląda na naganę. To z jego lektury pochodzi owo słynne stwierdzenie o „tonie przeciętności", który uwarunkował „fenomen poczytności", jakim szczyciła się *Trylogia*, otwierająca – pisze barwnie krytyk – „nawet najbardziej zakute łby", albo – gdzie indziej – czyniąc „cud nawrócenia"[18]. Tyle że gdy się wczytać w zdania Potockiego i zastanowić nad formułą, której używa, trzeba by koniecznie podkreślić (i on to czyni!) – że ów ton przeciętności jest „genialny", a polega – po pierwsze: na wielkim umiłowaniu tematu, po drugie: na wspaniałej, po epicku potraktowanej plastyce, po trzecie: na barwnych postaciach zaczerpniętych ze wspólnoty narodowej wyobraźni i – w końcu: na języku, dla którego trudno znaleźć porównanie.

Potocki jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę, że poczytność Sienkiewicza wzięła się również z tego, iż jest to pisarz rozumiany przez czytelników, nawet wówczas, kiedy posługuje się materią językową stylizowaną na dawność. Autor *Trylogii* odznaczał się według niego doskonałym wewnętrznym uchem, potrafił przyswoić z dawnych kronik, gawęd, gwary ludowej te elementy, które czyniły język swojskim, rodzimym, a jednocześnie powszechnie zrozumiałym. Wielki urok Sienkiewiczowskiej mowy odkrywał Potocki jako przywrócenie jej właściwego piękna i liryzmu, jako „niezwykłą zgodność najdrobniejszego słowa z całością nastroju". Tym cenniejszą, że przychodziła po okresie poromantycznych remanentów, prowadzonych w myśl przesądu „trzeźwości i prostoty". W Sienkiewiczowskim odnowieniu stylu literatury polskiej widział modernista odejście od epoki „wielmożnego gazeciarstwa" na rzecz pierwszej „écriture artiste". Pisał – być może jest to „pierwsza, przepysznie udana" próba takiego pisarstwa – „nowożytna w nastroju, a na wskroś rodzima w swych pierwiastkach". Język Sienkiewiczowski – podsumowywał swoje uwagi – „jest tak samo cennym nabytkiem dla polskiego pisarza, jak *Trylogia* – dla polskiego czytelnika"[19]. I powiedzmy sobie szczerze, pierwszy to przypadek, gdy „przeciętność" okazuje się najwyższą zaletą i tajemnicą pisarskiego czaru. Powieści współczesne Sienkiewicza nie robiły już na nim takiego wrażenia, jak nowelistyka i cykl historyczny, ale i tu odkrywał rzeczy wysokiej próby. „W tych utworach – pisał – zazwyczaj zdradza się autor ze swymi ukochaniami i nienawiściami, ze swoją indywidualną filozofią życia" i choćby ukrywał się z nią, jak Flaubert w *Pani Bovary*, i tak zawiera charakterystyczne, sobie tylko właściwe rysy. Tworzą je podkład moralny i „wielka wspólność nastroju" obecna zarówno w *Bez dogmatu*, *Rodzinie Połanieckich*, jak też *Quo vadis?* I choć Potocki odmawia wielkości powieściom współczesnym Sienkiewicza, i z pewnym żalem wypomina „rozdźwięk moralny zachodzący pomiędzy zamiarami a upodobaniami autora", co czyni niejasnymi jego intencje, umie wyłapać w nich

[16] K. Dybciak, *Współcześni pisarze o Sienkiewiczu*, w: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*, pod red. K. Dybciaka, „Podlaskie Studia Polonistyczne", t. I, Siedlce 1999, s. 120–121.

[17] Ibidem, s. 121. *Notabene* bardzo ciekawy tekst Dybciaka przypomina o istnieniu niezwykle inspirujących tekstów współczesnych pisarzy o Sienkiewiczu, idących zupełnie pod prąd dotychczasowych poglądów o łatwiźnie i optymizmie jego utworów. Wymieńmy je: A. Kijowski, *Sienkiewicz i polska nerwica*, „Tygodnik Powszechny" 1966, nr 46, przedr. w: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 1, wybór i oprac. T. Burek, Warszawa 1991; A. Gołubiew, *Próbuję odkryć Sienkiewicza*, „Tygodnik Powszechny" 1946, nr 19; T. Parnicki, *W syropie Sienkiewicz podawał rycynę*, „Kultura" 1978, nr 24; S. Lem, *Apokalipsa i krzepienie serc*, „Tygodnik Powszechny" 1996, nr 6; *Obrona Sienkiewicza*, ibidem, 1996, nr 13. Zob. także: J. Tazbir, *Homer drugiej kategorii*, „Polityka" 1995, nr 52.

[18] A. Potocki, op.cit., s. 12.

[19] Ibidem, s. 14, 21–22, 23.

BIBLIOTEKA HUM.
159518

to, co niewątpliwie najlepiej przemawia do wyobraźni współczesnego czytelnika. Z upodobaniem wymienia więc „różne piękności" Sienkiewiczowskiej prozy. Analiza Płoszowskiego ma dla niego np. „miejscami przenikliwość niebywałą", a pewne figury z *Rodziny* – takie jak Pławicki, Broniczowa – „należą do arcydzieł" jego galerii. W powieści tej wyróżnia także dwie „niezrównane nowele": jedną pt. Litka, drugą o pani Broniczowej i Castelce. W *Quo vadis?* – czytamy – „każdy niemal rozdział jest jak kamea rznięta w rubinie, ametyście lub opalu, a postacie Petroniusza lub Nerona niewiele mają sobie równych w powieści historycznej"[20]. I te stwierdzenia, przy ogólnie wstrzemięźliwej ocenie dokonań Sienkiewicza na polu powieści, naprawdę mają rangę przekonującego świadectwa estetycznego.

Światopogląd i estetyka

W twórczości Sienkiewicza rzadko dawało się obie te jakości oddzielić, i pewnie dlatego, mimo stwierdzanej powszechnie wyrazistości cech, nie udało się dotąd opracować spójnej estetyki jego utworów. Jedyną jak dotąd uporządkowaną próbą opisania wyznawanych przez pisarza teorii jest z pewnością praca Tadeusza Żabskiego, nie prowadzi ona jednak do zarysowania przekonującej, a już zwłaszcza całościowej koncepcji jego sztuki pisarskiej. Zasadniczym problemem jest tutaj, zasygnalizowana przez tego badacza, niewspółmierność między poetyką sformułowaną i immanentną. „Poetyka sformułowana pisarza jest znacznie uboższa od poetyki immanentnej jego dzieł. To zresztą zrozumiałe: język krytyki nie posiada dostatecznych środków do opisu wartości artystycznych. Istnieje jeszcze przyczyna druga: pisarze posługują się formami artystycznymi często nieświadomie, intuicyjnie, czerpiąc je z przebogatego arsenału dostarczonego przez wielowiekową tradycję, zachowanego w »pamięci gatunku«. Poetyka sformułowana może więc obejmować tylko część używanych środków i tylko ta część należy do estetycznego systemu pisarza"[21]. Sądy dotyczące estetyki, jak wskazywaliśmy to wcześniej, pojawiają się i to dość często w rozpoznaniach

[20] Ibidem, s. 32–33.

[21] T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 122.

szczegółowych, najczęściej jednak w uwikłaniu z treściami światopoglądowymi, do których twórczość Sienkiewicza zarówno historyczna, jak też współczesna dość powszechnie prowokuje.

Wśród sądów generalizujących pozostaje niewątpliwie w mocy wyrażone dość wcześnie przekonanie Juliana Krzyżanowskiego, iż pisarstwo Sienkiewicza to sztuka wielkiej syntezy, w której jego naturalne upodobania do sztuki antycznej, zwłaszcza starogreckiej, a także kult klasycznego piękna, przejawiający się m.in. w dążeniu do harmonijnego połączenia wszystkich elementów, unikaniu drastyczności i dysonansów oraz uzyskania jednolitego tonu, zespoliły się z ideałami kultury rodzimej zarówno klasycznej, jak i romantycznej. „Orientacja zaś w naturze dzieła literackiego – pisał – świadczy, że dzieło to stanowi całość artystyczną składników różnego pochodzenia i że oceniając jego oryginalność musi się brać pod uwagę tę całość, wynik pracy jej twórcy, a więc nie samą tylko tematykę czy nawet te czy inne jej części składowe, motywy czy wątki, lecz ich wzajemny, nowy stosunek, a więc jedność elementów tematycznych i formalnych, przy czym sprawy formy wewnętrznej okażą się tu równie co najmniej ważne jak tematyka"[22].

Że nie był nowatorem, było jasne dla wielu, i to od samego początku. A jednak, analizując zagadnienie artyzmu, Szweykowski napisał z podziwem: „nie ma pisarza w końcu XIX wieku, który by dorównał Sienkiewiczowi w pomysłowości"[23]. Skąd ta pomysłowość się wzięła? Po pierwsze – ze specyficznego stosunku pisarza do rzeczywistości, a po drugie – ze swoistego traktowania materii pisarskiej. Co do pierwszej sprawy – znowu oddajmy głos badaczowi, który dokładnie przyjrzał się wczesnej twórczości autora *Trylogii*, szukając w niej podstawowych tendencji jego sztuki oraz uzasadnienia dla takiego właśnie wyboru.

Szweykowski ujmuje to tak: Sienkiewicz realizuje się (najlepiej) w tematyce egzotycznej lub historycznej i poprzez sztukę, czyli piękno, kontaktuje się z życiem. Dlaczego? U podstaw stosunku autora *Bez dogmatu* do ówczesnej rzeczywistości „tkwi nie tyle intelektualny, ile emocjonalny sceptycyzm, a nawet pesymizm, tak daleko idący, że w nim właściwie nikt z pozytywistów go nie prześcignął"[24]. Dlatego – dopowia-

[22] J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 169–170.

[23] Z. Szweykowski, *Z problemów warsztatu powieściowego Henryka Sienkiewicza*, w: *Literatura. Komparatystyka. Folklor*, Warszawa 1968, s. 546.

[24] Ibidem, s. 540.

damy – tak wiele znaczy w twórczości Sienkiewicza marzenie i fantazja, wzniosłość i patos, tragizm i nieposkromiona wesołość, junacki, zdrowy humor i melancholijna, a nawet filozoficzna zaduma. Te wyżyny, ku którym zdążał, wybierając na patronów swego pisarstwa największych z wielkich: Homera, Dantego, Calderona, Szekspira, Słowackiego i innych polskich romantyków, były mu rekompensatą za „konieczność obcowania z duszną, nudną i smutną atmosferą codzienności". Wydaje się – pisze cytowany krytyk – że sztuka miała dla niego charakter „nadrzędny i autonomiczny tak dalece, że [...] właściwie bliskie mu było hasło sztuka dla sztuki", choć wielce prawdopodobne, że nigdy nie przyznałby się do tego wprost[25].

A teraz o stosunku do materii pisarskiej. Jest on, jak wskazywaliśmy to wcześniej, szczególny. Znakomicie ujmuje to Tadeusz Bujnicki w obszernym studium rekonstruującym intertekstualną przestrzeń *Trylogii*[26]. Badacza inspiruje tutaj tajemnica krytycznej formuły o dziele, które jest „sumą gatunków"[27]. Oznacza to, że warsztatowo rzecz ujmując, poetyka powieści historycznej Sienkiewicza jest skomplikowanym „systemem łączącym reguły ogólne" tego typu pisarstwa z konkretnymi inspiracjami. Autor zakotwicza swój utwór w tym, co już „zostało napisane", zakotwicza, czyli nie tylko przyswaja, ale również przekształca i modyfikuje elementy, wątki i motywy cudzych tekstów. I czyni to w sposób zdecydowanie inny niż było to przyjęte w jego czasach. Dlatego „*Trylogia* była jednak ewenementem, dziełem zdecydowanie odmiennym od standardowej produkcji powieściowej" XIX wieku[28]. Znalazło to odzwierciedlenie w wielkiej dyskusji na temat gatunku powieści historycznej, dyskusji, w której mniej chodziło o ścisłość i fakty, bardziej zaś o wizję historii i jej interpretację. Dlaczego właśnie tak? Gatunek powieści historycznej Sienkiewicza wykazywał więcej związków z bezpośrednimi źródłami historycznymi i ówczesną produkcją spod znaku realizmu niż z innymi powieściami historycznymi. Sienkiewicz realizował po prostu

[25] Ibidem, s. 541.

[26] T. Bujnicki, *„Trylogia" w kontekście dziewiętnastowiecznej powieści historycznej*, „Przegląd Humanistyczny" 1992, nr 6.

[27] Bujnicki odwołuje się do terminu Samuela Sandlera w recenzji z książki Z. Szweykowskiego, *Trylogia Henryka Sienkiewicza* (Poznań 1961), „Pamiętnik Literacki" 1963, z. 1. Zob. T. Bujnicki, op.cit., s. 29.

[28] Ibidem.

własny model pisarstwa, ten zaś, najogólniej mówiąc, polegał na tym, by „nie odrzucając pojęcia »prawdy historycznej«, poddawać ją różnym relatywizującym zabiegom i włączać w układ fikcjonalny"[29].

Późniejsze dzieje recepcji dowiodły poniekąd słuszności tej zasady. Najwięcej jest prac badających bezpośrednią zależność utworów Sienkiewicza od źródeł historycznych, te bowiem decydują o „empirii rzeczywistości powieściowej". Związki z powieściopisarstwem historycznym XIX wieku mają znaczenie dużo mniejsze i są, jak dowodzi przekonująco badacz, zdecydowanie mniejszej rangi, ich rola sprowadza się do pośredniczenia w procesie beletryzacji tekstu źródłowego. Wreszcie duże, a nie wykazane jak dotąd znaczenie powinno przypaść temu, co tworzy bezpośrednie podglebie literackie *Trylogii*, a są tu nie tylko liczne utwory historyczne, ale i najwybitniejsze powieści „dojrzałego realizmu", których znaczenie jest ogromne, jeśli wziąć pod uwagę, iż wespół z dziełem Sienkiewicza „przeformowują [...] sytuację komunikacyjną ówczesnej prozy i reinterpretują tradycję powieściową"[30]. Dopiero na tym tle warto zobaczyć strategie pisarskie Sienkiewicza, decyzje, które nie tylko dotyczą modelu powieści, ale także postawienia na oddziaływanie kompensacyjne, dobór środków o bezsprzecznych walorach ekspresywnych i emocjonalnych, a wreszcie nastawienia na stosunkowo łatwe wejście czytelnika w świat przedstawiony.

Bujnicki jest zwolennikiem traktowania Sienkiewicza jako pisarza o dużej samokrytyce i samoświadomości, zwłaszcza estetycznej i światopoglądowej. I w takiej kolejności. Dlatego z wielości badań i nazw atrakcyjnie pointujących dokonania pisarza wybiera taką opcję, która łączy wieloletnie wysiłki „zaczarowanej" Sienkiewiczem krytyki, lecz nie zaciera indywidualności autora[31].

[29] Ibidem, s. 31.

[30] Ibidem, s. 34–36.

[31] Pomysły te stały się już rzeczywistością interpretacyjną *Trylogii*. I tak dominantę epopeiczną dostrzegali przede wszystkim krytycy konserwatywni, np. S. Tarnowski, W. Dzieduszycki, współcześnie zaś L. Ludorowski (*O postawie epickiej w Trylogii Sienkiewcza*, Warszawa 1970), baśniowość akcentował Z. Szweykowski (*Trylogia Henryka Sienkiewicza*, Poznań 1961), „powieść przygody" – J. Trzynadlowski (*Uwagi o poetyce Trylogii – historycznej powieści przygody*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, pod red. A. Piorunowej i K. Wyki, Kraków 1968), wreszcie J. Krzyżanowski określił jako „powieść ludową" (w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973).

Dominantą Sienkiewiczowskiego modelu jest więc według badacza klasyczna powieść historyczna, w obrębie której odbywa się rodzaj dialektycznej gry z możliwościami innych gatunków. Szczególnie efektownie prezentuje się ona w obrębie całego cyklu powieści „ku pokrzepieniu serc": „*W Ogniem i mieczem* np. mocniej wyodrębniają się elementy epopeiczne (homeryckie) i baśniowe; *Potop* wyraźniej uwydatnia konwencje powieści »płaszcza i szpady«, natomiast tradycje historycznej powieści obyczajowej i gawędy można rozpoznać w *Panu Wołodyjowskim*"[32]. Istnienie tej wielości i skomplikowania właściwie nie wymaga już cytowania poglądów autora na sposób traktowania materii powieściowej, nie da się tu po prostu powielać wygodnego sądu przygodnej krytyki o bezwiedności Sienkiewiczowskiego warsztatu pisarskiego. Koncepcja powieści historycznej Sienkiewicza znajduje bowiem doskonałe odzwierciedlenie w praktyce, w *Trylogii*, a później także w *Krzyżakach*. Sposoby konstruowania tej praktyki, pisze Tadeusz Bujnicki, „wielopoziomowe relacje różnych płaszczyzn powieściowych, »gra« konwencji kompozycyjnych i stylowych, system odwołań do tradycji literackiej i historycznej – dowodzą, że spontaniczność przedstawionego świata jest pozorna, a jego ostateczny kształt to wynik konsekwentnej pracy nad tekstem"[33].

Równie skomplikowany jest świat powieści współczesnych Sienkiewicza, choć ich porządek narracyjny i przynależność gatunkowa nie budzą już takich zainteresowań, ani tym bardziej nie prowokują tak rozległych badań. Z trzech powieści podejmujących współczesne tematy właściwie tylko *Bez dogmatu* wywoływała i wywołuje chęć intertekstualnych dociekań i to przede wszystkim w związku z kreacją bohatera, dla którego krytyka stara i nowa szuka prototypów w postaciach Szekspirowskich (Hamlet), romantycznych (Werter, Don Juan, Oniegin, hrabia Henryk), a także w literaturze współczesnej Sienkiewiczowi, zwłaszcza francuskiej (P. Bourget) oraz rosyjskiej (Turgieniew, Tołstoj). Obyczajowo-psychologiczna problematyka tych utworów prowokuje także zainteresowania psychologią miłości i jej mitami rozpowszechnionymi

[32] Ibidem, s. 37.

[33] Ibidem, s. 39. Na temat warsztatu artysty zob. także: J. Krzyżanowski, *U źródeł powieści Sienkiewicza*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, Wrocław 1966.

w kulturze zachodnioeuropejskiej, psychologią mężczyzny oraz wzorcami antropologicznymi obecnymi w kulturze XIX wieku. Sienkiewicz jest twórcą o dużym potencjale kulturowym i mocnym osadzeniu w tradycji antycznej, i to zarówno literackiej, jak i filozoficznej. Decyduje to o uniwersalności jego tekstów, o ich nośności również w obrębie innych kultur, poniekąd także decyduje i decydowało w przeszłości o ich zagranicznych sukcesach: np. *Quo vadis?* w Italii, *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich* w Rosji i w Niemczech.

Nowa publiczność – nowa sztuka?

Epokę postyczniową charakteryzuje się w sposób ogólny jako okres zasadniczych zmian w dziedzinie komunikacji literackiej, zachodzących w sposób o wiele bardziej gwałtowny niż miało to miejsce w romantyzmie. Zmienia się zarówno typ kultury, jak też sposób funkcjonowania literatury w obiegu społecznym. Komercjalizacja sfery kultury powoduje ogromne zmiany tak w sytuacji indywidualnej artysty, coraz bardziej alienującego się w społeczeństwie, jak też w sferze odbioru, która staje się przestrzenią konsumpcji zagospodarowywaną przez odbiorcę, który jest nowy, nierozpoznany i dysponuje innymi upodobaniami i potrzebami. Przyczyny tego stanu rzeczy upatruje Jan Prokop przede wszystkim w demokratyzacji nauczania, łagodzącej istniejące dotąd „ostre" podziały między różnymi grupami odbiorców, mającymi za sobą radykalnie odmienne zaplecza kulturowe. „Nowa publiczność – pisze – jest wypadkową różnych środowisk kulturalnych wymieszanych wskutek demokratyzacji. To bardziej mieszanina niż rozwarstwiona wyraźnie zbiorowość", ale i to wywołuje bardzo określone reperkusje w sferze odbioru. „Pisarz zmuszony zostaje do współzawodnictwa w ubieganiu się o względy publiczności, do rywalizacji z pierwszymi pionierami kultury masowej, z pierwszymi producentami towaru literackiego. I nowa publiczność niejednokrotnie łaskami otacza uzurpatorów gardząc synami Apollina". Tak więc – kontynuuje Prokop – pisarz modernistyczny znalazł się w sytuacji szczególnej. „Dla potencjalnych czytelników Przybyszewskiego alternatywą mógł być »Bocian. Nowe polskie czasopismo humorystyczne« albo Biblioteka Powieści Kryminalnych, albo Rodziewiczówna, albo wreszcie

Henryk Sienkiewicz"[34]. Zestawienie co najmniej bulwersujące, ale na ileż prawdziwe, jeśli uwzględnić fakt, iż jak zgodnie z prawdą podaje Prokop, Sienkiewicz, a właściwie oszałamiający sukces jego twórczości dla wielu młodych, choć – nie dla wszystkich, co warto z satysfakcją podkreślić[35] – był kamieniem obrazy, natomiast sam bohater kimś w rodzaju „bête noir".

Warto więc zastanowić się na tym, co decydowało o tym masowym powodzeniu Sienkiewicza. Wbrew pozorom, pisze Stanisław Zabierowski[36], nie był to, jak sądzi się powszechnie, druk powieści w odcinkach. Obyczaj drukowania tekstów w odcinkach felietonowych, znany w Europie od romantyzmu, z pewnością poszerza sferę odbiorców, ale jeszcze, jak świadczy o tym przykład *Lalki*, nie decyduje o popularności. W przypadku Sienkiewicza zadecydował prawdopodobnie przypadek, który ma swoje źródło w jego sukcesie wcześniejszym, przede wszystkim w powodzeniu *Listów z podróży do Ameryki*, które na początku rzeczywiście wymagały promocji ze strony redakcji, potem zaś broniły się same, zachwycając zarówno barwnością przekazu (słynna Sienkiewiczowska blaga!), egzotyką tematu, jak też walorami stylu, które wówczas po raz pierwszy pokazały Sienkiewicza jako znakomitego pisarza. Zadziałał tu mechanizm kamienia, który uruchamia lawinę. Powiedzmy też, iż od sukcesu *Listów* Henryk Sienkiewicz stał się własnością ogółu, prasa nieustannie informowała o jego poczynaniach, przygotowaniach i pracach, interesowała się jego życiem prywatnym. Zatem pomysł druku *Trylogii* w odcinkach w trzech miejscach, warszawskim „Słowie", krakowskim „Czasie" i poznańskim „Kurierze", i prawie jednocześnie, poniekąd zaprogramował sukces. Potem w zasadzie scenariusz się powtarzał. Trzeba też przyznać, że pisarz umiał dyskontować swoje sukcesy. Objęcie w roku 1882 roku redakcji „Słowa" oraz fortunny ożenek z Jadwigą Szetkiewiczówną dawał tu na pewno pewien grunt,

[34] J. Prokop, *Artysta na rynku*, w: *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 8.

[35] Dla przykładu (bo mogłoby ich być więcej) wymienię artykuł Cezarego Jellenty, zestawiającego *Bez dogmatu* ze *Śmiercią* Dąbrowskiego i *Szkicami* Komornickiej. Jellenta widzi słabości Sienkiewiczowskiego pisarstwa, ale umie je dość precyzyjnie opisać. A i konfrontacja z młodymi nie wypadnie na jego niekorzyść. („*Śmierci*" i „*Dogmaty*", „Przegląd Tygodniowy" 1894, z. 48–51).

[36] S. Zabierowski, *Niektóre źródła popularności „Trylogii" Sienkiewicza*, Kraków 1970, s. 12.

podstawę. Warto też przypomnieć, że powodzenie *Trylogii* umocniło pozycję „Słowa" na rynku prasowym. Gdy Sienkiewicz przejmował tytuł, gazeta miała ledwie 300 prenumeratorów. W okresie publikacji odcinkowej *Ogniem i mieczem*, czyli od maja 1883 do marca 1884, ich liczba wzrasta do 10 tysięcy[37].

Sprawa Sienkiewicza wydaje się o tyle interesująca, że mamy tu właściwie sprzężenie trzech niezależnie od siebie działających czynników. Po pierwsze – jest to pierwsze tak wyraziste działanie mechanizmów rynkowych w dziedzinie kultury. Do akcji promocyjno-reklamowych „Gazety Polskiej" czy „Słowa" dorzucić więc trzeba koniecznie pomysł taniego wydania powieści historycznych zainicjowany przez Wawelberga w 1896 roku.

Drugi czynnik to kwestia podatności sfery odbiorców na literackie pomysły Sienkiewicza, wyczucie pewnego zapotrzebowania ideowego czy tematycznego, trafiającego w upodobania wszystkich. I tu też trzeba by mówić o wyjątkowej zręczności pisarza, który formułą swego pisarstwa historycznego, w dobie mody na współczesność, pogodził zarówno tych, którzy znudzeni byli mentorskim tonem pozytywistycznej powieści tendencyjnej, jak i tych, którzy znaleźli się zarówno poza kręgiem jej oddziaływania ideowego, jak też okazali się wyjątkowo odporni na jej estetyczne walory. Nie bez związku z tym ostatnim pozostaje sfera odbiorców, która dotąd w ogóle nie aspirowała do tej roli i nie identyfikowała się z elementami tzw. kultury wyższej. Myślę tu przede wszystkim o odbiorcy ludowym, chłopskim, który na przetasowaniach ekonomiczno-demograficznych w wieku XIX wyraźnie zyskał i dla którego Sienkiewicz stał się pierwszym autorem narodowym, a więc dzięki któremu otrzymywał on rodzaj nieformalnej legitymacji obywatelskiej, pozwalającej na identyfikację choćby w sferze kultury.

Z tym ostatnim czynnikiem łączy się następna, szczególna dyspozycja Sienkiewiczowskiego pisarstwa do łączenia w jedno tych elementów literackiego dyskursu, które umownie nazwać by można sztuką pisania romansu, w tym także romansu z ojczyzną, jak również takie ukształtowanie owego dyskursu, by wpasował się on nie tyle

[37] Szczegóły pomysłów finansowych pisarza ujawnia artykuł A. Chojnackiego, *Interesy pana Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*, pod red. K. Dybciaka, „Podlaskie Studia Polonistyczne", t. 1, Siedlce 1999, s. 61–71, na temat *Trylogii*, s. 64–67.

w sferę oddziaływania intelektualnego, co raczej emocjonalnego, a nawet mitycznego.

Mityczne podglebie twórczości autora *Trylogii* przede wszystkim zaznacza się w dziedzinie pisarstwa historycznego, po pierwsze, w sztuce budowania wyrazistych postaci powieściowych[38], o niezbyt skomplikowanej psychice, mających jednak z jednej strony wyraziste cechy herosów znanych z arcydzieł antycznych, ludowych[39] czy romantycznych oraz – z drugiej – niewolnych od pewnych przywar czy ludzkich słabostek, a nawet śmieszności, tak przekonująco trafiających do wyobraźni nawet niezbyt wyrafinowanego konsumenta literatury. Po drugie, w osobie Sienkiewicza znalazł gorliwego obrońcę pewien szczególny typ wyobraźni narodowej, zastygły w postaci rezerwuaru gotowych schematów, pojęć i wzorów antropologiczno-kulturowych związanych z odchodzącym światem warstwy szlacheckiej[40], broniącej się rozpaczliwie przed inwazją wlewających się szeroko w nurt kultury narodowej wpływów emancypujących się warstw mieszczańskich i chłopskich, a także wzorców europejskich czy wręcz kosmopolitycznych. Szczególnie mocne wsparcie otrzymały tutaj ideały osadzone w polskiej tradycji konserwatywnej, patriarchalnej i katolickiej, choć w odniesieniu do tej ostatniej – trzeba przyznać – w odmianie złagodzonej, nie ofensywnej, z uwagi na Sienkiewiczowskie zauroczenie modelem Rzeczypospolitej wieloetnicznej, i co za tym idzie wielowyznaniowej. Przejawia się to między innymi w podkreślanej przez niego fascynacji polskimi kresami i ich cywilizacyjnej roli w historii.

Sienkiewicz jako twórca ma zatem ogromny udział zarówno w tworzeniu tego, co zwykło się w historii idei nazywać „białymi ścianami polskiego domu", z ich archetypowymi wyobrażeniami Domu właśnie, Rodziny i Tradycji, i stereotypowym postrzeganiem relacji społecznych wewnątrz owych „ścian", w tym także elementarnych relacji kobieta – mężczyzna czy rodzice – dzieci, również akcentowaniem narodowej roli Religii (przede wszystkim katolicyzmu) oraz Historii, która odmiennie niż u romantyków nie powtarza jednak historii zbawienia przez ofiarę i mękę, lecz jest kolejnym wcieleniem *Iliady*[41], a więc jakby polską wersją Księgi Wyjścia przez męstwo i czyn.

Miałby też Sienkiewicz wysoką pozycję w kształtowaniu polskiej wyobraźni religijnej, gdyby nie to, że w tej dziedzinie jest wyraźnie pisarzem niedoczytanym, a nawet uporczywie pomawianym o wyjątkowy tradycjonalizm czy kwietyzm. Mówi się o niedojrzałości jego katolicyzmu[42], o emocjonalno-estetycznej reducie, którą uczynił z wiary, o schlebianiu tłumom, dla których religia nie jest heroicznym wysiłkiem, lecz rytuałem, rekompensującym naturalną potrzebę bycia we wspólnocie, choćby nie zróżnicowanej. Dlatego nie bada się i nie badało wyobrażeń religijnych pisarza, a wyłącznie cytuje deklaracje jego bohaterów, odbijające wiernie ich, lecz przecież niekoniecznie – autorski pogląd na kwestie wiary. Nikt właściwie nie dostrzega sakralnego wymiaru bohaterstwa, który on preferuje, nie widzi, iż większość opowiadanych przez niego fabuł – zarówno historycznych, jak współczesnych – zawiera bądź przejmujące eschatologiczne schematy grozy charakterystyczne dla wizji apokaliptycznych, bądź realizuje ukryte scenariusze odwiecznych w rodzaju ludzkim historii upadku i odrodzenia[43]. W czysto malarskim, zewnętrznym oglądzie dzieł Sienkiewicza zatraca się ich

[38] Pisali o tym m.in. K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, „Twórczość" 1946, nr 6 oraz *O postaciach Sienkiewiczowskich*, w: *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960 i wielokrotnie T. Bujnicki, zob. np. *Prolegomena do Sienkiewiczowskiej kreacji postaci*, w: „Prace Historycznoliterackie" UŚ, t. 18, *Henryk Sienkiewicz – tradycja – kreacja – styl*, pod red. H. Bursztyńskiej, Katowice 1982.

[39] Zwraca na to uwagę m.in. J. Krzyżanowski, *„Trylogia" – powieść ludowa*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973.

[40] Stanisław Baczyński pisał na temat twórczości Sienkiewicza: „Powieść historyczna polska mogła w treści swojej, w tematach, oprzeć się tylko na stanie szlacheckim, gdyż on był twórcą państwa i jego podstawą, aż do ostatniego rozbioru. W pierwszym okresie porozbiorowym, aż do 63 roku, gdy szlachta podnosiła naród na duchu przez wspomnienia potężnej przeszłości, treścią romansów historycznych było życie dworu i szlachty. Dowodem tego są powieści Bernatowicza, Niemcewicza, Rzewuskiego i Kraszewskiego. Dlatego to z obudzeniem się idealizmu, u schyłku pozytywistycznego prądu, wzmaga się duch szlachecki, a równocześnie wraca do praw swych powieść historyczna, której pozytywizm odpędzający mary przeszłości i rojenia o przyszłości, pozytywizm, hasło dnia teraźniejszego nie uznawał" (*Nasi powieściopisarze. Charakterystyki literackie*, Warszawa 1928, s. 111–112).

[41] Zob. I. Wieniewski, *Trylogia – polską Iliadą*, w: *Sienkiewicz żywy*, pod red. W. Günthera, Londyn, Fryf Printers Ltd. 1967; Z *Iliadą* i Wergiliuszem łączył I. Chrzanowski polskie dążenie do niepodległości, zob. *Czym był Wirgiliusz dla Polaków po stracie niepodległości*, w: *Optymizm i pesymizm polski*, Warszawa 1971.

[42] Piszę o tym obszernie w artykule *Sienkiewicz – pogański i chrześcijański* w niniejszym zbiorze.

[43] Por. uwagi A. Mazur na temat *Rodziny Połanieckich*, w: *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*, Opole 2001, s. 160–162.

mityczny, uniwersalny wymiar etyczny, ukazujący życie ludzkie w stałym napięciu pomiędzy życiem i śmiercią, zmysłowością i duchowością czy mistycyzmem, kontemplacją i czynem, prowadzący może do konstatacji, które nie porażają swoją głębią, ale też nie są ani proste, ani tym bardziej prostackie. Na uwagę zasługuje Sienkiewiczowska fascynacja *Biblią*, jako jedyną Księgą Życia – naprawdę autentycznego, księgą rzeczywiście dającą grunt i podstawę ludzkiej egzystencji. I polskiego losu.

Przenikliwie odczytał to znaczenie *Biblii* Marian Płachecki, na marginesie lektury *Latarnika*: „Czytałem *Latarnika* na przemian z późniejszym *Wspomnieniem z Maripozy*. I nie mam żadnych wątpliwości: literatura n i e. Nawet – czy zwłaszcza – romantyczna, również n i e. Za to *Biblia* – t a k. Byle w przekładzie ks. Wujka (1599). *Biblia* z wielowiekowym osadem niezliczonych lektur, skojarzeń, parafraz, powtórzeń; tekst autorytatywny i katolicki w źródłowym sensie słowa jest dziedzictwem wcielonym. Czekającym na odkrycie i podjęcie. Zanurzony w niej stary Polak, pszczelarz, nie zaznaje manii prześladowczej Skawińskiego. Jego nic po oceanach nie gna. Gdzie osiądzie, jest u siebie. W polskim dziewiętnastowiecznym sporze między Odyseuszem i Eneaszem [znów *Iliada*! – podkreślenie J.S.] – Sienkiewicz jest zdecydowanie za tym ostatnim"[44].

Jednym z najsilniejszych przejawów tradycjonalizmu pisarskiego Sienkiewicza jest stały repertuar wykorzystywanych motywów literackich, w tym wątku miłosnego, który spełniał w jego twórczości wyjątkową rolę. O jego wadze był przekonany od samego początku, o czym zaświadcza i pierwsza powieść dedykowana młodzieńczym uniesieniom, i wypowiedzi rozsiane w publicystyce, np. przy okazji recenzowania powieści czy tomików wierszy.

Pisał w nich bez fałszywego wstydu, iż „miłość młodzieńca do dziewicy, wielka, zarówno szlachetna jak naturalna i dozwolona – to odwieczne i niewyczerpane źródło sztuki", a także – „pierwiastek *par excellence* estetyczny. Jest on wyborną osnową, osią bajki [u Sienkiewicza: fabuły – wtrącenie J.S.], naokoło której można namotać do woli wszystkich stosunków życiowych", a i „wybornym pozorem", dzięki

[44] M. Płachecki, *Role społeczne Sienkiewicza-pisarza*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999, s. 229. Na temat znaczenia *Biblii* w twórczości pisarza piszę w osobnym tekście *Sienkiewiczowskie czytanie Biblii* (w przygotowaniu).

któremu można wprowadzić mnóstwo „typów, temperamentów, charakterów". Świetnie nadaje się do zorganizowania całej fabuły, albowiem „miłość ma swój początek, rozwój i zakończenie w grobie lub przed ołtarzem, stąd i powieść na niej osnuta musi być pewną całością, musi mieć swój skończony organizm [...]"[45]. Spostrzeżenia te składają się na pewien zespół motywów wykorzystywany przez Sienkiewicza stale z godną podziwu zręcznością. Opisać ów schemat postępowania pisarskiego można tak, jak zrobił to Tadeusz Żabski, który wypunktował elementy jego fabuły, powtarzające „antyczny schemat fabularny, szczegółowo zrekonstruowany przez Michaiła Bachtina (*Czas i przestrzeń w powieści*) [...]"[46]. A można też tak, jak to znalazłam u Andrzeja Kijowskiego, wyraźnie bawiącego się sytuacją i łączącego Sienkiewiczowską erotykę z tym, co określone zostało jako „romans z ojczyzną".

Dzieje wszystkich głównych bohaterów Sienkiewicza – pisze krytyk – „biegną po tej samej trajektorii: każdy z nich ma złą reputację z czasów poprzedzających początek powieści i każdy z nich, w jednym z pierwszych rozdziałów, spotyka kobietę, która natychmiast wzbudza jego miłość, lecz go odtrąca jako nieczystego, choć miłego. Każdy z nich musi przejść przez ogniowe próby – pokonać wroga ojczyzny, ochrzcić się, wykupić rodzinny majątek z rąk wierzycieli lub stać się użytecznym dla społeczeństwa – aby zdobyć Oleńkę, Ligię, Marynię, Anielkę. Na ogół wszystko kończy się małżeństwem; nieszczęścia Płoszowskiego są wyjątkowe, lecz pociecha! – zawinione; nie przeszedł przez próby, nie pokonał smoka". Do tej efektownej rekonstrukcji Kijowski dorzuca jeszcze kilka interesujących szczegółów, które nadają jej soczystości i uderzają trafnością sądów. „Mężczyźni są więc z reguły nieczyści, przy czym różnorakie są wątki składające się na ich podejrzaną przeszłość. Obok Kmicicowej łobuzerki Winicjuszowa rozpusta, obok intelektualizmu Płoszowskiego przedsiębiorczość Połanieckiego [...], nieczysta jest cała przedmałżeńska sfera męskiego życia: wszystko, co zdziałali zanim zasiedli na straży domu rodzinnego, zalatuje zapachem grzechu. Jest jak grzech paskudne i jak grzech podniecające, zwłaszcza, że autor o tym wspomina półgębkiem, jakby się wstydził [...].

[45] H. Sienkiewicz, *Z powodu „Sfinksa"; Szkice literackie, II, Pisma Bolesława Prusa: „Przygoda Stasia", „Michałko", „Sieroca dola"*, t. 1, Warszawa 1881, w: *Dzieła*, t. XLV, Warszawa 1951, s. 240–241, 314.

[46] T. Żabski, *Sienkiewicz*, Wrocław 1998, s. 117.

Akcja powieści zaczyna się od objawienia mężczyźnie kobiety, której szukał bezwiednie i która od tej chwili staje się jego wizją szczęścia, jego prawdą i zbawieniem". Dalej Kijowski pisze o znaczeniu sceny spotkania bohaterów, naznaczonej emocjonalną ekstazą i elementami cudowności. A także o sieroctwie bohaterów i roli, jaką odgrywają wobec nich partnerzy miłośni. „Spotkanie kochanków jest więc odnalezieniem się dwojga sierot przeznaczonych dla siebie: jedno drugiemu odtworzyć musi dom rodzinny, jedno dla drugiego musi być ojcem i matką. Miłość jest drogą powrotną do domu dzieciństwa; on i ona mają za sobą już okres wygnania [...]". Powieści Sienkiewicza – podsumowuje Kijowski – „zbudowane są w baśniowym temacie uwięzionej królewny"[47].

Wszystko to brzmi ogromnie efektownie, ale powiedzmy sobie, nie wyczerpuje tematu, jakim jest Sienkiewiczowski erotyzm, tyleż intrygujący, co, podobnie jak kwestie wiary, specyficznie maskowany. Rola erotyzmu w kreowaniu fabuł powieściowych i podnoszenia dzięki aurze zmysłowości ich walorów była oczywista już dla współczesnych pisarzowi. Zwracali na to uwagę krytycy tak różni jak Tarnowski, Jeske-Choiński i Chmielowski, ale wyjątkowość stylu Sienkiewiczowskiej erotyki została jednak określona dopiero w wieku XX. I to jej dookreślanie rozpoczynają krytycy modernistyczni, przede wszystkim Potocki i Nałkowski, zgodnie zresztą z zainteresowaniami swojej epoki, dla której erotyka wiązała się z mitami duszy, modelem egzystencji i wzorcami antropologicznymi. Taki też sposób jej rozumienia reprezentuje Wojciech Gutowski[48], który dla odmiany Sienkiewiczowskiej znalazł stosowną formułę i określił ją jako styl grecko-posągowy (estetyzująco-hedonistyczny). Potwierdzenie wysokiej rangi tematu erotycznego, rozumianego zresztą szerzej niż tylko w sensie tradycyjnym, jako wykorzystywanie wątków miłosnych, reprezentują w tzw. „sienkiewiczologii" także badacze korzystający z metodologii współczesnego feminizmu i trzeba powiedzieć, są to teksty o zdumiewającej przenikliwości[49].

[47] A. Kijowski, *Sienkiewicz i polska nerwica*, cyt. wg wyd.: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. I, wybór, oprac. i wstęp T. Burek, Warszawa 1991, s. 236–237.

[48] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 130, 136.

[49] Zob. U. Benka, *Święty sadyzm Sienkiewicza*, „NaGłos" 1994, nr 14. Zob. też studium *Sienkiewicz – pogański i chrześcijański* w tym zbiorze.

W powieściach współczesnych Sienkiewicza erotyzm jest niewątpliwie tekstem głównym autorskiego dyskursu, i jako sposób ekspresji indywiduum, i jako elementarna sfera intymnego kontaktu i komunikacji z innymi. Ponadto, gdyby rozszerzyć jej oddziaływanie także na powieści historyczne, łączy się w jakiś utajony, właściwy Sienkiewiczowi sposób ze sferą *Sacrum* oraz kwestiami narodowymi, tworząc jedyną w swoim rodzaju konfigurację. Powaga, jaka towarzyszy tej problematyce, wskazuje też jednoznacznie, iż jest ona częścią pisarskiego światopoglądu, podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym, ujawniającym nie tylko i nie wyłącznie „etyczny podkład" powieści, ale również fascynację jej sferą „ciemną", „zakrytą", „nieświadomą", objawiającą się w irracjonalnym pociągu seksualnym, drażniącej atrakcyjności, nieprzewidywalności ludzkich reakcji. Oczywiście, nie jest i nie był nigdy Sienkiewicz rewelatorem problematyki erotycznej w takiej („kosmicznej") skali, jaką spotyka się u Przybyszewskiego, ale też nigdy ku roli demaskatora płci i odkrywcy „nagiej duszy" nie aspirował. Choć, trzeba przyznać, na tle swojej epoki, w większości maskującej tę problematykę, poza naturalistami – rzecz jasna, prezentuje się dość śmiało. Sienkiewicz ujawnia jako jeden z pierwszych wcale niebanalny problem konfliktu dwóch sposobów rozumienia ludzkiego erotyzmu: erotyzmu jako związku w rozumieniu chrześcijańskim, bliskiego ideałowi *caritas*, objętego instytucjonalnym (państwowo-kościelnym) protekcjonizmem i nieprzemijającej atrakcyjności mitu miłości namiętnej, rozwiniętej w opowieści o Tristanie i Izoldzie, wyrażającej tęsknotę za wolnością, instynktem i uleganiem chwili[50].

Ewa Paczoska, egzaminując pisarza na okoliczność „rozmijania się czy też pozornego współbrzmienia *Bez dogmatu* ze swoim czasem", powtarza za Potockim opinię, iż powieść ta jest w gruncie rzeczy bolesnym kompromisem z „przeciętnością", której służył, albo co gorsza z „filisterskim tabu"[51]. Biorąc pod uwagę dzisiejszą restytucję tzw. wartości konserwatywnych, a także niezwykle mocno tkwiącą w epoce Sienkiewicza (bo nie Potockiego) potrzebę ideału, bałabym się użyć tak moc-

[50] O europejskich mitach miłości zob. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999 oraz *Erotyzm i mity duszy*, przeł. A. Gettlich, „Twórczość" 1972, nr 10; K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.

[51] E. Paczoska, *Sienkiewicz i awangardy*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999, s. 218.

nych określeń o deprecjonującym charakterze. Wartości, którym wydaje się służyć Sienkiewicz nie są własnością filistra, lecz stanowią kodeks etyczny inteligencji o korzeniach szlacheckich, tęskniącej za ładem społecznym, etycznym i narodowym w sposób niemodny, a nawet zgoła tradycjonalistyczny. A więc i Sienkiewicz jest w tym wszystkim po prostu – jak ujmuje to Wacław Lednicki – „błyskotliwym konserwatystą"[52]. Jeszcze raz wracam do tekstu Andrzeja Kijowskiego.

Czyż nie jest tak, że literatura, zwłaszcza ta, która trwa w tradycji, jest jej nieustannym – tzn. tej tradycji – potwierdzaniem? A może, pyta krytyk, w ogóle tak jest, że „wielkość, czystość, nośność fabuł tłumaczy się ich pochodzeniem baśniowym; może tylko to w literaturze jest jasne i czytelne, co odwołuje się do dziecinnych nawyków wyobraźni, do jej pokładów najstarszych, najgłębiej położonych, do strefy pierwszych zaciekawień, w której wciąż ten sam królewicz rozbudza wciąż śpiącą królewnę"[53].

Chciałabym rozproszyć wątpliwości pytającego i potwierdzić tę opinię – tylko mityczne korzenie Sienkiewiczowskiego pisarstwa godzą w lekturze profesorów uniwersytetu i półpiśmiennych chłopów (na dodatek białoruskich, jak np. w przekazie Fedorowskiego!), ale oczywiście w pełnym pasji artykule Kijowskiego idzie o co innego. Sam przyznaje, że owa baśniowość ogromnie przeszkadzała walczącym z pisarzem modernistom i innym. Walka z Sienkiewiczem-ideologiem nie ma jednak dzisiaj najmniejszego sensu, ma natomiast – jego zdaniem – mówienie o „polskiej nerwicy". Kijowski pisze: „całe życie ideowe w Polsce naznaczone jest stygmatem sienkiewiczowskim. Żyje w kulturze polskiej fenomen, który nazwałbym sienkiewiczowską strukturą idei: wyraża się ona w uformowaniu losu bohaterów, którzy muszą oczyścić się ze świata współczesnego, aby powrócić do mitycznego, mgłą osnutego początku, do źródła, do pierwotnej arkadii". Cała polska kultura naznaczona jest potrzebą powrotu, a to oznacza w niej rezygnację z krytycyzmu i przewartościowania swego stosunku do tradycji. Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, a historia Polski aż nadto wiele ma tutaj przykładów, gdy zdarza się coś, co łamie wysiłki reformatorów lub sens rozgrzebywania tradycji, bo zagrożona jest całość substancji narodowej. I tu – w obwinianiu Sienkiewicza za całość tego nazwijmy to efektownie – polskiego „niedoczynu" – Kijowski niewiele odbiega od szkoły Brzozowskiego. Powtarza się zatem scenariusz z początku XX wieku, kiedy na Sienkiewiczu skupiło się całe odium niechęci i oskarżycielskiej pasji młodych, a właściwie dotyczyło całej literatury polskiej XIX wieku, rozwijającej się w pancerzu lęków prawdziwych i urojonych, pod cenzurą i ze ściśniętym gardłem.

„Sienkiewicz wydobył na światło ukryty temat polskiej kultury i nadał mu kształt estetyczny. Przeprowadził psychoanalizę polskiej duszy kulturalnej: radość, jaką odczuwa się obcując z jego dziełem, jest ulgą pacjenta leczonego z nerwicy"[54].

W stronę biografii wewnętrznej...

Obszerne cytaty z Kijowskiego były mi także potrzebne do podkreślenia roli, jaką przypisywał Sienkiewicz tematom banalnym i wyeksploatowanym, ale jednak wiecznie trafiającym w upodobania szerokiego spektrum czytelniczego. Warto przy tej okazji wspomnieć, że autor *Trylogii* jako jeden z pierwszych umiał również wykorzystać elementy literatury popularnej, przede wszystkim romansowej i sensacyjno-przygodowej. Największy udział miały w tym schematy fabularne powieści tajemnic, przygodowe powieści amerykańskie zwane westernami oraz melodramat[55], który prowadził swój utajony żywot w łonie europejskiej literatury co najmniej od średniowiecza, ale naprawdę karierę zawdzięcza destrukcyjnym działaniom romantyzmu w dziedzinie genologii literackiej. Głównie przejawiło się to w rozbiciu tradycyjnej hierarchii rodzajów literackich oraz ostatecznym demontażu takich kategorii estetycznych, jak tragizm czy wzniosłość. Po romantyzmie w zasadzie nie sposób już mówić o czystej tragedii czy tragizmie, liryzmie czy liryczności, choć dąży się do odtworzenia tych jakości w nowych konfiguracjach i przy zmienionych realiach. Do literatury wkracza nieodwołalnie

[52] W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz (1846–1946)*, Polish Institute of Arts and Science in America's Series, New York 1948, s. 13, 14.

[53] Ibidem, s. 237–238.

[54] Ibidem, s. 241.

[55] Na temat melodramatu zob.: B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku*, przeł. E. Szroft, „Dialog" 1967, nr 11 (139); L. Łopatyńska, *Melodramat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", t. 5, 1962, z. 1 (8); B. Pięczka, *Melodramat*, w: *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1997.

wzruszeniowość i patos rodem z bulwarowych teatrów Paryża, a termin wzniosłość wydaje się nazywać coś, co zastępuje prawdziwy tragizm, w istocie zaś jest sensacją, „dreszczykiem" i groteską. Estetyka melodramatu zaznaczyła swoją obecność w literaturze polskiej II połowy XIX i początku XX wieku przede wszystkim w skłonności do incydentalnej i przyśpieszonej (często sensacyjnej) fabuły, ukazywania bohaterów w sytuacjach o skrajnym napięciu i dramatycznych okolicznościach, powierzchownej psychologii i dużym nacechowaniu emocjami elementów świata przedstawionego, wreszcie manichejskiej moralistyce i ujmowaniu życia ludzkiego w kategoriach dobra i zła, winy i grzechu, upadku i odrodzenia[56].

Melodramatyzm Sienkiewiczowskich fabuł wiąże się z głęboko ironiczną postawą ich twórcy wobec tworzywa pisarskiego, co, jak się wydaje, tłumaczy poniekąd jego przywiązanie do tradycyjnych metod konstruowania narracji i komentarza odautorskiego, tej jedynej przestrzeni pisarskiej wolności, a także posługiwanie się – staje się to widoczne na szerszą skalę w powieściach współczesnych – zamaskowanym kluczem odwołań intertekstualnych, czasem bardzo subtelnych i wyrafinowanych, mających bowiem za cel uruchomienie szerokiego kontekstu kulturowego Europy.

Mówiący o Sienkiewiczu bardzo często zapominają bowiem o tym, co są w stanie zobaczyć krytycy i historycy literatury z zagranicy, badający naszą kulturę XIX stulecia. Iwan Gorski pisał, iż Sienkiewicz był pierwszym pisarzem polskim o europejskim wykształceniu, które chciał i umiał wykorzystać artystycznie[57].

I to jest czar i zaklęcie Sienkiewicza...

Ten czar działa również – przynajmniej w moim przypadku – w dziedzinie biografizmu. Witkiewicz zapisał w często cytowanej wypowiedzi z 1900 roku, iż z „biografii Sienkiewicza nikt nie wykroi poetycznej legendy", mając na myśli – jak sądzę – katorżniczą pracę pisarza, nieustannie zajętego bądź pisaniem, bądź obmyślaniem nowych tematów. Ale chyba jednak się mylił. Marzy mi się napisanie biografii wewnętrznej pisarza, takiej zatem, która – jak sobie wyobrażam – mogłaby powstać

[56] Ibidem, s. 257.

[57] I. Gorski, *O Sienkiewiczu i Wiesiołowskim*, wybór i red. J. Kulczycka-Saloni, przeł. M. Czertowicz, Warszawa 1986, s. 265, a także s. 259–261.

przy dostępie do dokumentów osobistych twórcy, a także byłaby próbą rekonstrukcji jego osobowości i przeżyć na podstawie tekstów literackich i publicystycznych. Ta biografia miałaby sześć rozdziałów: I. *Dandys na warszawskim bruku* – obejmowałby lata szkoły i studiów i byłby biografią Litwosa – wziętego felietonisty, II. *Amerykańska nirwana* – to rzecz o pobycie w Ameryce i narodzinach pisarza, III. *Szukanie w przeszłości* – o *Trylogii* i powieści historycznej, a także o idei polskiej, której wierny pozostał przez całe życie, IV. *Pamiętnik duszy* – przede wszystkim o *Bez dogmatu*, w którym widzę także pokusę tworzenia... bez dogmatu, a więc w poczuciu całkowitej wolności, wreszcie V. *Sienkiewiczomachia*, czyli o tym, jak to się stało, że stał się hetmanem polskich dusz... Jak przypuszczam, nie odbyło się to bez walki z sobą samym. A zatem w biografii artysty znalazłoby się jeszcze coś do zrobienia...

I to jest czar i zaklęcie Sienkiewicza...

Listy z podróży do Ameryki a dziewiętnastowieczne korzenie polskiego reportażu

Sienkiewiczologia a *Listy z podróży do Ameryki*

Listy z podróży do Ameryki Henryka Sienkiewicza to jeden z najważniejszych tekstów reportażowych w XIX-wiecznych dziejach gatunku. Niestety, przy całej obfitości prac na temat twórczości Sienkiewicza, nie dysponujemy jak dotąd nowym całościowym ujęciem tych utworów. Monografia pióra Zdzisława Najdera tylko w niewielkim stopniu uwzględnia artystyczną stronę tekstu, a jej wnioski na temat tworzącego się światopoglądu pisarza wymagają gruntownego odświeżenia, natomiast praca Samuela Sandlera o wątku indiańskim ledwie zahacza o *Listy*[1]. Większość monografii, w tym także prace Juliana Krzyżanowskiego, skłania się do ujęć inwentaryzacyjnych, traktujących *Listy* (a i zapewne całe Sienkiewiczowskie doświadczenie podróży) jako magazyn późniejszych pomysłów literackich.

Właściwie jedynie arcyciekawa i inspirująca rozprawa Kazimierza Wyki *O sztuce pisarskiej*[2] kieruje uwagę badacza i czytelnika na inny trop, tj. próbuje izolowane zwykle fakty Sienkiewiczowskiej biografii i twórczości widzieć całościowo. Szkic ten znosi mury wytworzone w toku interpretacyjnych zmagań i unieważnia sens przeciwstawianych sobie w tych zmaganiach kategorii krytycznoliterackich, takich jak temat współczesny i historyczny czy doświadczenie pisarza i człowieka. Ten sposób myślenia, jak sądzę, zasadniczo zmienia sytuację *Listów z podróży do Ameryki* względem innych tekstów Sienkiewicza i umożliwia ujęcie ich jako samoistny, mniej lub bardziej artystycznie spełniony utwór, a w doświadczeniu pierwszej tak głęboko – rzec można – traumatycznie przeżytej podróży każe zobaczyć nie tylko epizod biografii, ale także etap niezwykłego rozwoju sił twórczych i formowanie się oryginalnego warsztatu.

Problemy, które stawia sobie niniejszy szkic, wyrastają z owej tradycji i próbują odpowiedzieć na pytania nie stawiane w dotychczasowych interpretacjach. Pierwsze pytanie dotyczy miejsca *Listów z podróży do Ameryki* wśród innych tekstów reportażowych II połowy XIX wieku, drugie – wnosi kwestię funkcjonowania Sienkiewiczowskiego tekstu jako „arcywzoru" piśmiennictwa reportażowego.

Sytuacja reportażu w publicystyce XIX wieku

Historycy literatury zgodni są w przypisywaniu amerykańskiej korespondencji Litwosa wysokich walorów publicystyczno-literackich, a mimo to nie próbowali jej opisać w sposób spójny[3]. Wynika to, jak sądzę, z nieufności, jaka w badaczu literatury drzemie wobec reportażu – formy hybrydycznej, wielopostaciowej, trudnej do opisania[4].

Dynamiczny rozwój prasy w XIX wieku przyśpieszył procesy krystalizowania się i profesjonalizacji gatunków dziennikarskich, nie zmienia to jednak faktu, iż reportaż dopiero się tworzył. Miejscem jego narodzin stała się warszawska prasa codzienna, przeżywająca prawdziwy rozkwit w latach siedemdziesiątych. Karierę zrobiło najpierw – niestety

[1] Z. Najder, *O „Listach z podróży do Ameryki"*, „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 1; S. Sandler, *Indiańska przygoda Henryka Sienkiewiczu*, Warszawa 1967. Okresu amerykańskiego dotyczą również dwa teksty w książce *Sienkiewicz żywy*, Londyn 1967, w tym cenny, choć bardzo skrótowy, szkic J. R. Krzyżanowskiego pt. *Znaczenie „Listów z podróży"*.

[2] K. Wyka, *O sztuce pisarskiej Henryka Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, pod red. A. Piorunowej i K. Wyki, Kraków 1968.

[3] Rozproszone uwagi na ten temat zawierają m.in. prace: M. Zdziechowski, *Henryk Sienkiewicz w „Listach z podróży do Ameryki" i obrazkach amerykańskich*, w: K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931; P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901; J. Krzyżanowski, *Listy Henryka Sienkiewicza*, „Dziennik Polski" 1946, nr 251. Ciekawą próbą ujęcia całości wydaje się artykuł W. Piekarskiej, *O drodze w „Listach z podróży do Ameryki"*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991.

[4] Zob. J. Maziarski, *Reportaż*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1965, z. 1.

niemal wyłącznie w pejoratywnym znaczeniu – słowo „reporter". Nazwa „reportaż" do słowników weszła dopiero w XX wieku, choć już pod koniec poprzedniego stulecia cieszyła się pewną popularnością, co należy wiązać z procesem komercjalizacji prasy i ukształtowaniem podstaw masowego komunikowania się[5].

W zakresie form wypowiedzi uprawianych w XIX-wiecznym dziennikarstwie polskim brakowało szczegółowych genologicznych rozróżnień[6]. Regułą ówczesnego czasopiśmiennictwa było egzystowanie obok siebie tekstów naukowych czy paranaukowych, literackich i publicystycznych, czasem spokrewnionych stylowo i mimo pozorów niezależności podporządkowanych ogólnemu kierunkowi lub oficjalnej linii pisma[7].

Wśród gatunków rozpoznawanych jako dziennikarskie szczególną estymą cieszył się felieton[8]. W jego cieniu dojrzewała forma reportażu, często pozbawiona nie tylko nazwy, ale i autonomii genologicznej, choć już zaznaczająca swoją funkcjonalną odmienność z racji ściśle sprawozdawczego, dokumentarnego charakteru tekstu.

XIX-wieczny utwór reporterski cechowała przypadkowość morfologiczna. Jego postać modelowały aktualne potrzeby i każdorazowo określany cel wypowiedzi. Ostateczny „wygląd" zależał od indywidualnych rozwiązań w zakresie konstrukcji i stylu. O formie decydowała też atrakcyjność tematu, a nawet sensacyjność jego realizacji na etapie poprzedzającym właściwą pracę redakcyjną. Jako tekst bez określonego „kośćca" stylistyczno-kompozycyjnego reportaż mógł przybrać kształt relacji, kroniki, listu, felietonu, bywał też bliski piśmiennictwu naukowemu

[5] B. Daleszak, *An Attempted Theory of the Reportage*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1965, z. 1; K. Kąkolewski, *Reportaż*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, M. Semczuk, A. Sobolewskiej, E. Szary-Matywieckiej, Wrocław 1992, s. 930.

[6] Piotr Chmielowski (*Stylistyka polska*, Warszawa 1902) zalicza publicystykę do prozy zniewalającej (oratorskiej) i wymienia następujące formy wypowiedzi: rozprawki zasadnicze (zwane artykułami wstępnymi), felietony (pogadanki, kroniki), polemiki. Inne formy, rozpoznawane współcześnie jako dziennikarskie, tj. opisy podróży, obrazki, szkice, portrety etc. umieszcza w dziale prozy opisowo-opowiadającej (epicznej).

[7] Z. Jarosiński, *Tekst użytkowy i tekst literacki w XIX w.*, „Teksty" 1975, nr 4.

[8] Zob. Z. Szweykowski, *Wstęp*, w: B. Prus, *Wybór kronik i pism publicystycznych*, Warszawa 1948; S. Fita, *Wstęp*, w: B. Prus, *Kroniki*, Warszawa 1987; J. Bachórz, *Wstęp*, w: B. Prus, *Kroniki*, Wrocław 1994. O XIX-wiecznej sytuacji reportażu piszę w pracy: *„Reporteryje" i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w II poł. XIX i na pocz. XX w.*, Białystok 1996.

(najczęściej z zakresu socjologii i etnografii). Z jednej strony korzystał on z gatunkowej płynności krótkiej formy fabularnej o walorach „prawdziwościowych": szkicu fizjologicznego, obrazka, noweli, opowiadania, z drugiej – wdzierał się do „szlachetnych" odmian prozy dokumentarnej: pamiętnika, dziennika i opisu podróży. Czesław Niedzielski pisze:

„W przeciwieństwie do nowożytnych postaci gatunkowych prozy artystycznej, które rozpoznajemy poprzez styl, kierunek czy prąd artystyczny, formy dokumentarno-literackie nie legitymują się tak trwałą, przebiegającą po wyraźnej linii ewolucyjnej przemiennością stylów i postaci gatunkowych [...]. Nie tworzą one spoistego, osadzonego w tradycji zespołu faktów literackich, rzadko podlegają aktualizacji jako trwały element tradycji czytelniczej [...]. Nobilitowane w pewnym zespole reguł literackich, odrywają się zarazem powtórnie od literatury, są świadectwem przypadkowej i nie zawsze odwzajemnianej miłości"[9].

Historia reportażu rozwarstwia się zresztą na dwa nurty o swoistym przebiegu, płynące czasem jednym korytem, lecz jednak odmienne. Te różnice podkreślają również współcześni badacze gatunku, rozdzielając pokrewne leksykalnie nazwy: utwór reporterski i utwór reportażowy. Pierwsza odnosi się do praktyki dziennikarskiej, druga – wykorzystując tę praktykę i fakt publikacji tekstu w gazecie, jest realizacją tzw. metody reportażowej, określającej sposób zbierania materiału oraz reguły przekazywania dokumentarnego obrazu rzeczywistości[10].

XIX-wieczne dzieje reportażu jako rezultatu pracy reportera to część historii prasy, w tym bardzo zajmująca historia warszawskich pism codziennych[11]. Zawiera ona nazwiska popularnych dziennikarzy, lecz miernych literatów. Gdzie zatem jest miejsce reportaży pisanych przez wybitnych pisarzy – Henryka Sienkiewicza czy Marię Konopnicką? Z pewnością w historii literatury.

[9] C. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej (Podróż – powieść – reportaż)*, Toruń 1966, s. 9.

[10] Rozróżnienie takie stosują: C. Niedzielski, op.cit., s. 82 i n., K. Kąkolewski oraz B. Daleszak, który nb. dzieli reportaż na: literacki i dziennikarski; informacyjny, publicystyczny i postulatywny; interwencyjny, informacyjny, problemowy i wielki. Podziały te – jak zauważa autor – nieadekwatne i mylne, zawdzięczamy przede wszystkim tradycji i brakowi teorii gatunku.

[11] Zob. praca zb.: *Prasa polska w latach 1864–1918*, Warszawa 1976; Z. Kmiecik, *Prasa warszawska w okresie pozytywizmu 1864–1885*, Warszawa 1971; idem, *Prasa warszawska w latach 1886–1904*, Warszawa 1989.

Reportaż na tle tradycji i współczesności

Właściwa historia polskiego reportażu dziennikarskiego wiąże się z działalnością Feliksa Fryzego, który w najpełniejszy sposób realizował wzorzec nieustraszonego reportera, przejęty z Europy Zachodniej i Ameryki Północnej. Sensacją prasową stały się jego sprawozdania z wycieczek balonem, odbywanych trzykrotnie w 1872 i 1873 roku[12]. Powitane w Warszawie z wielkim entuzjazmem, ustanawiały pewien wzorzec tekstu reporterskiego, bardzo już bliski XX-wiecznym odmianom. Chwytliwy temat, fakt uczestniczenia dziennikarza w wydarzeniu, plastyczność ujęcia partii opisowych, żywość narracji, humor – pobudzały wyobraźnię czytelnika, a adeptów pióra skłaniały do naśladownictwa. Wśród nich mogli się też znaleźć przyszli pisarze: Henryk Sienkiewicz, a zwłaszcza Bolesław Prus, który w latach siedemdziesiątych, startując w dziennikarskim fachu, często wędrował po różnych ścieżkach i tematach. Pokolenie Sienkiewicza najpoważniejszy impuls pisarski odnajdywało jednak w „szlachetnych" odmianach prozy dokumentarnej uprawianej przez Józefa Ignacego Kraszewskiego. Do jego największych w tym zakresie sukcesów należały opisy podróży w tomach: *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy* (1840), *Obrazy z życia i podróży* (1845), łączące prawdę ze zmyśleniem, oraz *Wspomnienia Odessy, Jedysanu i Budżaku* (1845). W II połowie XIX wieku estetycznym upodobaniom czytelników ogromnie odpowiadały także drobne utwory późniejsze, drukowane w latach 1866–1874 na łamach różnych czasopism, a współcześnie częściowo zebrane w dwutomowym wydaniu *Kartek z podróży*[13]. Kanwę tego zbioru stanowiła zapoczątkowana w roku 1858 wyprawa do Europy Zachodniej. Podróż ta, odbywana nie „rzemiennym dyszlem", lecz koleją, przyczyniła się znacznie do rozpadu dawnej formy podróżopisarstwa; wędrowiec przekształcił się w reportera i korespondenta.

Miał Kraszewski – komentuje Stanisław Burkot – pełną świadomość, że dawna podróż jako w miarę ciągły zapis wrażeń z wędrówki [...] już się skończyła. Nowemu sposobowi podróżowania odpowiada ściśle tytuł – *Kartki z podróży*. Trochę to zapiski osobiste, nieskładne i porwane, trochę minireportaże nie z podróży, lecz z miejsc postoju[14].

Owe „kartki", „listy", „wycieczki" stały się popularną formą krótkiego zapisu podróży, spotykaną w dorobku największych twórców literatury postyczniowej i anonimowych zapełniaczy gazetowych kolumn.

W podróżopisarsko-korespondencyjno-dziennikarskiej spuściźnie Kraszewskiego zwraca uwagę powszechna niemal obecność obrazka i szkicu fizjologicznego, form *ex definitione* opisowych i werystycznych, użyczających antykwarycznym zamiarom autora malowniczości i autentyzmu[15]. Z tradycji obrazkowej, która stanie się w pokoleniu realistów szkołą typizacji i reprezentatywności w kreowaniu bohaterów literackich, korzystał też Ignacy Maciejowski (Sewer), autor nadsyłanych od 1874 roku do pism warszawskich i galicyjskich *Szkiców z Anglii*[16]. To właśnie on w lutym 1876 roku witał w Londynie Sienkiewicza udającego się do Ameryki.

Poza Kraszewskim, Sewerem, Goszczyńskim czy Wiśniowskim, których Sienkiewicz znał, czytał i cenił, była też spora gromadka obieżyświatów pomniejszych; ich gorsze lub lepsze sprawozdania mógł znaleźć XIX-wieczny czytelnik w niemal każdym dzienniku lub tygodniku. W *Listach z podróży do Ameryki* Sienkiewicz wymienia korespondencje Juliana Horaina i Władysława Maleszewskiego, wspomina również o pracach Krystyny Narbuttówny. Nie stanowią one jednak właściwego dlań kontekstu. Jeśli szukać porównań z Sienkiewiczowskimi dokonaniami w reportażowym fachu, to trzeba sięgnąć nie tyle do bieżącej praktyki ówczesnych reporterów, ile do tekstów innych pisarzy, których z przyszłym autorem *Trylogii* łączy wspólnota pokoleniowa i częściowe choćby podobieństwo drogi twórczej. Chodzi tu o wspólnotę natury biograficznej, w której dziennikarstwo – jak dowodzą badania

[12] *Księga jubileuszowa „Kuriera Porannego" 1877–1902*, pod red. F. Fryzego, Warszawa 1903, s. 4.

[13] J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858–1864*, oprac. P. Hertz, Warszawa 1977.

[14] S. Burkot, *Podróże Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Ruch Literacki" 1987, nr 3, s. 175; przedruk w: idem, *Kraszewski. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1988.

[15] O poglądach Kraszewskiego na ten temat: J. Bachórz, *W poszukiwaniu realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831–1863*, Gdańsk 1972; rozdz. I. *Spór o „flamandzkie malowanie"*. Por. W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, w: *Twórca jako wytwórca*, tłum. z niem. H. Orłowski, Poznań 1975.

[16] Wydanie współczesne: I. Maciejowski (Sewer), *Dzieła wybrane*, oprac. S. Frybes i J. Skórnicki, t. 1–7; t. 1, *Szkice z Anglii*, Kraków 1955.

dziejów inteligencji polskiej w XIX wieku, zwłaszcza w zaborze rosyjskim – pełni rolę społecznego „wentyla bezpieczeństwa"[17], chroniącego „klassę umysłową" przed społeczną degradacją, emigracją zdolności bądź radykalizacją. Nietrudno też zauważyć, że w wielu życiorysach stanowi ono pomost do twórczości artystycznej, wstępną fazę doskonalenia warsztatu nowelisty czy powieściopisarza. Dziennikarstwo było profesją ludzi startujących w zawodzie literata, a do wyjątków należała ponad 30-letnia „misja" Prusa oraz redaktorstwo Marii Konopnickiej w „Świcie". Na ogół traktowano je jako zajęcie niechciane i nielubiane, choć przynosiło ono także korzyści wymierne i procentujące w przyszłości.

W większości przypadków dziennikarstwo ogromnie rozszerzało horyzonty umysłowe i zmysł społeczny młodych adeptów pióra, doskonaliło styl i język, a ponadto stwarzało wyjątkowe okazje sprawdzenia się w reportersko-literackim fachu, zwłaszcza przy wyjazdach do odległych krajów, np. Sienkiewicza do Ameryki czy Dygasińskiego do Brazylii.

Prus i Sienkiewicz[18]

Porównanie twórczości obu tych pisarzy[19] nie należy do zadań łatwych, a już przyjrzenie się ich warsztatowi pisarskiemu przekonuje, że trudno znaleźć przykłady bardziej od siebie odległe. Cechy pisarstwa Prusa: rzeczowość, zamiłowanie do szczegółu, empiryczność ujęć artystycznych, ale też przedziwna predylekcja do motywów irracjonalnych, wprowadzanie (w późnej twórczości) zagadki metafizycznej

[17] J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują*, Warszawa 1988, s. 263. Zob. też: M. Płachecki, *Makrospołeczna sytuacja komunikowania w dobie niewoli (Królestwo Polskie 1864–1885)*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, pod red. J. Kosteckiego i A. Brodzkiej, Warszawa 1992.

[18] Twórczość reportażową kolejno prezentowanych tu autorów: Prusa, Konopnickiej, Dygasińskiego (i Reymonta) omawiam szczegółowo w książce: *„Reporteryje" i reportaże*. W szkicu niniejszym częściowo korzystam z poczynionych tam ustaleń.

[19] Wielokrotnie podejmowała ten temat J. Kulczycka-Saloni. Ostatnio: *Prus i Sienkiewicz – dialog czy polemika?* w: *Bolesław Prus. Twórczość i recepcja*, pod red. E. Łoch i S. Fity, Lublin 1993. Zob. też: Z. Przybyła, *Na początku było słowo recenzyjne... Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki" 1995, z. 4.

– znajdują się na przeciwległym biegunie zainteresowań Sienkiewicza, otwartego na zmysłowe doznawanie rzeczywistości. W momencie wyjazdu Litwosa, wziętego felietonisty „Gazety Polskiej" na drugą półkulę, Prus był już znanym i cenionym autorem kronik, które w latach siedemdziesiątych przeszły znamienną ewolucję, od satyrycznego felietonu w „Musze" i „Kolcach" do *Kroniki tygodniowej* w „Kurierze Warszawskim" (1874–1887). Z 1874 roku pochodzi też jego cykl reportażowy, zwany *Szkicami warszawskimi*, o których mniemał, iż „wytworzą odrębny rodzaj prozy"[20]. W skład tego cyklu wchodzą utwory bardzo różne pod względem gatunkowym, natomiast świetnie oddające wieloznaczną formułę tytułową. Wszystkie wiąże ze sobą wspólnota reporterskiej genezy (aż trzy dotyczą wystawy przemysłowo-rolniczej w 1874 roku) oraz warszawska, miejska problematyka. Miejskość wydaje się zresztą najbardziej zasługującą na uwagę specyficzną cechą twórczości Prusa. Inne reportażowe utwory autora *Szkiców* to *Kartki z podróży* (1874–1880), będące skromnym świadectwem jego nieczęstych i niedalekich z reguły wypraw. Wśród nich jest jeden z najbardziej zagadkowych tekstów Prusa, quasi-reportażowa *Wędrówka po ziemi i niebie* z 1887 roku. Trud sprawozdawcy podjął też Prus w latach 1895–1896 podczas podróży do zachodniej Europy, jednak druk korespondencji (w „Kurierze Codziennym") zakończył się artystycznym fiaskiem. Usprawiedliwiając mierność tych sprawozdań, Ludwik Włodek pisał, iż w „rozwlekłości [tekstu] widać zresztą pośrednio potężne wrażenie, jakie zrobił na Prusie cywilizowany Zachód"[21]. Powiedzmy jednak od razu, iż jego podróżnicze relacje nigdy nie uzyskały takiego rezonansu i tak wysokiej rangi artystycznej jak plon wyprawy Sienkiewicza do Ameryki czy też inne równie znane korespondencje tegoż autora. Relacje Prusa, kojarzone ze żmudnym wypełnianiem codziennych dziennikarskich zobowiązań, jawnie pragmatyczne, pozostały na zawsze w cieniu *Kronik tygodniowych*, tej jedynej w swoim rodzaju „tragiczno-komicznej" epopei Warszawy. Jego „reporteryja" była zresztą bliźniaczą siostrą socjologii, nie aspirowała do sztuki, chciała służyć życiu.

[20] List A. Głowackiego do narzeczonej z 31.05.1874, cyt. za: A. Głowacki (Bolesław Prus), *Listy*, oprac. K. Tokarzówna, Warszawa 1959, s. 73–74.

[21] L. Włodek, *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Kraków 1918, s. 51.

Zestawienie dziennikarskiej twórczości Prusa i Sienkiewicza wydaje się możliwe przy wykorzystaniu kategorii *felietonowości*, rozumianej jako powszechnie akceptowana w XIX wieku konwencja wypowiedzi publicystycznej. Wspierała się ona na trzech elementarnych zasadach: lekkości, quasi-prywatności oraz indywidualizmie autora. Mogły się one przejawiać zarówno w doborze tematyki, jak i w pojemnej i atrakcyjnej formie wypowiedzi. Sienkiewicz, co widać zwłaszcza w początkowych listach amerykańskich, znakomicie przyswoił sobie te reguły, w czym dzielnie sekundował swemu nieco starszemu koledze[22]. Dotyczy to przede wszystkim sposobu ukształtowania narracji, która pozornie niweluje dystans komunikacyjny między nadawcą i odbiorcami, tworząc płaszczyznę porozumienia, w istocie zaś zręcznie go podtrzymuje, satysfakcjonując, jak się wydaje, obie strony.

Temu samemu służy również gra z autentyzmem przedmiotu relacji. W Sienkiewiczowskiej narracji prawdziwe jest to, co nie dotyczy bezpośrednio autora, ukrytego zresztą pod pseudonimem. W całej europejskiej części *Listów* odgrywa on skutecznie rolę maski, przynajmniej dla tych czytelników, którzy nie pamiętali podpisu Litwos pod felietonami w „Gazecie Polskiej" (1875).

Z chwilą opuszczenia Warszawy przez Sienkiewicza odbiorcy jego relacji są jednak stopniowo wyprowadzani z przestrzeni fikcyjnych przygód reporterskich. Ich rola zmniejsza się wobec naporu faktów, zagęszczania obserwacji, wreszcie – zaryzykujmy i taką tezę – w miarę doświadczeń, jakie ofiarowuje świeżo upieczonemu reportażyście samo życie. Medium narratorskie – ów parawan prywatności – w początkowych listach wymodelowano według najlepszych warszawskich wzorów. „Blaga" rzeczywiście służyła przymierzu z czytelnikiem, bawiły go sfingowane przygody reportera, prywatności nikt nie oczekiwał[23].

[22] Prus wielokrotnie dawał upust swoim zainteresowaniom teorią felietonu. Zob. *Pamiętnik-notatnik Aleksandra Głowackiego*, przedruk w: F. Araszkiewicz, *Refleksy literackie. Studia, szkice, notatki*, Lublin 1934, s. 12–13, *Notatki o kompozycji*, przedruk w: T. Tyszkiewicz, *Bolesław Prus*, Warszawa 1971. Powszechnie znane są też jego felietonowe wypowiedzi na ten temat, np. w „Niwie" 1875; zob. *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. K. Tokarzówna i S. Fita, pod red. Z. Szweykowskiego, Warszawa 1969, s. 148–149.

[23] O zabawie konwencjami w listach publicznych pisze Sienkiewicz do J. Horaina: „Przeczytałem [...] *Listy Litwosa z podróży* [...] Cóż tam za talent! jaki spryt, dowcip! Czy pan uważa, że ten genialny młody człowiek rozwija się coraz bardziej, chociaż przy tym łże tak, aż się papier ze wstydu czerwieni? Co więcej: powiem Panu, że w następnych listach będzie łgał jeszcze dwa razy tyle [...]. Zresztą nic to dziwnego, bo wszyscy tak robią" (czerwiec 1876, Anaheim). Cyt. za: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. I, cz. 2, wstęp i biogramy J. Krzyżanowski, oprac. i przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 357.

Zwycięża ona jednak w przewrotnej grze z autorem, który – co widać przede wszystkim w listach 6–14, a więc już na kontynencie amerykańskim – uczy się szczerości i pokory wobec faktu. Lekcji, jaką odebrał Sienkiewicz w Ameryce, zawdzięczamy tę istotną cechę jego relacji, że w powodzi niezmiernie atrakcyjnych, a nawet porywających wydarzeń nigdy reporter nie gubi człowieka, a piękno świata nie jest dlań igraszką słowa, lecz czymś autentycznym, przeżytym.

Felietonowość może być także rozumiana jako pewien typ motywacji. Zwykłemu przeglądowi zdarzeń wystarcza, by poszczególne fakty korespondowały ze sobą na zasadzie przestrzennej lub czasowej, w zasadzie możliwe jest też ich czysto mechaniczne zestawienie. Felieton, a także XIX-wieczny reportaż, są już jednak tekstami o własnej, porządkującej wielotematyczność teleologii. Pomiędzy zdarzeniami (faktami) działają więc nie tylko wymienione relacje, ale także zasady analogii, kontrastu, pokrewieństwa, przyczynowo-skutkowego wynikania, czy wreszcie paradoksu. Ich funkcjonowanie to zasługa nadrzędnej świadomości autorskiej, wysiłku komponowania wypowiedzi *naturalnej*, a jednak *zrobionej*, służącej mniej lub bardziej uwidocznionej perswazji.

Felietonowość to wreszcie styl – subiektywny, bliski mowie potocznej i pewnym odmianom języka artystycznego. Rzeczywistość językowa felietonowo-reportażowych utworów Prusa jest niejednorodna. W obrębie jednego tekstu spotkamy paplaninę nastawioną na humor i autoironię, a za moment pojawia się język prawie naukowego wywodu, publicystycznego zatroskania czy – dla kontrastu – poezji. Styl Sienkiewiczowskich *Listów*, o których pięknie pisał Z. Najder[24], rozkwita w miarę poszerzania się doświadczeń autora; giętkość, złośliwość i dowcip ustępują z wolna mówieniu nastawionemu na rzeczowość i refleksję, przy czym język, choć obrazowy i wyjątkowo podatny na przekaz urody świata, nie traci nic ze swej świeżości. W języku tym najdoskonalej uwidacznia się proces dojrzewania Sienkiewiczowskiej sztuki pi-

[24] Z. Najder, op.cit., s. 116.

sania, pośrednio ujawnia się też odrzucenie dawnych ról i konwencji. Felietonista Litwos ustępuje pola pisarzowi[25]. *Natus est* Henryk Sienkiewicz[26].

Felietonowość może być także rozumiana jako kategoria o charakterze aksjologicznym. U Prusa, komentatora niełatwych spraw i nieciekawego życia sennej stolicy *Priwislinja*, felietonowość to sposób oceny świata, próba rozcieńczenia w humorze boleśnie doznawanej rzeczywistości. W wersji Sienkiewiczowskiej – w *Listach* – obecna jeszcze w klaustrofobicznie pojmowanej przestrzeni Europy, znika za oceanem, ustępując pola wszechogarniającemu poczuciu wolności i po wielekroć potwierdzanemu doświadczeniu autentyczności życia.

Sienkiewicz i Konopnicka

Trudno przyjąć, że to właśnie życzliwa uwaga Sienkiewicza w *Listach z podróży* (odcinek 7) na temat wiersza *W górach* utorowała drogę do sławy jednej z najpopularniejszych poetek polskich II połowy XIX wieku. W 1876 roku Sienkiewicz nie był jeszcze tym, kogo słuchało się jak wyroczni, choć uwagę tę publiczność warszawska przyjęła zza oceanu z zainteresowaniem. Trudno jednak nie zauważyć, że nigdy nie występował on wobec niej po prostu jako nieco starszy kolega w literackim fachu, natomiast natchnione teksty Konopnickiej na temat jego twórczości dają wyobrażenie o skali uwielbienia mistrza. Gdy poetka debiutowała w prozie, odnosił właśnie największe sukcesy, a *Listy z podróży* stały się niedoścignionym wzorem podróżopisarstwa.

Konopnickiej droga do prozy wiodła poprzez liczne doświadczenia dziennikarskie i reporterskie, i – trzeba to wyznać od razu – nie była to droga prosta. Pierwsza próba – *Wrażenia z podróży*, zapis wędrówki po ziemi włoskiej i Austrii z 1883 roku – była po prostu nieudana. „Gdyby

[25] Piszą o tym m.in. J. Krzyżanowski, *Pisarz i jego dzieje. Studium portretowe*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie*, Warszawa 1973, s. 27 oraz J. R. Krzyżanowski, w: ed.cit., zob. także komentarz samego autora w liście do J. Horaina z 21 września 1876 roku (H. Sienkiewicz, *Listy*, s. 376.)

[26] Parafrazuję słowa wnuczki pisarza, zob. M. Korniłowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1972, s. 52.

z *Listami z Ameryki* w pamięci oceniać wrażenia według ich miary – pisze Alina Brodzka – lepiej byłoby zamilczeć"[27]. Antoniego Sygietyńskiego, recenzenta osobnego wydania tych szkiców, nic jednak nie powstrzymało. Była to *notabene* pierwsza, w pełni profesjonalna krytyka relacji podróżniczej (reportażowej).

„Pani Konopnicka tymczasem – stwierdzał recenzent – zabierając się do spisania *Wrażeń z podróży* [...], pamiętała tylko o metaforach, o antytezach i antyfrazach, o przenośniach i przekładniach, o wszystkich prawych i nieprawych dzieciach retoryki [...]. W całym jej opowiadaniu nie widać nic szczerego, naiwnego, żywego [...]. Natura, ten jedyny regulator opisowości, wymyka się jej z rąk"[28].

Niestety, była to ocena zasłużona; hipertrofia poetyzmów i brak dystansu, przejawiający się w natrętnym emocjonalizmie narracji i graniczącym ze śmiesznością patosie, stanowiły najpoważniejsze mankamenty tekstu. Błędów tych szczęśliwie uniknął Sienkiewicz, wyciszając emocje i skutecznie przeciwdziałając stylistycznemu rozchwianiu, co chyba zawdzięczać należy temu, iż jego *Listy* powstawały w pewnym „luzie" czasowym, bez pośpiechu i nagłości typowych reporterskich doniesień.

Zasada ta potwierdziła się również w przypadku Konopnickiej. Jej późniejsze teksty reportażowe cechuje ogromna sprawność warsztatowa. Zwłaszcza cykle powstałe w okresie redagowania „Świtu", *Za kratą* (1886) oraz *Obrazki więzienne* (1887), mogą stanowić przykład doskonałego stylu przedmiotowego. Bardzo nowocześnie, ascetycznie niemal pojmuje się tu rolę narratora, co u Konopnickiej-nowelistki oznacza z reguły wycofanie się za fakty bądź narrację rozumianą jako stworzenie warunków do autoprezentacji bohatera. Nie warto też w tej prozie szukać jakichś jednoznacznych gatunkowych rozstrzygnięć. Większość jej nowel ma, jak to się często zdarza w literaturze II połowy XIX wieku, zaplecze faktograficzne, natomiast teksty zamierzone jako dokumenty ciążą w sposób naturalny ku literackości. Szkice *Za kratą*, najbliższe formule klasycznego reportażu, wydają się zatem jakąś formą

[27] A. Brodzka, *O nowelach Marii Konopnickiej*, Warszawa 1958, s. 77.

[28] A. Sygietyński, *O „Wrażeniach z podróży" M. Konopnickiej*, „Wędrowiec" 1884, nr 10; przedruk w: A. Sygietyński, *Pisma krytycznoliterackie*, wstęp i wyb. T. Weiss, Kraków 1971, s. 310, 311, 315.

z pogranicza publicystyki i literatury pięknej. Nie jest to tylko surowy materiał faktograficzny, prezentujący egzotyczny, zamknięty świat warszawskich więzień. W opracowaniu stylistycznym i kompozycji widać wysiłek sumowania poszczególnych, wstrząsających nieraz odkryć na temat ludzkiej kondycji i próbę nadania tym obrazom uniwersalnego sensu. Jednocześnie jest to interesujący materiał dla socjologa, dowód głębokiej erozji moralności (anomii) w społeczeństwie polskim doby niewoli. W *Obrazkach więziennych* rękę artystki czuje się jeszcze wyraźniej, literackie przekształcenia materiału dokumentarnego sprzyjają „płynności" formy epickiej. I tu znowu można wskazać wzorzec sienkiewiczowski. Większość amerykańskich nowel Sienkiewicza (*Przez stepy, Wspomnienie z Maripozy, Sachem, Latarnik*) w pomysłowy sposób łączyła dokument z fikcją, pokazywała bezkolizyjne współistnienie różnych tendencji podporządkowanych artystycznemu zamysłowi całości[29]. Konopnicka przewyższa jednak swego mistrza w dziedzinie psychoznawstwa; prezentowane przez nią w nowelistyce i reportażach więziennych sylwetki zbrodniarzy, nędzarzy czy nieszczęśników zdeptanych przez los przyciągają precyzją rysunku i tajemniczą głębią wnętrza nierozpoznanego i zwykle nieoczekiwanego w prymitywnych charakterach.

Sienkiewicz i Dygasiński

Wyliczając rozliczne pożytki, jakie przyniósł Sienkiewiczowi fortunny wyjazd za ocean, zarówno Krzyżanowski, jak i Wyka podkreślali w *Listach* rozwój zmysłu epickiego pisarza, dający się przeczuć w efektownych paralelach między amerykańskimi kresami i polskim pograniczem[30]. Z amerykańskiego doświadczenia do jego nowelistyki przeniknęło stosunkowo niewiele i w sposób raczej ograniczony. Dopiero w śmiało zakrojonym powieściowym cyklu historycznym, prócz krajobrazów stepowych i wielkich krain nieograniczonej wolności, pojawili się ludzie, jakich Sienkiewicz spotykał na swoich ścieżkach – „twardzi, hartowni, burzliwi, solidarni i brzydzący się wszelką zdradą", po prostu „postacie wyjęte z powieści"[31]. Byli to realni, żywi uczestnicy spełniającego się na jego oczach mitu Wielkiej Przygody. Także wśród polskiej emigracji – wtedy jeszcze wyłącznie politycznej – poznał pisarz ludzi o wyjątkowo barwnych życiorysach. Tym właśnie jego pierwsze spotkanie z emigracją różni się od doświadczeń Dygasińskiego.

Autor *Beldonka* znalazł się na drugiej półkuli – jako wysłannik „Kuriera Warszawskiego" – jesienią 1890 roku, w okresie tzw. gorączki emigracyjnej, czyli masowego ruchu wychodźczego o podłożu ekonomicznym. Odbywszy z emigrantami pierwszy etap podróży – najpierw kolejowy, a potem morski – pisarz zląkł się jednak trudów wyprawy i zrezygnował z obserwacji uczestniczącej. Na brazylijskiej ziemi też nie zobaczył wszystkiego, co zasługiwało na uwagę. Ponieważ wszystkim jego krokom towarzyszyła natrętna i kłamliwa reklama sponsora, już od Rio podróżował w asyście szpiegów, najprawdopodobniej z Towarzystwa Emigracyjnego, zainteresowanego, by ohydna prawda o brazylijskiej emigracji nie przedostała się do opinii publicznej. Kulisy podróży zostały jednak zatajone w przeznaczonych dla szerokiej publiczności *Listach z Brazylii*. Rekonstrukcja wydarzeń możliwa jest dzisiaj tylko w przybliżeniu, głównie dzięki prywatnej korespondencji Dygasińskiego do Stanisława Witkiewicza. Gdy pisarz przed czasem wrócił z Brazylii, przeraziły go nadmierne oczekiwania czytelników, zrozumiał też, iż padł ofiarą informacyjnej manipulacji. We wstępie do książkowego wydania *Listów* uznał wyprawę za nieudaną, wyrzucając sobie mierność osiągniętych zamierzeń.

Przy wszystkich tych utrudnieniach Dygasiński przeżył jednak w Brazylii przygodę życia, być może większą nawet niż Sienkiewicz w swoim czasie. Ale sytuacja ich startu różniła się zasadniczo. W chwili pojawienia się propozycji „Kuriera" Dygasiński przeżywał kolejny twórczy i życiowy impas. Rozgoryczony pisał do Witkiewicza: „Jestem przerobiony [...]. Cóż ja mogę jeszcze na świecie zrobić? Najlepiej chyba

[29] Rolę Sienkiewicza w kształtowaniu nowoczesnych wzorców krótkiej formy, głównie noweli tendencyjnej i realistycznej, analizuje T. Bujnicki, *Wstęp*, w: H. Sienkiewicz, *Wybór nowel i opowiadań*, Wrocław 1986, s. XVI, XXII, XXIX. O dokumentarnych walorach nowel Sienkiewicza z okresu amerykańskiego piszą: J. Krzyżanowski, op.cit., s. 34 oraz E. Szonert, *Spotkania z Sienkiewiczem*, Warszawa 1987 (szkice: *Romans i przygoda*, *Wartości „Orsa"* i inne).

[30] J. Krzyżanowski, op.cit., s. 31–33; K. Wyka, op.cit., s. 27–28.

[31] H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 192–193, list 8.

umrzeć" (27.10.1890). Nic więc dziwnego, że przyjął wyzwanie jak podarunek losu. Plon podróży okazał się wyjątkowo obfity; korespondencje do „Kuriera", nowele, broszura dla ludu, wreszcie wymarzona „brazyliańska epopeja" – powieść o emigracji *Na złamanie karku*. Nad wszystkimi tymi tekstami w sposób znaczący zaciążyła jednak publicystyczna doraźność oraz zdecydowana, wręcz fatalistyczna wizja wychodźstwa.

Dygasiński w Brazylii zetknął się z prawdziwą emigracją chłopską. Poraziły go jej rozmiary, chaos i gwałtowność. Na własnej skórze doznał bezradności i nędzy emigranta na obcej ziemi. Odkrył indyferentyzm religijny, bezwolność i wyjątkową podatność emigrantów na zło. Po Sienkiewiczu, który za oceanem zobaczył Polaka-tułacza i niedawnego bohatera, co krew za ojczyznę przelewał, Dygasiński ujawniał niepiękną i niechętnie przyjmowaną prawdę o rodakach. Podobnie jak inni reportażyści tego czasu pokazał, jak rodzi się na drugiej półkuli stereotyp upadłej Polki i Polaka – żebraka Europy. Jego myślenie o emigracji nie było jednak pozbawione i jasnej strony. Mimo wielu wątpliwości i generalnie negatywnego nastawienia do całej sprawy, Dygasiński dostrzegał w wychodźcach niezgłębione pokłady energii, mityczną siłę ludu. W jego listach do Witkiewicza z listopada 1890 i stycznia 1891 roku pojawia się idea Nowej Polski – *antidotum* na bezmiar rozpaczy narodowej, pogłębiającej się u schyłku wieku: „Zalewajmy Brazylią, skoro w stosunkach europejskich wypłynąć na wierzch nie można [...]" (12–13.11.1890). W drugim zaś liście przesyłał dramatyczne świadectwo polskiej tęsknoty:

„[...] i trapiła ich straszna tęsknota za żytem, krowami, kościołem parafialnym, Żydem szynkarzem i księdzem proboszczem. Opowiadali o tych rzeczach takie powieści, że i ja się z nimi rozbeczałem. [...] Jęczeliśmy strasznie, a potem oni mię wzięli za Mojżesza, który sobie nie *życzy*, aby jego lud jadł banany, bo przywykł do kluchów żytnich, zrobili bunt i pierzchnęli..."

Tej historii oczywiście nie ma w korespondencjach do „Kuriera". Nie ma również ani słowa o buncie i roli, jaką pisarz najprawdopodobniej odegrał wtedy w Brazylii. Motyw protestu emigrantów oraz postać *alter ego* autora – literata Kołomińskiego, wykreowanego w pragnieniach nieszczęśników na wybawcę – pojawi się natomiast w powieści *Na złamanie karku*, łączącej fikcję mimetyczną z dokumentaryzmem. Utopia Nowej Polski nie była jednak pomysłem Dygasińskiego.

Na przełomie wieków funkcjonowała w kręgach południowoamerykańskiej emigracji, używano jej także w odniesieniu do jednego ze stanów Brazylii[32].

Najciekawsza w tym liście wydaje się jednak kwestia chłopskiego patriotyzmu, obywającego się bez romantyczno-wzniosłego literackiego sztafażu. Jest to „brudny", instynktowny patriotyzm ludzi ciężko doświadczonych przez los, odkrywających swoją polskość daleko od rodzinnej ziemi. „Chłop polski – pisał Sienkiewicz w 1879 roku – kocha więcej ojczyznę niż sam wie o tym"[33]. Brzmi to zupełnie jak komentarz do cytowanego listu Dygasińskiego.

Nieoczekiwanych i niezamierzonych zbieżności w myśleniu obu pisarzy wykryć można więcej. Dla obu podróżników wyprawa na drugą półkulę to doświadczenie głębokie i odkrywcze. U Sienkiewicza wyzwoliło ono pierwotne impulsy zgromadzonej w nim energii twórczej, Dygasińskiemu zaś dało jedyną w swoim rodzaju możliwość odrodzenia się duchowego po serii niepowodzeń pisarskich i życiowych. Obu twórców upodabnia także niemal metafizyczne uczucie wolności, jakiej doznają w zetknięciu z inną ziemią, naturą, ludźmi. Wolność jest słowem-kluczem wielu wyznań czynionych przez Sienkiewicza w jego korespondencji prywatnej i publicznej. Wolność, natura, energia to prefiguracje jego osobistego mitu męskości. W liście do Edwarda Lubowskiego (listopad 1876, Sta Ana Mnts) pisał:

„Rozkochałem się tu w ludziach, w naturze i w tym życiu zdrowym, potężnym, a tak wolnym, że nieraz mi się zdaje, że jestem ptakiem. Co to za skarb jest nieograniczona wolność, to znowu tylko tu można się przekonać".

W późniejszych, niepublikowanych nigdy listach do Witkiewicza Sienkiewicz wielokrotnie wracał wspomnieniem do czasów amerykańskich. Po ślubie z Marią Szetkiewiczówną snuł projekty osiedlenia się w Kalifornii na zawsze[34]. Zniechęcony prowincjonalną atmosferą Warszawy wyrażał nieraz chęć ucieczki do zatrzymanego na migawce pamięci, urosłego przez lata mitu kalifornijskiego kanionu.

---

[32] Prezentacją takiego sposobu myślenia jest książka J. Siemiradzkiego, *La Nouvelle Pologne. État de Parana (Brésil)*, Bruksela 1899.

[33] Cyt. za: Z. Najder, op.cit., s. 120.

[34] List 17 i 18. Niepublikowane listy do Witkiewicza udostępniła mi dr Maria Bokszczanin.

Dygasińskiego i Sienkiewicza urzekło na drugiej półkuli pierwotne piękno natury, „męska" przygoda, którą ofiarowuje dzika kraina Zachodu. Sienkiewiczowskie wzorce przygód na dzikim amerykańskim pograniczu musiały oddziaływać na autora emigranckiej epopei, w której nie brak postaci niemal westernowych (Andrzej Szmit-Szumidowicz), a i opisy przyrody w niejednym przypominają pióro przyszłego noblisty. Generalnie rzecz ujmując, Dygasiński jednak odmiennie wystylizował swą relację. Jeśli język Sienkiewicza ewoluuje od lekkiego stylu publicystycznego w stronę artyzmu, to u Dygasińskiego język sprawozdawczo-naukowy staje się po prostu stylem literatury Napisane niemal 20 lat po Sienkiewiczu *Listy z Brazylii* sytuują się bliżej bieguna publicystyczności; przy wszystkich artystycznych ambicjach ich twórcy pozostały tekstem literacko niespełnionym, pisanym w pośpiechu i szczególnych okolicznościach.

Doświadczenie podróży u obu korespondentów stało się także specyficznym przeżyciem obcości, inności, które pozwala odkryć prawdę o sobie samym, w pewnych zaś szczególnych okolicznościach może być także drogą narodowego i społecznego samopoznania. W przypadku Sienkiewicza odkrycie to dotyczy jego samego jako mężczyzny, autora, Polaka. U Dygasińskiego daje się przełożyć przede wszystkim na zagadnienie emigracji, której szansę rozumiał wyjątkowo pesymistycznie. Jak łatwo przekonać się o tym z *Listów*, w Brazylii zobaczył on przede wszystkim sprawność kolonizacji niemieckiej i nędzę Polaka[35].

Relacje te były dla niego analogonem rzeczywistej pozycji Polski w Europie, zwłaszcza w kontekście żywiołowej ekspansywności państwa pruskiego w polityce i ekonomii. I był to jeden z najpoważniejszych argumentów przeciwko emigracji z Królestwa. Innych dostarczyła obserwacja emigracyjnej gorączki, a także „brazyliańska" afera, jaką rozpętano po jego powrocie[36]. W liście do Witkiewicza z 7 marca 1891 roku pisał z goryczą o upadku cywilizacyjnej sprawności narodu: „Po całej

[35] A. Dygasiński, *Listy z Brazylii*, Warszawa 1891, s. 139–140.

[36] Dygasińskiego oskarżono o defraudację pieniędzy przeznaczonych na wyprawę. Nie wiedzieć dlaczego, nie próbował nawet odpierać zarzutów. Piszę o tym w rozdz. *Dygasiński i „brazyliańskie" epopeje*, w: *„Reporteryje" i reportaże*. Listy prywatne cytuję za: A. Dygasiński, *Listy*, wstęp J. Z. Jakubowski, komentarz biograf. A. Górski, przyg. tekstów i red. T. Nuckowski, Wrocław 1972.

mojej odysei zdobyłem jedno doświadczenie: my jesteśmy upadli bez ratunku"[37].

Sienkiewicz, przebywając w Stanach dużo wcześniej, nie poznał głębiej emigracji zarobkowej, choć w Nowym Jorku obserwował zdezorientowanych przybyszów z Europy i rzesze biedaków żyjących na bruku, a w czasie swej transoceanicznej podróży słyszał o biednych i tęskniących za krajem „osadach chłopskich pod wodzą proboszcza". Jednak na temat emigracji ferował (także i później) zdania ostrożne i sądy wyważone. Sam przecież wybrał los wiecznego tułacza! W odczycie lwowskim (1879), rozważając szansę Polaków w Stanach Zjednoczonych i uwypuklając koszty, jakie ponosi emigrant w pierwszym pokoleniu, przyznawał obiektywnie: „Inne ziemie dają tylko przytułek – ta ziemia uznaje za syna i daje prawa. To odwrotna strona medalu, na którego pierwszej odmalowałem nędzę wychodźców"[38]. Stany Zjednoczone na zawsze pozostały w jego pamięci krajem demokratyzmu, wolności i równych szans dla wszystkich.

W porównaniu z korespondencją Dygasińskiego *Listy z podróży do Ameryki* zdają się wyjątkowo szczęśliwym połączeniem publicystyki i artyzmu. Sienkiewicz odkrywał w nich dla czytelnika polskiego, żyjącego na kurczącym się skrawku ojczystej ziemi, wielkie i kuszące przestrzenie Nowego, wolnego Świata, z ich swoistą mitologią szlachetnych pionierów, dzielnych szeryfów czy rzutkich i pomysłowych przedsiębiorców. W podziwie dla hartu ducha i prężności młodej cywilizacji pisarz nie tracił z oczu spraw drażliwych i domagających się interwencji. Niesłychanie ważna była jednak w tym wszystkim nuta optymizmu, aprobaty, zrozumienie dla trudnych problemów demokratycznego społeczeństwa. Tego właśnie zabrakło w tekstach Dygasińskiego.

Mistrzostwo Sienkiewicza

Tajemnica funkcjonowania Sienkiewiczowskiego tekstu jako arcydzieła nie jest trudna do rozwikłania, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę

[37] Przyszłość nie potwierdziła tego pesymizmu, por. relacje reporterskie z lat 30. Zbigniewa Uniłowskiego, *Żyto w dżungli. Pamiętnik morski*, Kraków 1981.

[38] *Osady polskie w Stanach Zjednoczonych Północnej Ameryki*, w: H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 394.

powstające w najbliższym jego kontekście teksty równie głośne, ambitne lub co najmniej interesujące. Wszystkie prezentowane tutaj utwory zajmują w całokształcie dorobku twórczego ich autorów miejsce znaczące, choć nie najważniejsze, żaden z nich – może poza *Listami z Brazylii* – nie cieszył się jednak tak wielkim powodzeniem czytelniczym. Nie było zatem przesady w stwierdzeniu Sienkiewicza, gdy rozgoryczony finansowymi przetargami z Edwardem Leo pisał do Daniela Zglińskiego, że swoją produkcją literacką (*Listami, Selimem Mirzą, Szkicami węglem* i in.) on „jeden z całej redakcji trzymał »Gazetę [Polską«] za uszy wówczas, kiedy chwiała się bardzo"[39]. Potwierdzenie tego można znaleźć także w słynnych listach anonimowej Baronowej XYZ, która lata 1876–1877 nazwała „najświetniejszą epoką »Gazety«"[40].

Listy z podróży do Ameryki zmieniły pozycję Sienkiewicza w literackim środowisku Warszawy i w innych zaborach. Zaczęto uważnie przypatrywać się fenomenalnie zaczętej karierze, a w utworach powstałych z inspiracji amerykańskiej znajdować potwierdzenie wysokiej klasy pisarskiej. Nawet zwykle złośliwy Walery Przyborowski przyznał, iż pobyt w Nowym Świecie zmienił autora powieści *Na marne* nie do poznania:

„Przestrzenie olbrzymie [tego świata], wielka atmosfera, »daleki Zachód«, rozparł mu piersi szeroko, zaprawił mu wzrok do spoglądania w dal nieskończoną, tak że wrócił jako talent niepospolity, pierwszorzędny"[41].

Utwory reportażowe wszystkich zestawianych tu z Sienkiewiczem autorów służyły pokazaniu najważniejszych tendencji rozwojowych gatunku formującego się w II połowie XIX wieku. Twórczość kronikarska Prusa jest wielce charakterystyczna dla początków „reporteryi" warszawskiej, fazy dominacji felietonu i walki reportażu o autonomię z innymi małymi formami epickimi – prócz felietonu – także z obrazkiem, szkicem, nowelą. W latach osiemdziesiątych twórcy reportażu potwierdzają swoje zainteresowania problematyką krajową, nasycają go – m.in. za sprawą szkiców więziennych Konopnickiej – tematyką o uniwersalnej wymowie społecznej i antropologicznej. W latach dziewięćdziesiątych zaś kształtują się zręby współczesnego dokumentaryzmu. *Listy z Brazylii* Adolfa Dygasińskiego są jednym z najgłośniejszych ówczesnych przykładów „literatury faktu". W nieco innym kierunku podąży w 1894 roku Władysław Reymont, tworząc słynną *Pielgrzymkę do Jasnej Góry*, odmianę bliską dokumentom psychologicznym.

Miejsce Sienkiewicza jest w tym doborowym towarzystwie jak najbardziej uzasadnione. Jeśli Kraszewski nauczył kolejne XIX-wieczne pokolenia posługiwania się dokumentem, to autor *Listów z podróży do Ameryki* pokazał, że reportaż może być dziełem sztuki.

[39] Cyt. za: J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956, s. 68.

[40] [A. Zaleski ?], *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, oprac. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1971, list 6, s. 362.

[41] [W. Przyborowski], *Stara i młoda prasa*, Petersburg 1897, s. 131.

Henryk Sienkiewicz – portret dekadenta

Każda okrągła rocznica Sienkiewiczowska otwiera na nowo kwestie związane z biografią pisarza. Za każdym razem pojawia się pokusa znalezienia w niej czegoś, na co inni nie zwrócili uwagi, pominęli lub zlekceważyli. Tak jest chyba i w tym przypadku: nie mielibyśmy pokusy nazywania go dekadentem, gdyby portret artysty zbudowany ze słów apologetów nie był tak spiżowy, wyidealizowany, tak prowokująco nieprawdziwy i banalny. I nie ma w tym jedynie potrzeby szargania świętości. Lista przypisywanych Sienkiewiczowi „grzechów", pojawiających się w różnego rodzaju plotkach i pomówieniach, a także w całkiem poważnych opracowaniach jest długa i urozmaicona, co świadczy nie tylko o mocnej pozycji zawiści w rankingu polskich cech narodowych, ale również o niegasnącym zainteresowaniu jego życiem i dziełem.

W ujęciu Teresy Walas *dekadentyzm* to światopogląd, będący produktem rozkładu filozoficzno-ideowej bazy pozytywizmu i naturalizmu[1]. Jego centrum wypełniają motywy schyłkowości, poczucie kryzysu (prawdy i etyki), a także szczególna sytuacja jednostki, usiłującej scalić i zracjonalizować swoje sensualistyczne poznanie oraz określić się wobec rzeczywistości. W praktyce literackiej wszystkie te elementy dają się przełożyć na kategorie poetyki, stając się jednocześnie fundamentem pluralistycznej i heterogenicznej estetyki dekadentyzmu. Opisując sposób funkcjonowania terminu w Polsce, badaczka zdaje się szczególnie akcentować fakt, iż nie uzyskał on wystarczającej autonomii semantycznej. Oznacza to, że bywał wykorzystywany dość dowolnie, np. wszędzie tam, gdzie po prostu następowało przekroczenie powszechnie akceptowanego ideału zbiorowego. Ideał ów, należący do zmitologizowanej i nie dającej się racjonalnie interpretować świadomości kolektywnej tworzyły skądinąd elementy bardzo różnej jakości i proweniencji. Nawiasem mówiąc, znakomicie dają się one wypreparować z twórczości interesującego nas artysty, jeśli nie całej, to tej przynajmniej, która „krzepi serca". Jest wśród nich miejsce na publicystyczno-pozytywistyczne zaangażowanie, moralność fundowaną na światopoglądzie religijnym, potocznie rozumiany patriotyzm, a także zdrowy rozsądek. Wszystkie, jak nietrudno zauważyć, pochodzą z bieguna opozycyjnego wobec dekadentyzmu. W potocznym myśleniu utrwaliło się też trwające zresztą do dziś przekonanie, że z racji przypisywanej mu terminologicznej niesamodzielności dekadentyzm nie zajmuje określonego miejsca w przestrzeni historycznej. Może się zatem pojawić w różnych miejscach i w różnym czasie. Zdaje się, że w tym właśnie tkwi tajemnica powodzenia terminu *dekadentyzm południa wieku*, o ileż bowiem pełniej brzmi niż zwyczajny *pesymizm*? Nie dziwmy się zatem, że argumenty na rzecz *dekadenckości* Sienkiewicza, które pojawią się w tym tekście, będą pochodzić z różnych kręgów i nie zawsze znaczyć to samo. Dwa z nich uznamy za najważniejsze: krąg biografii – reprezentowany przez dokumenty osobiste, listy do rodziny i przyjaciół oraz opinie współczesnych, admiratorów i przeciwników oraz krąg ekspresji literackich – bezwiednie ujawniający znamienne preferencje estetyczne, wybory duchowe, zakorzenienie światopoglądowe.

Po raz pierwszy Sienkiewiczowi dostało się wyraźnie w okresie pobytu w Ameryce, skąd napływały ekscytujące korespondencje, a różnica stylu pisarskiego stawała się aż nadto oczywista. Prus wielokrotnie wspomina o wyrywaniu sobie z rąk poczytnych listów, aż w końcu (w roku 1880) zniecierpliwiony tonem bezkrytycznej admiracji Litwosa w prasie warszawskiej wykrztusi:

„O ile słyszałem, on sam jest nieuleczonym pesymistą. Jeździł po świecie chcąc się rozerwać – i – świat go znudził. Myślał, że sława zabawi go, lecz i na dnie jej kielicha znalazł nudy..."[2]

[1] T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1900)*, Kraków 1986, s. 32–104.

[2] B. Prus, *Kroniki*, pod red. J. Baculewskiego, oprac. Z. Szweykowski, t. IV, Warszawa 1955, s. 266.

Ów mimowolny przytyk skądinąd życzliwego kronikarza podsumowuje właściwie wszystkie animozje, jakie spotykały na warszawskim bruku młodego Sienkiewicza. Dopóki był jednym z wielu młodych obracających się „w pozytywistycznym słoneczniku", nie zwracano nań uwagi. Mizeria najpierw studenckiego, a potem dziennikarskiego żywota dawała silne poczucie wspólnoty. Możliwości samorealizacji były bardzo ograniczone. Arystokratyczne ciągoty kuzyna Cieciszowskich i Lelewelów, biegłość w rozpoznawaniu herbów, czy nienaganny, wręcz dandysowski, choć z braku środków wciąż skromny wygląd – opisane złośliwie przez Świętochowskiego i Przyborowskiego – brano za niegroźne dziwactwa[3].

Ale Ameryka wyraźnie zmieniła Litwosa, dała mu rozmach, poczucie wolności, dostarczyła inspiracji twórczej, której wystarczyło na długie lata i chyba... przynajmniej w tym momencie – uleczyła od neurastenii. W *Listach z podróży do Ameryki*[4] czytamy kilkakrotnie, iż wyrwawszy się miastu – ukoił nerwy, a skarżącego się ustawicznie na migreny i niepokój obserwujemy w pełni sił i zdrowia, choć – jak zaświadcza znakomita korespondencja z Julianem Horainem[5] – nie obyło się przy tym bez pewnych wahań, załamań czy chwilowych niedyspozycji. Za oceanem skala doznań artysty otrzymuje wyjątkowo szeroki zakres. Rozciąga się od bieguna estetycznej bierności, symbolizowanej w tekście panteistycznym przeżyciem natury, skłonnościami kwietystycznymi czy wręcz tęsknotą do nirwany aż do bieguna czystego aktywizmu, poświadczonego heroizmem życia w prymitywnych warunkach amerykańskiego pogranicza. Doświadczanie świata jest tutaj zatem zdecydowanie inne niż w rozplotkowanej, rozgorączkowanej Warszawie. Z dala od jej zgiełku, konwenansów i fałszywych hierarchii toczy się życie inne,

[3] A. Świętochowski, *Henryk Sienkiewicz*, „Prawda" 1884, nr 27; zob. tenże: *Wspomnienia*, wstęp i oprac. S. Sandler, Wrocław 1966 oraz [W. Przyborowski], *Stara i nowa prasa*, Petersburg 1897, s. 129–130.

[4] Pierwodruk czasopiśmienniczy: „Gazeta Polska" 1876, nr 102–237; 1877, nr 37–221; 1878, nr 42–69 (z przerwami). Na temat listów zob. M. Zdziechowski, *Henryk Sienkiewicz w listach z podróży po Ameryce i obrazkach amerykańskich*, w: *Szkice literackie. I. Ad astra*, Warszawa 1900; Z. Najder, *O „Listach z podróży" do Ameryki Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 1; J. R. Krzyżanowski, *Znaczenie „Listów z podróży do Ameryki"*, w: *Sienkiewicz żywy*, pod red. W. Günthera, Londyn 1967.

[5] Zob. H. Sienkiewicz, *Listy*, red. i wstęp J. Krzyżanowski, oprac. M. Bokszczanin, konsult. M. Korniłowicz, t. I, cz. 2, Warszawa 1977.

intensywne, bogate, wolne, upajające tysiącem możliwości. Przedzierzgnięty z felietonisty w pisarza Henryk Sienkiewicz ze słów-kluczy odnalezionych w wielkiej przestrzeni Nowego Świata: *wolność, natura, energia* tworzy prefiguracje swego osobistego mitu męskości. Taki jestem, taki chciałbym być:

„Tu za przewodnika służy ci twój własny instynkt, sypiasz pod gwiazdami w rozpadlinie skalnej, którą własnymi rękoma musisz poprzednio oczyścić ze skorpionów i węży; grzejesz się, jeśli sam napalisz ogień; jesz, co sam upolujesz [...]. Krótko mówiąc podróżujesz jak prawdziwy mężczyzna; wszystkie pierwiastki twej dzielności nie zmarnowane życiem miejskim wchodzą w grę z niebezpieczeństwem. Wszystko, co się staje, staje się przez ciebie dzięki twemu męstwu, energii i przezorności"[6].

I jeszcze jeden cytat z listu do Edwarda Lubowskiego:

„Rozkochałem się tu w ludziach, w naturze i w tym życiu zdrowym, potężnym, a tak wolnym, że nieraz mi się zdaje, że jestem ptakiem. Co to za skarb jest nieograniczona wolność [...]"[7].

Listy z podróży do Ameryki, a także późniejsze korespondencje z Paryża czy Afryki, również *Mieszaniny literacko-artystyczne* utrwaliły w świadomości zbiorowej wizerunek literata bawiącego w wielkim świecie, korzystającego z osobistej wolności i wszelkich uciech życia, krótko mówiąc: tego, komu jest lepiej niż innym, choć niekoniecznie lepszego, boć przecie – i to wyraźnie czuje się np. w pełnych rozżalenia i kompleksów listach prywatnych Orzeszkowej – nie uczestniczącego jednak bezpośrednio w naszych polskich sprawach[8]. To głosy z początku tej drogi życia, tuż przed wybuchem żywiołowego epickiego talentu i nieznaną dotąd polskim pisarzom światową karierą[9].

Z czasów apogeum tej sławy, choć na jej przeciwległym biegunie, znajdziemy głos Wacława Nałkowskiego, kontynuującego krytykę roz-

[6] *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 183.

[7] List z listopada 1876, cyt. za H. Sienkiewicz, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1952, t. 55, s. 435–436.

[8] Zob. E. Jankowski, *Z dziejów znajomości Orzeszkowej z Sienkiewiczem*, „Pamiętnik Literacki" 1956, z. 4 oraz J. Kulczycka-Saloni, *Sienkiewicz w oczach współczesnych*, w: J. Krzyżanowski i in., *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960.

[9] Zob. T. Bujnicki, *Triumf popularności. Sienkiewicz – laureat Nobla*, w: *Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych". Studia*, Kraków 1996.

poczętą w 1903 roku przez Brzozowskiego[10] i prowadzoną tym razem bezpardonowo – w tonie osobistej napaści, pamfletu i anatemy. Sienkiewicz został w niej opisany jako dekadent *à rebours*: pisarz bez zmysłu społecznego, odwracający oczy od ciemnych, bolesnych stron życia, fałszujący rzeczywistość i system wartości moralnych, zimny esteta, zwolennik stosowności za każdą cenę, klerykał i konserwatysta, autor tendencyjnych (tendencja wsteczna), „trujących" książek. W artykule *Geneza produkcji i chwały pana Sienkiewicza* zastosował Nałkowski język i kategorie, którymi posłużył się w słynnych *Forpocztach*. Autora *Trylogii* zaliczył do *nerwowców*, zwanych inaczej typem abiologiczno-asocjalnym lub dekadenckim. Człowiek taki – dowodził – „nie znajdując oparcia, osi życiowej, ani w sobie, w swej fizycznej energii, jako nazbyt, względnie do swych zasobów biologicznych, przesubtelniony (czy to z natury czy wskutek nadużyć), ani na zewnątrz siebie, w dążeniach społecznych, jako asocjalny, szuka zwykle oparcia w sztuce [...] w sybarycko-artystycznej dyletanckiej kontemplacji"[11].

Gdy pobudka ta nie wystarcza, ciągnie dalej Nałkowski, następuje zwrot ku formom religijnym lub jeszcze inny – w przeszłość, „w dawne rycerskie czasy barwnych strojów i świetnych zbroi, w czasy dzielności fizycznej, a zarazem tępoty umysłowej"[12]. Pociąg ku przeszłości bohaterskiej osłania upodobanie do krwawych scen i okrutnych widoków, dostarczających silnych wrażeń. Charakterystykę kończy publicysta wypomnieniem pospolitego egoizmu, który ujawnia się w pewnym sprycie w interesach, co staje w jaskrawej sprzeczności z artystycznym przesubtelnieniem i deklarowanym idealizmem. W całej rozprawie Nałkowskiego – napisała prawie 40 lat później Erwina Groten-Sonecka – pełnej fanatycznego uporu ideowca i nie przebierającej w inwektywach – to jedno określenie *nerwowiec* wydaje się głęboko słuszne i zaświadcza, że Nałkowski lepiej niż inni potrafił przeniknąć psychikę pisarza[13].

[10] Zob. S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, prwdr. „Głos" 1903, nr 14–18; idem, *Współczesna powieść polska*, Stanisławów b.d. [1906], przedr., w: *Eseje i studia o literaturze*, wstęp, wybór i oprac. H. Markiewicz, t. I–II, Wrocław 1990.

[11] W. Nałkowski, *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu*, Kraków 1904, s. 39.

[12] Ibidem.

[13] E. Groten-Sonecka, *Sienkiewicz jeszcze nieznany*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Juliana Kleinera*, Łódź 1949, s. 440. Jest to, jak pisze autorka, fragment ostatniego rozdziału jej pracy doktorskiej napisanej w 1935 roku na UJK we Lwowie.

Teza o nerwowości staje się zatem punktem wyjścia jej własnych badań. Sonecka dowodzi w nich, iż „wielkość Sienkiewicza nie polega na niewzruszonej niczym sile jego ducha, lecz wręcz przeciwnie – na pasowaniu się z własną niemocą i przezwyciężaniu jej heroicznym wysiłkiem woli. [...] Uznając Sienkiewicza jedynie za rzecznika triumfującego, patriotycznego optymizmu, fałszuje się bezwiednie jego obraz jako pisarza i człowieka. Nie wolno zapominać o tym, że [pisarz], spoglądając z wyostrzonym krytycyzmem na współczesne społeczeństwo, dostrzegał tylko Płoszowskich i – Połanieckich"[14].

Głównym tekstem interpretowanym przez badaczkę staje się przeto *Bez dogmatu*, „ogniwo pośrednie pomiędzy okresem młodzieńczej negacji i rewizji ideowej a ustaleniem się religijno-społecznego, zachowawczego *credo* Sienkiewicza"[15].

Ubolewa ona jednocześnie, że brak materiałów biograficznych (listów) nie pozwala zrekonstruować w pełni okresu pracy nad powieścią, dać innymi słowy: Sienkiewiczowski obraz ducha „nieskłamany w niczym". W tym miejscu godzi się od razu powiedzieć, że mając dziś pełny dostęp do tych źródeł, niestety nie podzielam jej entuzjazmu[16]. Obszerny, liczący ponad 560 jednostek zbiór listów pisarza do Jadwigi Janczewskiej, pisanych w latach 1879–1916, uchodzący za najbardziej osobisty, nie jest wcale tak ekshibicjonistyczny, jak to się zwykło uważać i w żadnym wypadku nie może zastąpić pamiętnika pisarza, o którym wiemy, że był, że nikt nigdy go nie przeczytał oraz że najprawdopodobniej spłonął w powstaniu warszawskim. Że zbiór ów nie jest taki, jakiego się spodziewano, zadecydowała, jak sądzę, osoba adresatki, znakomicie opisana przez Marię Bokszczanin we wstępie do przygotowywanej edycji, a także Marię Korniłowiczówną w książce wspomnieniowej *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*[17].

Janczewska, XIX-wieczna „dame de precieuse" nie mogła stać się po prostu powierniczką pisarza, prawdopodobnie z tych samych powodów, dla których Sienkiewicz nigdy nie zdobył się wobec niej na

[14] Ibidem, s. 441.

[15] Ibidem, s. 442.

[16] Tekst napisałam przed opublikowaniem listów Sienkiewicza do Janczewskiej. Dostęp do niepublikowanych listów pisarza, w tym ogromnego zbioru adresowanego do szwagierki zawdzięczam p. dr Marii Bokszczanin, której winnam serdeczne podziękowania.

[17] Warszawa 1978.

ujawnienie swego trwającego lata afektu. W rozmowie tylko dwojga, jaką prowadzą w listach (Janczewskiej nie słyszymy, ale jest stale obecna!) wyczuwa się całe godziny *niewysłowienia*, jakieś spętanie konwenansem czy – by rzecz ująć wprost – chęć sprostania oczekiwaniom drugiej strony, a także jakiemuś idealnemu lub choćby wyidealizowanemu wzorcowi. Sienkiewicz widział w Janczewskiej nie tylko, jak pisze M. Bokszczanin, swego literackiego *sowietnika* czy *Jankulia*, wpływającego ostatecznie na estetyczny kształt jego powieści (w tym z całą pewnością na *Bez dogmatu*[18]), ale przede wszystkim swoje lustro, odbijające obraz takiego siebie, jakim chciał być – dla niej i swoich czytelników. Widać to szczególnie w listach z drugiej połowy lat osiemdziesiątych, gdy ugruntowuje się jego sława jako pisarza arcypolskiego. Oczywiście listy do Janczewskiej ujawniają wiele interesujących faktów z jego życia, pozwalają np. dokładnie odtworzyć Sienkiewiczowskie *itinerarium*, a częściowo także zrekonstruować motywy nieustannej wędrówki po mapie[19]. Część tych listów to wspaniałe zapisy podróżnicze z wyprawy do Grecji i Turcji, Hiszpanii, Afryki, większość jednak – w czym potwierdzają się ustalenia Soneckiej – to gonitwy mizantropa szukającego lepszego klimatu, uciekającego przed bólem głowy czy rozkołysaniem nerwów, będących *notabene* rezultatem wyczerpującej, a nawet szaleńczej pracy. W listach pisarza (na co zwraca uwagę M. Bokszczanin) osobny żywot pędzą postacie z jego lektur, przede wszystkim Szekspira i Dickensa, mówi do swej adresatki ich słowami, ubiera ją i siebie w kostiumy ich imion, symbolizujących skrótowo chwilowe nastroje duszy. Trzeba przyznać jednak, że w tych niewinnych zabawach przeważają postaci co najmniej zastanawiające. Obok Dicka i Betsy z *Davida Copperfielda* pojawia się odrażający Quilp (u Sienkiewicza: Kwilp) z *Gabinetu Osobliwości* czy obłąkany (a raczej podający się za obłąkanego) Tom (dokł. „poor Tom") z *Króla Leara*. Nader często list rozpoczyna żartobliwa, spolszczona wersja francuskiego zwrotu *Malwa!* [*mal va*], co nie znaczy jednak, że nastąpią po nim potoki żalów czy rejestry krzywd. Sienkiewicz niezwykle dyskretnie informuje swoją adresatkę o nękających go wątpliwościach i zranieniach duszy, nie tylko nie chce jej martwić,

[18] Pod jej wpływem usunął co śmielsze obyczajowo sceny powieści. Por. listy do J. Janczewskiej z grudnia 1889 roku.

[19] Znakomitym uzupełnieniem są listy do Mścisława Godlewskiego, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. I, cz. 2.

ale, jak sądzę, dokładnie wie, że nie wypada mu tego czynić. Wydaje się, że kluczem do tych listów jest *samokontrola* i *autokreacja*, dwie praktyki stosowane przez pisarza nadzwyczaj pilnie, by tłumić wątpliwości, rozterkę duszy, pogłębiający się w życiowym niespełnieniu pesymizm. Noszony długo i wytrwale kostium kogoś innego z czasem zastępuje skórę. Dlatego nigdy nie udaje się go zobaczyć w depresji czy euforii, właściwie tylko w okresie targów z Wołodkiewiczami po ucieczce Marynuszki wychodzi nieco z narzuconego sobie tonu *correct*[20]. Kto chce zobaczyć innego Sienkiewicza, powinien sięgnąć po listy do Horaina, Godlewskiego, czy nawet Krechowieckiego, gdzie pisarz bez naginania się do poprawności salonu fantazjuje na temat swej potencji, klnie, wyrzeka lub domaga się męskiego załatwienia sprawy. Szkoda, że nie zachowała się w całości korespondencja do Stanisława Witkiewicza, bo nawet o tej garści (sporej!), jaka jest dostępna, powiedzieć trzeba, że są to listy istotne i szczere. Nie chcę przez to powiedzieć, że listy do Janczewskiej pozbawione są intymności, ale jest to intymność, by tak rzec – familiarna, ciepełkowo-rodzinna, gdzie kobietę, do której ukradkiem się wzdycha, nazywa się Ziabą, ale nie wspomina się jej już np. o swoim kolejnym zakochaniu. Sienkiewicz okazuje się w tych listach – które były prawdopodobnie największą potrzebą jego duszy (na to wskazuje ich liczba) – mistrzem familiarnej poprawności. Role rodzinne w nich odgrywane: zatroskany ojciec, czuły mąż, kochający krewniak przedziwnie lekko godzą się z rolami społecznymi: Polaka, patrioty, obywatela swego kraju, artysty. Nie czuje się dystansu, gdy w prywatnym liście pisze z przekonaniem o patriotycznych pobudkach swego pisarstwa, a zarzut niemoralności w *Rodzinie Połanieckich* odpiera jednym ironicznym zdaniem – skądże, ja – *etyk!*

Mechanizm przeniesienia w odniesieniu do biografii i twórczości Sienkiewicza stał się w swoim czasie przedmiotem interesującego studium Kazimierza Wyki o bowaryzmie pisarza. Gdy Sonecką interesowało przede wszystkim rozszyfrowanie niektórych adresów Sienkiewicza w Europie jako klinik lub sanatoriów wyspecjalizowanych w leczeniu chorób nerwowych (Kaltenleutgeben, Helgoland) oraz zgromadzenie dowodów jego neurastenii, Wyka skupił się na ustaleniu rozmiarów

[20] Mowa o drugiej żonie Sienkiewicza, Marii Romanowskiej, przybranej córce Wołodkiewiczów. Kulisy skandalu małżeńskiego częściowo ujawniają listy do J. Janczewskiej i M. Godlewskiego z 1894 roku.

i powodów podróżomanii oraz znaczeniu tych faktów dla twórczości. Wnioski były tyleż oczywiste, co zaskakujące. Obliczył on mianowicie, że w latach 1874–1914 Sienkiewicz spędził w podróży co najmniej 17 lat, gdy zaś rozpatrzy się pierwszą ćwierć jego twórczości wypełnioną bardzo intensywną pracą, proporcja układa się jak 25:13 (13 lat w podróży). Tak więc – podsumowuje krytyk – staje się jasne, „by pisać, Sienkiewicz musiał wędrować". Dotknięta bowaryzmem jednostka nie akceptuje siebie i swego otoczenia.

„Prawda lub rzeczywistość upragniona znajdują się dla niej zawsze gdzie indziej, a nie w otoczeniu bezpośrednim. *Être ailleurs*, oto formuła bowaryzmu" – konkluduje Wyka[21].

W twórczości autora *Trylogii* krytyk dostrzega przede wszystkim funkcjonowanie mechanizmu *przestawki lokalizacyjnej*, która tłumaczy fenomenalną, lecz niezrozumiałą zdolność pisania wszędzie i w każdych warunkach, byle daleko od portretowanego miejsca[22]. Jeśli dobrze odczytałam jego intencje, Wyka stara się udowodnić, że Sienkiewicz to twórca stale „nieobecny", uciekający od niezrozumiałej i drażniącej go współczesności. Oryginalnym pomysłem krytyka jest wyliczenie procentowego udziału określonych tematów w jego twórczości, pokazujące druzgocącą przewagę historii i podróży (69%) nad tematami aktualnymi i bez podróżniczej przestawki (31%)[23].

Eskapistyczny charakter większej części literackich dokonań autora *Trylogii* ujawni się jeszcze wyraziściej, gdy choćby pobieżnie przyjrzymy się jego utworom zakorzenionym we współczesności. Nawet najbardziej bezkrytyczni wielbiciele Sienkiewiczowskiego talentu przyznawali, iż jego twórczość nowelistyczną i powieściową z tego zakresu wyróżnia jakaś głęboka antynomiczność światopoglądowa i estetyczna[24].

[21] K. Wyka, *Bovaryzm Sienkiewicza*, „Twórczość" 1967, nr 3–4, cyt. z nr 3, s. 86.

[22] Temat ten pojawia się także w obszernej rozprawie Wyki *O sztuce pisarskiej Henryka Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, pod red. A. Piorunowej i K. Wyki, Kraków 1968.

[23] K. Wyka, *Bovaryzm Sienkiewicza*, „Twórczość" 1967, nr 3, s. 93.

[24] Zob. uwagi na temat pesymistycznej wizji świata i „ucieczce" do ideału, w: P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901, s. 4–12; ważne spostrzeżenia dotyczące natury Sienkiewiczowskiego realizmu, w: S. Krzemiński, *Nowe szkice literackie*, Warszawa 1911, s. 224. Por. także rozprawę Sienkiewicza *O naturalizmie w powieści*, w: *Dzieła*, t. LV oraz jego słynny list do J. Janczewskiej z 8 listopada 1886 na temat własnych wyborów estetycznych.

Tonacja wczesnych prób prozatorskich, od szkicu *Na marne*, pozostającego w orbicie romantycznego fatalizmu rodem z *Marii* Malczewskiego, z której cytat o „zatrutym jadle świata" staje się symbolicznym zwornikiem fabuły, przez dramat *Na jedną kartę*, szydercze *Szkice węglem*, kłopotliwą w ocenie *Hanię* czy niejednoznaczne *Humoreski*, nie na darmo odwołujące się do gorzkiego patronatu Gogola – pozostaje ciemna i drażniąca, choć zmienna w swej wewnętrznej pulsacji i operująca dużą skalą emocjonalną. Widziane z tej perspektywy *Listy z podróży do Ameryki*, a przede wszystkim *Trylogia*, to zaskakująca erupcja artystycznego entuzjazmu, zasadnicza zmiana oceny świata i języka. Nie znaczy to jednak, by pewne właściwości poetyki Sienkiewicza, np. pewne cechy jego obrazowości, rozmiłowanej w formach dojrzałych aż do przekwitu i deformacji, zostały wyhamowane. Przeciwnie – przydały powieściom „z czasów dawnych" stosownego kolorytu. Dotyczy to również drastycznych scen śmierci, okrucieństwa, cierpienia, a także specyficznej aury Sienkiewiczowskiego erotyzmu. Jest to spostrzeżenie o tyle ważne, że od *Bez dogmatu* pisarz wyraźnie zmienia swą paletę na hellenistyczną, co najdobitniej dowodzi usilnej pracy nad otamowaniem pewnych skłonności i nad samym sobą. Nie umknęło to zresztą uwadze współczesnych mu obserwatorów. W dekadenckiej biografii Sienkiewicza właśnie *Bez dogmatu* pozostaje centralnym punktem odniesienia jako najbardziej osobista i mimo zaprzeczeń autora – najbardziej szczera z jego artystycznych konfesji.

W listach do Jadwigi Janczewskiej znalazło się obok znanej formuły o „ostrzeżeniu" (19.12.1889), jakim ma być pamiętnik Płoszowskiego, wiele takich wynurzeń, w których Sienkiewicz wyznaje z ulgą, że przyjęta przez niego forma narracji daje mu poczucie swobody i psychicznego komfortu. „Nie ma tam także nic konwenansu. Pamiętnik robi chwilami wrażenie nie dzieła literackiego, ale czegoś zupełnie realnego, co naprawdę miało miejsce" (Kaltenleutgeben, 12.11.1889). Jest to niewątpliwie jeden z najważniejszych powodów, dla których narzucony powieści tendencyjny odbiór nie powiódł się zupełnie. Wykorzystany w *Hrabim Auguście* mechanizm autokompromitacji – pisze T. Walas – „tu raz po raz się zacina i ostatecznie wykazuje swoją niesprawność [...]"[25]. Wypracowane, wypielęgnowane artystycznie analizy duszy Płoszow-

[25] T. Walas, op.cit., s. 119.

skiego czy Petroniusza zdradzają pisarza bardziej niż prywatne listy[26]. Los tych postaci – komentował subtelnie Zygmunt Falkowski – personifikuje niejako surową prawdę głoszoną przez Nietzschego, że byt nasz usprawiedliwić można jedynie jako zjawisko estetyczne[27]. I choć może to paradoks, brzmi zupełnie jak zdanie Sienkiewicza.

Spośród wielu dziewiętnastowiecznych prac omawiających *Bez dogmatu* wyróżnia się zwłaszcza analiza Władysława Bogusławskiego, oryginalnego choćby w tym, iż człowieka „bez dogmatu" tropi w całej twórczości Sienkiewicza, a „bezdogmatyzm" uznaje za istotny składnik ducha czasu. Znalazłszy go już w *Hani* i w dramacie *Na jedną kartą*, Płoszowskiemu przyznaje wysoki status reprezentanta doby krytycznej, równie typowego dla stanu cywilizacji końca wieku, jak kiedyś w swoim czasie Werter[28]. Konstanty M. Górski natomiast mimowolnie naprowadza czytelnika na deszyfrujące pisarza tropy. To napomyka o wytworzonym w Polsce zwyczaju „uspołeczniania" tekstów autora *Trylogii*, co niewątpliwie sprzyja specyficznemu (konfesyjnemu) odbiorowi tekstu, to porównuje pamiętnik Płoszowskiego i *Journal intime* Amiela, jakbyśmy mieli tu dwa dokumenty osobiste, wreszcie analizując styl powieści stwierdza:

„Gdyby Płoszowski umiał wyrażać swe myśli tak jasno i dobitnie, a uczucia tak żywo, wystylowałby może aż do końca życie swoje na literaturę i znalazłby w tem ukojenie. Wszak przyznaje on sam, że sztuka »zdolna jest wypełnić życie człowieka zupełnie i zostać jego religią, może wszelako pod warunkiem, by on został jej kapłanem«. A są całe stronice *Bez dogmatu*, które pisał wielki artysta, nie Płoszowski, ale Henryk Sienkiewicz"[29].

Wśród prac ostatnich na wyróżnienie zasługuje przede wszystkim rozprawa Mieczysława Jankowiaka[30], który opisał mechanizm ironii dialektycznej, wprowadzającej w melodramatyczne wątki fabuł *Bez dogmatu* i *Quo vadis?* subtelny humor i filozoficzną refleksję. Największą wartością tej rozprawy jest jednak co innego; pośrednio przyczynia się ona bowiem do podważenia poglądu, jakoby Sienkiewicz był wyłącznie twórcą nieskomplikowanych przygodowych opowiastek, w istocie niezdolnym do głębszej myśli. Dekadenckie skłonności pisarza dobitnie akcentuje Teresa Walas, wskazując jednocześnie na odbywającą się w obrębie pisarskiej świadomości swoistą *Sienkiewiczomachię*. Jest ona owocem konfliktu zrodzonego z naturalnych dyspozycji artysty, które pchały go w stronę określonego wzoru osobowości, a poczuciem misji pisarza wykreowanego w polskim społeczeństwie na czwartego wieszcza, co działo się zresztą przy współudziale zainteresowanego.

„Poczucie obywatelskie czy pragnienie aprobaty ze strony zbiorowości – pisze badaczka – kazało mu przeciwstawić się dekadentyzmowi za cenę gwałtu popełnianego na własnej osobowości artystycznej. [...]"[31]

Bo przecież ostatecznie tego właśnie od Sienkiewicza oczekiwano. Dekadentem mógł on sobie być w głębi duszy, na zewnątrz rozmiłowani w praktykach eskapistycznych Polacy pragnęli ideału. I nie jest to przypadek wyłącznie Sienkiewiczowskiego żywota.

---

[26] Zalety Sienkiewiczowskiej psychologii w odniesieniu do *Bez dogmatu* podkreślał A. Hutnikiewicz, *O współczesnych powieściach Sienkiewicza*, w: *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976, s. 11–12.

[27] Z. Falkowski, *Przede wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959, s. 288.

[28] W. Bogusławski, *Bez dogmatu*, „Gazeta Polska" 1890, nr 262–265; przedr. w: K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931.

[29] K.M. Górski, *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska" 1891, s. 384.

[30] M. Jankowiak, *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu" i „Quo vadis?"*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991.

[31] T. Walas, op.cit., s. 121.

Nagie twarze i maski

(Listy Henryka Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej)

Tytuł tego tekstu w sposób oczywisty kieruje uwagę czytelnika na znaną książkę Wojciecha Gutowskiego o młodopolskich mitach miłości, ale też w charakterystyczny sposób zaznacza swoją odrębność. W konfiguracjach symboli, we wzorcach antropologii XIX wieku dostrzegał on bowiem przede wszystkim „nagą duszę" człowieka końca wieku, w wołaniu zaś o mit podkreślał rolę kulturowego dowartościowania w sztuce tego okresu intuicyjno-emocjonalno-woluntarnej sfery ludzkiej psychiki[1], zdominowanej przez abstrakcje i reguły społecznej *práksis*, najwyraźniej pojętej tu jako sfera zniewolenia, sztuczności, przestrzeń wymagająca stosownych „przebrań", „maski".

W gruncie rzeczy nie idzie mi o odkrywanie duszy pisarza i tak odsłaniającej się jakoś w uważnej lekturze jego prywatnych listów, tego swoistego rodzaju „journal intime", ale dotarcie do twarzy raczej, a więc wizerunku czystego, nie zniekształconego przez przymus bycia kimś innym niż się jest, uwolnionego od ról społecznych narzucanych w wieku XIX wszystkim w zasadzie autorom polskim, którzy kontynuowali wielką patriotyczną misję romantyków, wreszcie prywatność, o tyle w przypadku Sienkiewicza cenną, że wyjątkowo szczelnie chronioną, umiejętnie kamuflowaną przez rodzinę i tzw. życzliwe otoczenie, rzadko ukazującą autora *Trylogii* bez maski. Sienkiewiczologia, która rozrosła się do monstrualnych rozmiarów, wyjątkowo sprzyjała manipulacji wizerunkiem pisarza, aspirującego do „hetmana dusz" i „narodowego wieszcza". Rzadko pojawia się w niej nuta refleksji nad ciężarem

[1] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 7.

misji, jaką przyjął na siebie ten w gruncie rzeczy niepozorny a wrażliwy człowiek, niezmiernie zaś rzadko i jakby z zawstydzeniem charakteryzuje się jego słabości lub słabostki, jednym słowem ukazuje bez zwyczajowego zadęcia czy pozy. Refleksje tego typu znaleźć można nawet u Krzyżanowskiego[2], ale przyznajmy – giną one w powodzi innych szczegółów. U Grzymały-Siedleckiego[3], który pisze czasem rzeczy zastanawiające (np. o chorobliwej nieśmiałości pisarza i lęku przed tłumami), roztapiają się one w jowialnym gadulstwie, dygresjami trzeba je nazwać u Falkowskiego[4] subtelnie interpretującego Sienkiewicza. Wreszcie spotykamy je u Marii Danilewiczowej, której artykuł *Maska człowieka szczęśliwego* ma w moim odczuciu wymiar delikatnej prowokacji. Autorka tego tekstu zwraca uwagę na to, jak bardzo różnią się konterfekty (tu: gipsowe statuetki stawiane w salonach) wielkich romantyków i Sienkiewicza. Romantycy – zgodnie z tradycją – wyobrażani byli jako wzniośli i bohaterscy, z włosem rozwianym i wzrokiem utkwionym w nieodgadnioną przyszłość. Sienkiewicz natomiast – niewzruszony i piękny – zaprzeczał temu wyobrażeniu wieszcza – „przeciwstawiał gwałtowności ich fizjonomii pięknie przystrzyżoną bródkę i starannie zawiązany krawat"[5].

Ta maska (widoczna także w nieobcej mu sztuce portretowania się w fotografii) pokrywa się – zdaniem Danilewiczowej i moim – z tym, co zwykło nazywać się oficjalnym życiorysem pisarza, powstałym u schyłku życia na użytek prasy (także zagranicznej), zawierającym liczne momenty nostalgiczne (dzieciństwo, pierwsze fascynacje lekturowe) i unikającym za wszelką cenę wszelkich niewygodnych zakrętasów biografii. Wzorcowym przykładem takiego życiorysu jest wywiad (ponoć autoryzowany), którego pisarz udzielił Ferdynandowi Hoesickowi w roku 1900[6].

[2] Zob. J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1970.

[3] A. Grzymała-Siedlecki, *Autor „Trylogii" jako pan Sienkiewicz*, w: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Warszawa 1961.

[4] Z. Falkowski, *Przede wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959.

[5] M. Danilewiczowa, *Maska człowieka szczęśliwego*, w: *Sienkiewicz żywy*, Londyn 1967, s. 7.

[6] Tekst F. Hoesicka ukazał się po raz pierwszy w „Tygodniku Ilustrowanym" 1900 (marzec), a następnie – jak zapewniał jego autor – przejrzany i poprawiony przez pisarza w tygodniku „Sport" 1901 (Warszawa), nr 15. Przedruk tego tekstu pt. *U Henryka Sienkiewicza w Warszawie*, w: *Sienkiewicz i Wyspiański*, Warszawa 1918. Inne popularne źródło biografii pisarza (według J. Krzyżanowskiego nie zawsze wiarygodne): S. A. Kozłowski-Boleścic, *Henryk Sienkiewicz i ród jego*, Warszawa 1917.

Sienkiewicz, pisze Danilewiczowa, sprawiał „wszelkie pozory człowieka zamożnego, szczęśliwego i dobrze wychowanego", bo tak – dodajmy – nakazywał kodeks towarzyski tamtych czasów, stawiający „znak równania między sukcesem autorskim a osobistą dolą jednostki". Autorka artykułu definiuje wyraziście te „szczeliny" publicznego istnienia autora *Trylogii*. Wymieńmy je z grubsza: drażliwość autora na tle szlachectwa własnej rodziny (świeżej daty), nie licujący z legendą rodzinną los „wysadzonych z siodła", egzystujących z trudem na warszawskim bruku, tajemnica rodzinna związana ze zniknięciem starszego o 2 lata brata pisarza – powstańca styczniowego, opętanie Modrzejewską, stanowiące istotny element wyjazdu za ocean. Dodałabym do tego: trudności ze sprostaniem upragnionej roli artysty, człowieka wolnego i realizującego własne wizje i marzenia, i narzuconej roli kolejnego wieszcza, mającego do spełnienia misję i w istocie nie należącego do siebie, lecz do Narodu; wreszcie zagadki życia prywatnego – nie tylko skandal z Marynuszką, ale w ogóle specyficzna rola kobiet w jego życiu, niekoniecznie tych, z którymi wiązał się ślubnym węzłem.

Masek i twarzy prawdziwej pisarza poszukiwać będziemy zatem w tym specyficznym dokumencie osobistym artysty, jakim są jego listy prywatne, listy do Jadwigi Janczewskiej, szwagierki, siostry pierwszej żony pisarza, Marii z Szetkiewiczów.

Korespondencja

Przede wszystkim warto podkreślić, że dla poznania biografii i twórczości autora *Trylogii* jest to zbiór najważniejszy i najbardziej obszerny. Liczy 564 jednostki, obejmując około 40 lat życia pisarza i jego respondentki, zawiera listy o różnym, ewoluującym natężeniu tego, co nazywa się prywatnością, uchodzi jednak – nie bez racji – za zbiór unikatowy ze względu na szczerość pisarza wobec adresatki, wynikającą z zażyłości i szczególnej więzi o charakterze pokrewieństwa estetycznego oraz obfitość szczegółów biograficzno-artystycznych. Nic zatem dziwnego, że zbiór ten niekiedy uważany jest za substytut zaginionego w powstaniu warszawskim pamiętnika pisarza.

List pierwszy w tym zbiorze – z roku 1879, skierowany jest jeszcze do obu sióstr Szetkiewiczówien, Marii i Jadwigi. Pochodzi z okresu ich poznania w Wenecji; nic w nim jeszcze nie wskazuje, która z sióstr zostanie wybranką serca Sienkiewicza, choć niewątpliwie wyraża on prócz zrozumiałej w tej sytuacji galanterii, jakiś już rodzaj oczarowania. Jest to list podpisany pseudonimem literackim Litwos, wskazującym jasno jak w zabiegach o pannę ważne było powołanie się na literacką sławę niezbyt zamożnego i chyba niezbyt branego serio pod uwagę konkurenta. Listy 2–7 skierowane są do trojga respondentów, najczęściej – chyba ze względów grzecznościowych – adresatem ich jest jednak Edward Janczewski, mąż Jadwigi Szetkiewiczówny od 1880 roku. List ostatni w zbiorze – z 5 października 1916 roku pisany w Vevey (Szwajcaria), które wybrał sobie Sienkiewicz na miejsce ostatnich lat życia, skierowany jest do Edwarda Janczewskiego.

Pomiędzy tymi datami rozpina się całe życie pisarza – od poznania swej żony i szwagierki, śmierci żony w 1885 roku w Falkenstein nad Menem (osierociła wtedy dwoje dzieci – Jadwigę i Henryka Józefa), sukcesów literackich związanych z ukazywaniem się *Trylogii*, bardzo licznych, nieustannych właściwie podróży (przypomnę, że według ustaleń Kazimierza Wyki – podróżomania Sienkiewiczowska, łagodniej nazywana bowaryzmem, dała w sumie w latach 1874–1914 co najmniej 17 lat „w drodze", z czego na pierwsze 25 lat jego pracy pisarskiej, najbardziej aktywnej i niezmiernie intensywnej – aż 13 lat)[7], pracy pisarskiej nad *Bez dogmatu* i *Rodziną Połanieckich*, drugiego – bardzo niefortunnego mariażu pisarza z Marią z Wołodkiewiczów Romanowską, międzynarodowego sukcesu *Quo vadis?* i Nagrody Nobla etc., etc.

Właściwa korespondencja – listy tylko do niej (Jadwigi), zaczynają się w roku 1885 i trwają niemal do końca, ze zmienną intensywnością, co też przyjdzie nam rozpatrzyć bliżej. Mimochodem tworzą zatem jedyne w swoim rodzaju kalendarium Sienkiewiczowskie, co rzecz jasna zostało wykorzystane przez Juliana Krzyżanowskiego, odwołującego się doń nieustannie w swych monumentalnych pracach o autorze *Ogniem i mieczem*[8].

Zanim opowiemy o właściwościach i wartości zbioru, konieczne jest przypomnienie postaci Jadwigi Janczewskiej. *Notabene* nie ma jej biogramu w *Polskim słowniku biograficznym*, nie zasłużyła widać na

[7] K. Wyka, *Bovaryzm Sienkiewicza*, „Twórczość" 1967, nr 3–4.

[8] J. Krzyżanowski, *Kalendarz życia i twórczości*, Warszawa 1956 (wyd. 1 – 1954); idem, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1973 (wyd. 1 – 1966); idem, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1973 (wyd. 1 – 1970).

wzmiankę, choć obszerne informacje poświęcono mężowi i synowi. Obaj byli znanymi postaciami krakowskiego życia naukowego, żaden z nich natomiast nie wszedł tak jak Jadwiga do polskiej kultury.

Najobszerniejszy jej portret znajdziemy w książce wspomnieniowej *Onegdaj. Opowieść o Sienkiewiczu* pióra wnuczki pisarza, Marii Korniłowiczówny[9]. Tytuł rozdziału *Jadwiga Janczewska – „Mgła"* ujawnia informacje z jej biografii i próbuje w sposób niezmiernie subtelny nakreślić portret respondentki listów Sienkiewicza.

Janczewska – „centr wszechświata"

Jadwiga Janczewska, urodzona 27 marca 1856 roku w Hanuszyszkach – zmarła 24 września 1941 roku w Krakowie, była córką Wandy z Mineyków i Kazimierza Szetkiewiczów, właścicieli majatku ziemskiego na Litwie. Obie z Marią, przyszłą Sienkiewiczową, otrzymały jak na prowincjuszki staranne wykształcenie. Pierwsza z nich przyrodnicze – jej marzeniem było ponoć studiowanie biologii na którymś z uniwersytetów europejskich, np. w Szwajcarii, bo tam przyjmowano kobiety, druga – humanistyczne. Te szlify zdobyły w Warszawie, gdzie ich rodzice, utraciwszy majątek w wyniku konfiskaty za udział w powstaniu, z konieczności zasilili szeregi „wyrzuconych z siodła". Obie siostry znały doskonale język francuski i angielski, a Jadwiga ponadto włoski. Przejawiała również niemały talent malarski, kształcony prawdopodobnie u Wojciecha Gersona. Obrazy Jadwigi, przeważnie pejzaże, zachowały się do dzisiaj. Najwięcej jest ich w Muzeum w Oblęgorku, w tym także całkiem udany portret pisarza.

16 lub 18 sierpnia 1881 roku w kościele kanoniczek na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie[10] Jadwiga Szetkiewiczówna poślubiła Edwarda Janczewskiego (1846–1918) z Blinstrubiszek w powiecie rosieńskim na Żmudzi, profesora botaniki na UJ, syna Cypriana, zesłanego za przynależność do Związku Braci Czarnych na Sybir, co uwiecznił Adam Mickiewicz w *Dziadach* części III. Po ślubie Janczewscy zamieszkali w Krakowie, początkowo na ul. Karmelickiej 31, potem na Studenckiej 11, a od roku 1891 we własnym domu na Wolskiej 16. Jadwiga miała jedynego syna, Edwarda Walentego, urodzonego 28 lutego 1887 roku, późniejszego profesora Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, znanego alpinistę.

W rodzinie pozycję miała niezwykłą, z jednej strony była uosobieniem najlepszych kresowych tradycji (matka Wanda – matrona o surowych poglądach na życie, ojciec – Kazimierz Szetkiewicz – jeden z prototypów Zagłoby, człowiek o kresowej fantazji, cudownym poczuciu humoru i jędrnym obrazowym języku), obdarzona silnym charakterem, gwiazda socjologiczna w najlepszym tego słowa znaczeniu. Z drugiej strony była kobietą niezmiernego uroku osobistego, delikatną i nieśmiałą. Łączyła w sobie w przedziwnej konfiguracji subtelność artystycznego wdzięku z najgłębszymi ambicjami intelektualnymi. Prowadziła bardzo ożywione życie towarzyskie w Krakowie, przyciągając ludzi ze sfer naukowych, artystycznych i literackich, co takie znowu proste nie było, bo te sfery w Krakowie tradycyjnie trzymały się oddzielnie. Bardzo pogłębiło się to zwłaszcza w okresie Młodej Polski, prawdopodobnie z powodów światopoglądowych, a nawet pewnego ostracyzmu, z jakim ze sfery profesorskiej spotykali się młodzi twórcy[11].

Maria Bokszczanin wysoko ceniła talenty towarzyskie Janczewskiej: „posiadała wysoki dar prowadzenia rozmów z osobami o rozległych i zróżnicowanych zainteresowaniach"[12], prowadziła szeroką korespondencję z ludźmi kultury i sztuki. Listy Karola Potkańskiego pisane do niej przechowuje Muzeum Literatury w Warszawie. Henryk Sienkiewicz widział w Jadwidze osobę utalentowaną literacko, w listach do niej napomyka o wspólnych zamierzeniach, m.in. tłumaczeniu *Don Kichota*

[9] M. Korniłowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1978 (1 wyd. – 1972).

[10] Tak podaje B. Wachowicz, *Marie jego życia*, Warszawa 1985, s. 221.

[11] Nieco światła na ten aspekt życia naukowo-artystycznego podwawelskiego grodu rzuca w swojej książce Henryk Barycz, *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*, Wrocław 1977. Jak trudne było wejście do krakowskiego środowiska naukowego zaświadczają przykłady Józefa Ignacego Kraszewskiego i Elizy Orzeszkowej, których jubileusze nie pozbawione były zgrzytów i akcentów wyraźnej wrogości. Zob. ibidem, s. 10–11.

[12] M. Bokszczanin, *Listy Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej* [wstęp] do: H. Sienkiewicz, *Listy*, ze zb. J. Krzyżanowskiego, oprac. i dopeł. M. Bokszczanin, konsult. M. Korniłowicz, t. II, cz. 1–3, Warszawa 1996. Wstęp z t. II, cz. 1. Wszystkie listy cytowane w niniejszym artykule pochodzą z tego wydania i oznaczone są następująco: rok napisania listu oraz numer listu w publikowanym zbiorze.

Cervantesa i innych dzieł. Wiadomo, że Janczewska dokonała adaptacji *Potopu* na powiastkę dla ludu – nazywało się to *Obrona Częstochowy. Opowiadanie z czasów wojny szwedzkiej*.

Żyła literaturą – na literacką modłę kreowała swe życie i osobowość. Jaka to była literatura? Jakie stawiała jej wymagania? Musiała przede wszystkim odznaczać się wysokimi walorami etycznymi i estetycznymi, Jadwiga nie akceptowała bowiem nowinek literackich w postaci naturalizmu. Jak łatwo się domyśleć, wywierała ogromny wpływ na swego szwagra. Zrozumiała to najgłębiej Maria Danilewiczowa: „Zaryzykować można twierdzenie, że do czasu opublikowania całości tego zbioru [zbiór korespondencji z Janczewską wydano dopiero w 1996 roku – przyp. J.S.], wszelkie próby beletrystycznego ujęcia życiorysu pisarza mijają się z celem i są z góry skazane na niepowodzenie. Ale i ogłoszone wcześniej fragmenty uzasadniają tytuł szkicu *Maska człowieka szczęśliwego*. Sienkiewicz jest w nich niemal chronicznie zmęczony i wyczerpany, pokorny wobec krytycznych uwag szwagierki na temat swoich utworów – ale rad tych uparcie się dopraszający, chronicznie skarżący się na brak czasu i przemęczenie"[13].

Wszyscy zgodnie twierdzą, że dostosowywał do jej upodobań całe sceny powieści. Podobno co pyszniejsze sceny erotyczne z *Bez dogmatu* właśnie przez nią dostały się przez okno w łapy ulubieńca rodziny Sienkiewiczów – jamnika Tokaja. Mniej ingerowała w *Rodzinę Połanieckich* – Sienkiewicz zakochał się wtedy w Marynuszce Romanowskiej, o czym rzecz jasna Jadwidze nie powiedział. Nie umiem odpowiedzieć sobie, co tu właściwie zadziałało – wstyd przed kobietą, która poniekąd była jego ideałem i przyznanie się do męskiej (zmysłowej) słabości, czy względy czysto konwencjonalne, czy wreszcie był to rodzaj cichego buntu przed słodkim terrorem, któremu dotąd z ochotą się poddawał. Wszystko to najprawdopodobniej stępiło podatność na uwagi srogiego Jankulia (jak ją nazywał). Gust estetyczny Janczewskiej budził np. w Marii Korniłowiczównie zdecydowany sprzeciw. Pisała we wspomnieniach: „O ile wczesne nowele Litwosa, takie jak *Janko Muzykant* czy *Szkice węglem*, a także jego publicystyka i listy z podróży odznaczały się ostrością spojrzenia i celnością wniosków, o tyle późniejsze powieści o tematyce Sienkiewiczowi współczesnej dziwnie mi już zatrącają myszką. Cóż to się

[13] M. Danilewiczowa, op.cit., s. 16.

stało? Po prostu Mgła [Sienkiewicz tak nazywa Janczewską w swoich listach – wtrącenie moje, J.S.] wyolbrzymiła kontury aktualnej wówczas umowy społecznej (żeby nie powiedzieć wręcz: umowy towarzyskiej), przesłaniając i niepostrzeżenie odsuwając w dal to, co wiecznie ludzkie. Ten *par excellence* dziewiętnastowieczny sposób postrzegania odbije się nawet w *Quo vadis?*"[14]. Tyle wnuczka – ostro sobie poczyna. Moim zdaniem mogło być jeszcze inaczej. Janczewska zmusiła Sienkiewicza do wytworzenia własnego, niepowtarzalnego stylu, do wysubtelnienia artystycznego wyrazu, do szukania jedynych w swoim rodzaju efektów. Doświadczenie życia zawarte w jego tekstach było oczywiste nie tylko dla czytelników XIX wieku, zaprawnych w obchodzeniu cenzury i nawykłych do czytania między wierszami, ale również zwolenników moderny, o czym świadczy np. powodzenie *Bez dogmatu*, czy współczesnych konsumentów literatury.

Niechęć do spraw przyziemnych, bujanie w obłokach, w sferze idealnej sprawiło, że Janczewska nie zauważała tych kwestii życiowych, które wiązały życie z biologią, fizjologią. Nie ma w niej nic właściwie z Matki-Polki pojętej nie tyle tradycyjnie jako ikona, co jako istoty, która przysparza rodzaju ludzkiego. Negowanie roli macierzyństwa stało się jednym z najbardziej tajemniczych sekretów Janczewskiej i chyba przysporzyło nie tylko jej wielu dramatów. Korniłowiczówna pisze: „jej własny syn, którego, kiedy wyrósł, kochała, nosił w sobie przez całe życie jakieś straszliwe zadry z czasów wczesnego dzieciństwa. Matka, w której zmysł estetyczny brał górę nad instynktem macierzyńskim, unikała go wówczas starannie, a uplątany w »sieć pajęczą« ojciec także się nim nie zajmował. Tylko mój dziadek [czyli H.S.], z jakąś niezwykłą u mężczyzny subtelnością, uparcie, ale na próżno, próbował w swych listach roztkliwić matczyne serce.

Ona – przeciwnie. Istnieje cała partia jego listów, pisanych do niej ze szpitala, w którym po bardzo ciężkiej operacji leżała moja pięcioletnia wówczas matka [Maria Sienkiewiczówna – przyp. J.S.]. [...] I w każdym liście [H.S.] broni się jak lew przed »syrenim śpiewem« [Janczewskiej] wzywającym go coraz niecierpliwiej, nie wiedzieć po co, do przyjazdu"[15].

[14] M. Korniłowiczówna, op.cit., s. 92–93.

[15] Ibidem, s. 97–98.

Lista grzechów Janczewskiej jest ponoć jeszcze dłuższa – w 1888 roku jednym listem potrafiła rozbić zaręczyny Sienkiewicza z Marią Babską. Jak wiadomo, ożenił się z nią dopiero w 1904 roku. Korniłowiczówna twierdzi, że nawet Julian Krzyżanowski uległ jej wdziękowi i pod wpływem Janczewskiej upowszechnił, że Babska sama oświadczyła się pisarzowi.

Sienkiewicz po pewnym czasie chyba zaczął sobie zdawać sprawę z fatalnego wpływu szwagierki na jego życie. Nie udało się jej bowiem rozerwać kolejnego, nieszczęsnego związku Sienkiewicza z Romanowską. Jak pisze wnuczka pisarza – „do walki z grzęzawiskiem ta wytworna, wierna dekalogowi estetka przygotowana nie była. Przegrała podwójnie"[16]. Ale przegrał także on. W każdym razie tonacja listów Sienkiewicza z tego okresu, dawniej bynajmniej nie siostrzana, wyraźnie traci temperaturę, więzi rozluźniają się, a dawne emocje znikają bez śladu.

Fatalna siła Janczewskiej miała również i swoje dobre strony. Szwagierka pisarza – jak zgodnie poświadczają ci, co ją znali, zestarzała się godnie i zachowała szacunek otoczenia. Do końca życia nie zdjęła już długich do ziemi niemodnych sukien w czerni. Podobno gdy w przeddzień pogrzebu leżała w otwartej trumnie otoczona gronem opłakujących ją bliskich, do domu wtargnął oddział niemieckich żołnierzy. Dowódca zdjęty pięknem i przejmującym widokiem zmarłej z szacunkiem wycofał się na progu. Wrócili dopiero po trzech dniach, by zarekwirować dom[17].

Od Nefele, Mgły do Jankulia

Obszerny zbiór listów Sienkiewicza do Janczewskiej udostępniony został w całości (zachowanej) dopiero niedawno. Autorka edycji i pierwsza komentatorka tych listów z prawdziwego zdarzenia, Maria Bokszczanin – przede wszystkim starała się pokazać tematyczne bogactwo tego zbioru. Dlatego też jej komentarze są głównie erudycyjnym wyliczeniem zagadnień i problemów, które można studiować na podstawie

[16] Ibidem, s. 100.

[17] Zob. ibidem, s. 100–101.

listów Sienkiewicza. Pierwsza rzecz to dokładnie odtworzone *itinerarium* pisarza-wędrownego ptaka – zachwycają zwłaszcza listy z podróży do Turcji, Grecji i Italii. Pierwsze tak wyraziste zetknięcie się pisarza z kulturą, na której zbudował własne pisarstwo, prowokować musiało do deklaracji estetycznych i refleksji na temat twórczości. Wielka zaiste musiała być bliskość respondentów, skoro tak wiele w nich refleksji na temat kultury, sztuki, architektury, literatury! Jest też okazja do ujrzenia Sienkiewicza-artysty, sybaryty kulturowego, człowieka z równym zajęciem rozprawiającego o Homerze, Goethem, greckim fundamencie kultury europejskiej, co bawiącego się cytatami z Szekspira, Słowackiego, Dickensa. W tej zabawie Janczewska musiała nie być mu dłużną, co na pisarzu wymuszało erudycyjne popisy znajomości zabytków czy turystycznych tras oraz niezwykłe wprost wyczulenie na barwę Orientu lub Południa. To zaangażowanie w pisanie listów miało prócz walorów poznawczych również aspekt terapeutyczny. Przez cały rok 1886 Sienkiewicz nadsyła do szwagierki listy w charakterystycznej czarnej obwódce. Śmierć żony, samotność, pustka życia zabijana pracą literacką ponad siły to tematy, o których się nie pisze wprost, ale które istnieją w przestrzeni niewysłowienia owej bardzo obfitej w tym okresie produkcji epistolarnej. To właśnie wtedy – jak sądzę – Janczewska łowi w swoją sieć niepocieszonego żałobnika, nawiązując z nim niezwykle silną więź emocjonalną – więź wspólnoty familijnej zrazu, estetycznej – zawsze, bo gusta mieli podobne, intelektualnej – bo, jak pisał: „klucza od duszy nie lubi byle komu oddawać" (1887, 44). Była to więź rozwijająca się i fluktuująca w znamiennym rytmie.

Po śmierci Marii Henryk ucieka z kraju, byle dalej od zgiełku wokół swojej osoby, nawet od dzieci, którymi zająć się najprawdopodobniej nie umie i które na myśl przywodzą mu przedwcześnie zgasłą żonę. W tę przestrzeń nieukojonego w żalu serca wchodzi Janczewska, śląca listy niezwykłe, na welinowym wykwitnym papierze, pachnące po staroświecku fiołkiem lub heliotropem, pisane liliowym atramentem, aż szkoda, że poza dwoma w Muzeum w Poznaniu się nie zachowały. Szwagierka dyskretnie informuje o tym, co dzieje się w domu Szetkiewiczów (gdzie pozostały dzieci), daleka i obojętna od tego, co w Warszawie, pochłonięta lekturami, artystycznymi zajęciami, dodająca otuchy i – jak sądzę – stale zachęcająca Henryka do wysiłku pisarskiego. Listy Sienkiewicza z tego najgorszego – jeśli weźmiemy pod uwagę

biografię osobistą – okresu pisarza, ukazują niezmiennie rozwój jego talentu pisarskiego. Świeżość spostrzeżeń, np. z podróży morskiej do Grecji, idzie w parze z barwnością stylu, zamiłowanie do Hellady przejawia się w czystości porównania, w klasycznej harmonii wyrazu: „Bo tu światło nie pada, ale się po prostu leje potokiem, jakby z jakąś zaciekłością. I zdawałoby Ci się może, że te gorące, żywe zdroje są czymś przeciwnym ruinie, temu zniszczeniu i tej śmiertelnej ciszy. Gdzie tam! I ruina, i zniszczenie zyskują tylko przez nie większą wyrazistość [...]. Więc siedzisz, patrzysz na to kamienne uroczysko, na potop słoneczny, na zatopione w świetle zręby, złamy, aż wreszcie coś wstaje od ruiny, idzie i wstępuje w ciebie. Zaczynasz się jednać z tym światem, [...] wchodzi w Ciebie ogromny spokój, ale to taki ogromny, jaki tylko może mieć kamień i ruina. Ich cisza, staje się Twoją ciszą. Im więcej masz duszę zbitą i obolałą, tym ci tam lepiej" (1886, 32). Takie wyznania wypełniają karty tej niezwykłej korespondencji.

Rozwój szczególnej zażyłości między Henrykiem Sienkiewiczem i Jadwigą Janczewską, jaka wytworzyła się w latach 1886–1887 i trwała niezmiennie w latach 90., możemy zaobserwować na wiele różnych sposobów. Przede wszystkim zwraca uwagę niezwykła częstotliwość pisania listów przez Sienkiewicza, wręcz gotowość pisania. Oto zdarza się, że autor *Trylogii* jednego dnia pisze 3 listy, albo że natychmiast odpisuje na list, który właśnie otworzył. Jest przy tym tak poruszony i serdeczny, że przekracza konwencję, jaką wyznaczono w wieku XIX dla korespondencji spokrewnionych ze sobą osób. To już po prostu sygnał czegoś więcej niż przyzwyczajenie – to głód duszy, potrzeba bliskości. To dyskurs mężczyzny oczarowanego kobietą, która go fascynuje, zniewala intelektualnie, na odległość promieniuje niezwykłym blaskiem... Pisarza jak zwykle zdradza pióro. Oto początki listów Sienkiewicza – imiona nadawane adresatce:

Dziniu, Dzinka, Dzień Dobry Dzini, Dży, Miły Wspólniku, Nefele, Moja Ekscelencjo, Najmilsze Stworzenie... To tylko niektóre z nich. Wiele jest także listów bez nagłówków, zaczynają *in medias res* to, co trwa niezależnie od odległości. Obojętnie, skąd się je pisze, czy z ulubionych uzdrowisk Sienkiewicza – Kaltenleutgeben, czy z Helgoland, czy z Wiednia, Bebeku, Warszawy, Madrytu, czy też Zakopanego. Równie wiele nazw i zabawnych porównań znajdziemy w środku listów. Ujawniają one nie tylko temperaturę uczuć, ale i stałą skłonność pisarza do utrzymywania pewnego dystansu, stąd gorącość wysłowień nader często chłodzona jest ironią. Oto np. urzekający fragment laudacji pod adresem Jadwigi Janczewskiej:

„...cała pociecha w tym nudnym i jednostajnym, a trochę męczącym życiu – listy z Zakopanego. Nie żałujże mi ich, miła Nefele, i nie nazywaj się Chińczykiem, bo ten list, który dziś otrzymałem, taki jest i ładny, i sprytny, i taki Twój, że ja to biorąc pióro w rękę poczułem się synem Państwa Niebieskiego. Boski lotosie z rzeki Żółtej, kwitnąca magnolio, rajski kormoranie, kwiecie niebiańskiej herbaty, o Ty, na której dźwięk nazwiska puszcza pędy trzcina cukrowa i ryż zakwita, pamiętaj o nadgniłym i toczonym przez jadowite muchy orangutangu, którego topią w bagnach Kaltenleutgeben. Niech złociste strumienie Twej wymowy, zdobne brylantami dowcipu, uzdrawiają jego głupotę, niech jego trędowate ręce często otrzymują Twoje listy, a za to ciekące oczy jego podnosić się ku Tobie będą z wdzięcznością i owrzodziały język będzie cię wysławiał, o Ty najpiękniejsza, boska i nieporównana Dzin-Dzin, wieżo porcelanowa, księżycu na nowiu, słodka i doskonała i boska Dzin-Dzin! Żabo z jednej sztuki szmaragdu..." (1886, 12).

Porównanie do żaby (w czułych przekomarzaniach nawet – Ziaby!) było aluzją do szeroko rozstawionych oczu Janczewskiej, równie częsty zwyczaj nazywania jej Mgłą (Nefele – w jęz. grec. obłok, postać mitologiczna) nawiązywał do przepysznych popielatych włosów i subtelnego, niepochwytnego uroku, jaki rozsiewała dokoła. Czasami oba te skojarzenia występują razem w przedziwnym poetycko-rubasznym połączeniu. Gdziekolwiek by się nie znalazł Sienkiewicz, pamiętał o tym, by szwagierce przywieźć coś z podróży. Często były to po prostu figurki i przyciski w kształcie żaby.

Un discours amoureux?

Wobec braku listów Janczewskiej trudny byłby do odczytania, bo domyślny jedynie, trwający przez lata i dla wielu komentatorów twórczości Sienkiewicza oczywisty – *un discours amoureux*. No właśnie, ale jaki? I skąd się wziął? Czy tylko z tęsknoty za żoną, którą Jadwiga w sposób naturalny przypominała, czy z pustki, jaką po sobie pozostawiła, pustki całkiem konkretnej – można ją porównać do nagłego zapadnięcia się domu, zniknięcia przestrzeni intymności, w której on u boku Maryni – tak spragniony od najmłodszych lat domu jako pew-

nej socjalno-emocjonalnej realności – wreszcie się odnalazł i która dała mu podstawy do zbudowania w sobie projektu mężczyzny i artysty? A może w ogóle z potrzeby obecności kobiety jako niezbędnego składnika dwubiegunowości życia – tak jak opisuje to Rollo May. Różnice płci stały się podstawą mitów w kulturze Zachodu. Jednym z najsłynniejszych jest platońska opowieść o Androgyne. Ale „punkt zasadniczy" zawarty jest w części przeciwnej mitu, w *Upaniszadach*, opowieści o stworzeniu człowieka. „Nie miał żadnych radości. Albowiem samotny mąż nie odczuwa żadnej radości"[18].

Więź, jaka łączy Sienkiewicza z Janczewską, rodzaj subtelnej przyjaźni zabarwionej delikatnie erotyzmem, który – jak pisze Grzymała-Siedlecki – był niezbędną przyprawą kontaktów Sienkiewicza z kobietami, przypomina nieco typ miłości dwornej, opisanej w słynnej książce *Miłość a świat kultury zachodniej*[19]. Nasuwa on skojarzenie z mitem Tristana, w rozumieniu zaproponowanym przez Rougemonta. Według tego autora kompleksy i archetypy określają struktury nieświadomości, mity natomiast mówią o duszy, symbolizują pragnienia człowieka ujawniające się także na poziomie jego świadomych czynów, symbolizują zagadki biografii wybitnych jednostek. Mit – pisze de Rougemont – opowiada o tym, co gatunkowe, człowiek jest zawsze pojedynczy i niepowtarzalny[20]. Co z wielkiego mitu Tristana znaleźć możemy w biografii i osobowości Sienkiewicza? Przede wszystkim wierność określonemu typowi kobiety – najdosłowniej wyrażoną w *Rodzinie Połanieckich*, po drugie klimat miłości spokrewniony z mistycyzmem, wreszcie rozumienie miłości jako niezbędnej esencji życia, rodzaju *daimoniona*, który daje siły do życia i twórczości. Ta podstawa nadawała korespondencji z Jadwigą ów niepowtarzalny klimat dyskursu miłosnego, objawiającego się w dwóch stylach: rycersko-sentymentalnym z lekką domieszką ironii, czego przykłady cytowałam wyżej, oraz literacko-ironicznym, odwołującym się do specjalnych kodów porozumienia.

[18] R. May, *Miłość i wola*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Poznań 1998, s. 117.

[19] D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

[20] D. de Rougemont, *Erotyzm i mity duszy*, przeł. A. Gettlich, „Twórczość" 1972, nr 10, s. 95–97.

Ów kod wytwarzały w listach Sienkiewicza do Janczewskiej nadawane sobie wzajem imiona literackich bohaterów, najczęściej pochodzące z powieści Dickensa. I tak, np. odrażający Kwilp z *Magazynu osobliwości* to najwyraźniej ironiczny autoportret pisarza, ujawniający kompleks niskiego wzrostu oraz upodobanie do okrucieństwa, przejawiające się m.in. w przemocy psychicznej i fizycznej wobec kobiet[21]. Z kolei Dick – w powieści „osobnik odziany z rzucającą się w oczy niechlujną elegancją" może być aluzją do nienagannego ubioru Sienkiewicza, pewnego zamiłowania do elegancji – widzianego przez wszystkich jako oznaka statusu, awansu, jaki się dokonał w jego życiu od czasów studenckich – głodnych i dziurawych, złośliwie komentowanego właściwie tylko przez Przyborowskiego[22].

Z Dickensa wywodzą się też imiona nadawane Janczewskiej. Oto Sally – „dama w wieku lat 35, bardzo pewna siebie", w której Dick rzecz jasna intensywnie się podkochuje oraz Betsy – z *Davida Copperfielda* – postać trudna do interpretacji, ot, kobiecisko poczciwe, z sercem gorącym i niezmiernie trudnym charakterem – nic poza tym. Możemy tu uczynić w zasadzie tylko taką obserwację – Sienkiewicz bawi się tymi imionami w utajonym dyskursie literackim, który prowadzi z Janczewską wedle jakichś nie do końca jasnych reguł.

Stosunkowo często pojawia się też osoba „biednego Toma" (często w wersji angielskiej – poor Tom) z *Króla Leara* Williama Szekspira, zagadkowego królewicza, odsuniętego od władzy, uciekającego w obłęd. Postać ta wprowadza w dyskurs Sienkiewicza z Janczewską niezmiernie ciekawe i rzadko poruszane w odniesieniu do jego twórczości zagadnienie stosunku pisarza do funkcjonowania w tej roli w społeczeństwie. Sądzę, że właśnie w korespondencji prywatnej mamy okazję ujrzeć Sienkiewicza obnażonego, pozbawionego „gęby" wieszcza, wyrażającego swoje niezadowolenie, a nawet zażenowanie z powodu powszechnej i niezmiernie uciążliwej adoracji. W ujęciu autora *Trylogii*

[21] Oczywiście interpretować tego wprost nie należy i nie można, choć mam świadomość, iż coś tu „jest na rzeczy", gdy mówi się o wspomnianym kompleksie wzrostu lub upodobaniu do scen zadawania śmierci. Z. Falkowski chyba jedyny zwrócił uwagę, że w powieściach Sienkiewicza trwa „festiwal męskiej urody", a obrazy okrucieństwa – bardzo precyzyjne, wręcz metodyczne są kompensacją psychiki neurastenika. Zob. Z. Falkowski, *Szkic do portretu artysty*, w: *Przede wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959, s. 306.

[22] Zob. [W. Przyborowski], *Stara i nowa prasa*, Petersburg 1897.

funkcjonowanie w sferze publicznej wiąże się z przymusem wypełniania określonych ról (ojciec narodu, hetman dusz, przewodnik duchowy, obrońca polskości itd.), wynikających w społeczeństwie polskim z potrzeby kompensacji pewnych istotnych braków natury kulturowo-społecznej (np. wzorców bohaterstwa, karleniem rzeczywistości pozbawionej normalności), a to kojarzy mu się z błazenadą, odgrywaniem ról fałszywych, zależnych od chwilowych potrzeb, wymuszonych pod presją.

Twarze i maski

Obnażony, pozbawiony masek Sienkiewicz to człowiek naskórkowej wrażliwości, niezmiernie czuły na punkcie swej twórczości, drażliwy, wyczulony na krytykę. Mający wielką potrzebę wolności, ale też akceptacji. Zdaje się, że doskonale zdawał sobie z tego sprawę. Wybór Janczewskiej na powiernicę najgłębszych tajemnic swojej duszy, siostrzyczkę, ideał kobiety – tym większy, że nierealny, właściwie poza jego zasięgiem (siostra żony, mężatka, matka małego Edwarda), był silnie umotywowany. *Das Ewig Weibliche*, stale obecna w wyobraźni – daleka i bliska, rzeczywista i nierealna. Pisanie – wyznaje po wielokroć Sienkiewicz w listach do Jadwigi – broni mnie przed sobą samym, przed pustką, która jest we mnie i która nasila się w okresach zmęczenia, wyczerpania po dłuższej pracy. Jak nie pisze kolejnej powieści, pisze listy, by ustrzec się z kolei przed przytłaczającą codziennością, samotnością, poczuciem wyosobnienia, które być może było jakąś ceną, którą twórca musi zapłacić za możliwość „wyskubywania" tajemnic Natury?

W dyskursie z Janczewską, jak to już miałam okazję napisać w innym miejscu[23], najważniejsze okazały się dwie strategie działania: samokontrola i autokreacja. Narzucone mu przez adresatkę, czy tylko subtelnie podsuwane? Fakt ocenzurowania *Bez dogmatu* to jeden z najczęściej powtarzanych przykładów wpływu Janczewskiej. Naprawdę nie do końca jest jasne, czy tylko fatalnego. Ostatecznie bowiem dzięki Janczewskiej Sienkiewicz wchodzi w rolę wielkiego pisarza, noblisty, reprezentanta swego kraju, artysty. To ona uczy go tych ról, które nie zawsze przecież są maskami, lecz także ujawniają jakąś część duszy. Ojciec rodziny, Polak, patriota, obywatel swego kraju, artysta, Ojciec swej ojczyzny – w tych rolach (mimo niechęci) spełnia się Sienkiewicz-neurastenik, dekadent o obnażonych nerwach, nie umiejący nie tylko samodzielnie wychować swoich dzieci, ale też nie potrafiący zbudować domu, który byłby i jemu, i jemu bliskim przystanią po śmierci Maryni. Gdy te pozorne maski staną się jego twarzą, Sienkiewicz oderwie się wreszcie od swej Wyroczni i zacznie żyć naprawdę. Niestety, będą to ostatnie lata jego życia.

[23] J. Sztachelska, *Henryk Sienkiewicz – portret „dekadenta"*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999.

Sienkiewicz wobec Słowackiego

Ponad 100 lat temu w pierwszym styczniowym numerze „Kuriera Warszawskiego" ukazał się szkic Henryka Sienkiewicza zatytułowany *Słowacki-Helios*. Tak zainaugurowano obchody jubileuszowego Roku Słowackiego, do których cała kulturalna Polska przymierzała się od lat[1].

Wybór Sienkiewicza do tej roli nie był rzecz jasna przypadkowy. Sława noblisty dodawała splendoru całej sprawie, ale też nie była jedynym powodem. Autor *Quo vadis?* od lat zaangażowany był w przygotowania do jubileuszu, kilkakrotnie zabierał głos w sprawie sprowadzenia prochów Słowackiego do kraju (co dokonało się ostatecznie dopiero w roku 1927), był obecny przy odsłonięciu pierwszego (i jedynego jak dotąd) pomnika poety w Miłosławiu w roku 1899, chętnie i często wypowiadał się na temat twórczości autora *Genezis z Ducha*.

Sienkiewiczowska przygoda ze Słowackim – nie wiem, czy nie najważniejsza w jego życiu – zaczęła się bowiem dawno temu, niemal na początku tej drogi, której uwieńczeniem stały się popularność i międzynarodowa sława, nagrody i jubileusze. Trwała zaś niemal całe jego niełatwe i twórcze życie.

Książki zbójeckie

Autor *Trylogii* należał do pokolenia, które książkę darzyło prawdziwym kultem. O lekturach pozytywistów pisano bardzo wiele, podkreślając przede wszystkim zamiłowanie młodych czytelników do literatury naukowej. Stanisław Fita, szczegółowo omawiając ten problem, cytuje wielce charakterystyczny fragment wypowiedzi Prusa z 1890 roku, wspominającego, że w środowisku lubelskim panowała powszechnie atmosfera „wiedzy i pracy". Czytano – pisał autor *Lalki* – „nie romanse [...] lecz ekonomię, statystykę, psychologię, historię filozofii Szweglera, mechanikę, rachunek różniczkowy, filozofię historii Vico, dzieła Śniadeckich; znano też Renana i nawet coś słyszano o Darwinie"[2]. Najczęściej jednak lektury dobierane były bardzo indywidualnie. Według relacji innego lubelskiego pozytywisty, Juliana Ochorowicza, wśród młodych istniały dwa stronnictwa. Realiści studiowali Supińskiego i najnowsze dzieła z zakresu przyrodoznawstwa i, „jak Głowacki" lekceważyli poetów – „rozkrzewiaczy sentymentalizmu i marzycielstwa", idealiści natomiast szukali natchnienia w literaturze pięknej[3]. I tu, jak się zdaje, Słowacki zajmował jedno z najważniejszych miejsc.

Pokolenie dojrzewające w ponurej atmosferze paskiewiczowskiego reżimu lgnęło do romantycznych lektur, odkrywając dla siebie światy jakże odmienne od tego, co oferowała przytłaczająca, szara codzienność. W ich wyznaniach dostrzegalne jest całkowite niemal utożsamienie z obiektem uwielbienia, zanika zdolność rozumienia lektury w kategoriach estetycznych, akcentuje się natomiast wartości etyczne, ideowe, czy wręcz polityczne. „Poezje Mickiewicza – pisał Aleksander Kraushar – budziły w nas uczucia dotąd nieznane – patriotyzmu polskiego, otworzyły się oczy nasze na dostojeństwo należenia do narodu, którego dzieje były nam dotychczas obce"[4]. Generacje urodzonych przed powstaniem dokonały jeszcze jednej istotnej rzeczy: nobilitowały twórczość Słowackiego. To wtedy, przed styczniową „burzą", ustaliła się pozycja Słowackiego jako narodowego wieszcza[5]. W „ciemnych" lirykach,

[1] Zob. W. Hahn, *Rok Słowackiego. Księga pamiątkowa obchodów urządzonych ku czci poety w roku 1909*, Lwów 1911, passim.

[2] S. Fita, *Młodzieńcze lektury pokolenia pozytywistów*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994, s. 14.

[3] Ibidem, s. 18.

[4] A. Kraushar, *Kartki z pamiętnika Alkara. Z lat 1858–1865*, t. II, Kraków 1913, s. 15.

[5] W szerzeniu kultu Słowackiego najważniejsze znaczenie miała działalność lwowskiego „Dziennika Literackiego" i tamtejszego środowiska kulturalnego, zob. K. Poklewska, *Recepcja Słowackiego we Lwowie w latach 1852–1870*, ibidem: aneks – *Słowacki w „Dzienniku Literackim"*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne", s. I, z. 16, s. 37–63.

poematach i dramatach poety dostrzeżono metafizyczne rewelatorstwo, odrodzenie mesjanizmu, zapowiedź nowej ery w życiu narodu. Maria Olszewska przypomina za Małeckim, że w Królestwie Słowacki nigdy nie cieszył się taką sławą jak w Galicji, „gdzie dosłownie odprawiano nad jego utworami »misteria religijne«", jeśli przywołać choćby teksty Bałuckiego (np. jego interpretację *Księdza Marka* z 1862 roku[6]), ale i tu – w latach 60. – „nastała prawdziwa furia Słowackiego. [...] Stawiano go wyżej od Mickiewicza, biedny Zygmunt Krasiński nie był godzien rozwiązać rzemyka u jego obuwia. [...] Cześć Słowackiego dochodzić zaczęła do bałwochwalstwa"[7].

Ulubione lektury pokolenia to *Kordian*, *Grób Agamemnona* i *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości"*. W tych tekstach młodzież ujrzała to, co widzieć pragnęła w zapalnym okresie patriotycznego uniesienia: zachętę do czynu połączonego z ofiarą krwi. Akceptowała bez zastrzeżeń podstawowe idee poezji Słowackiego: aktywizm, nonkonformizm, apoteozę wiecznej rewolucji, nieokiełznaną wyobraźnię, indywidualizm. Tę inspiratorską w stosunku do powstania 1863 roku rolę autora *Kordiana* lapidarnie ujęła Maria Janion, mówiąc, że scenariusz powstania styczniowego właściwie napisał Słowacki[8]. Właściwym sobie, patetycznym stylem komentował ów fakt duchowego patronatu Słowackiego Ferdynand Hoesick, pisząc, iż w gorączce przedpowstaniowej (lata 1861–1862) „całe rozegzaltowane pokolenie hołdowało przede wszystkim politycznym ideałom Słowackiego, nie Mickiewicza, ideałom, których wyrazem w pierwszym rzędzie był *Kordian* i wiersz *Do autora „Trzech psalmów"*, sławiąc »ducha, wiecznego rewolucjonistę«"[9].

Najwcześniejsze lektury Sienkiewicza znamy dzięki korespondencji przyszłego pisarza z Konradem Dobrskim. Obejmują one lata 1864–1871, czyli okres pobytu Sienkiewicza na guwernerce w Poświętnem (uczył się wtedy w warszawskim gimnazjum Wielopolskiego, maturę zdał we wrześniu 1865) i lata studiów w Szkole Głównej. W tych młodzieńczych

[6] [M. Bałucki], *„Ksiądz Marek" (Juliusza Słowackiego)*, „Niewiasta" (Kraków) 1862, nr 13–16, przedr. w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebr. i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963.

[7] M. Olszewska, *O romantycznych lekturach studentów warszawskich z końca lat 50. Rekonesans*, w: *Książka pokolenia*, ed.cit., s. 41.

[8] M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1976, s. 35.

[9] F. Hoesick, *„Siła fatalna" poezji Słowackiego*, Kraków 1921, s. 6.

zapisach Słowacki występuje w doborowym towarzystwie Mickiewicza i Krasińskiego, Homera i Szekspira. Sienkiewiczowskie czytanie romantyka nie przypomina jednak sytuacji, jakie tu opisałam. Młodego guwernera najdosłowniej zżera bieda i nuda, o książki równie trudno jak o świeżą bułkę, stąd częste prośby do przyjaciela o nadesłanie czegoś nowego. Ale też sytuacja przymusowej izolacji od świata i rówieśników (w Poświętnem) sprzyja budowaniu samego siebie, dojrzewaniu estetycznemu i intelektualnemu, wreszcie marzeniom, koncentrującym się najczęściej wokół pragnienia miłości. Lektury przenoszą Henryka w lepszy świat, odrywają od przykrego zajęcia, całkowicie wypełniają wolne chwile. W liście 2 z 1865 roku snuje on projekty swego przyszłego życia, maluje inkrustowany przetworzonymi swoiście tekstami Słowackiego (*Anhelli*, *Godzina myśli*, *Kordian*) zabawny portret samego siebie jako hreczkosieja, męża i *pater familias*. Groteskowy obrazek zadowolonego z życia parafianina z tłustą żonką i wianuszkiem dziatek wieńczy parafraza fragmentu z *Godziny myśli*: „Oto jest romans życia nie skłamany niczem/ Zabite niestrawnością, jedno z młodych kona, /a drugie z odwróconym na przeszłość obliczem/ Dewocieje na starość – powieść ukończona?!!"[10] (list 2, 1865, 244).

Przykład jest bardzo charakterystyczny: młody Sienkiewicz próbuje czytać Słowackiego na co najmniej dwa różne sposoby. Po pierwsze – w perspektywie estetyczno-idealizującej, po drugie – realistyczno-ironicznej. Osłuchanie z tekstami Słowackiego jest w tych listach bardzo wysokie, właściwie w każdej sytuacji, która wymaga jakiegoś literackiego obramienia może pojawić się stosowny cytat, parafraza, aluzja. Z tego samego roku pochodzi także inny list, zapisujący pierwsze literackie wtajemniczenia przyszłego noblisty. O tym płodzie „chorowitej wyobraźni" swojej zatytułowanej *Ofiara* Sienkiewicz znowu opowiada Dobrskiemu z dykcją Słowackiego (przypomina się bajka o Janku): „Jest to malowidło jaskrawe jak wszystko, co wyjść może spod mojego pióra. Bohater na początku skacze, w środku się uczy, a pod koniec płacze" (list 14, 1865, 282). W innych listach nietrudno zauważyć, że Sienkiewicz uczy się od Słowackiego także rysunku postaci. Wszystkie charakterystyki kobiet, jakie pojawiają się w jego literackich pierwo-

[10] Listy do Konrada Dobrskiego cyt. wg wydania: H. Sienkiewicz, *Listy*, pod red. i ze wstępem J. Krzyżanowskiego, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977, t. I, cz. 1.

cinach, zawdzięczają coś autorowi *Beniowskiego*. Lekcja, jaką odebrał wtedy przyszły powieściopisarz, rysuje się zatem bardzo wyraźnie: idealizacja obejmuje kwestie uczucia i sposób odczuwania natury, rozwija wrodzone marzycielstwo, obserwacjom prozy życia dostarcza natomiast Słowacki wzorca groteski i ironicznego stylu, wyrażającego dystans do świata i samego siebie. W ten sposób młody Sienkiewicz, któremu nieobce są w tym trudnym okresie cokolwiek „hamletyczne" nastroje chroni się przed patosem, broni przed śmiesznością, uczy się dystansu do siebie, świata i literatury.

Genezis z Ducha albo pomyłka pozytywisty

W 1871 roku Sienkiewicz wreszcie zostaje doceniony. Józef Ignacy Kraszewski wydaje entuzjastyczną opinię o powieści *Na marne*, a po jej druku („Wieniec" nr 37–60) przed młodym autorem otwierają się nowe możliwości. W drugiej połowie roku Sienkiewicz nawiązuje współpracę z „Wieńcem" i „Niwą". Oznacza to jednocześnie, że wchodzi w orbitę pozytywistycznych wpływów. Od marca 1873 roku pisuje felietony (na przemian z E. Leo i W. Bogusławskim) *Bez tytułu*. Jednocześnie zajmuje się działalnością recenzencką. Z tego okresu pochodzi kuriozalna i – rzecz ciekawa – pomijana przez większość biografów wypowiedź Sienkiewicza na temat *Genezis z Ducha*[11].

Wypowiedź swą rozpoczyna recenzent od przypomnienia, że kilka ostatnich dziesiątków lat znalazło odzwierciedlenie w poezji, znakomicie chwytającej „treść żywota naszego ogółu". Dlaczego właśnie tam? „Potężna żywotność społeczeństwa, niby siła we wnętrzu wulkanu, szukała koniecznie dla siebie ujścia – i wreszcie znalazła je w ustach nieśmiertelnej trójcy poetów" (206). Znaczenie tej twórczości jest dzisiaj ogromne, choćby dlatego, że ich teksty obejmowały wszystkie dziedziny: emocje, refleksje, wiarę, zwątpienie, politykę, a nawet poznanie. W tej ostatniej celuje zwłaszcza najodważniejszy z romantyków,

[11] *Genezis z Ducha. Modlitwa z rękopismu J. Słowackiego*, „Bluszcz" 1873, nr 18; przedr. w: H. Sienkiewicz, *Szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1951 (*Dzieła zebrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XLV). Cytaty w tekście wg tego wydania.

Słowacki, wychodzący poza nakreślone umysłem granice, pragnąc „objąć cały wszechświat". Sienkiewicz jego „Prometeuszową próbę wydarcia niebu tajemnicy wszechświata", jaką jest *Genezis z Ducha*, nazywa „metafizycznym marzeniem", a definiuje następująco: „Z mieszaniny pojęć biblijnych, wiary dawnych Egipcjan w *metampsychosis*, panteistycznej filozofii, prawd czysto naukowych z zakresu geologii i na koniec z własnych gorączkowych wyobrażeń złożył autor całość, która mu się wydała, jak pisze pan Małecki, najważniejszym z jego utworów, syntezą prac poprzednich, alfą i omegą jego umysłu" (207). Dalej następuje dokładne streszczenie, niestety, odbierające utworowi Słowackiego cały urok poezji, jaka mieści się w jego formie i specyficznym stylu symbolicznego wykładu. Krytyk chyba zdawał sobie sprawę z tego zubożenia, bo podsumowanie wypadło bardzo zniechęcająco: „Z tym wszystkim nie masz tu dotychczas nic oryginalnego. Jest to po prostu *metampsychosis* egipska ożeniona na gruncie geologicznym z podaniami biblijnymi. Za oryginalną poczytać by można jedną myśl, to jest ideę ofiary przyczepioną do pojedynczych awatarów, a znajdującą ukoronowanie swoje w Chrystusie" (210).

O recenzji tej powiedzieć można tylko tyle: młody literat świetnie wykonał streszczenie, niestety niewiele zrozumiał z tekstu oczyszczonego z romantycznego sztafażu poezji i zmierzającego do wyłożenia systemu genezyjskiego w specyficznym symbolicznym języku. O ten język zwłaszcza, o „brylantowe pióro" Słowackiego ma pretensje piszący sprawozdanie:

„Nie znajdujemy w nim ani tej świetnej plastyki, z którą [Słowacki] umiał rzeczy najbardziej nawet oderwane przywdziewać w formy niemal zmysłowe, ani owej rzutkości myśli z niedocieczoną częstokroć asocjacją idei, ani sposobu jego wyrażania się, ani na koniec owego barwistego, pełnego porównań i przenośni języka" (213). Sienkiewicza razi w utworze Słowackiego „nadzwyczajna miejscami suchość dykcji", bezkrytycznie wielbionego dotąd preceptora oskarży zatem o ciemność i ...zuchwalstwo. Nie mogąc pojąć jednak, jak do tego doszło, szuka usprawiedliwień: „Z wiekiem mógł wygasnąć w nim geniusz, mogła sczernieć i zaśniedzieć owa diamentowa szyba, przez którą w stukolorowych barwach wyobraźni widział świat cały – została mu dawna zuchwałość i dawne poczucie sił własnych" (212). Cóż, przypomina się sytuacja opisana przez Halinę Floryńską i Tomasza Weissa w odniesie-

niu do Przybyszewskiego[12]. Ten gorliwy apologeta Słowackiego, autor tekstu *Apostrofa do Króla-Ducha na progu nowego stulecia*, przyznał się niemal pod koniec swego życia, że z twórczością romantyka zapoznał się właściwie dopiero w okresie „Zdroju" i , co najciekawsze, znalazł w niej to wszystko, co twierdził wcześniej, że znajduje. Czy mogło się tak stać? Oczywiście. Z pewnością istnieje wielka wspólnota w sposobie myślenia i odczuwania między romantyzmem i Młodą Polską, poza tym Przybyszewski funkcjonował w określonym klimacie kulturowym, nie wspominając już o jego wielkiej intuicji. Halina Floryńska objaśnia to jeszcze inaczej. W modernizmie polskim funkcjonuje nie jeden Słowacki, lecz wielu. Jest Słowacki odczytywany przez pryzmat filozofii Schopenhauera, Nietzschego i Bergsona, jest Słowacki – panteista bądź monadolog, a także skrajny indywidualista i twórca mesjanizmu narodowego. I nie ma w tym nic dziwnego. Funkcjonuje tu bowiem, jak zresztą w wielu innych przypadkach, reguła „twórczej zdrady" (termin Roberta Escarpita), poza tym szerokość i otwartość problematyki tekstów poety powodowała, że z powodzeniem mógł funkcjonować w bardzo różnych, nawet sprzecznych ze sobą wcieleniach[13]. Jak się wydaje, z zagadnieniem tym spotykamy się również w twórczości Henryka Sienkiewicza, powołującego do życia co najmniej kilka wcieleń Słowackiego, bardzo żywotnych w wieku XIX.

Z drugiej strony recenzja ujawnia coś, czego młody krytyk nie mógł przewidzieć, a co powiedzieć możemy jako czytelnicy Sienkiewicza – ujawnia te elementy jego estetyki, których zapowiedź znaleźć można nawet w takiej wydawałoby się przypadkowej wypowiedzi. Autor *Trylogii* tak wrażliwy na uroki formalne poezji Słowackiego: giętkość frazy, bogactwo słownikowe, podatność na barwę i dźwięki, słowem zmysłowy aspekt języka, wydaje się zupełnie odporny na jego wartość pojęciową. Z tego też powodu wynika jego typowo pozytywistyczna głuchota na spirytualizm Słowackiego, obecny przecież jako ważna część dziedzictwa romantycznego w późnej poezji Asnyka czy Konopnickiej.

[12] H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976, s. 11–19 oraz T. Weiss, *S. Przybyszewski a romantyzm*, „Pamiętnik Literacki" 1973, z. 1.

[13] H. Floryńska, op.cit., s. 16. Na tej stronie interesujący komentarz Escarpita z artykułu *Le littéraire le social*, z pracy zbiorowej pod tym samym tytułem, Paris 1970, s. 24: „Wiedza o tym, kim był rzeczywiście pisarz, to efekt intelektualnych akrobacji, wykonalnych, ale zupełnie bezużytecznych. Z punktu widzenia literatury, ważne jest wiedzieć, do czego on się nadaje".

„Nowy" Słowacki

Piszący o twórczości Henryka Sienkiewicza za każdym razem niemal szukali odniesień jego twórczości do romantyzmu[14]. Wspólnotę znajdowali przede wszystkim w podobnym ujęciu sztuki literackiej, tj. w tendencji społeczno-patriotycznej, stosunku do przeszłości oraz podkreślaniu roli pierwiastka psychologicznego w liryce. Stanisław Stypiński był zdania, że z romantyzmem wiąże Sienkiewicza natura talentu, przez co rozumiał objawiającą się zwłaszcza we wczesnej twórczości powieściopisarza (w nowelach) skłonność do lirycznej ewokacji, rzewności i idealizacji. Krytyk przypomina także, że znawcy literatury (m.in. Tarnowski) zobaczyli w nim już wtedy „nowego Słowackiego": „Krytyka ówczesna w istocie rzeczy się nie myliła. Była to niestała natura talentu w rodzaju Słowackiego, był to nowy Słowacki, ale na którym duch czasu pieczęć swoją położył – był to Słowacki, urodzony i działający w wieku pozytywizmu"[15]. Stąd już bardzo łatwo było o usprawiedliwienie tego czegoś, co w Sienkiewiczu nie zgadzało się z pozytywizmem, gorzej natomiast, gdy Sienkiewicz wykazywał uporczywe trwanie w wyobrażeniach swojej epoki.

Obecność Słowackiego w dojrzałej twórczości Sienkiewicza, choć dla wielu badaczy oczywista[16], jak dotychczas nie otrzymała właściwie

[14] Wskazywał na to m.in. J. Tretiak, autor monografii o Słowackim (1904). Był on w ogóle zdania, że Słowacki ogromnie wpłynął na język poezji polskiej od Asnyka do Wyspiańskiego, a także polską prozę od Sienkiewicza po Żeromskiego. Za: F. Hoesick, op.cit., s. 163.

[15] S. Stypiński, *Sienkiewicz a polski romantyzm*, Warszawa 1924, s. 8–9.

[16] Piszą o niej niemal wszyscy monografiści Sienkiewicza, np. P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901; J. Kallenbach, *Twórczość H. Sienkiewicza*, Kraków 1917; K. Wojciechowski, *Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1916; A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1961. Zob. też: F. Hoesick, *„Siła fatalna" poezji Słowackiego*, Kraków 1921; S. Stypiński, op.cit.; R. Wojciechowski, *Sienkiewicz a Słowacki*, „Polonistyka" 1959, nr 4; S. Meresiński, *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992; autorzy wspomnień, np. I. Chrzanowski, *Ze wspomnień o Sienkiewiczu*, w: K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931.

stosownego opracowania. Jak należy się domyślać, wynika to z natury samego przedmiotu badań, połączeń literackich nieraz tak subtelnych i skomplikowanych w swych znaczeniach, że wymagających jakiegoś niezwykłego, wewnętrznego ucha. Dodatkowym utrudnieniem wydaje się także i to, że już w okresie pozytywizmu rozpiętość ról przypisywanych autorowi *Genezis z Ducha* musiała być bardzo duża. Inicjator powstania, rewolucjonista i konspirator, myśliciel, poeta – powiernik serca, wreszcie wcielenie „nerwowca" końca wieku – to hipotetyczne wizerunki jego bohaterów literackich i jego samego. Rzeczywiście musiało tak być, skoro, jak zaświadcza ankieta „Kuriera Warszawskiego" z 1900 roku, Słowacki utrzymał się w rankingu popularności jako drugi po Mickiewiczu. Ciekawe, że zyskał ją wtedy, na progu nowego wieku, nie jako autor *Kordiana*, lecz powszechnie czytanych wówczas poematów: *W Szwajcarii* i *Króla-Ducha*.

Najpełniejsze opracowanie tematu Słowacki – Sienkiewicz prezentuje klasyczne ujęcie twórczości autora *Trylogii* pióra Juliana Krzyżanowskiego[17]. Badacz mimowolnie (bo nie to jest przecież głównym tematem jego dyskursu, lecz chronologiczna opowieść o rozwoju twórczym noblisty) potwierdza opinię o pogrobowym zwycięstwie romantyzmu, w którym Słowacki odegrał rolę pierwszoplanową. W pracy Krzyżanowskiego bardzo liczne odwołania do twórczości autora *Króla-Ducha* mają przede wszystkim charakter tematyczny, nieco mniejszą uwagą obdarza on analogie w zakresie poetyki, stylu czy klimatu tekstów. Pobieżne przejrzenie tych zestawień na pewno nie jest satysfakcjonujące, nie można z niego głęboko wniknąć w istotę problemów dotyczących techniki pisarskiej czy rozwoju światopoglądu Sienkiewicza, ale daje pewną orientację w rozwoju tej twórczości, a wreszcie pozwala na stawianie pytań.

Z refleksji uczonego wynika mianowicie, iż w pierwszym okresie twórczości, zgodnie z tym, co zdołaliśmy zaobserwować w listach do Dobrskiego, Sienkiewicz ochoczo korzysta z rezerwuaru swej pamięci, aranżując sytuacje, motywy, ujęcia stylistyczne przypominające pisarstwo Słowackiego. Krzyżanowski, analizując np. *Listy z podróży do Ameryki*, wypomina ich autorowi, iż nie zawsze utrzymuje się w jednakowej tonacji stylistycznej. W realistycznych opisach – pisze – „rażą jednak reminiscencje literackie rodem z *Beniowskiego* przez samego Sienkiewicza zbanalizowane, mianowicie panteistyczne poczucie jedności samotnego człowieka z żywiołem [...]"[18]. Chciałoby się dopowiedzieć: daje tu o sobie znać romantyczna lekcja natury, charakterystyczna dla stylu Sienkiewiczowskich opisów. W *Listach* być może sprawiająca jeszcze wrażenie czegoś sztucznego, od *Trylogii* stanie się jedną ze stałych zdobyczy jego sztuki opowiadania. Zresztą jest to nie tylko lekcja stylu. W takim sposobie pisania kryje się pewna koncepcja człowieka i jego miejsca w świecie: „Historię człowieka traktowali romantycy [...] jako cząstkę nierównie rozleglejszej całości: historii kosmosu, ziemi, historii natury. [...] cechą światopoglądu romantycznego było zarówno ostre przeciwstawienie ducha i materii jako opozycji między życiem, rozwojem, świadomością, czuciem, a martwotą, bezwładem, nieświadomością, nieczułością, jak i znoszenie tej opozycji przez wskazanie, że człowiek i natura istnieją w obu tych porządkach jednocześnie, oraz przez wciągnięcie ich w proces »uduchowienia«"[19].

Z drugiej strony Krzyżanowski potrafi przyznać, iż lekcje ironii, powzięte przecież z tego samego źródła, zapewniły *Listom* sukces. Badacz zwraca też uwagę, że porównanie ich z późniejszą literaturą podróżniczą Sienkiewicza, wycieczkami do Aten, Turcji, Hiszpanii czy Italii, pokazuje diametralną zmianę stylu i strategii pisarskiej. Tamte pisał początkujący literat zachwycony ogromem przestrzeni, przyrodą i wolnością, te – wytrawny humanista, cyzelujący zdania i świadomie posługujący się literackim cytatem (np. podczas wycieczki do Grecji pojawiają się reminiscencje z *Grobu Agamemnona* – pogłębiające tragiczną wymowę ruin). Gdy w Ameryce Sienkiewicz jeszcze szuka właściwej sobie i oglądanym wrażeniom ekspresji, wspierając się frazą czy metaforyką Słowackiego, w Grecji czy w Hiszpanii oglądamy – jak trafnie ujmuje to Krzyżanowski – „produkt dużej wiedzy humanistycznej"[20], erudycję, która jest nie tylko funkcją świetnie działającej pamięci, ale przede wszystkim wynikiem namysłu i ekonomii środków pisarskich.

---

[17] J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1976.

[18] Ibidem, s. 36.

[19] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 25.

[20] J. Krzyżanowski, op.cit., s. 40.

Historyczne wątki i klimaty

Z pracy Krzyżanowskiego najciekawsze wydaje mi się jednak to, co dotyczy pisarstwa historycznego Sienkiewicza. Tym bardziej, że nazwisko Słowackiego pojawia się w związku z tą sprawą z wielką częstotliwością, także w opracowaniach XIX-wiecznych, np. u Tarnowskiego. Autor *Jana Bieleckiego*, *Żmii*, *Mazepy* czy nieukończonego dramatu *Jan Kazimierz* jako jeden z pierwszych dostrzegł urodę ojczystego krajobrazu kresowego, ciekawie zarysowane postaci dawnych bohaterów, a także piękno płynące z ich czynów. Docenił zatem, jak później Sienkiewicz – literackie walory XVII-wiecznej Rzeczypospolitej, słynącej potęgą czynów i jednocześnie chylącej się do upadku. Konstanty Wojciechowski próbował wniknąć w psychologiczne motywy zainteresowania pisarza tym okresem: „Tragicznym wiekiem nazywano ów wiek siedemnasty – wiele cnót i wiele grzechów, ludzie święci i zdrajcy: ks. Kordecki i Opaliński, Czarniecki i Radziwiłłowie, wstyd i chwała: Piławce i Częstochowa, Kamieniec Podolski i Chocim. To pasowanie się światła i mroków nęciło artystę – oddać to, odtworzyć, a zwycięstwo prawych rycerzy Chrystusowych, którzy poprowadzili zastępy swe, po odparciu wszystkich złych mocy, na »pole chwały«, rozpierało dumą pierś Polaka"[21].

Niezwykle sumienny Chmielowski już w recenzjach na temat *Niewoli tatarskiej*, powszechnie uważanej za prolegomenę do *Trylogii*, mówił o dwóch źródłach głównej postaci utworu: *Księciu niezłomnym* Calderona, znanym powszechnie w znakomitym tłumaczeniu Słowackiego (1843) oraz o *Beniowskim*, który mógł dostarczyć Sienkiewiczowi wzorca biografii. Przy tej okazji Chmielowski formułuje kapitalną charakterystykę pisarstwa Sienkiewicza: „Taka jest [to o bohaterze *Niewoli*] figura idealna, nakreślona przez pisarza, który od początku swego zawodu tak silne ku realizmowi miał skłonności, ale który równocześnie był i czcicielem ideału. Idealizm [ów] potężniał w nim pod wpływem Słowackiego, w którym namiętnie się rozczytywał"[22].

Współczesny badacz w figurze Zdanoborskiego dostrzega natomiast znamienne dopasowanie wszystkich tych elementów, które zapowiadają heroiczne kreacje Sienkiewiczowskich postaci. Właściwości

[21] K. Wojciechowski, *Henryk Sienkiewicz*, Lwów 1916, s. 33.

[22] P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901, s. 57.

te sprawiają, pisze Tadeusz Bujnicki, że możliwe staje się połączenie jedną nicią bohaterów „małej trylogii" (*Stary sługa*, *Hania*, *Selim Mirza*), opowiadania *Przez stepy* czy dramatu *Na jedną kartę* z *Trylogią*. „Pisarz coraz silniej uwydatnia te rysy charakteru, które (według jego własnego zdania – trawestacji ze Słowackiego) kształtują bohaterów na miarę »Fidiasza, nie krawca«, a więc cechy nieskazitelności etycznej, honoru, odwagi i dumy"[23]. Podobnie widzi krystalizację postaci rycerza w twórczości Sienkiewicza Sławomir Meresiński. Takie figury jak Zdanoborski, Skrzetuski czy Jurand ze Spychowa wywodzą się jego zdaniem z tradycyjnego *ethosu* rycerskiego, poświadczonego obficie w literaturze i życiu. Sienkiewicz wzorował się tutaj zarówno na tekstach Słowackiego: *Książę niezłomny*, *Ksiądz Marek*, *Anhelli*, Mickiewicza: Cichowski z III cz. *Dziadów*, *Ostatnim* Krasińskiego, jak i autentycznych postaciach: Szymona Konarskiego, Walerego Łukasińskiego, Artura Zawiszy, Karola Levittoux[24]. W doborze tych nazwisk nietrudno też rozpoznać Sienkiewiczowską fascynację warstwą szlachecką, uznawaną przez niego za najlepszą część narodu. Wpływy środowiska ziemiańsko-szlacheckiego dostrzegano bardzo wcześnie w biografii autora *Trylogii*. Zygmunt Szweykowski[25] wiązał je z doświadczeniem Ameryki i zrodzonym wówczas w umyśle pisarza przeświadczeniem o słabości pozostałych warstw, przede wszystkim chłopstwa i mieszczaństwa. Wizję szlachty u Sienkiewicza, ukształtowaną najwyraźniej pod wpływem Krasińskiego i Słowackiego, dopełniały przekonania pisarza o jej doświadczeniu politycznym i historycznie poświadczonej cywilizacyjnej roli, umiłowaniu wolności i przywiązaniu do tradycji: wiary ojców, domu i ziemi.

Owa heroizacja szlacheckich przodków ogromnie przyczyniła się do popularyzacji w świadomości Polaków XIX wieku mitu „kresów wschodnich", z jego kolorytem lokalnym, prowincjonalnym obyczajem, wiarą, a nawet pewnym mistycyzmem. Elementy owe czytel-

[23] T. Bujnicki, *Sienkiewiczowski „pamiętnik historyczny": „Niewola tatarska"*, w: *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981, s. 104.

[24] S. Meresiński, *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992, s. 52–56. Meresiński, określając *ethos* rycerski, przypomina słynne ostatnie zdanie z pamiętnika Zdanoborskiego zaczerpnięte z *Niewoli tatarskiej*: „Człowiek przechodzi jako podróżny po świecie, więc o siebie nie powinien dbać, jedno o Rzeczypospolitą, która jest i ma być nieustającą. Amen!"

[25] Z. Szweykowski, *„Trylogia" Sienkiewicza*, w: *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 23–32.

nik XIX-wieczny znajdował przede wszystkim w *Marii* Malczewskiego, *Dumkach* Siemieńskiego oraz w powieściach poetyckich, poematach i dramatach Słowackiego z czasów konfederacji barskiej. W odniesieniu do materii powieści historycznych Sienkiewicza analogie z twórczością romantyka musiały być wręcz hipnotyczne, skoro objęły nawet całościową wizję przestrzeni. O uleganiu tej tradycji – niejako narzuconej przez pełne poezji wizje Ukrainy w *Żmii* i *Beniowskim* – mówi się przede wszystkim przy *Ogniem i mieczem*[26].

Obrazy te odżyły, dopełniając się własnym doświadczeniem autora, na dalekim amerykańskim Zachodzie, gdzie po raz pierwszy Sienkiewicz ujrzał bezkresny step i groźne góry, i gdzie nauczył się pędzić życie wolnego i dzikiego człowieka. Znaczenie tego przeżycia w biografii twórczej artysty podkreślano wielokrotnie[27].

Daniel Beauvois pisał z goryczą, akcentując brak związku wizji literackiej polskich romantyków z rzeczywistością kresów, że w postaci Wernyhory Słowacki ucieleśnił (od *Beniowskiego* po *Króla-Ducha* i *Sen srebrny Salomei*) a Sienkiewicz powtórzył w *Ogniem i mieczem* ideę nierozerwalnego, a nawet „mistycznego" związku szlachty polskiej z miejscowym ludem. „Od lat *Trylogii* – podkreśla historyk – nie było już mowy o trzeźwym podejściu do historii stosunków polsko-litewskich

[26] Bliskość tej tradycji znakomicie uchwycił krytyk francuski Gabriel Sarrazin, podkreślając u Słowackiego znaczenie wyobraźni i przygody, a u obu – Słowackiego i Sienkiewicza fascynację stepem: „Voyageurs, poétes, essayistes, romancières, ont depeint le steppe. Le steppe est la poésie même: c'est le pays de libres galops et des libres songes. La solitude y règne en compagne du silence: elle s'étende et se recule à l'infini sous le ciel" (s. 208). Uosobieniem tej fascynacji jest według Sarrazina bohater stepu – zaporożec. Taki jest Sienkiewiczowski Bohun: „C'était un étre de fantasie échevelée, d'ardeur violante, de fougue sans frein, jouant avec la vie et méprisant la mort. Tout autant que le Northam, il incarnait la liberté sauvage et personifiait l'aventure. Lui-même s'intitulait »frére du cheval, frére du faucon«. Il était non seulement chasseur et cavalier, mais pirate; il écumait la terre et la mer. Ces mots de Sienkiewicz le résument: *Bohun servait le steppe, il obeissait au vent, à la guerre, à l'amour, à sa fantaisie*" (s. 209). Cyt. wg: G. Sarrazin, *Les grands poétes romantiques de la Pologne. Essais de litérature et d'histoire*, Paris, Libr. Academ. Didier, 1906.

[27] Zob. Z. Najder, *O „Listach z podróży do Ameryki"*, „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 1; J. R. Krzyżanowski, *Znaczenie „Listów z podróży"*, w zb.: *Sienkiewicz żywy*, Londyn 1967; J. Sztachelska, *„Listy z podróży do Ameryki" a XIX-wieczne korzenie polskiego reportażu*, w: *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1996; J. Pacławski, *Listy z Ameryki i Afryki Henryka Sienkiewicza jako reportaże* oraz W. Olkusz, *Motywy indyjskie w „Listach z podróży do Ameryki" Henryka Sienkiewicza*, w: *Spotkanie Sienkiewiczowskie*, pod red. Z. Piaseckiego, Opole 1997; E. Ihnatowicz, *Dziewiętnastowieczna podróż Sienkiewicza*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999.

czy polsko-ruskich"[28]. Mityzacyjne praktyki Sienkiewicza rozpoznawali już XIX-wieczni recenzenci powieści: Kaczkowski, Prus, Świętochowski czy Chmielowski, który sumował krótko: „na Ukrainie widzi autor tylko szlachtę, kozaków i czerń bezimienną"[29]. Interpretatorzy *Trylogii* podkreślali też zgodnie, że mimo akcentów groteskowych w obrazie szlachty polskiej (por. odpowiedni fragment z *Lilli Wenedy*: „pijaństwo, obżarstwo, siedem śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku, do ukwaszania ogórków, do herbów" [akt IV, w. 562–564]) dominowało ujęcie idealizacyjne, zaczerpnięte jakby z dawnych romansów rycerskich. O gatunku tym pisał Andrzej Stawar: „rycerze walczyli jak lwy, pili jak smoki, w przerwach nucili pobożne *Godzinki* – a doświadczając nadzwyczajnych przygód kochali się w swych przebywających daleko bogdankach miłością »idealną«"[30].

Literackie wzorce bohaterów Sienkiewiczowskich, występujących w czterech zasadniczych odmianach (i wielu zróżnicowanych wariantach): rycerz, kozak, żołnierz-tułacz, dekadent[31] wywodzą się z dwóch podstawowych źródeł: pamiętnikarstwa polskiego wieku XVII oraz tradycji romantycznej. Przy dwóch pierwszych najsilniejszych bodźców dostarczyła tzw. ukraińska szkoła romantyczna, a więc twórczość Słowackiego, Goszczyńskiego i Malczewskiego, uzupełniona o poezję i tzw. małe formy epickie (powieść i gawęda szlachecka) okresu międzypowstaniowego, z której najwyżej cenił sobie Sienkiewicz W. Pola, M. Czajkowskiego, H. Rzewuskiego i L. Syrokomlę. O prototypie rycerza już wspominałam, bardziej skomplikowany wydaje się rodowód kozaka albo w ogóle człowieka Wschodu (Bohun, Azja Tuhaj-bejowicz), w którym ożywa romantyczna fascynacja Orientem bliskim i dalekim, obecnym w kreacjach Słowackiego (Sawa ze *Snu srebrnego Salomei*) i Goszczyńskiego (Nebaba z *Zamku kaniowskiego*), a także Byrona czy Krasińskiego (*Agaj-Han*). Zresztą mogły one wędrować również innymi dro-

[28] D. Beauvois, *Mit polskich kresów wschodnich*, w: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, pod red. R. Wrzesińskiego, t. IX, Wrocław 1994, s. 99.

[29] P. Chmielowski, op.cit., s. 90.

[30] A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960, s. 81.

[31] Piątym jest postać błazna-szaleńca, obecna powszechnie w twórczości Sienkiewicza. Są to postacie typu: Zagłoba, Rzędzian, Chilon, Sanderus. Najsilniejszą tradycją wydaje się tu trop Szekspirowski, ale równie silne jest także oddziaływanie romantyzmu – rzecz jasna Słowackiego. Zob. np. Zagłoba i Borejsza z *Beniowskiego*.

gami, niekoniecznie brać się z literatury wysokiej, ale także z obiegu popularnego, najsilniej poprzez stereotypizację i mityzację oddziałującego na wyobraźnię masową[32]. I choć ten typ inspiracji najtrudniejszy jest do udowodnienia, jego znaczenie wydaje się bardzo znamienne. Badacze-kolekcjonerzy Sienkiewiczowskich motywów, a jest ich bardzo wielu, od Kallenbacha począwszy, na Meresińskim skończywszy, zwracają uwagę na sposób korzystania z tej tradycji, nawet przy „wręcz niewolniczej zależności" danej kreacji. Sienkiewicz zwykle bierze tylko kilka rysów danej postaci, najchętniej zaś – pisze Meresiński – pożycza ich perypetie. Zbieżności sytuacyjnych jest zatem bardzo wiele[33] (dotyczy to nie tylko *Trylogii*, ale także *Krzyżaków* – tu najczęściej wskazuje się na zbieżność postaci Juranda i Derwida, rzadziej Danusi i Lilly Wenedy), ale nie one decydują o oryginalności ujęcia. Oto Sienkiewicz, czerpiąc z tradycji, „pomija [...] całą motywację filozoficzną działania bohatera, pozbawia go typowego dla kreacji romantycznych rysu tragizmu, problematyki indywidualizmu. [...] Są to więc bohaterowie na pewno romantyczni w swojej genezie, ale wyraźnie zubożeni, spłyceni w swoim życiu wewnętrznym. Sprawia to wrażenie, jakby Sienkiewicz czerpał z tradycji romantycznej jedynie ramy, schematy, w których umieszczał jednak inną treść egzystencjalną i psychiczną. Te skalkowane z tradycji romantycznej, uproszczone psychologicznie kreacje są mimo to świetne – nie do zapomnienia"[34]. Uwagi te odnoszą się również do tych postaci,

[32] Marta Piwińska w *Legendzie romantycznej i szydercach* (Warszawa 1973, s. 30) pisze, że pojawiający się w Sienkiewiczowskim cyklu historycznym „dziki człowiek Wschodu" modny był w Europie już w I połowie XIX wieku jako bohater romantycznej opery i drugorzędnej epiki. U nas obecny w Mickiewiczowskim tłumaczeniu *Giaura* oraz w opowieściach wschodnich Słowackiego, zob. *Lambro, Arab*. Istotną inspiracją było też malarstwo klasycystyczne i romantyczne zafascynowane tematyką orientalną.

[33] Sypniewski wymienia następujące motywy z twórczości Słowackiego: *Beniowski* – nocny, upiorny sztafaż Dzikich Pól, dyplomatyczne poselstwo do Chana Skrzetuskiego i Beniowskiego, polityczna rola królewiąt ukraińskich – Wiśniowieckiego i Radziwiłła, naznaczona cudownością scena spotkania Jana i Heleny – poznanie się Beniowskiego ze Swentyną, rozstanie kochanków z *Ogniem i mieczem* – rozstanie Zbigniewa i Anieli, list Anieli i list Kurcewiczówny, głód w oblężonym przez Kozaków Zbarażu, Horpyna – Hudyma, zabiegi Kmicica o Oleńkę i starania Beniowskiego o Anielę, podobieństwo kompanii towarzyszących głównym bohaterom Sienkiewicza i Słowackiego; *Sen srebrny Salomei* – trzy typy kozaków: Sawa – kozak hetmański, dumny, odważny, Wernyhora – uosobienie instynktu narodowego, Semenko – rezun, mściciel, kwintesencja energii, dumy, nienawiści. Bohun wydaje się łączyć cechy Sawy i Semenki. *Horsztyński* – historia ojca Heleny oraz motyw oślepionego Wasyla (op.cit., s. 36–41).

[34] S. Meresiński, op.cit., s. 101.

które z racji swej pierwszoplanowej roli w powieści domagały się jednak pogłębienia. Problem ten był wywoływany wielokrotnie w różnych opracowaniach, gdzie próbowano zestawiać ze sobą postać Skrzetuskiego (Chmielowski) z Kordianem oraz Jaremy Wiśniowieckiego (Krzyżanowski, Ludorowski) z Konradem lub Kordianem, a zatem tytanami romantycznej psychologii[35].

I właśnie tutaj widać najbardziej wszystkie dzielące ich różnice. Kreacja bohaterów polegająca na zastosowaniu psychologicznego skrótu przy jednoczesnej emfazie niektórych efektów oraz przerzucenie ich działań z warstwy psychologiczno-filozoficznej w zewnętrzną (zdarzeniową) jest nie tylko charakterystyczna dla sztuki epickiej, ale w ogóle stanowi osobliwość Sienkiewiczowskiej synkretycznej sztuki narracji, zręcznie łączącej najlepsze tradycje literatury światowej: dramat i epikę antyku, teatr Szekspira, romans barokowy, a w końcu melodramat XVIII i XIX wieku.

Jakkolwiek wypada utrzymać w mocy znamienne sądy Kazimierza Wyki o niezbyt wyrafinowanej technice budowania postaci przez Sienkiewicza[36], trzeba podkreślić, iż świat powieściowy autora *Bez dogmatu* prócz herosów i książąt niezłomnych zaludniają podobnie jak u Słowackiego także ludzie słabi, przerafinowani, w typie XIX-wiecznego neurastenicznego inteligenta[37]. Czasem, jak zauważał przenikliwie Stanisław Tarnowski, owa neurastenia dopełniała nawet „staropolskie dusze". Co z tego wynikało dla postaci Sienkiewiczowskich? Były mocne wtedy, gdy czyn prześcigał refleksję i zdolność samooceny, słabe zaś i delikatne w sytuacjach prywatnych, w emocjach, w stylu kochania, gdy trzeba było odrzucić pancerz chroniący indywidualną wrażliwość. Za ową słabością nie szła zresztą głębia przeżyć, lecz raczej sentymentalizm i skłonność do melodramatycznej oceny życia, co tak potężnie odbiło się na bohaterach współczesnych powieści Sienkiewicza. Co do herosów z *Trylogii*, porównywanie ich z romantykami nie zawsze wychodzi im na dobre. Żadna z sytuacji w *Ogniem i mieczem*, określona jako „bicie się z myślami", moment podejmowania ważnych decyzji,

[35] Zob. P. Chmielowski, op.cit., s. 86; J. Krzyżanowski, op.cit., s. 112; L. Ludorowski, *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza*, Warszawa–Poznań 1997, s. 107–113.

[36] K. Wyka, *O postaciach Sienkiewiczowskich*, w zb.: *Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960.

[37] A. Stawar, op.cit., s. 80. Zob. też P. Chmielowski, op.cit., s. 86.

nie zasługuje na określenie „wielkiego monologu wewnętrznego" czy „lirycznego" na wzór *Wielkiej Improwizacji* albo monologu Kordiana na szczycie Mont Blanc; są to co najwyżej „psychomachie", jak w dawnym eposie czy romansie rycerskim, gdzie za człowieka decyduje Bóg.

Wielki nieobecny

Rejestracja motywów ze Słowackiego dokonana przez Krzyżanowskiego obejmuje także powieści Sienkiewicza napisane w latach 90., przede wszystkim *Quo vadis?* i *Bez dogmatu*, jest jednak bardziej pretekstowa, mniej wyrazista. W powieści o pierwszych chrześcijanach dostrzegł on ślady *Wielkiej Improwizacji* i *Króla-Ducha* w kabotyńskich wyznaniach Nerona na temat własnej sztuki poetyckiej oraz zwrócił uwagę na akcenty komiczne powieści, nasuwające na myśl technikę pisarską Szekspira i autora *Balladyny*. Ta podwójna tradycja wykorzystana została przez badacza dla wzmocnienia niektórych znaczeń *Bez dogmatu*.

Nieporozumienia związane z odczytaniem tej powieści Sienkiewicza przypominają Krzyżanowskiemu sytuację *Kordiana*, powszechnie w swoim czasie okrzyczanego apoteozą romantyzmu. Badacz nie nazywa tego wprost, ale rzecz jasna znowu idzie o zastosowanie ironii, tego nieodzownego środka chroniącego autora przed wystawieniem na sztych swojej wrażliwości, intymności czy nawet duchowości. „Twórcy obydwu polskich Hamletów, romantycznego i pozytywistycznego, powołując ich do życia przy całym programowym w stosunku do nich krytycyzmie, wiedzę o nich czerpali z własnego doświadczenia, byli przecież ludźmi danych epok, i obaj mogli powiedzieć: »mówię, bom smutny i sam pełen winy«"[38].

Sienkiewicz-ironista to wielki nieobecny literatury polskiej. Paradoksalności jego istnienia społecznego – ról pisarza, jakie zaczął spełniać osiągnąwszy sukces i zagarnąwszy rząd dusz polskich – do niedawna właściwie nie dostrzegano[39]. Relacje o nieprzystawaniu wysilonego i zmityzowanego wzorca kolejnego wieszcza do skromnej osoby literata-neurastenika, stroniącego od tłumów, niweczącego z powodu paraliżującej tremy najpiękniej nawet napisane przemówienie (*casus*: Miłosław[40]) także dzisiaj uznajemy za mało wiarygodne, a nawet wyssane z palca. Trudno nam bowiem pozbyć się mitu pisarza, który dorównuje swoim bohaterom. Trudno też uznać, że próbując nim być, jest w istocie kimś innym, albo też prowadzi z nami wyrafinowaną grę. Zamaskowany, obecny w jego tekstach portret pisarza-ironisty wymaga zdwojenia uwagi i bardzo subtelnego ucha. Czytelnik nawet obeznany z kulturą epoki odkrywa innego Sienkiewicza z niedowierzaniem i nieufnością. Ironizującą, wieloznaczeniową partyturę melodramatycznych fabuł *Bez dogmatu* i *Quo vadis?* rozpoznał nie tak dawno Mieczysław Jankowiak[41], otwierając tym samym nowe możliwości tych wydawałoby się wyeksploatowanych interpretacyjnie powieści. Jak na razie jest to jednak próba dość odosobniona. Na pewno pociąga za sobą pewne ryzyko – po pierwsze, dzisiaj teksty Sienkiewicza domagają się innej niż dotychczasowa lektury: wnikliwej, skupionej i poniekąd „uwewnętrznionej" – tj. chwytającej wszystkie subtelne drgnienia autorskiego dyskursu, po drugie: musiałaby to być lektura „pod prąd" dotychczasowych sposobów badania pisarza, odrzucająca z góry przymus interpretacji „narodowej" czy „bogoojczyźnianej" na rzecz ujęcia psychologiczno-estetyzującego i intertekstualnego.

„Ironia Henryka Sienkiewicza – pisał Mieczysław Jankowiak – jest szczególnie zamaskowana, gdyż dotyczy [...] spraw uroczystych i ważnych w życiu narodu: *ethosu* rycerskiego, idealizmu etycznego, narodowej kultury religijnej"[42]. I tym trudniejsza do wykrycia – powtórzę, że jego twórczości towarzyszy wręcz upiorny schematyzm recepcyjny, redukujący znaczenia tekstów do problematyki narodowo-społecznej, a zatem utrwalający nie tylko jednowymiarowy portret ich twórcy – czwartego wieszcza i hetmana dusz polskich, ale także jednowymia-

[38] J. Krzyżanowski, op.cit., s. 285.

[39] W różnym stopniu zagadnienie to podejmują następujące teksty: K. Wyka, *Sprawa Sienkiewicza*, „Twórczość" 1946, nr 6; M. Płachecki, *Role społeczne Sienkiewicza-pisarza*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, ed.cit., J. Sztachelska, *Henryk Sienkiewicz – portret dekadenta*, w: op.cit.; A. Grzymała-Siedlecki, *Autor „Trylogii" jako pan Sienkiewicz*, w: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962.

[40] O przemówieniu Sienkiewicza w Miłosławiu (Poznańskie) w 1899 na odsłonięciu pomnika Słowackiego, zob. A. Grzymała-Siedlecki, op.cit., s. 22–23.

[41] M. Jankowiak, *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu" i „Quo vadis?"* w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991; ujęcie szersze: idem, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1991, tu: rozdz. 2. *Ironia retoryczna* (2.4. *„Epos w guście Ariosta"* oraz 2.5. *Ironiczny melodramat*).

[42] M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa...*, s. 54.

rowość jego dzieł. Przykład pierwszy z brzegu – powoływanie się na autorytet Teodora Parnickiego, współczesnego pisarza historycznego, o którym wiadomo, iż wielokrotnie ustosunkowywał się krytycznie do Sienkiewicza. I to jedyny pewnik, bo w czym się odwoływał i jakiego typu refleksje czynił, tego już próbujący ryzykownych porównań najczęściej nie wie, bo nie zadał sobie trudu, by sprawdzić w czym rzecz. Sprawdziwszy, pewnie by się zdziwił, iż Parnicki[43], uchodzący za awangardzistę w dziedzinie pisarstwa historycznego z ogromną rewerencją pisze o Sienkiewiczu, widząc w nim nie tylko autora zwycięsko opierającego się działaniu czasu, a więc zawsze uniwersalnego, ale na dodatek... przewrotnego. Ową przewrotność widzi Parnicki nawet w *Trylogii* i wcale nie jest w tym odosobniony, gdyż na trop ten wpadła dużo wcześniej Konopnicka, zauważywszy przedziwny, dwuznaczny stosunek autora do postaci Zagłoby.

Poetka, przypatrzywszy się tej najsłynniejszej bodaj Sienkiewiczowskiej kreacji, odkrywa w niej nie tyle dowcip i sentencjonalność stylu, co jej „prawdziwie cervantesowskie" oświetlenie. I nie da się już zwodzić pisarskiemu wyrafinowaniu. Nie może to być, zdaje się mówić krytyczka, by Sienkiewicz „personę tak lichą" po prostu w Ulissesa przerobił, czyniąc zeń na serio wziętego reprezentanta całej szlachty. W Zagłobie, w wieloznaczności tej postaci, w ironii, jaką go otacza, ukrywa pisarz prawdziwy swój stosunek do umiłowanego, ale też pełnego przywar najrozmaitszych rycerstwa. „Z takiego dopiero punktu wzięty pan Zagłoba rzuca potężne błyski humoru na całą Sienkiewiczowską trylogię, a kiedy mówi, że Joannes Casimirus sentencje jego spisywać i do snu sobie odczytywać kazał, a politykę swoją podług nich prowadził, czytelnik ma na ustach uśmiech, który boli"[44]. Narratora *Trylogii* – pisze Jankowiak – „cechuje subtelna nierzetelność, gdyż autor zachowuje wobec świata przedstawionego swoisty dystans. Podmiot autorski podziela *ethos* rycerski i dynamiczny patriotyzm, ale obcy mu jest niski poziom

[43] T. Parnicki, *Wykłady uniwersyteckie*, „Kultura" 1978, nr 19–24. Zob. omówienie tej kwestii w: T. Bujnicki, *Powieść historyczna wśród prądów epoki*, w: *Sienkiewicz i historia*, Warszawa 1981 oraz A. Stoff, *Sienkiewicz czytany przez Parnickiego*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991.

[44] M. Konopnicka, *„Pan Wołodyjowski" Sienkiewicza*, tom I, „Gazeta Polska" 1887, nr 283, przedr. pt. *Pan Wołodyjowski*, w: M. Konopnicka, *Pisma wybrane*, t. I–IV, pod red. J. Nowakowskiego, t. IV, *Pisma krytycznoliterackie*, pod red. J. Jarowieckiego, Warszawa 1988, s. 138–139.

intelektualny i etyczny jego narodu, kult witalizmu plemiennego, »romansowo-eposowy światopogląd«, kontynuacja sarmackiego mesjanizmu. Obca jest mu również dominacja konwencji literatury popularnej, redukcja artyzmu do »estetyki tożsamości«. Toteż *Trylogię* przenika gra autora i jego ambiwalentnie traktowanych czytelników, którzy swojemu pisarzowi narzucali określone role i konwencje"[45]. Sienkiewicz znalazł się tu zatem w roli, która przypomina Szekspirowskiego błazna z *Króla Leara*. Jeśli nie można być sobą – czytamy przesłanie dramatu – trzeba „schronić się w śmieszność" i książęta ubierają błazeńskie czapki, by wypowiedzieć ból i cierpienie rozszalałego w nieprawości i okrucieństwie świata.

Autorka obszernej monografii na temat ironii Juliusza Słowackiego zapisała coś niezmiernie trafnego: „ironii od nikogo zapożyczyć nie można: ona jest pewną postawą wobec ludzi i wypadków, ona jest nastrojem wypływającym z głębi duszy twórcy. Ale nastrój potrzebuje pewnej formy [...]. Tę formę dla ironii można świadomie lub nieświadomie naśladować"[46]. Nie wydaje mi się, by można było ot, tak po prostu wskazać, w jakim zakresie Sienkiewiczowska „sól attycka" przypomina „Ariostyczne uśmiechy" Słowackiego, płynące u niego, jak dowodzi Reicher-Thonowa, przede wszystkim od Szekspira i Byrona, ale jest tu pewne podobieństwo stylu, stosunku do rzeczywistości, a wreszcie i osobowości obu artystów. Gdy o manierze Słowackiego można było powiedzieć, jak zrobił to Matuszewski: „chwytał i wchłaniał w siebie zasłyszane u kogoś motywy i opierając się na nich, tworzył nowe melodie", a o jego rzekomych pożyczkach literackich, iż nie są niczym innym, jak tylko objawem „owej szalonej i na wskroś nowoczesnej ciekawości estetyczno-psychologicznej"[47], to o Sienkiewiczu da się powiedzieć niby to samo, ale jednak inaczej. Autor *Trylogii* i *Bez dogmatu* też wchłania różne inspiracje i słucha wielu głosów, ale nie ma ambicji literackiego Proteusza. On zawsze dostosowuje je do siebie, wprowadza w granice swojej estetyki, dzięki której nawet rozpoznany motyw nigdy nie przestaje być jego własnością. Ironia Sienkiewi-

[45] M. Jankowiak, op.cit., s. 56.

[46] G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933, s. 10.

[47] I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle estetyki nowoczesnej. Studia krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902, s. 58–59.

czowska ma przeważnie charakter przedmiotowy, objawia się w głębokiej znajomości charakterów i koncepcji losu ludzkiego, ukazywanego jako sceptyczne rozdarcie między namiętnością życia i koniecznością śmierci.

Nader często pojawia się też jako element interpretacji życia, które rozwija się amorficznie, a nawet irracjonalnie, zaskakując nagłymi zwrotami i pokazując człowiekowi całą swoją nieprzewidywalność. Ten motyw odnaleźć można przede wszystkim w *Bez dogmatu*, realizującym, jak sugeruje Jankowiak, wersję melodramatu klęski. Ironizacji podlega tu nie tylko życie bohatera, ale również wiarygodność jego samego, przede wszystkim w roli diarysty. Elementem naruszającym spójność tej roli jest rozbudowana refleksyjność bohatera, autodefiniowana jako „samowiedza", przerost komentarza nad działaniem i zdarzeniowością, czyli – jak można by to nazwać – pewna nadmierna „literackość" postaci Płoszowskiego. Konstrukcja taka nasuwa przede wszystkim skojarzenia z romantycznymi grami autora z bohaterem i odbiorcą – jak w *Beniowskim* czy *Fantazym* Słowackiego – ale może też mieć charakter ukrytej, zdialektyzowanej polemiki z modernistycznymi stylami lektury filozofii życia, przede wszystkim Nietzschego. Bohater Sienkiewicza stałby się więc niejako ucieleśnionym cytatem kultury, która go zrodziła, żywym świadectwem czasu, który stara się zapisać, zapisując siebie.

Z oddziaływaniem Słowackiego łączy się też zazwyczaj podobieństwo duchowe tej postaci do Szekspirowskiego Hamleta. Tak jak autor *Bez dogmatu* kryje się w samowiedzy swego bohatera, tak spoza postaci Szczęsnego wyziera twórca Horsztyńskiego. „Szczęsny – pisze Reicher-Thonowa – to sam Słowacki, ale to zarazem odbicie Hamleta. Widocznie czuł w sobie Słowacki hamletyczny brak woli, jego refleksyjność i niezdolność czynu"[48]. U Słowackiego znajdziemy też inne figury, które tak fascynowały Sienkiewicza i czemu wyraz dał zarówno w powieściach historycznych, w tym także w *Quo vadis?* i *Krzyżakach*, jak też współczesnych. Dotyczy to przede wszystkim bohaterek *Balladyny* i *Lilly Wenedy*, uosabiających różne wcielenia kobiecości oraz różnych odmian błaznów-mędrców o filozoficzno-artystycznej duszy – od Nicka z *Marii Stuart* do Ślaza (*Lilla Weneda*).

[48] G. Reicher-Thonowa, op.cit., s. 168.

Ironię zastosowaną przez Sienkiewicza w *Bez dogmatu* można by, jak sądzę, określić po Schleglowsku „permanentną parabazą", jest bowiem jakimś szczególnym sposobem wyrażenia refleksji o pisaniu, przejawiającym się w przemyślnej grze autora z narratorem i światem przedstawionym. Chodzi zresztą nie tylko o przewrotną dialektykę obnażania i zakrywania prawdziwego ja, ale o realizację zasady totalnej wolności w sztuce, o możliwość improwizacji, pisania fragmentarycznego, czy nawet palimpsestowego. Marzeniem ironisty jest bowiem w każdej chwili zaskakiwanie czytelnika nowością rodzącą się pod piórem, tworzenie dzieła jako „wieloplanowej struktury, której elementy są jednocześnie gęste i rozrzedzone, wpisane w plan utkanej znaczeniami teraźniejszości i w oddalającą się w wieczność sieć mglistych, wieloznacznych znaków"[49]. Takie marzenie odczytuję w wysmakowanym stylu i rozedrganej wewnętrznie romantyczno-modernistycznej strukturze *le journal intime* Płoszowskiego. Tak pisali mistrzowie Sienkiewicza: Dante, Ariosto, Szekspir, Cervantes, Calderon i ...Słowacki.

Pozostając w klimacie *Bez dogmatu*, koniecznie trzeba też dorzucić refleksję na temat tego, co zwykło się określać Sienkiewiczowskim erotyzmem, a co realizuje się w romansowych zapętleniach historii Leona i Anielki, bohaterów *Rodziny Połanieckich*, a także *Quo vadis?* Miłość opisywana przez Sienkiewicza zawsze jest idealizacją – kobiety, uczucia, sytuacji. O emocjach i przeżyciach mówi się konwencjonalnym stylem polskiej poezji romantycznej, nie ma tu brutalizacji, naruszania tabu seksualnego czy przekraczania norm obyczajowych. Przy tym wszystkim, przy całej estetyzacji tej sfery życia człowieka nieobca jest Sienkiewiczowi umiejętność sugerowania perwersji zmysłowej, pewnego wyrafinowania, a nawet jakiejś szczególnej obsesji o charakterze sadystycznym. Dotyczy to nie tylko namiętnego związku Leona z Laurą Davies, wyuzdanych orgii rzymskich czy pieszczot Petroniusza i Eunice, ale także mowy gestów między panią Maszkową i Stachem Połanieckim, Stachem i Litką lub małżeńskich karesów Połanieckich. Zachowań tego typu zupełnie nie ma w *Trylogii* (powód: rozdzielenie kochanków). Jak się wydaje, ów styl erotyki zaklasyfikowany przez Wojciecha Gutowskiego[50] jako estetyzująco-hedonistyczny ma wiele wspólnego

[49] W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 158.

[50] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 130.

ze słynnym poematem Słowackiego *W Szwajcarii*, uwielbianym przez romantyków i pozytywistów, zupełnie zaś zarzuconym przez modernizm. Stamtąd prawdopodobnie czerpał Sienkiewicz podniety literackiego sensualizmu, estetyzmu użył natomiast za parawan okrywający tak upublicznione i zdegradowane w ujęciach naturalistycznych tajemnice ciała i duszy. To prawda, że sentymentalizm i konwencjonalność poematu Słowackiego może irytować współczesnego czytelnika. Alina Kowalczykowa świadoma tego stanu rzeczy komentuje: „Może się alpejska sceneria poematu *W Szwajcarii* wydać bardzo uduchowiona lub trochę kiczowata. Ale świetnie wyraża wewnętrzną dwoistość romantycznej miłości. Ideał – a pod nim cielesna namiętność, jedno z drugim splecione; czystość i grzech. I, co dość niebywałe, erotyczne przeżycia nie brukają niewinności, przyozdobiły ją tylko nimbem melancholii. W przyjętej przez Słowackiego konwencji stylistycznej widzimy dziewczynę do końca tak, jak narrator chce wspominać: stoi przed nami biała i skromna, i w tęczach, i niebieska z brylantowymi łezkami. Takie splecenie idealizacji z erotyką, taka profanacja świętości, ma delikatne znamiona perwersji"[51].

Najsilniej owo oddziaływanie poematu[52] odcisnęło się na wczesnym utworze Sienkiewicza *Przez stepy*, łączącym w stylu westernowym wędrówkę emigrantów do ziemi obiecanej, panteistyczne odczuwanie dzikiej i niezmierzonej przyrody oraz idealistycznie pojętą historię miłości Ralfa i Lilian. Podobieństwa nie uszły rzecz jasna uwadze krytyki literackiej, od Tarnowskiego do Zdziechowskiego. U tego ostatniego znaleźć można zresztą sumienne podsumowanie zalet tego dziś

[51] A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1994, s. 250.

[52] Najciekawsze interpretacje utworu Słowackiego znajdujemy w pracy Henryka Życzyńskiego, *O poemacie Słowackiego „W Szwajcarii"*, w: *Studia estetyczno-literackie*, Cieszyn 1924 oraz artykule Adama Fischera, *Poemat Słowackiego „W Szwajcarii"*, „Przegląd Warszawski", R. 3, lipiec 1923. Życzyński pisze o platońskim charakterze poematu oraz o dwoistości ujęcia wątku miłosnego, który według jego opinii przekształca się z fazy apollińskiej w dionizyjską. Interpretuje go w duchu nietzscheańskim jako dwie zasady bytu: zachwyt i szał, marzenie i upojenie (ibidem, s. 99–100). Według Fischera kochankowie Słowackiego grzeszą wolną miłością, co pociąga za sobą karę w postaci nagłej śmierci kochanki i pokuty kochanka (tęsknota i żal). [U Sienkiewicza jest dokładnie taki sam motyw! – przyp. J.Sz.] Badacz poematu romantycznego twierdzi, iż utwór Słowackiego da się zestawić tylko z jednym z „najcudniejszych mitów świata: Eros i Psyche" (ibidem, s. 115). Por. E. Szonert, *Romans i przygoda („Przez stepy" Henryka Sienkiewicza)*, w: *Spotkania z Sienkiewiczem*, Warszawa 1987.

anachronicznego w poetyce i stylu utworu Sienkiewicza: „W *Szwajcarii* eteryczna i napowietrzna postać kochanki nie zawiera w sobie nic realnego, w kochanku zaś mamy rozmarzonego poetę, tymczasem w tchnącej takim realizmem i prawdą powieści Sienkiewicza charaktery obojga kochanków, jakeśmy nadmienili, odpowiadają i równoważą się wzajemnie. Co więcej, u Słowackiego mamy kilka tylko, wprawdzie cudownych, ale luźnych szczegółów z dziejów miłości, gdy utwór Sienkiewicza, jak już widzieliśmy – to wykończony psychologicznie obraz najszczytniej pojętego uczucia miłości"[53]. Zdziechowski oczywiście nie zauważa Sienkiewiczowskiej perwersji, skupiając się przede wszystkim na powinowactwach I części *Listów z podróży* i *Przez stepy* w dziedzinie malowania natury, ale temat rzeczywiście jest interesujący, choćby z tego względu, że Sienkiewicz po raz pierwszy w tym utworze ukazuje znajomość reguł pisarstwa melodramatycznego. Uderza zwłaszcza umiejętność oddawania napięcia erotycznego i ekstazy emocjonalnej, teatralna wzruszeniowość, sztuka gestów, wreszcie malowanie obrazami – zatrzymane w kadrze liczne portrety idealnej kochanki, scena zaślubin na łonie natury, dramatyczna śmierć etc. i budowanie nastroju. *Przez stepy* to pierwszy w jego twórczości melodramat, sentymentalny, ale i nie pozbawiony pewnej pikanterii, zależny od tekstu Słowackiego, ale także w jakiś dziwny sposób „hollywoodzki", bogaty w efekty charakterystyczne dla wczesnego, lubującego się w jaskrawych efektach kina czy teatru ludowego.

Pióro Sienkiewicza i Słowackiego zbliża również podobny stosunek do ciała i cielesności. Obu fascynuje ciało jako materia, zwłaszcza w scenach choroby, rozpadu, przekwitania. Lubią sceny gwałtu, przelewania krwi i przemocy (dramaty barskie Słowackiego, *Trylogia*). Obrazy mordu, podrzynania gardła i wbijania na pal są w ich odczuciu stosownym kontrastem do uduchowionych scen wyznawania sobie miłości lub odbywania niekończących się rytuałów religijnych. Ta potrzeba perwersji czy nawet sadyzmu splecionego z liryzmem może nasuwać u obu naszych pisarzy podejrzenie o wyobraźnię cokolwiek patologiczną, dekadencką. Może, jeśli się nie pamięta, że obu fascynował barok jako formacja kulturowa, propozycja estetyczna i świadomościowa. Można, jeśli się pominie, jak wiele znaczył dla twórczości obu Szekspir.

[53] M. Zdziechowski, *Szkice literackie. I. Ad astra*, Warszawa 1900, cyt. wg przedr. w: K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931, s. 110.

Pominę tutaj sprawę tzw. szekspiryzmu Słowackiego, omawianego wielokrotnie przez największych badaczy polskiego romantyzmu i szekspirologów. W naszej refleksji nie jest ważne, że – jak ujmuje to np. Chlebowski – Słowacki nie sięgnął geniuszu angielskiego dramaturga wszechczasów, nie sięgnął, bo „przedstawiał przede wszystkim siebie lub też stworzone przez wyobraźnię postaci, którymi posługiwał się dla swych artystycznych celów"[54], ale że Sienkiewicz zobaczył w jego tekstach to, co stanowi o istocie szekspirowskiej sztuki: fascynację życiem, namiętność i grozę, indywidualizm. To był ów punkt dojścia (i wyjścia jednocześnie) dla projektowanego życia i twórczości.

Dla Sienkiewicza – prócz wskazanych już w innym miejscu nawiązaniach tematycznych – Szekspir jest synonimem poezji w ogóle, sztuki łączącej w sobie pierwiastki heterogeniczne (śmiech i grozę, ohydę i piękno) i nigdy nie tracącej z oczu człowieka jako kogoś pojedynczego, niepowtarzalnego, a jednocześnie uniwersalnej i zjednującej sobie wszystkich. W listach do Jadwigi Janczewskiej mnożą się cytaty z Szekspira. Sienkiewicz odgrywa wobec swej szwagierki-powiernicy i cenzora w jednej osobie przedziwny dramat życia, gdzie tragizm miesza się z komizmem, a żart przychodzi tuż po otarciu łez. Jedną z ról najczęstszych jest ów wspominany już „poor Tom", groteskowa postać z *Króla Leara*, odtrącony książę w błazeńskiej czapce, realizujący w biografii intymnej Sienkiewicza zaskakującą, bo nierozpoznaną do końca rolę „chroniącego się w śmieszność", czyli kogoś, kto uporczywie próbuje ocalić swą prawdziwą twarz. Bez głębokiego rozumienia Szekspira nie mielibyśmy wreszcie Leona Płoszowskiego, najlepszego chyba w polskiej literaturze XIX wieku Hamleta.

Wspólne dla obu pisarzy polskich jest także uwielbienie antyku. Wspominałam na początku, że w 1909 roku jubileusz poety uczcił autor *Trylogii* opublikowaniem szkicu *Słowacki-Helios*. Milczy o nim, jak dotąd, historia polskiej literatury poza refleksją Bogdana Mazana w książce *Impresjonizm „Trylogii"*[55]. Ów tekst to właściwie po malarsku (impresjonistycznie) odtworzone wspomnienie wrażeń z podróży do Grecji, zapisanych pierwotnie w liście do Janczewskiej. Ateński poranek w otoczeniu starożytnych ruin zalanych potokami słońca nasuwa Sienkiewiczowi skojarzenie ze stylem pisarstwa Słowackiego, będącego przykładem „zrównoważenia w języku żywiołów architektonicznych i rzeźbiarskich z malarskimi"[56]. Fascynację językiem romantyków wyrażało także przemówienie wygłoszone przez Sienkiewicza w Miłosławiu w roku 1899. Dokonał w nim Sienkiewicz śmiałego zestawienia zasług Mickiewicza – niezrównanego mistrza słowa, który na harfie mowy polskiej zagrał jak nikt dotąd, i Słowackiego, który z mowy wyczarował nowe światy i uczynił z niej Dawidową harfę[57].

Ta fascynacja miała też swój wymierny kształt. Już dla współczesnych Sienkiewicz miał niewiarygodną wprost umiejętność stylizacji. Dokonywał jej w powieściach historycznych w trzech równoległych kierunkach: po pierwsze, nawiązywał do prozy staropolskiej – pamiętników i kronik, po drugie – sięgał do szeroko pojętej tradycji eposowej: homeryckiej epiki rycerskiej i ludowej, po trzecie wreszcie, jego proza wykazywała silne związki stylistyczne z poezją romantyczną. Zaznaczyło się to m.in. w niektórych strukturach wypowiedzi (monologi dramatyczne – psychomachie), lirycznych opisach przyrody oraz urody kobiecej, w tworzeniu scenerii grozy i tajemnicy, a także romantycznych wątkach baśniowo-ludowych, motywie tajemniczego, dzikiego kochanka-kozaka[58]. Język wielkich poetów romantycznych, przede wszyst-

[54] B. Chlebowski, *Słowacki i Szekspir*, w: *Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Rok II, Warszawa 1909, z. 7, s. 73.

[55] B. Mazan, *„Impresjonizm" Trylogii Henryka Sienkiewicza. Analiza. Interpretacja. Próba syntezy*, Łódź 1993, s. 87–89.

[56] H. Sienkiewicz, *Słowacki-Helios*, „Kurier Warszawski" 1909, nr 1, przedr. w: *Szkice literackie*, t. 1, Warszawa 1951, s. 168–169.

[57] H. Sienkiewicz, *Mowa polska*, w: *Dwie łąki*, Kraków 1908. Zagadnieniem otwartym i w istocie dotąd nierozwiązanym jest kwestia estetyki Słowackiego, zwłaszcza zaś tego jej elementu bliskiego Sienkiewiczowi, jakim jest wzniosłość. Jedynym badaczem, który zwrócił na to uwagę i podkreślał jego znaczenie w poezji nowoczesnej był I. Matuszewski. Zob. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm)*, Warszawa 1904 (wyd. 2), s. 330 oraz *Wzniosłość u Słowackiego*, w: *Twórczość i twórcy. Studia literacko-estetyczne*, Warszawa 1904.

[58] Zob. A. Wilkoń, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Warszawa–Kraków 1976, „Zeszyty Naukowe UJ", CDXXVII, Prace Językoznawcze, z. 50, s. 37. W tej rozprawie bardzo obszerna bibliografia dotycząca badań nad językiem i stylem H. Sienkiewicza.

kim Mickiewicza i Słowackiego, stanowi w języku powieściopisarza swoistego rodzaju subkod, dodający jego stylowi barwy i giętkości. Wpływy Słowackiego są wszechstronne, dotyczą zarówno plastyki wysłowienia, jak i jej dźwiękowego, pieśniowego charakteru. Od Słowackiego bierze Sienkiewicz zamiłowanie nie tyle do określonych barw, co samo umiłowanie lśnienia, iskrzenia się, falowania; wydaje się to szczególnie inspirujące w badaniach nad impresjonizmem pisarza, także w dziedzinie stylistycznej. Podobnie tworzy wyrazy z kręgu semantycznego dźwięków i instrumentów muzycznych. Gdy czyta się fragmenty jego prozy, ma się wrażenie, że słyszy się wiersze Słowackiego:

„A wszędy pełno wesołości i głosów wiosennych, krzyków, świergotu, pogwizdywań, kląskań, trzepotania skrzydeł, radosnego brzęczenia owadów: step brzmiący jak lira, na której gra ręka boża"[59] (om I, 87).

Również tam, gdzie opis Sienkiewiczowski oddaje falowanie nastrojów, pojawia się kontrastowość w stylu Słowackiego:

„Tętent ucichł, znowu było słychać granie ptactwa. Niby wesoło, a jakiś smutek śród tej radości, niby gwarno, a pusto – o! a szeroko, a przestronno! Koniem nie zgonić, myślą nie zgonić... chyba te smutki, tę pustosz, te stepy pokochać i tęskną duszą krążyć nad nimi, na ich mogiłach spoczywać, głosu ich słuchać i odpowiadać" (om, I, 87).

Styl poety romantycznego zaznaczył się także niemal we wszystkich opisach urody kobiecej, najsilniej w portrecie Lilian (*Przez stepy*) oraz konterfektach bohaterek *Trylogii*, np. kniaziówny Heleny. Szkoła ukraińska polskiego romantyzmu była też z pewnością inspiracją Sienkiewiczowskich ujęć stepu, wilczych gniazd – siedzib ludzkich oraz kozaków, zarówno kochanków, jak też masy niżowej, wyżywającej się w pijaństwie, okrucieństwie i ...liryzmie spontanicznej twórczości pieśniowej. Poza *Trylogią* stylistyczna zależność Sienkiewicza od Słowackiego wydaje się bardziej skomplikowana, a w każdym bądź razie objawia się jako struktura dyskretna i bardziej wtopiona w słowo autora. Tym też chyba przyjdzie tłumaczyć mniejsze zainteresowanie językoznawców stylem Sienkiewicza i oddziaływaniem nań polskiego romantyzmu.

Tym bardziej warto odnotować mało znany szkic Zygmunta Falkowskiego, który udowadnia, że Sienkiewicz nie tylko odwołuje się do

[59] Cyt. wg wydania: H. Sienkiewicz, *Pisma wybrane*, t. I–XVII, Warszawa 1989, t. I–II, *Ogniem i mieczem* (V–VI).

pomysłów Słowackiego, ale także parafrazuje je, przekształca i dialoguje z nimi, tworząc misterną sieć aluzji. Również w *Quo vadis?* – komentuje badacz – „poddał się bezwiednie urokowi prozy anhellicznej". Style obu pisarzy nabrały „klasycznej prostoty wysłowienia"[60]. Przez Słowackiego szła więc ta linia poszukiwania „najdoskonalszego słowa" i prowadziła do *Ksiąg pielgrzymstwa*, a stamtąd do *Biblii* Wujka. Tak oto – pisze Falkowski – Sienkiewicz „zszedł się ze Słowackim w punkcie wyjścia, który był dla obu jednakowy"[61].

Tradycja

Lwowskie „Słowo Polskie" w maju i czerwcu 1908 roku wydrukowało nowelę Sienkiewicza *We mgle*. Przed ogłoszeniem przeczytano ją na uroczystym wieczorze ku czci autora *Króla-Ducha*, a dochód z honorarium i składek przeznaczono na pomnik. Do wybudowania monumentu, jak wiadomo, nie doszło. Zebrana w 1909 roku suma 25 tys. koron uległa w 1914 roku dewaluacji i pomysł nie miał już szans na realizację.

Nowela w cudownie przejrzystej fabule zawiera dotkliwe jak polska mgła zimową porą przekonanie o rozpadzie polskości, o wypieraniu tradycji narodowej ze świadomości młodych pokoleń zafascynowanych nowymi ideologiami mającymi uwodzicielską siłę oddziaływania, o rozpadzie więzi między synami i ojcami. W zakończeniu tekstu jeden z bohaterów-świadków frenetycznej wizji zabitych w lesie powstańców 1863 roku pisze wiersz, jaki pewnie (gdyby nie był tekstem z *Biblii*) mógłby wyjść spod pióra twórcy *Anhellego*: „O Jeruzalem! Jeruzalem! jeśli cię kiedy zapomnę, niech będzie zapomniana prawica moja..."

[60] Z. Falkowski, *Echa „Anhellego" w prozie „Quo vadis?"*, „Przegląd Powszechny" 1931, t. 192, s. 78, 77.

[61] Ibidem, s. 81.

Dlaczego Hamlet a nie Faust?

Motywy goethańskie w twórczości Henryka Sienkiewicza

Prekursorskie znaczenie twórczości i postawy Johanna Wolfganga Goethego wobec XIX stulecia zostało w Polsce po raz pierwszy dostrzeżone w pełni już w latach 30., gdy obchodzono stulecie śmierci wielkiego artysty. Zygmunt Łempicki napisał wówczas, iż wiek XIX: „rozpoczyna się historycznie, a nie chronologicznie rzecz biorąc, właśnie dopiero niemal w roku śmierci Goethego, rewolucja, która zainaugurowała w roku 1831 nowy okres politycznych dziejów, znajduje zaś swój naturalny wyraz w tych wielkich perturbacjach zarówno natury kulturalnej, politycznej, jak i gospodarczej, jakie nastąpiły po okresie likwidacji wielkiej wojny. Dzisiaj już ten czasokres stuletni przedstawia się nam z pewnej perspektywy jako zamknięta całość o zdecydowanym obliczu, wykazująca rysy znamienne, które dają się już zupełnie ująć"[1]. W tym miejscu warto przypomnieć, iż w badaniach literackich ostatnich lat dominuje pogląd, by wiek XIX traktować łącznie. Józef Bachórz mówi tu nawet o wspólnej dla romantyzmu i pozytywizmu „duchowej przestrzeni", zaprojektowanej przez pokolenie Mickiewiczowskie. „Ono właśnie – pisze badacz – ustanowiło kanon fundamentalnych zagadnień, jakie podejmował potem cały wiek XIX, przy czym rozwiązania dominujące w czasach romantyzmu już i wówczas wywoływały repliki alternatywne, w czasach zaś panowania pozytywizmu bynajmniej

[1] Z. Łempicki, *Oblicze duchowe wieku XIX*, „Kultura i Wychowanie" I, 1933, z. 1, cyt. wg przedruku: *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I, Warszawa 1966, s. 394.

nie zostały zagłuszone oddziaływania literatury romantycznej i trwały jej konsekwencje. [...] Przejście od romantyzmu do pozytywizmu było sprawą »wewnętrzną« w obrębie większej polskiej całości XIX-wiecznej. Pozytywiści – to prawda – zakwestionowali romantyczne odpowiedzi na określone pytania i budowali system polemiczny w stosunku do romantyzmu, ale pozostawali w przestrzeni ustanowionej przez poprzedników"[2].

Owa przestrzeń duchowa to przede wszystkim system wartości ustanowiony w obrębie romantycznego kanonu lektur, a także skład zasad Polaka-patrioty, pozostającego z całością swoich wyobrażeń w kręgu tradycji i atmosferze swojskości. Myślenie Łempickiego znacznie wykracza jednak poza te dość stereotypowe wyobrażenia dotyczące literatur narodowych i wkracza w dziedzinę historii idei. I tu przyjdzie się nam zetknąć z poglądem kontrowersyjnym, aczkolwiek wywiedzionym z żelazną logiką i konsekwencją: „Wiek XIX jest w gruncie rzeczy wiekiem pozytywizmu" – pisze Łempicki – jeśli rozumieć przez to pewien kierunek teorii poznania – „a w gruncie rzeczy nawet pewien pogląd na świat"[3].

Jest rzeczą niezmiernie interesującą, że autor tych oryginalnych stwierdzeń właśnie w Goethem widzi patrona pozytywistycznego sposobu myślenia, opierającego poznanie na danych zmysłowych pochodzących z doświadczenia i dostępnych intelektualnej spekulacji. Równie mocno podkreśla udział autora *Fausta* w kształtowaniu nowoczesnych środków wyrazu artystycznego, zwłaszcza zaś w formowaniu realizmu, wyrastającego z „naturalnego" poglądu na świat i życie oraz tendencji określanej przez samego artystę jako myślenie przedmiotowe.

W sferze etyczno-aksjologicznej z kolei Łempicki dostrzega patronat Goethego w odniesieniu do liberalizmu, i to zarówno w dziedzinie czysto duchowej, pojmowanej jako wolność myśli, jak też politycznej i gospodarczej. Liberalizm XIX-wieczny związany jest przede wszystkim z rozwojem kapitalizmu, demokratyzacją społeczeństw i indywidualizmem ekonomicznym. „W całej twórczości Goethego znajdziemy

[2] J. Bachórz, *Pozytywistka na rozdrożu*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 39.

[3] Z. Łempicki, op.cit., s. 375.

wiele punktów zaczepienia nowoczesnego liberalizmu i to bynajmniej nie tylko w sferze etyki i poglądu na życie, ale właśnie także w sferze społecznej i gospodarczej – kontynuuje Łempicki. Znajdziemy też pierwsze jakoby przeczucie tego wielkiego konfliktu z budzącym się do życia socjalizmem i przeczucie tych charakterystycznych zmagań wypełniających w znacznej części wiek XIX i stanowiących poważne źródło jego duchowych problemów i literackich motywów"[4].

Bezsporne jest także uczestnictwo Goethego w kształtowaniu tej cechy konstytutywnej XIX stulecia, którą określa się mianem historyzmu, a w której streszcza się nie tylko problem relacji wobec dziedzictwa przeszłości, ale także zagadnienie takiego korzystania z jej rezerwuarów, by możliwe było mówienie o kreacji rzeczywistości współczesnej, a nie tylko zachowaniu tradycji.

Tak widział Goethego współczesny humanista, wybitny znawca literatury niemieckiej i historyk idei. Jak widzieli go pozytywiści, moderniści i inni?

Kim jest Goethe?

Nie ulega wątliwości, że w II połowie wieku Goethe to postać powszechnie znana. W wielu opracowaniach przedstawia się go obok Schillera i Heinego jako najbardziej poważanego przedstawiciela klasycznej literatury niemieckiej, autora znakomitych tekstów, zwłaszcza *Wertera* i *Fausta*, które przez cały wiek XIX przeżywać będą kolejno okresy większej i mniejszej popularności. Większości czytelników znany był przekład *Wertera* opublikowany przez Kazimierza Brodzińskiego w 1822 roku, a spośród wielu przekładów *Fausta* dokonanych w II połowie wieku szczególnym uznaniem cieszyły się wersje Józefa Paszkowkiego (1882) oraz Ludwika Jenikego (1890–1891), choć dla początków tzw. pozytywizmu warszawskiego ważniejsze były prace wcześniejsze, z połowy lat 50. Popularność tych utworów znajdowała swoiste wzmocnienie w żywym zainteresowaniu literatury romantycznej, wielkiej i małej, przejawiające się w swoistej kontynuacji zaczerpniętych stamtąd wątków: miłości jako buntu przeciwko niesprawiedliwemu urządzeniu

[4] Z. Łempicki, *Goethe a prądy duchowe wieku XIX*, w: op.cit., s. 395.

świata społecznego oraz dialektyce wiary, buntu i poznania wywiedzionego z lektury *Fausta*.

Można było zatem domniemywać, że zainteresowania pisarzy II połowy wieku pójdą szlakiem wytyczonym przez poprzedników. Nie odbyło się to jednak według romantycznego scenariusza. Po pierwsze dlatego, że lektury romantyczne pozytywistów charakteryzowała jednak inna optyka, po drugie – program literacki „młodych" odwracał romantyczną hierarchię problemów i starał się o maksymalne związanie literatury z życiem społecznym[5]. Zgodnie z tym w latach 60. wizerunek artysty i myśliciela z Weimaru został wzbogacony o dodatkowe rysy, stosownie do pragmatycznego nastawienia epoki. Oto w książce Samuela Smilesa *Self-help* (*Samopomoc*) (przekład polski 1867), będącej swoistego rodzaju biblią ekonomicznego liberalizmu, Goethe przedstawiony został jako najoczywistszy przykład *homo oeconomicus*, umiejący zrealizować się zarówno w życiu, jak i w sztuce. Już w pierwszym rozdziale wzmiankowanej książki pt. *Narodowa i indwidualna pomoc własna* zapoznajemy się z mottem przypisywanym autorowi *Fausta*: **Człowiek sam sobie najlepiej dopomaga...**, by kilka wersów niżej przeczytać: „Duch samopomocy jest zarodkiem wszelkiego postępu w życiu jednostek i tam, gdzie on się samodzielnie u wielu przejawia, staje się źródłem narodowej wielkości"[6]. Autorowi tych niezmiernie poważnych stwierdzeń niejeden raz zresztą przyjdzie odwoływać się do postaci Goethego, który jest w tej książce równie popularny jak Benjamin Franklin. W ujęciu Smilesa Goethe znakomicie ilustruje fenomen awansu społecznego tzw. stanu trzeciego. Przedstawia się go jako tytana pracowitości, który – niezależnie od swoich literackich zatrudnień – umie myśleć po kupiecku i jest człowiekiem czynu. „Jako praktyczny syn swego wieku znał się na wartości pieniędzy i żył nie dla poetyzowania, ale pisał, aby żyć. Pieniądze były dla niego, jak być powinny dla każdego ukształconego człowieka godziwym środkiem osiągnięcia najpiękniejszych celów życia, ale nigdy celem

[5] Na temat lektur młodych pozytywistów zob. artykuły: S. Fity, *Młodzieńcze lektury pokolenia pozytywistów* oraz M. J. Olszewskiej, *O romantycznych lekturach studentów warszawskich z końca lat 50-tych. Rekonesans*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczniowej*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1994.

[6] S. Smiles, *Pomoc własna (Self-help)*, z niem. wersji J. Boyèsa, nakł. „Przeglądu Tygodniowego", Warszawa 1867, s. 2.

samym"[7]. Gdyby złośliwość była cnotą historyka literatury, cytat niniejszy wystarczyłby do uzasadnienia połączenia Sienkiewicz – Goethe. Autor *Trylogii* bowiem był najlepiej zarabiającym polskim literatem XIX wieku, wokół jego zapobiegliwości materialnej narosło tak wiele mitów, że nawet bardzo poważni komentatorzy jego twórczości, jak Krzyżanowski, poczuwali się do obowiązku wyjaśnienia tej sprawy. W istocie szło tu jednak o co innego.

Książka Smilesa była jednym z najważniejszych bestsellerów II połowy XIX wieku, czytali ją wszyscy tzw. pozytywiści, Prus, Orzeszkowa, Sienkiewicz (*Listy z podróży do Ameryki*), a może nawet młodsze generacje, bo na pewno Żeromski (*Dzienniki*). Jeśli zaś czytali, to prezentowany wcześniej sposób myślenia Zygmunta Łempickiego przestaje być aż tak kontrowersyjny, jak się to wydaje na pierwszy rzut oka. Co do Goethego zaś, rzeczą niezmiernie interesującą wydaje się fakt, że niezależnie od stworzonych przez niego literackich mitów – Wertera i Fausta, poeta sam stał się w wieku XIX postacią modelową, archetypem artysty i myśliciela. I tu warto podkreślić znamienną ewolucję znaczeń przypisywanych temu zmitologizowanemu wyobrażeniu jego osoby. Gdy w połowie wieku akcentowano, jak u Smilesa, praktycyzm, zmysł ekonomiczny, *ethos* pracy, przy końcu stulecia, w okresie przełomu modernistycznego podkreślać się będzie przede wszystkim indywidualizm, charyzmatyczność osobowości, renesansową rozległość zainteresowań i piękno wyobraźni. Artur Hutnikiewicz, analizując atmosferę tego czasu pisze, iż zanim Nietzsche nadał koncepcji „nadczłowieka" wyrazisty kształt i charakter, a czytelnicy na nowo przeczytali Stirnera, w Niemczech coraz głośniej rozlegało się wołanie: „»Zurück zu Goethe«, bo Goethe i Napoleon [...] w perspektywie mijającego czasu stawali się jakby ucieleśnieniami marzeń o człowieku przyszłości"[8].

[7] Op.cit., s. 263.

[8] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 20–21.

Pozytywistyczne kontynuacje

Pozytywistyczne kontynuacje goethańskich wątków niezmiernie rzadko są nawiązaniami bezpośrednimi, w sensie dopełniania tropu sentymentalno-społecznego (Werterowskiego) bądź fantastyczno-utopijnego (Faustowskiego). W pierwszym przypadku, jak się wydaje, z powodu uznania problematyki młodzieńczej powieści Goethego za przebrzmiałą, a jej problemów za częściowo przezwyciężone, w drugim natomiast – z powodu zaniedbania fantastyki jako typu twórczości nie mieszczącej się w racjonalistycznej wizji świata i niezgodnej z potoczną empirią. W klasycznych uzasadnieniach tej rezygnacji, artykułach Piotra Chmielowskiego *Geneza fantazji* oraz *Artyści i artyzm* odzwierciedlających klimat lat 70. – rozkwit scjentyzmu światopoglądowego – znalazło wyraz przekonanie, że fantastyka i baśniowość należą do dzieciństwa cywilizacji, zatem w wieku pary i elektryczności są już nieprzydatne. I jakkolwiek rzeczywiście zaniedbanie to nastąpiło przede wszystkim w okresie pozytywistycznej „burzy i naporu", to już w latach 80. i 90. zauważyć można znaczący odwrót. Fantastyka zjawia się zgoła niezaproszona, i to nie tylko w tekstach dla dzieci i młodzieży albo jako alegoria czy antyczny kostium, ale także tam, gdzie wydawałoby się nie ma na nią miejsca. Myślę tu przede wszystkim o późnych nowelach i opowiadaniach Bolesława Prusa z lat 80. i 90., nie tych jednak wyraziście „fantastycznych", jak *Sen* czy *Widziadła*, co raczej realistycznych, jak *Nawrócony* czy *Powracająca fala*, dowodzących przekornie, że w arcydziele pod powierzchnią zdarzeń zawsze jest miejsce na jakieś niepokojąco otwarte dzwi, przedziwne zbiegi okoliczności bądź mefistofeliczną przewrotność losu. Twórczość Bolesława Prusa jest zresztą jedyną przestrzenią, w której pojawić się mogła kontynuacja wątku faustowskiego. Nawet nie tyle z powodu podatności jego realizmu na cudowność, wizyjność czy metafizykę[9], co ze względu na poznawcze głody autora. W opowieści o Fauście pozytywistę pociągał bowiem nie tyle fantastyczno-jasełkowy sztafaż: diabły, czarownice, czeluście piekielne, tajemnicze postacie, obrazy lotu i kosmiczne wizje syntezujące przestrzeń

[9] Pisali o tym, m.in. F. Araszkiewicz, *Bolesław Prus. Filozofia. Kultura. Zagadnieia społeczne*, Wrocław 1948, s. 160–161 oraz T. Miciński, *Mistyk realizmu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 22.

i czas, co problem granic poznania i dylematy wiary, uwikłanie człowieka w proces cywilizacyjny, zagadnienie wszechobecnego w świecie zła i cierpienia, odpowiedzialność wobec innych. A to są przecież podstawowe tematy Prusa, problemy *Lalki*, nieukończonej *Sławy*, *Emancypantek*, a także *Faraona*, rozpraw i kronik. Tematy tylko częściowo przez niego rozwiązane, a przecież streszczające najistotniejsze doświadczenie polskiego pozytywizmu: głębokie odczucie kryzysu poznania i poszukiwanie wiary[10].

Sienkiewicz i Goethe

Ta tematyka nie była obca również Sienkiewiczowi, choć istnieje w polskiej historii literatury rodzaj zmowy, która nie dopuszcza nawet myśli, by autora *Trylogii* traktować jak pozytywistę, wszak sam wyznawał, iż krótko „kręcił się w pozytywistycznym słoneczniku". Tym bardziej zaś nie bierze się pod uwagę, by ten najbardziej chrześcijański polski pisarz, a na takiego przecież było wówczas zapotrzebowanie, przeżywał jakieś rozterki światopoglądowe. Nie sądzę, by problemu tego dało się uniknąć, tym bardziej, że pojawiły się już i takie głosy, iż religijność Sienkiewicza bynajmniej nie jest zgodna z tym, za jaką chciała uchodzić, jest uważana, bądź jaka się wydaje. Najsilniej problemy te wybrzmiewają w jego twórczości współczesnej, mniej eksploatowanej przez krytykę, lecz przecież stanowiącej istotny głos pisarza w dyskusji o „chwili bieżącej". Rysem niezmiernie istotnym tego bloku twórczości Sienkiewicza, obejmującego bardzo rozległy okres od młodzieńczej powieści *Na marne* (1872) po *Wiry* (1910), jest jednakowo posępny, drażniący pesymizmem klimat oraz rozwijany w kolejnych odsłonach temat bezdogmatyzmu. Centralne miejsce w tej grupie utworów zajmuje powieść *Bez dogmatu*, i to nie tylko z powodu problemu sygnowanego tytułem, ale także z uwagi na konfesyjność tekstu, który z pewną ostrożnością, potwierdza to szczególnie krytyka młodopolska (Konstanty Górski, Cezary Jellenta), a także wiele tekstów badaczy współczesnych (E. Groten-Sonecka, T. Walas), może być potraktowany jako subtelny zapis przekonań, zwłaszcza wahań światopoglądowych samego autora. Zapis tym bardziej pociągający, im częściej przez Sienkiewicza publicznie dezawuowany, a potwierdzony mimowolnie dającą się odczytać z tekstu dialektyką literackich aluzji i preferencji lekturowych, rozpinających się pomiędzy Dantem, Szekspirem i Goethem oraz literackimi wcieleniami stworzonych przez nich postaw, głównie zaś Faustem i Hamletem.

[10] Zob. J. Tomkowski, *Największy skarb*, w: *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993; idem, *Poeta rozmawia z Bogiem*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, pod red. S. Fity, Lublin 1993 oraz inne szkice zamieszczone w tym tomie.

Korespondencja prywatna

Dla uzupełnienia powyższych stwierdzeń, brzmiących może nadto hasłowo, dodam, iż sprawa zaplecza kulturowego twórczości Sienkiewicza nie jest jak dotąd należycie zbadana, choć zdarzają się tu wyjątki[11]. Jedynie w odniesieniu do korespondencji pisarza trzeba przypomnieć zasługi Marii Bokszczanin, edytorki kolejnych tomów. Dotyczy to szczególnie wydanego ostatnio opasłego zbioru listów do Jadwigi Janczewskiej[12], którego znaczenie dla badań twórczości Sienkiewicza trudno wprost ocenić, zwłaszcza że uchodzą one za najbardziej bezpośredni (obok zaginionego niestety pamiętnika) wyraz jego poglądów w sprawach artystycznych i prywatnych. We wstępie do tego tomu edytorka zwraca uwagę na rozległe studia pisarza nad literaturą światową, a także na znamienne preferencje lekturowe, objawiające się w specyficznym upodobaniu do nadawania sobie i swojej adresatce literackich imion, najczęściej pochodzących z utworów Szekspira i Dickensa. Odwołania do Goethego mają tu inne nieco znaczenie, nie jest ich dużo, lecz stają się przez to wyjątkowo wyraziste. Oto w młodzieńczym liście (1865) do kolegi z gimnazjum i Szkoły Głównej (Dobrskiego) nazwisko Goethego pojawia się w żartobliwej wzmiance, odczytane jako wróżba przyszłych artystycznych sukcesów. W innym miejscu – w listach do Godlewskiego i Baworowskiego (l. 80.) pisarz będzie utyski-

[11] Zob. szkice T. Bujnickiego, *Sienkiewicz – wczoraj i dziś* oraz W. Olkusza, *Motywy indyjskie w „Listach z podróży do Ameryki" Henryka Sienkiewicza*, w: *Spotkanie Sienkiewiczowskie. Opole 24–25.10.1996*, pod red. Z. Piaseckiego, Opole 1997.

[12] H. Sienkiewicz, *Listy*, oprac. M. Bokszczanin, konsult. M. Korniłowicz, t. II, cz. 1–3, Warszawa 1996. Cytaty listów z tego wydania – nr kolejny listu w zbiorze, nr strony.

wał na niedoskonałość polskich przekładów z niemieckiego a w czasie kolejnej podróży włoskiej odwoła się do popularnej goethańsko-mickiewiczowskiej refleksji nad urodą południowego pejzażu – *Znaszli ten kraj...?* Najpiękniejszym cytatem z Goethego okaże się jednak obszerny fragment zapisu wrażeń autora *Bez dogmatu* podczas podróży do Grecji (12 listopada 1886, list do Janczewskiej). Po dość ciężkiej podróży pozbawionej ciekawszych wrażeń, Sienkiewicz zapisuje: „Nieregularny ruch śruby burzącej wodę budzi mnie rano [...] Zrywam się, ubieram, wypadam na pokład: Attyka! Pireus! Niech, co chce, będzie, człowiek z pewnym wzruszeniem staje na tej ziemi, w obliczu Aten. Jak Innocenty VIII powiedział o Polsce, że w niej każda piędź ziemi krwią męczeńską przesiąknięta, tak można by powiedzieć, że tu każda przesiąknięta myślą grecką, sztuką grecką. Pamiętasz w drugiej części *Fausta* »Macierze«, owe pierwokształty i pierwowzory wszystkiego, istniejące gdzieś za światami, poza czasem i przetrzenią, tak uroczyste w swoich nieokreślonych samotniach, że aż straszne. Attyka, nie będąc nieokreśloną ani straszną, jest przecie podobną intelektualną macierzą całej cywilizacji. Bez niej nie wiadomo, gdziebyśmy byli i czymbyśmy byli. Wszystkie inne cywilizacje gubiły się w fantasmagoriach i potwornościach, ona jedna przyjęła za podstawę wiedzy i sztuki świat realny, a jednocześnie umiała z tych pierwiastków czysto realnych wytworzyć najwyższy ład, prawdziwie boską harmonię. Jednym słowem: umiała być boską, nie przestając być ludzką, i to objaśnia jej znaczenie" (31, 248–249). Cytat o tyle wydaje się istotny, że wzmocniony pochodzącą również z tej podróży słynną wypowiedzią o „zdechłych psach na Galeacie", ujmuje w syntetyczny sposób kwestię wyboru przez Sienkiewicza określonej estetyki, zdefiniowanej tu jako klasyczno-realistyczna, odwołująca się – co znamienne – przez Goethego – do tradycji helleńskich. W zrozumieniu znaczenia tej tradycji, jej, rzec by można archetypicznego odziaływania na sztukę pisarską, przez co rozumiem pierwotność tej inspiracji i jej pierwszeństwo wobec innych, na przykład romantycznych, pomaga Sienkiewiczowi artystyczna wizja jednego z najtrudniejszych do zinterpretowania w *Fauście* fragmentów, wprowadzającego motyw Matek. Można byłoby ów cytat zlekceważyć i pozostać przy zachwycie dla artystowskiej wyobraźni podróżnika, gdyby nie to, że ów fragment pojawia się po raz drugi właśnie w *Bez dogmatu*.

Bez dogmatu[13]

Materia powieściowa tego utworu Sienkiewicza stawia nas jednak wobec innych problemów. Wybór narracji pierwszoosobowej, forma pamiętnika przenosi nas z płaszczyzny uogólnionych refleksji estetyczno-kulturowych na płaszczyznę egzystencjalną, w której refleksja o takim charakterze rzecz jasna może się pojawić, w zmienionej jednak postaci, niejako dopasowanej do osobowości otwierającego się przed nami personalnego medium. Powiedzmy od razu, iż jest to osoba niepospolita i w swojej kulturze, i w cierpieniu. Płoszowski, swoiste *alter ego* pisarza, odgrywa przed nami spektakl swego sumienia, a w historii niewiarygodnej namiętności do kobiety i ...chyba życia także, odsłania zawiłości duszy człowieka *fin de siècle'u*. Ten koniec wieku to najdosłowniej koniec pewnej ery w rozwoju cywilizacji, względnej stabilizacji materialnej, postępu w wielu dziedzinach i ...przerażającej pustki, otwierającej się przed ludźmi, którzy nazbyt uwierzyli w swoje możliwości i wyzbyli się dogmatów. „Duch ludzki – mówi Płoszowski – poczyna rozsadzać budynek, w którym kazano mu mieszkać, dlatego, że budynek ów jest zbyt pod każdym względem giełdą" (154). Od bezdusznego bankierstwa ludzkość ucieka w mistycyzm. Bohater dostrzega ten mechanizm przede wszystkim w odniesieniu do współczesnej literatury. „W każdej książce, którą w ostatnich czasach otwierałem, widziałem nie dusze ludzkie, nie wolę i namiętności osobiste, ale ogólne siły fatalne, mające cechy strasznych istot, niezależne od pojedynczych zjawisk, żyjące same w sobie jak Goethowskie macierze" (154). W tym z kolei fragmencie Sienkiewicz wydobywa ambiwalencję znaczenia motywu Matek. W pierwszym użyciu – przerażające, bo nieznane, bo odsyłające nas ku głębinom bytu, otwierały człowieka na groźną, ale obiecującą prawdę poznania, zakorzeniały go w bycie i nierozłącznym z istnieniem pięknie, w drugim fragmencie, gdzie akcent pada na indywidualizm, Goethańskie „Matki" stawiają człowieka wobec niepoznawalnego, wobec otchłani grożącej wchłonięciem tego, co niezbywalnie ludzkie – tożsamości. Potwierdzenie znajdujemy w wyznaniu Płoszowskiego: „Co do mnie, jestem zapewne także na granicy. Widzę to i nie lękam się. Otchłań pociąga: mnie osobiście pociąga nawet tak dalece, że

[13] Cytaty z powieści wg wydania: H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, PIW, Warszawa 1978.

gdybym już dziś mógł, zeszedłbym na samo dno – i zejdę, jak tylko będę mógł" (154).

Wydaje się, że ten fragment oddaje w pełni światopoglądowy dylemat bohatera. Ów „geniusz bez teki", człowiek wielu talentów i ogromnych możliwości, rozsmakowawszy się w filozofii i życiu światowym, pozbawiony głębszej wiary, gdyż „nie ostała się wskutek czytania książek przyrodniczo-filozoficznych", cierpi na brak woli i niemożność zakorzenienia się w świecie. Bo jednak – chcę to podkreślić – podobnie, jak inni bohaterowie Sienkiewiczowscy tego typu – nawet Połaniecki, a z pewnością Groński z *Wirów*, odczuwa on uwewnętrznioną potrzebę afirmacji życia, jakie jest – nawet wbrew dojmującemu doznaniu śmierci, rozpadu, nicości. Literackiej wykładni stanu szaleństwa, w jakim się znalazł, ciemności grożącej zatratą indywidualizmu, tej jedynej – prócz ciała – własności ludzi końca wieku służą rozliczne odwołania do postaci Hamleta. Duński książę to w pamiętniku Płoszowskiego prefiguracja zwątpienia we wszystkie wartości, obraz atrofii woli przeplatanej napadami szaleńczej aktywności, ironia i sceptycyzm chroniąca naskórkową wrażliwość bohatera („To be or not to be? Nie ma dla mnie znaczenia."), wreszcie zgoła atawistyczny strach przed nicością, który powoduje rodzenie się w wyobraźni niedowiarka motywu wielkiej sutanny okrywającej świat. Podobnie bowiem jak Hamlet, Płoszowski odkrywa w sobie dwie dusze: naiwnego kochanka i bezwzględnego gracza, cynicznego arystokraty-filozofa i bezradnego ludzkiego zwierzęcia. Sądziłem dawniej – powie Leon – że Goethowskie słowa: „Bądźcie podobni bogom i zwierzętom" – ogarniają życie i są ostatnim wyrazem jego mądrości; teraz oto, gdy przykazanie to spełniam, czuję, że w nim brak anioła" (77). Dwoistość charakteryzowała także postać Fausta, wzorzec szekspirowski jest jednak jakby bliższy Sienkiewiczowskiej kreacji. Podobieństwu do duńskiego księcia towarzyszy Płoszowskiemu intensywna świadomość wzorca: „Wczoraj w nocy czytałem właśnie Hamleta po raz nie wiem który w życiu, i stąd przyszło mi to porównanie. Jest to dla mnie wprost rzecz nie do pojęcia, że dzisiejszy człowiek, w każdym położeniu, w każdym nawet najbardziej nowożytnym i złożonym rozstroju duchowym, nie znajdzie w niczym tyle analogii z sobą, co w tym dramacie, opartym na grubej i krwistej legendzie Holinsheda. Hamlet – to dusza ludzka, jaka była, jaka jest i jaka będzie" (137).

Od Fausta do Wertera i z powrotem

Najistotniejszym składnikiem konfesji bohatera wydaje się przeżycie erotyczne. Erotyka Sienkiewiczowska jest jednym z najpoważniejszych atutów jego powieści, w tym również uznanej za bardzo prawomyślną w tym zakresie *Trylogii*, a interpretacja tych wątków, zwłaszcza w wydaniu połączonych sił psychoanalizy i krytyki feministycznej coraz częściej przynosi spektakularne efekty[14]. Nie od rzeczy byłoby przypomnieć także głosy krytyki wcześniejszej, od wspaniałych epitetów Nałkowskiego o „kołowaciznie erotycznej" do spokojnego tonu Antoniego Potockiego, który Sienkiewiczowi przyznawał głęboką znajomość życia, czy wreszcie nieocenionego Mackiewicza, który z lubością konstatował: „Przybyszewskiego rzekomo rozpasany erotyzm, to szczeniak w porównaniu z kulturalnym, artystycznym, wyrafinowanym erotyzmem Sienkiewicza"[15]. Wojciech Gutowski ukuje dla tego typu erotyki obecnej w młodopolskim hedonizmie wdzięczny epitet: erotyka „grecko-posągowo-sienkiewiczowska"[16], tak więc i w stylu miłości dostrzega się znamienną „hellenizację" pisarza.

W ujęciu wątku miłosnego w *Bez dogmatu* zauważymy jeszcze jedną znamienną cechę, wywiedzioną – jak się zdaje – z goethańskiego wzorca. Jak to miałam już okazję stwierdzić w innym tekście[17], bohaterowie Sienkiewicza wykazują przedziwną predylekcję do pań w typie kobieta-dziecko, nieświadomych swojej urody, zmysłowości bądź jedynie przeczuwających niejasno uroki własnej płci. Takie są Anielka z *Bez dogmatu*, Marynia z *Rodziny Połanieckich* czy też Marynia z *Wirów*, a nawet budząca się w dziecku kobieta, czyli Litka. W Anielce Płoszowski dostrzegł prototyp idealnej kobiety: „Jest w Anielce coś tak dla mnie nieprzeparcie pociągającego, że gdybym jej nigdy przedtem nie widział i gdyby postawiono ją między tysiącem najpiękniejszych kobiet, a mnie

[14] Zob. np. U. Benka, *Święty sadyzm Sienkiewicza*, „Nagłos" oraz R. Koziołek, *O przedstawieniu ciąży i macierzyństwa w „Trylogii" Henryka Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1996, z. 4.

[15] S. Mackiewicz, *Muchy łażą po ścianie*, Kraków 1961, s. 81.

[16] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 130, 136.

[17] J. Sztachelska, *Henryka Sienkiewicza powieści o końcu wieku*, w: *Literatura Młodej Polski – między XIX a XX wiekiem*, pod red. E. Paczoskiej i J. Sztachelskiej, Białystok 1997.

kazano wybierać, czuję, że poszedłbym wprost do niej i powiedział: Oto moja wybrana! Są może piękniejsze na świecie, ale takiej, która by bardziej odpowiadała temu jakiemuś prototypowi kobiety, który każdy mężczyzna nosi w wyobraźni, dla mnie nie ma" (149). Istotnym wyposażeniem tych postaci jest oprócz wiośnianej urody „katechizmowa prostota ich duszy", niewzruszona wiara, która pozwala nawet najbardziej zawiłe kwestie życia przyjmować naturalnie i ze spokojem. Ten rodzaj kobiet bardzo przypomina Goethańską Małgorzatę. Na przeciwległym biegunie trzeba umieścić kobiety w typie Heleny – symbolu klasycznego, czyli pogańskiego piękna, zmysłowości i wyrafinowania. Odpowiedniczką takiej bohaterki jest w *Bez dogmatu* Laura, wyrażająca w biografii bohatera niebezpieczeństwo zmysłowej, lecz pustej wewnętrznie namiętności, ziemskich rozkoszy odciągających mężczyznę od misji cywilizacyjnej. Ewolucję stosunku miłosnego do Laury znakomicie obrazują imiona, którymi obdarza ją zrazu namiętny, a z czasem wyraźnie stygnący w swych zapałach mężczyzna. Oto pełna lista: Junona, Diana, Fryne, Sybilla, Hekate, Helena, Cyrce, Aspazja, Ksantypa... Gdzieś na końcu tej listy, gdy Płoszowski-sybaryta i koneser kultury uprzytomni sobie jałowość swego związku, a w jego umyśle zjawi się refleksja, iż pokochał Anielkę, jak „ponurą strzelistość gotyku swej duszy", imiona ukochanej kobiety zacznie czerpać z innego źródła – pojawi się Beatrycze, duchowa przewodniczka Dantego, oraz Ofelia, nieszczęsna narzeczona Hamleta. Z drugiej strony Płoszowski-kochanek z nienasyconego w pożądaniu Don Juana przekształci się w Wertera[18]. W żadnej chyba polskiej powieści XIX wieku miłość nie otrzymała tak interesującego kulturowego sztafarzu.

Rozdarcie Płoszowskiego między dwie kobiety nasuwa oczywiście skojarzenie z sytuacją Fausta, tym bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę próby psychoanalitycznej interpretacji mitu dokonanej przez Rollo Maya[19]. Według tego badacza Faust jest najważniejszym symbolem czasów nowożytnych, mitem cywilizacyjnym ujawniającym w rozwijającym się świecie związek postępu, zła i cierpienia. W odniesieniu do kobiet jest to również mit patriarchalnej potęgi, przemożnej

[18] Zob. interpretację powieści u A. Stawara, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960.

[19] R. May, *Błaganie o mit*, Poznań 1997, zob. zwłaszcza rozdział *Faust – mit patriarchalnej potęgi*.

siły seksu, stającego się – zwłaszcza w naszych czasach – atrybutem władzy. W świecie Sienkiewiczowskich powieści mężczyźni stanowią pierwiastek dominujący, są aktywniejsi, silni, dominują w sferze publicznej. Kobiety wydają się akceptować ten stan rzeczy, choć być może decyduje tu sposób wychowania. Ale to kobiety w Sienkiewiczowskiej rzeczywistości kierują krokami mężczyzn, to one dzięki magii, intuicji, wierze, a także nierozpoznanej właściwości nadawania form bezkształtnej egzystencji, uczestnictwu w tajemnym misterium Natury mogą zbawiać... *Das Ewig-Weibliche* – „Wieczna kobiecość pociąga nas wzwyż" – ten znany cytat wielokrotnie znajduje potwierdzenie w tekstach Sienkiewicza. Przyglądając się modlącym kobietom, Groński (*Wiry*) doznaje wrażenia, jakoby duszę jego unosiło coś w górę. W *Bez dogmatu* bohater co prawda popełnia samobójstwo, ale wierzy, że może spotkać się z ukochaną, jeśli nie w wielkiej pustce, to na tej samej drodze. Miłość do Anielki zakorzenia go przecież w bycie, dając przynajmniej częściowo – w cierpieniu i trosce – posmak autentycznego życia.

Dlaczego Hamlet a nie Faust?

Wybór literackiego mitu określającego kondycję człowieka końca wieku paradoksalnie objaśnić można wyborem miłosnego stylu przez bohatera Sienkiewiczowskiej powieści. Płoszowski powie: „Na ołtarzu mojej świątyni greckiej stoi marmurowa bogini – ale mój gotyk jest pusty. Uznaję, że spotkało mnie coś graniczącego niemal z doskonałością, nie mogę tylko obronić się myśli, że ta doskonałość wlecze za sobą cień" (77). Istotą faustowskiego mitu jest namiętność życia, nieustannie podsycane dążenie, aktywność, która choć przynieść może nie tylko pożogę serca, ale koszty – rzec można – w wymiarze cywilizacyjnym, nigdy się nie kończy, bo życie ważniejsze jest niż śmierć czy cierpienie jednostek. W *Hamlecie* akcent pada raczej na tragiczność istnienia jako takiego, na niepewność każdego poznania, na kruchość egzystencji ludzkiej, tragicznie rozdartej między być i nie. W micie faustycznym niewiele zależy od jednostki, o kierunku i przeznaczeniu naszego dążenia decydują tajemnicze bóstwa, których nie jesteśmy w stanie nawet sobie wyobrazić. W micie szekspirowskim tragizm związany jest z głębokim odczuciem „wsobności" istnienia, milczeniem bogów i drapież-

nością świata. Taki właśnie jest Płoszowski, wrażliwiec, artysta, książę dekadentów, skłonny iść za marzeniem o miłości niż trwać w bezsensownym cierpieniu. Ostatnie słowa Sienkiewiczowskiego Hamleta nie będą zatem zatrzymywać pięknych chwil. Odchodzimy bezpowrotnie – zapisuje w swoim pamiętniku Płoszowski – taki jest nasz wybór, „a tu, gdzieśmy się tyle namęczyli, niech zostanie po nas tylko milczenie" (356).

Dwie powieści o końcu wieku

Hrabia Tarnowski, wielbiciel Sienkiewiczowskiego talentu, znakomicie uchwycił moment wyczekiwania na współczesne arcydzieło: „Sienkiewicz pisze powieść współczesną. Co w nią włoży? [...] zapewne będzie to nasz świat polski na schyłku XIX wieku, w obrazie tak szerokim i wielostronnym, jak były obrazy historyczne. A więc w różnych postaciach i typach różne nasze pojęcia, przekonania polityczne, społeczne, religijne – różne dążności i namiętności, różne zwyczaje i obyczaje, różne fenomena prywatnego i publicznego życia, wszystko ma się rozumieć w zależności od różnych prądów ogólnego życia europejskiego. A więc będzie zapewne i polityka rewolucyjna, i polityka legalna, i katolicyzm, i filozofia pozytywna, i demokracja w różnych odcieniach, i opinia publiczna w różnych stopniach płytkości czy głębokości, i spekulacje na giełdach, i spekulacje na opinii, i spekulacje na polityce, i dziennikarstwo, i literatura, i różne obłudy, jedne konserwatywne, a drugie postępowe, i wielkie społeczne rozbicie, i wielkie moralne rozprzężenie, i różne zewnętrzne naciski, parcia, pęta, kneble, tortury; a wśród tego dopiero sprawy wielkie, myśli Boże, które z odmętem walczą ostatnimi siłami, ażeby utrzymać się na wierzchu, ratować, nie utonąć, wypłynąć..."[1] Przyznajmy – zapatrzeni w karmazynowy przepych *Trylogii* czytelnicy mieli prawo do takich oczekiwań. Sienkiewicz ich nie spełnił i w tym oto punkcie zaczyna się podwójne życie jego dwóch powieści współczesnych, *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich*.

[1] S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej*, t. V, *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897, s. 198–199.

Kontrowersyjne przyjęcie

O obu powieściach już w wieku XIX pisano wiele, rozkładając cienie i blaski w znamienny sposób. *Bez dogmatu*, zyskawszy pewien rozgłos w Europie, głównie u Niemców i Rosjan, na ogół przyjęto życzliwie. Powieść podobała się szczególnie krytyce starszej generacji, wsłuchującej się w ożywcze rytmy sztuki końca wieku – Bogusławskiemu, który nie wahał się podkreślić stałą fascynację Sienkiewicza bezdogmatyzmem jako chorobą wieku oraz Górskiemu, któremu subtelność i szczerość konfesji powieściowego bohatera zdradzała chronioną dotąd szczelnie wrażliwość autora[2]. W pokoleniu modernistów trudno było jednak o bezpośrednie wyrazy akceptacji, krytyka jeżyła się nieufnie, pełna niedowierzania i sprzeczności. Na przykład Brzozowski uzna *Bez dogmatu* za przygodne wycofanie się Sienkiewicza z okopów Świętej Trójcy, Jellenta natomiast, tuszując rzeczywiste zauroczenie powieścią napisze: „Jeszcze nie zdążył rozwiać się namiętny opar *Bez dogmatu* – a już zaczęto wykadzać pałac literatury *Rodziną*, jak gdyby po jakiejś zarazie moralnej. Dość jest zestawić te dwa tytuły: w pierwszym drga wolność i śmiałość myśli – drugi jest uosobieniem ciemnoty"[3]. Jedynie Boy wyzna ze skruchą: „Kochałem Sienkiewicza, Boże odpuść!"[4] Bezsporną wartość *Bez dogmatu* – także jako dokumentu psychologicznego, odsłaniającego nieznaną stronę osobowości autora wykaże dopiero – jako jedna z pierwszych – Erwina Groten-Sonecka w artykułach opublikowanych po II wojnie światowej[5]. Także omówienia z lat ostatnich, zwłaszcza zaś nowoczesna próba interpretacji Sienkiewiczowskiego tekstu jako struktury ironicznej, dokonana przez Mieczysława Jankowiaka[6], zwiastują być może kolejny renesans badawczy.

---

[2] Zob. W. Bogusławski, *Bez dogmatu*, „Gazeta Polska" 1890, nr 262–260; przedr. w: K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931; K. M. Górski, *Najnowsza powieść Henryka Sienkiewicza*, „Biblioteka Warszawska" 1891.

[3] C. Jellenta, *Dwie historie kupieckie*, w: *Grający szczyt*, Kraków 1912, s. 194.

[4] Por. T. Boy-Żeleński, *„Znaszli ten kraj...". Cyganeria krakowska oraz inne wspomnienia o Krakowie*, wybór i wstęp T. Weiss, Wrocław 1983, s. 69.

[5] E. Groten-Sonecka, *Sienkiewicz jeszcze nieznany*, w: *Księga pamiątkowa ku czci J. Kleinera*, Łódź 1949 oraz *Geneza „Bez dogmatu" w świetle nowych badań*, „Nauka i Sztuka" 1946, nr 7–8; *Światła i cienie „Bez dogmatu"*, „Pamiętnik Literacki" 1952, nr 2.

[6] M. Jankowiak, *Ironiczny melodramatyzm w „Bez dogmatu" i „Quo vadis?" H. Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991.

Zupełnie inaczej przedstawia się rzecz w przypadku *Rodziny Połanieckich*, wobec której w czasach współczesnych Sienkiewiczowi jednoczyli się w niechęci ludzie najróżniejszych przekonań i temperamentów. Byli to, wylicza Janina Kulczycka-Saloni: „liberałowie typu Świętochowskiego, radykał [...] J.T. Hodi, krytycy zbliżający się do marksizmu, jak np. Bernard Chrzanowski czy Ludwik Winiarski, marksista Ludwik Krzywicki. Nieco później [także] dwaj wielcy krytycy, analitycy słabości kultury polskiej, jej zacofania w stosunku do reszty świata cywilizowanego: Wacław Nałkowski i Stanisław Brzozowski"[7]. Przypomnijmy – ci ostatni zostali sprowokowani apodyktycznym głosem Sienkiewicza w ankiecie „Kuriera Teatralnego" pt. *W sprawie repertuaru pesymistyczno-zmysłowego*. Inwektywy Nałkowskiego z *Sienkiewiczianów* bardzo często ubarwiają dość nużące omówienia powieści[8]. To tu czytamy o filisterstwie i obskurantyzmie autora *Trylogii*, jadzie, jaki wsącza on w żyły swych czytelników, pielęgnując gnuśność umysłową, wyzysk słabszych i świętoszkostwo. Tu Nałkowski, posługując się kategoriami psycho-medycznymi z *Fortpoczt ewolucji umysłowej*, nazywa Sienkiewicza nerwowcem, sybarytą i psychopatą. Co do Brzozowskiego, ten walczył z Sienkiewiczem różną bronią – od subtelnej i eleganckiej krytyki (artykuły w „Głosie"), przez pamflet *Zygmunt Podfilipski Henryka Sienkiewicza apologeta pośmiertny*[9], po namiętne oskarżenia w *Legendzie Młodej Polski*, gdzie podważył przede wszystkim naczelną ideę jego powieści współczesnych – rodzinę – twierdząc, iż zasklepiając się w kręgu swoich kameralnych interesów staje się ona fabryką egoizmu społecznego[10].

Spośród krytyków młodopolskich interesujący wydaje się także pomysł Jellenty, zestawiającego w swoim niesłychanie tendencyjnym omówieniu *Rodzinę Połanieckich* i *Lalkę*[11], co dużo później przejmie w swojej monografii Andrzej Stawar, czyniąc z rywalizacji między pisarzami

---

[7] J. Kulczycka-Saloni, *Sienkiewicz w oczach współczesnych*, w: *Henryk Sienkiewicz. Odczyty*, Warszawa 1960, s. 151.

[8] W. Nałkowski, *Sienkiewicziana. Szkice do obrazu*, Kraków 1904.

[9] S. Brzozowski, *Zygmunt Podfilipski Henryka Sienkiewicza apologeta pośmiertny*, w: *Widma moich współczesnych*, Warszawa 1914.

[10] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910 (wyd. 2), cz. II – *Kryzys romantyzmu* i cz. III – *Polska zdziecinniała*.

[11] Zob. przypis 3 w tym tekście.

jeden z najważniejszych motywów podjęcia przez Sienkiewicza tematyki współczesnej[12]. Nie wchodząc w niuanse tych omówień, trzeba zauważyć tutaj pewien charakterystyczny kierunek, zapisany aż nadto wyraźnie w artykule Jellenty oraz szkicach Antoniego Potockiego[13]: im wyższa akceptacja *Bez dogmatu*, tym gorsze zdanie na temat *Rodziny Połanieckich*. Krytyka konserwatywna natomiast rzecz ujmuje odwrotnie. Tarnowski w zasadzie pomija *Bez dogmatu*, bo najwyraźniej nie radzi sobie z tym, co Sienkiewiczowi zjednało młodych, a co określić przyjdzie jako rozdźwięk między założeniem a ostateczną wymową dzieła, natomiast *Rodzinie Połanieckich*, która wydaje mu się pozbawiona tych akcentów, poświęca obszerne i szczegółowe studium, jakby to była rzeczywista Sienkiewiczowska *opera magna*. Z kolei Spasowicz użyje znanego wykrętu na temat względności upodobań, który skutecznie sznuruje usta: „Podziwialiśmy mistrzostwo autora w *Bez dogmatu*; *Rodzinę Połanieckich* stawiamy jeszcze wyżej, chociaż niełatwo nam powiedzieć, dlaczego? Może dlatego, że wybór jest kwestią gustu, i że wolimy zwykle gościć w czyimś domu familijnym, aniżeli odwiedzać szpitale"[14]. Te skrajne opinie wskazują zresztą na kilka bardzo ważnych rzeczy. Powodzenie powieści historycznych Sienkiewicza, a zwłaszcza ich zasadnicza idea „krzepienia", wytworzyło specyficzne oczekiwania wobec autora, obciążyło go „etycznie", stąd w ocenie postępowania bohaterów literackich w powieściach współczesnych przesadna koncentracja krytyki na problemach moralnych, a nawet egzaminowanie ich z powinności społeczno-obywatelskich przy generalnym niedocenieniu aspektu artystycznego, choć nie można powiedzieć, by go całkowicie pomijano. Często pisano bowiem o doskonałości Sienkiewiczowskiego stylu. Konsekwencją tego ujęcia stał się dostrzegany właściwie dopiero dzisiaj a pomijany dotąd problem wyboru narracji utworu i związana z tym kwestia niejednolitego stosunku autora do przedstawianych w obu powieściach problemów. Do sprawy tej jeszcze powrócimy.

[12] A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960, zwłaszcza rozdz. 3 – *Zwrot do powieści współczesnej*.

[13] Zob. A. Potocki, *Szkice i wrażenia*, Lwów 1903 oraz *Polska literatura współczesna*, Warszawa 1911, ks. IV (1890–1900), rozdz. XIX – *Powieść dwóch pokoleń*.

[14] W. Spasowicz, *Rodzina Połanieckich*, „Kraj" (Petersburg) 1895, nr 20–22; cyt. wg przedr. w: K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931, s. 225.

Czy warto kruszyć kopie o *Rodzinę Połanieckich*?

Współczesne omówienia, które podejmowały się oceny powieści, pośrednio potwierdzają niestety jej lichotę. Charakterystyczny w tym względzie jest tekst Janiny Kulczyckiej-Saloni[15]. Badaczka obala mit – stworzony *notabene* przez Spasowicza, powołującego się na pochlebne opinie Tołstoja – na temat informacyjnej atrakcyjności *Rodziny Połanieckich*. Gdy chcemy wymownego kontrastu, wystarczy zresztą zestawienie z *Lalką*, co np. Hutnikiewiczowi, jedynemu chyba zdecydowanemu obrońcy tekstu wydawało się jednak nieuczciwe, jako że *Rodzina* reprezentuje nie wymagający tak szczegółowej bazy społecznej (jak domagał się tego K.W. Zawodziński[16]) typ *familienroman*, a nie powieść-panoramę[17]. Hutnikiewicz – inaczej niż czyniono to w ubiegłym stuleciu – nie ocenia powieści Sienkiewicza ani z perspektywy etyki, jakiej wymaga się od wieszcza, ani też w kategoriach ortodoksyjnie pojętej poetyki mimetycznej, zwłaszcza że Sienkiewicz nigdy jej nie preferował. Krytyk próbuje ujrzeć powieść w wartościach bezwzględnych, skupiając się na tym, co rzeczywiście ona niesie w sensie prawdy artystycznej. I tu pojawiają się godne uwagi przypomnienia: „Nawet to – pisze Artur Hutnikiewicz – co się jej i dziś jeszcze dość powszechnie zarzuca, że świat Połanieckich jest tak bardzo ograniczony, ludzie tak pospolici, bohater tak przeciętny, ideały tak mierne, poglądy tak nieznośnie płytkie i powierzchowne, wbrew złośliwym zoilom jest nie klęską pisarza, lecz jego walnym sukcesem. To triumf prawdy nad abstrakcją, życia nad nierealnym wymysłem. Gdy Brzozowski i Nałkowski żądali idealnych, budujących przykładów, Sienkiewicz postanowił ukształtować swą powieść z powszechnej, potocznej miazgi człowieczego istnienia, ukazać ludzi zwyczajnych [...], wprzęgniętych w odwieczne misterium życia i usiłujących znaleźć dla siebie jakąś drogę i miejsce pośród gry żywiołów"[18]. Przypominają się od razu

[15] J. Kulczycka-Saloni, *Rodzina Połanieckich – kilka słów w obronie bohatera i ...autora*, w: *Sienkiewicz po latach 1846–1916–1986*, pod red. E. Polanowskiego, Częstochowa 1986.

[16] K.W. Zawodziński, *Czy i dlaczego „Rodzina Połanieckich" jest martwą pozycją w dorobku Sienkiewicza?* w: *Opowieści o powieści*, oprac. Cz. Zgorzelski, Kraków 1963.

[17] A. Hutnikiewicz, *O współczesnych powieściach Sienkiewicza*, w: *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976.

[18] Op.cit., s. 19.

zaskakująco trafne uwagi Piotra Chmielowskiego z 1895 roku, podkreślającego uchwyconą genialnie przez Sienkiewicza „przytłaczającą szarzyznę" polskiego życia codziennego oraz dominujący w tym jego – podobno tak budującym „katechizmowym" obrazie – ironiczny ton[19]. Wydaje się, iż dostrzeżenie tego tonu, rozbijającego ostatecznie wygodny dla większości krytyki Sienkiewicza mit o empatycznej, jednoznacznej postawie autora wobec *połanieczczyzny*, to podstawowe zadanie dzisiejszych interpretatorów. Dodatkowym wzmocnieniem takiej lektury tekstu jest próba czytania obu powieści równolegle, tak jakby były jednym tekstem mającym, zasadniczo rzecz biorąc, jednakowy układ odniesienia, a jest nim uniwersalistycznie, nie zaś faktograficznie pojęta „chwila obecna".

Ironia życia

Mieczysław Jankowiak odczytuje *Bez dogmatu* jako melodramat klęski, któremu, jak moglibyśmy powiedzieć, w głębokiej, mitycznej strukturze tekstu odpowiada taki obraz świata, „w którym rozpacz i klęska bohatera nie jest konsekwencją moralnej winy, lecz wynikiem działania fatalnego przypadku lub sił nadprzyrodzonych"[20]. Miłość Płoszowskiego do Anielki, choć jest katalizatorem procesu samopoznania bohatera poszukującego własnej tożsamości, służy właściwie za ironiczny pretekst. To jeden z wielu dogmatów, na których trzyma się tradycyjna moralność – niewystarczająca – jak wynika z powieści – aby rozwiązać problemy jednostki i nie zapobiegająca samobójstwu. Ironiczność Sienkiewiczowskiego tekstu najdobitniej pokazuje jednak koncepcja „bohatera z cieniem", oznaczającym ambiwalencję świadomości, czy – by powołać się raz jeszcze na interpretację Hutnikiewicza – dezintegrację osobowościową, jej rozpad na aspekt dionizyjski i apolliński, namiętność i sceptycyzm. W planie fabularnym *Rodziny* rolę „cienia" spełnia Śniatyński, zgodnie z zasadą obowiązującą w „artystowskich" tekstach Sienkiewicza, że rolę komentatorów życia, rzecz jasna najczęściej sceptyczno-ironizujących, spełniają ludzie oddani sztuce.

[19] P. Chmielowski, *Ironia życia w ostatnich utworach Sienkiewicza*, „Ateneum" 1895, t. II.

[20] M. Jankowiak, op.cit., s. 138.

Mimo odmiennej koncepcji narracji: w *Bez dogmatu* – pamiętnik, w *Połanieckich* – narracja auktorialna w odmianie słabej, w obu powieściach uderza podobieństwo rozwiązań kompozycyjno-ideowych. Powieści pozbawione są akcyjności w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, intryga wiążąca wypadki zarysowuje się słabo i wynika raczej z konfliktów odbywających się w umyśle bohaterów. Połaniecki, choć uchodzi za modelowego *bourgeois*, więcej ma w sobie z Płoszowskiego, niż np. z na pozór bliższego mu – w sensie realizacji wzoru polskiego *self-made-mana* – Karola Borowieckiego. Mniejsza z tym, że jeden pieniądze zarabia, bo chce, a drugi – bo musi. Bohater Reymonta, pisała Maria Krzymuska, to *homo novus*, „egoista i karierowicz, w którym tkwią pierwiastki jego rasy i pochodzenia"[21]. W porównaniu z nim Połaniecki przejawia wręcz obsesję autoanalizy niczym typowy sceptyk czy dekadent, a znając skłonności swej duszy do relatywizmu (co poświadcza jego tyleż zdawkowa, co intrygująca biografia „wysadzonego z siodła" z ważnym epizodem uniwersyteckim) szuka dogmatu, który umocniłby w nim – na zasadzie świadomej opozycji – zdrowe pierwiastki jego natury.

Nawet ów słynny cytat, w którym Połaniecki porównuje się z Płoszowskim, dochodząc do wniosku, że w życiu „jest rzeczą wprost zgubną być zbytnim filigranem, tak pod względem umysłowym, jak i fizycznym"[22] (249), brzmi nie jak *confiteor* filistra, ale jak uśmierzanie męskiej zazdrości o rywala (za Płoszowskim szalały kobiety!), jak uświadomienie sobie własnej mierności, a w najlepszym przypadku potwierdzenie obranej przez siebie drogi życiowej.

Zasadniczym problemem obu bohaterów jest bowiem – inaczej rozwiązana na planie zdarzeń fabularnych – uwewnętrzniona potrzeba afirmacji życia wbrew dojmującemu doznaniu śmierci, rozpadu, nicości. Są to podstawowe doświadczenia obu bohaterów. Czczość egzystencji to sytuacja wyjściowa postawy Płoszowskiego, odziedziczona niejako po arystokratycznych przodkach, przejawiająca się w atrofii woli, bezczynności, a także – przynajmniej w pierwszej części powieści – w erotycznym nienasyceniu, pozwalającym mówić o ja-

[21] M. Krzymuska, *Władysław Reymont*, w: *Studia literackie*, Warszawa 1903, s. 95.

[22] Cytaty w tekście wg wydania: H. Sienkiewicz, *Pisma wybrane*, t. I–XVII, t. XII – *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1989.

kimś kompleksie Don Juana. Miłość do Anielki, niemożliwa i niesłychana, bo wzmocniona purytańską koncepcją cnoty, nie pozwalającej bohaterce na ujawnianie własnych uczuć, otwiera sceptyczną duszę Płoszowskiego na nieznane mu dotychczas wartości, zakorzenia jego egzystencję w bycie jako takim, udziela krótkotrwałej radości istnienia.

Połaniecki, choć wydaje się bohaterem z przeciwległego bieguna, unikającym, jak sam o sobie mówi – „kwestii ogólnych", jako dziecko swego czasu nieustannie się nimi zajmuje, a jego myśli ustawicznie krążą wokół namiętności życia i konieczności śmierci. I pozostałyby sprawą li tylko umysłu, gdyby nie doświadczenie nicości – najpierw śmierć Litki, którą kochał nade wszystko w życiu, potem Bukackiego, wreszcie grzech, którego dopuścił się wobec własnej żony, bardziej z przesadnej pewności siebie niż ze złych skłonności. Połaniecki, ożeniwszy się bowiem z rozsądku, dopiero w małżeństwie uczy się miłości, która zrazu wydaje mu się wzorem tegoczesnych materialistów tylko sprawą zmysłów, a w myśl patriarchalnych reguł społeczeństwa, których zasady wyznaje – prawem i przywilejem mężczyzny, ale obowiązkiem kobiety. Zawierzywszy „instynktom pawiana", jak obrazowo to określa, narusza jednak w głębokim swoim poczuciu dobro, które w postaci Maryni – wcielenia „wiecznej kobiecości" – otrzymał za darmo od losu. Cieniem Połanieckiego jest Bukacki, a jego listy, powiedzonka i napomnienia (dotyczące nie tylko małżeństwa) życzliwie przyjmowane przez bohatera pełnią rolę sceptyczno-ironicznej kody, przestrogi czy antycypacji dzielącej jego życie na poszczególne etapy.

Intrygująca postać Bukacjusza, któremu towarzyszy zresztą wyraźna sympatia autora przerzucona potem na Świrskiego, nasuwa ważną w odniesieniu do powieści Sienkiewicza z lat 90. myśl o wyjątkowym statusie artystów jako rewelatorów i komentatorów życia. „Życie może być złe – powiada przyjaciel Połanieckiego – bo je człowiek może sobie głupio urządzić – ale istnienie to dobra rzecz" (325). Ta refleksja umierającego Bukacjusza, nie od razu zrozumiana przez egoistycznie nastawionego do życia Połanieckiego, stanie się z czasem zasadniczą przesłanką jego wewnętrznej przemiany, przejawiającej się m.in. w rezygnacji z obecnej w jego myśleniu metafory „wyciskania z życia" korzyści, które się należą, na rzecz dawania siebie innym.

Połaniecki nie jest w powieści wzorem do naśladowania, choć męski, energiczny i przedsiębiorczy. Narrator wie, kim jest jego bohater

i niejeden raz daje do zrozumienia, iż w swoim zarozumialstwie czy egoizmie nie dostrzega on problemów innych[23]. Podlane miodem zakończenie tego „melodramatu triumfu", w którym walka ze złem kończy się tymczasowym zwycięstwem cnoty, nie usypia w czytelniku czujności co do dalszych losów stadła, jakich na świecie tysiące[24].

Erotyka jako tekst główny

Jednym z niewątpliwych atutów tej powieści jest znakomicie uchwycona problematyka miłosna, element najsilniej obok analizy osobowości zdezintegrowanej łączący twórczość Sienkiewicza z Młodą Polską. I tu, jeśli znowu powrócić do krytyki, głosy były podzielone. Gdy jedni zobaczyli „wyolbrzymioną rolę erotyki" (Górski) lub co gorsza „kołowaciznę erotyczną" (Nałkowski), to Potocki przyznał autorowi *Bez dogmatu* głębokie znawstwo życia. Kobiety Sienkiewicza – pisał – „to jeden wirydarz odmian zmysłowych na wszystkie, ale zawsze bardzo męskie gusta: od podlotków do rozkwitłego lata. I każdy typ ma dyskretną, lecz nie mniej drażniącą zaprawę płciową [...]"[25]. Doskonale określił to zresztą Stanisław Mackiewicz: „Nie był Dostojewskim, ani św. Franciszkiem z Asyżu, ale z tego jednak, że nazwał kiedyś twórczość Przybyszewskiego »rują i porubstwem«, nie wynika bynajmniej, aby Sienkiewicz był jakimś pisarzem »czystym«, którego erotyzm ograniczałby się do »spłodzenia dzieciątka w skupieniu cnotliwym«, że użyję określenia genialnego Boya. Przybyszewskiego rzekomo rozpasany erotyzm, to szczeniak w porównaniu z kulturalnym, artystycznym, wyrafinowanym

---

[23] Oto typowy pod tym względem komentarz narratora: „Nie był on wcale człowiekiem głupim, i może być, że jego inteligencja była bardziej zwartą i tęższą od inteligencji Bukackiego; ale natomiast była i mniej giętką, i mniej obszerną – to zaś nie przyszło mu na myśl. Nie pomyślał również, że w tej chwili, pod wpływem chełpliwości, mówi przed Marynią *rzeczy*, od których wypowiedzenia wobec obcych, bardziej sceptycznych ludzi, wstrzymałaby go obawa śmieszności i krytyki. Ale on już z Marynią nie krępował się. Sądził, że jeśli wobec kogo mógł sobie na taką chełpliwość pozwolić, to wobec żony. Przecie, jak sam się wyrażał: »wziął ją i skończyło się« – »przecie ona była jego«" (296).

[24] Najwięcej wątpliwości wzbudza nawrócenie się Połanieckiego, pokazane zresztą w powieści przede wszystkim jako estetyczne [sic!] przeżycie religijne. Dotyczy to w szczególności audiencji małżonków w Watykanie oraz nocnej wędrówki bohatera po rzymskim Colosseum, wziętej jakby z Krasińskiego. Por. listy poety.

[25] A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, ks. IV, rozdz. XIX, s. 21.

erotyzmem Sienkiewicza"[26]. By rzecz sprowadzić do konkretów, trzeba przypomnieć ponadto, iż bohaterowie obu powieści Sienkiewicza gustują w urodzie „pączka róży", kobiety-dziecka (Litka), kobiet nieświadomych swej kobiecości, choć odczuwających niejasno uroki swej płci (Anielka, Marynia). Zarówno kobiety czyste – wybranki Płoszowskiego i Połanieckiego – jak i wiarołomne odznaczają się dziewczęcością kształtów, obfitością włosów oraz szlachetnością fizjonomii, będąc przedmiotem zachwytu artystów niczym najcenniejsze obiekty sztuki. Mnożą się tu zresztą znaczące porównania, będące same w sobie wdzięcznym tematem (Perugino, Rafael) interpretacji. I trochę jak kosztowne cacka traktuje się kobietę w świecie przedstawionym Sienkiewicza, zdominowanym przez ruchliwość mężczyzn, wypełniających w pracy, sztuce i miłości swe ziemskie, a nawet przyziemne powołania. Sienkiewiczowskie heroiny są zwykle bardziej moralne od swych panów, lecz nie jest to bynajmniej zasługa ich świadomości, która raczej jest uśpiona, lecz bierności i zasad wpojonych im w patriarchalnym, represyjnym systemie wychowawczym. Rolę tego wychowania szczególnie dobrze zobaczymy w postaci Maryni, jedynej naprawdę pozytywnej bohaterki *Połanieckich*, której Sienkiewicz pozwolił nawet się zbuntować, lecz zaraz przyszło też opamiętanie i rezygnacja. Sienkiewiczowski, estetyzujący styl erotyki najsilniej rozwija się zresztą w bynajmniej nie katechizmowym wątku Litki, z którą – po jej śmierci nawet – musi rywalizować Marynia, do czasu, gdy spłaciwszy Matce-naturze dług w postaci dziecka, nie wróci jej zachwycająca wiośniana uroda. Ów styl, rozkwitający później w *Quo vadis?* pozostaje w ścisłym związku z problematyką egzystencjalną, reprezentowaną w figurze przemiany głównego bohatera – ironicznie potraktowanych męskich mitów cywilizacyjnych: Robinsona Crusoe, Don Juana, Hamleta, czy odheroizowanego Prometeusza, który zrezygnowawszy z walki o ludzkość chce zbawić przede wszystkim siebie. Wszystkie te mity reprezentują po części głęboki lęk przed śmiercią dostępny męskiej części Sienkiewiczowskiego świata, a z kolei estetyzacja kobiety i erotyki wyraża dystans wobec Natury i jej tajemnic[27].

[26] S. Mackiewicz, *Muchy chodzą po mózgu*, Kraków 1957, s. 80–81.

[27] Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 130; autor pisze o istnieniu w obrębie młodopolskiego hedonizmu dwóch odmian erotyki: „szczerej, bezpośredniej" oraz „grecko-posągowo-sienkiewiczowskiej", czyli estetyzującej.

Przedziwnym, choć iście Sienkiewiczowskim sposobem przełamywania jej dominacji w życiu człowieka (pseudonimowanej w powieści gorzką samowiedzą Połanieckiego o „instynkcie pawiana") jest łączenie erotyki z *sacrum* i przemocą[28].

Zdarza się to nie tylko patriotycznie i nabożnie usposobionym bohaterom *Trylogii*, gdy np. w imię Boże nabijają Azję – uosobienie zła – na pal lub gdy Kmicic, marząc o Oleńce, ojczyznę obaczył, ale także w małżeńskich pieszczotach Połanieckich, które kojarzą się ze spijaniem krwi z pogryzionych warg Maryni-Madonny. Trop *Eros-Sacrum-Polska*, ujawniający się bezwiednie w prozie Sienkiewicza najsilniej bodaj w powieściach z lat 90. – *Bez dogmatu*, *Rodzina Połanieckich*, *Quo vadis?* nasuwa przypuszczenie, iż może – tak jak chciał tego Tarnowski – Sienkiewicz jednak zamierzał w jakiś sobie właściwy, intuicyjny sposób uporządkować Polską rzeczywistość współczesną? Jeśli nie dla innych, to przynajmniej dla siebie. W szkicu *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?* Witkiewicz wyrzuca z siebie z pasją: „Po roku 1863 idea Polski zmalała, zszarzała, skurczyła się do pojęcia osobności etnograficznej, do ciasnego, małostkowego, ograniczonego zasklepienia się w utrzymaniu byle jakiego bytu"[29]. A w szkicu o Gierymskim potwierdzi Sienkiewiczowską wizję: tak, społeczeństwo tych lat odmalowane zostało w *Rodzinie Połanieckich* z nadzwyczajną prawdą[30]. Co wynika jednak z owej prawdy o nas samych, gdy wyłuskani z pałuby konwenansu ukazujemy się jako sprytne groszoroby lub pozbawione woli pięknoduchy? Sienkiewicz nie był historiozofem, być może nawet nie w pełni rozumiał sens tego, co stało się w Polsce postyczniowej. Ale ta wizja Polski zredukowanej do codziennego pacierza odmawianego w rodzinnym kole i *sacrum* w formie pamiątki z Watykanu jednak wywołuje dreszcze...

[28] U. Benka, *Święty sadyzm Sienkiewicza*, „NaGłos" 1994, nr 14.

[29] S. Witkiewicz, *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?* „Kultura Polski" czerwiec – lipiec 1917, cyt. wg: Z. Piasecki, *Drugie pokolenie pozytywistów*, w: *Z badań nad literaturą i sztuką drugiego pokolenia pozytywistów*, pod red. Z. Piaseckiego, Opole 1992, s. 267.

[30] Dokładny cytat brzmi (S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, Lwów 1903, s. 35): „W tych czasach, kiedy Gierymski i inni usiłowali żyć w kraju, skorupa była sucha, brudna i plugawa, bardziej może niż kiedy [...]. To, co wtenczas stanowiło naczelną warstwę społeczeństwa, przedstawione jest z taką nadzwyczajną prawdą w *Rodzinie Połanieckich*. To społeczeństwo, z którego wypruto wszelkie idee i zastąpiono je interesem, społeczeństwo płaskich spekulantów, płytkich miłostek, uganianie się za łatwym powodzeniem i robienie sobie cnoty obywatelskiej ze zręcznego bogacenia się [...]". Zob. też studium *Sienkiewicz – Witkiewicz*... w tym zbiorze.

Szekspiriady Sienkiewiczowskie

Szekspirze! duchu! Zbudowałeś górę
Większą od góry, którą Bóg postawił.
J. Słowacki, *Kordian*

Szekspir Sienkiewicza? Dla jednych – banał i oczywistość nie wymagająca komentarza, dla innych – jednak! – zaskoczenie. Temat wart książki – twierdzę z przekonaniem kogoś, kto stanął u podnóża Mont Blanc – książki, w której byłoby wszystko, co podniecało wyobraźnię twórcy *Trylogii*, w stopniu co najmniej tak silnym, jak działo się to w przypadku Słowackiego. Nazwisko poety romantycznego rozkochanego w Stratfordczyku nie pojawia się tu przypadkowo. Wspólny jest punkt wyjścia obu twórców – Słowackiego i Sienkiewicza – szukających inspiracji literackich i uniwersalnych tradycji, a także mitu osobowego artysty spełniającego ich własne intymne oczekiwania, z drugiej zaś strony – wzorca na tyle pojemnego i elastycznego, by zniósł nieustannie ponawiane w XIX wieku weryfikacje, od Lessinga i Goethego począwszy, a skończywszy na Schopenhauerze i Nietzschem.

Biografia romantyczna

Ośrodkiem romantycznej antropologii, przekształcającej znamiennie sposób myślenia artystów o sobie samych, było przekonanie, najzgrabniej ujęte przez Fryderyka Schlegla, iż „właściwą cnotą, wartością człowieka jest jego oryginalność". Prawo do posiadania tej oryginalności, do zachowania indywidualności nieustannie wchodziło w kolizję z innym trwałym wyobrażeniem romantycznym – potrzebą służby ludzkości. Napięcie między tymi kierunkami myśli – ważna część romantycznej idei *büldung* – skrystalizowała się w postaci romantycznej

biografii, będącej „żywą alegorią" namiętności i poświęcenia dla innych oraz nędzy świata przy maksymalistycznie pojętej etyce indywidualnej. Wyobrażenia te wcieliły się przede wszystkim w patronów epoki romantyzmu, w żywoty herosów ludzkości, a także twórców kultury. Cytowany przez Marię Janion Maksymilian Jawtowt w pamiętniku spisanym w okresie powstania styczniowego (*Gdy się było młodym*, 1871) wyliczał wielbione w czasach jego młodości postacie i komentował doznane przez nich krzywdy: „Prometeusz przybity do skały, Chrystus na Golgocie, Diogenes przez Synopę skazany na wypędzenie, Hus i Cerwe w płomieniach, Sokrates wypijający truciznę, Galileusz i Kolumb zakuci w kajdany, Dante i Cerwantes na wygnaniu, Szekspirowi odmówiony pogrzeb na smętarzu, Mochnacki pod mającą się zbudować dlań szubiennicą, Corregio, Grottger i Słowacki łaknący nieraz kęsa chleba, Deskart ścigany przez rządy, Milton zmuszony sprzedać swe arcydzieło za jednego szterlinga, lord Byron wołający: »Żałuję tylko, żem nie zostawił nic, co by było łez godne!« Pamiętnikarz kończył ironicznie: »Na krzyż z nimi! na krzyż! A wypuścić Barabasza! [...] Oto dzieje ludzkości!«"[1].

Szekspir – tu wrzucony wśród innych wielkich, sam być może tak wielki się nie wydaje, zwłaszcza gdy pozostawszy w manierze Jawtowta, widzieć w nim męczennika kultury, ale gdy sięgnąć do romantyków polskich i przyjrzeć się ich fascynacjom, wątpliwości znikają bezpowrotnie.

Mickiewicz w 1822 roku (w tym samym zatem czasie, gdy powstaje studium Stendhala *Racine i Szekspir*), w przedmowie do pierwszego tomu *Poezji* tak przedstawia angielskiego dramaturga: „Szekspir wielki, słusznie nazwany dzieckiem uczuć i wyobraźni, kształcony jedynie na wzorach narodowych, zostawił w dziejach swoich dobitną cechę geniuszu indywidualnego i wiekowego usposobienia. Znawca głębi serca ludzkiego malował w światłych i prawdziwych rysach naturę człowieka w nowo utworzonym rodzaju poezji dramatycznej, której głównym jest charakterem walka namiętności z powinnością, jedno z wyobrażeń świata romantycznego"[2]. Jeśli więc dla Mickiewicza ten barbarzyńca ze Stratfordu stawał się tarczą w walce z klasykami, torując

[1] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 207.

[2] A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, pod red. J.Z. Jakubowskiego, t. 1, Warszawa 1959, s. 182.

drogę poezji serca i wyzwolonej wyobraźni oraz estetyce uwolnionej spod wolteriańsko-arystoteliańskiego terroru, to dla Słowackiego był tym wszystkim i jeszcze kimś ponad. Szekspiryzmu autora *Balladyny* nie uda się wyjaśnić, mając w pamięci jedynie erudycję poety, poruszającego się swobodnie w obrębie co najmniej 20 dramatów, próbującego tłumaczyć *Makbeta* i *Króla Leara*, obcującego na co dzień z literackim cytatem i aluzją (choćby w nader obfitej korespondencji), czy przejmującego od Stratfordczyka zasady dramatycznej kompozycji, gry kontrastów lub charakterów. Nawet dla badaczy twórczości Słowackiego, przy całej jego bluszczowatości, a więc skłonności przywierania do innych i pasożytowania na znanych wątkach, przedziwna wydaje się jednak – ta nadzwyczajna, choć nie granitowa wierność Szekspirowi. Najbliższa objaśnieniu tej sytuacji jest bodaj Ewa Nawrocka. „Rzecz w tym – pisze badaczka – że ma on [Słowacki] nie tylko niejednoznaczny stosunek do Szekspira, ale również do siebie, do swojej profesji literata, do świata i do istnienia"[3]. Gdy Mochnacki i Mickiewicz (o którym mówi Nawrocka – „zabity szekspirysta") domagali się zgorszeni przeróbkami Ducisa prawdziwego Szekspira, angielskiego i historycznego, Słowacki „szukał w nim prawdy ludzkiego serca i współbrzmienia swoich myśli i stanów psychicznych z przeżyciami szekspirowskich bohaterów. [...] Jak widać ze wzmianek rozrzuconych w korespondencji, Szekspir był dla Słowackiego poetą rozdartej i dysharmonijnej egzystencji [...]. Był rodzajem zwierciadła, dzięki któremu dokonywał Słowacki aktu samopoznania"[4]. Rzecz w tym, że dotyczyło to nie tylko Słowackiego.

[3] E. Nawrocka, *Szekspir Słowackiego*, w: *Od Shakespeara do Szekspira*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1993, s. 110.

[4] W stosunku do wieku XVIII, kiedy Polacy po raz pierwszy zetknęli się z jego twórczością, romantyczne „szekspirowanie" oznaczało zupełnie co innego. Romantyzm znalazł w nim te cechy, których gdzie indziej trzeba by szukać na wielu przykładach. Angielski, czyli narodowy, partykularny, był Szekspir jednocześnie przedziwnie uniwersalny. Bez wątpienia realista, umiał być jednocześnie śmiałym kreatorem przekraczającym wyobraźnią swój czas i przestrzeń. Realistyczny, a nawet okrutny, kojarzył się z poetyką gotycyzmu, a na pewno uzasadniał romantyczną miłość do wieków średnich, jednocześnie wieki namiętności, krwi i władzy opromieniał nutką poezji i marzenia. „Był dziki – pisze Nawrocka – północny, osjaniczny, barbarzyński, ludowy i pogański, a zarazem był poetą na wskroś chrześcijańskim, odsłaniającym cielesno-duchową dwoistość człowieka; dawał się romantycznie uzgodnić z Dantem jako piewcą triumfu śmierci i z Calderonem dostarczającym argumentów na pozorność śmierci; był Szekspir cielesny i metafizyczny; był naturalny i literacki; epicki i poetycki". (ibid.)

Sienkiewiczowski szekspiryzm?

Czy oznacza to jednak, że tyle Szekspira w Sienkiewiczu, ile w nim Słowackiego? Odpowiedzmy na razie, że nie tylko i nie wyłącznie. Sienkiewicz rzeczywiście sporo zawdzięcza Słowackiemu, w tym także fascynację sztuką dramaturga elżbietańskiego, ale byłoby grubym uproszczeniem sądzić, iż tylko Słowackiemu, a nie po prostu romantyzmowi, albo że tylko Szekspira, bo równą, jeśli nie większą estymą powieściopisarz darzył Homera czy Dantego. Dziś na szczęście nie trzeba już tłumaczyć, co to znaczy, że pisarstwo Sienkiewicza wzięło się z tradycji, ale trzeba podkreślić, iż jest on chyba ostatnim twórcą polskim, do którego pasowałoby określenie *poeta philologus*, określenie wymyślone przez obdarzonych wielką samoświadomością niemieckich romantyków. *Poeta philologus* – to ktoś studiujący gruntownie tradycję literacką, czerpiący z niej podnietę dla swej twórczości i – najważniejsze – starający się tworzyć tak jak Homer, Dante, Szekspir czy Calderon. Na przykład: dla systemu pracy Novalisa, największego bodaj romantycznego poety niemieckiego, charakterystyczne było planowanie samorozwoju. Zapisywał, co ma przeczytać i kogo, co studiować, jakie kraje odwiedzać, na czym się skoncentrować, co pominąć itd. Wszystko z potrzeby obcowania z geniuszem. Czytamy w jego zapiskach: „Geniusz musi być doświadczany, pobudzany i kształtowany przez najróżniejszego rodzaju kontakty z geniuszami; dlatego każdy człowiek w braku żyjących geniuszów szuka kontaktu z genialnymi produktami [...]. Studiuje się cudze systemy, by znaleźć swój własny"[5]. Wszystko to, co tu czytamy, znakomicie pasowało do romantyków, dla których liczyło się przede wszystkim przeżycie literackie. Głęboką świadomość tego faktu miał także Nietzsche, gdy pisał, iż w formacji tej objawiło się „subtelne pasożytnictwo", „zagnieżdżanie się w cudzej duszy, niekiedy nawet w cudzym ciele"[6]. Oddaje to z pewnością naturę pisarstwa Słowackiego, w którego bluszczowatości dopiero Norwid ujrzał *principium* twórczości i piętno geniuszu: „Słowacki Juliusz wszystkich wieków, czasów, społeczeństw, typów i płci języki miał"[7].

[5] Cyt. za: Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, w: *Wybór pism*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1966, s. 346–347.

[6] Ibidem, s. 346.

[7] C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*, w: *Polska krytyka...*, t. 2, s. 362.

W znacznie mniejszym stopniu można by odnieść to do Sienkiewicza, a i to z pewnością nie bezpośrednio, tu bowiem tradycja jest systemem dyskretnym, wyrastającym z czegoś, co oględnie nazywamy kulturą literacką. Zygmunt Szweykowski, wytrawny znawca twórczości autora *Trylogii*, poszukując czegoś, co można by określić mianem Sienkiewiczowskiego fenomenu, dokonał kiedyś analizy porównawczej dwóch felietonów Litwosa i Prusa z tego samego dnia i z tej samej uroczystości. Była nią procesja Bożego Ciała w Warszawie. Wnioski ze swego odkrycia posłużyły mu do sformułowania uwag na temat zasadniczych dyspozycji pisarskich Sienkiewicza. Gdy Prus – pisze badacz – w sposób naturalny „był *glebae adscriptus* z otaczającym światem", stąd też „coraz głębiej idące pragnienie, by świat ten poznać do gruntu, do dna i dążyć do jego przekształcenia", co przejawiało się m.in. w ciągłej potrzebie reformowania świata, formułowania programów społecznych etc.[8], Sienkiewicz uciekał od codzienności w sferę piękna i wzniosłości, budując rzeczywistość alternatywną, opartą na fantazji, marzeniach i lekturach. Widać to nie tylko we wczesnej felietonowo-kronikarskiej i recenzenckiej twórczości Sienkiewicza, interesującej jako aspekt kształtowania się literackiego warsztatu i nie tylko (i nie wyłącznie) w pierwszych próbach literackich, ukazujących przejmujący kontrast między „wyżynami", do których dążył w marzeniach, a rzeczywistością. Potrzeby piękna, zwłaszcza zaś wzniosłości, tej szczególnej kategorii estetycznej, tak ważnej dla modernizmu, a zapoczątkowanej na gruncie polskim przez Słowackiego, jak wskazywał Matuszewski[9], romantycy i Sienkiewicz nauczyli się właśnie od Szekspira.

[8] Z. Szweykowski, *Z problemów warsztatu powieściowego Henryka Sienkiewicza*, w: *Literatura. Komparatystyka. Folklor*, Warszawa 1968, s. 537.

[9] I. Matuszewski, *Wzniosłość u Słowackiego*, w: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle estetyki nowoczesnej. Studia krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902; wyd. współczesne – oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965; inne: przedmowa do ed.: J. Słowacki, *Dzieła*, wyd. ilustr., pod red. F. Hoesicka i L. Meyeta, Warszawa 1903. Że Matuszewski się nie mylił, zaświadcza dzisiejsza kariera kategorii wzniosłości, zob. m.in.: M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.

XIX-wieczna szekspirologia

Wiek XIX, także w Polsce, może być nazwany wiekiem Szekspira i szekspirologów. Stanisław Helsztyński z żalem pisał, iż nasi najwięksi poeci, choć wielbili Szekspira, nie poświęcili mu całej swojej energii. Podkreślał to również Tarnowski, przypominając, iż w pierwszych latach romantyzmu dokonała się niebywała rewolucja w poglądach na autora *Romea i Julii*, który z nieokrzesanego dzikusa stał się „półbogiem", „najpotężniejszym geniuszem poetycznym chrześcijańskiego świata", ale „ani teoria estetyczna nie ma czasu, by się nim zajmować, ani ludzie, którzy umieją pisać wiersze nie myślą o tym, żeby go tłumaczyć, bo marzą wszyscy o tym, żeby tworzyć"[10]. Trudno dorównać urodzie Mickiewiczowskiego przekładu fragmentu *Romea i Julii* (akt 3, scena 2, Paryż 1836) czy kilkunastu wierszy z *Króla Leara* – tej perły poezji – wtopionej w tekst *Kordiana* Słowackiego albo fragmentu *Makbeta*, tłumaczonego w okresie mistycznym, albo – czego przeważnie się już nie pamięta – próbom Norwida[11]. Czego nie dokonali najwięksi, podjęli się ludzie mniejszego talentu. Potrzeba przyswojenia Polakom Szekspira stała się ważna zwłaszcza po powstaniu listopadowym. Do działania w tym zakresie nawoływał m.in. J.I. Kraszewski. Pierwsze owoce pojawiły się w postaci *Dzieł dramatycznych* Szekspira przełożonych przez księdza Hołowińskiego (1839–1842). Poziom tych przekładów nie był jednak zbyt wysoki, a o tłumaczu, ukrytym pod przejrzystym pseudonimem, Słowacki ukuł powiedzenie, które zyskało rangę popularnego dowcipu: „Szkoda, że w księdzu Kefalińskim Szekspir znika" (*Beniowski*, pieśń II). Po kanoniku przyszły prace Placyda Jankowskiego (*Puste kobiety z Windsoru, Północna godzina – Wieczór Trzech Króli, Król Henryk IV*), Józefa Korzeniowskiego (*Król Jan*), w latach 60. i 70. (*Kupiec wenecki, Hamlet*), w 1870 (*Antoniusz i Kleopatra*) Krystyna Ostrowskiego. W II połowie wieku liczyły się jednak dopiero prace Józefa Komierowskiego, którego znał i cenił Sienkiewicz (*Hamlet, Romeo i Julia* – 1857; *Makbet, Wieczór Trzech Króli, Król*

[10] S. Tarnowski, *Szekspir w Polsce*, „Przegląd Polski" 1877, t. 45, s. 350–394, t. 46, s. 226–266, 435–490; 1878, t. 47, s. 220–276; przedruk w: *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*, t. IV, Kraków 1898, s. 128–129. (tu także: *„Koriolan" Szekspira*).

[11] C. K. Norwid przetłumaczył w roku 1855 akt I, scenę 2 z *Hamleta* oraz akt I, scenę 1 i akt III, scenę 2 *Juliusza Cezara*.

Lear, Krotochwila z pomyłek – 1858, następnie: *Król Ryszard III, Ukrócenie spornej, Kupiec wenecki, Wiele hałasu o nic* – 1860) oraz Józefa Paszkowskiego (*Romeo i Julia* 1856, *Hamlet* 1862), Stanisława Egberta Koźmiana (*Sen nocy letniej, Król Lyr, Dwaj panowie z Werony* – 1866, *Król Jan, Król Ryszard II* – 1869, *Henryk IV*, 1877) i Leona Ulricha (wszystkie dzieła w latach 1875–1877 oraz w 1895). Trudno powiedzieć, dlaczego Sienkiewicz odwołuje się przede wszystkim do Komierowskiego. Wymienia go np. w znanym wywiadzie udzielonym Ferdynandowi Hoesickowi (opublikowanym w 1918 roku). Może to być zupełny przypadek, a może zadecydowała o tym dostępność 3-tomowego wydania *Dramatów Williama Shakespeare'a z pierwotworu* (w tłumaczeniu Komierowskiego), zawierającego szekspirowski kanon złożony z 10 dramatów, publikowanego aż trzykrotnie, bo w roku 1857, 1858, 1860. Być może Sienkiewicz miał do tego wydania wyjątkowy sentyment, bo zetknął się z nim najwcześniej. Pierwszym jednak wydaniem wzorcowym, na którym oparte były również wydania XX-wieczne, stała się edycja „Biblioteki Warszawskiej" (1875–1877), z przedmową J.I. Kraszewskiego. Na wydanie to złożył się wysiłek translatorski Paszkowskiego, Ulricha i Koźmiana, zapewne także znany naszemu noblliście, choć niekoniecznie w całości. Z późniejszych tłumaczeń koniecznie też trzeba przypomnieć pomnikowe wydanie *Hamleta* z 1894 roku tłumaczonego przez Władysława Matlakowskiego, lekarza, wielbiciela Tatr i Zakopanego, znawcę budownictwa drewnianego, *Starego Testamentu* i Szekspira, przyjaciela Witkiewicza i prawdopodobnie Sienkiewicza, choć bezpośrednich danych na ten temat brak. Wydanie Matlakowskiego nazywam pomnikowym, ponieważ tłumacz uczyniwszy zeń najwyraźniej dzieło swego życia, zaopatrzył je w przedmowę, będącą swoistego rodzaju unikatem. W liczącej ponad 400 stron rozprawie wstępnej zapoznał Polaków z hamletologią światową, a także dał na koniec własną interpretację tragedii. Jako tłumacz i komentator tekstu nie ukrywał własnej bezradności interpretacyjnej, rozprawę zaczynał i kończył pytaniem o to, czym *Hamlet* różni się od innych utworów Szekspira: „Ambicja Makbetów, popędliwość starcza Lira, miłość Romeo itd., są jak struna grzbietowa, przenizująca kręgi tych utworów; inna sprawa z Hamletem. Tego się nie przenika od pierwszego rzutu, a nie brak poważnych krytyków, którzy zgoła przeczą, by się udało podpatrzeć tajemnicę nawet po mozolnym badaniu i dociekaniu tylu ludzi; Hamlet jest zagadką, jest tajemnicą. Podobien jest, powiada Schlegel, do irracjonalnego równania, w którym

pozostaje zawsze ułamek nieznanej wielkości, którego w żaden sposób niepodobna rozwiązać"[12].

Z prac streszczanych przez Matlakowskiego w II połowie wieku największe znaczenie zdawały się mieć rozprawy angielskie (Hazlitt, Dowden) oraz niemieckie (od Goethego i Schlegla, przez Gervinusa, Rümelina i Baumgarta) oraz *Historia literatury angielskiej* H. Taine'a, streszczona w 1871 roku w „Bibliotece Warszawskiej" przez E. Lubowskiego (wydanie w tłum. E. Orzeszkowej, Warszawa 1900). Zostały one szybko przyswojone przez Polaków, co widać w ich pracach, niezmiernie zależnych od opracowań i nie wychodzących w zasadzie poza ogólniki. Mnożyły się natomiast studia analityczne, rozbudowujące zwłaszcza aspekt realizmu (S. Krzemiński[13]) czy psychologii postaci tytułowej (S. Krzemiński, A. Rothe[14], H. Struve[15], W. Spasowicz[16]). S. Koźmian podjął karkołomny i chybiony problem katolicyzmu Szekspira (1876)[17]. Jak sądzę, większość tych prac znana była Sienkiewiczowi, choć bezpośrednią reakcję w postaci omówienia mamy jedynie w przypadku odczytów Włodzimierza Spasowicza.

---

[12] W. Matlakowski, *Wstęp* do: W. Szekspir, *Hamlet, Królewic duński*, wyd., przeł., wstęp, przypisy W. Matlakowski, Kraków 1894, Wszechnica Jagiellońska, s. XVIII. Zob. również: F. Hoesick, *Zagadkowy królewicz. Z powodu książki W. Matlakowskiego o Hamlecie*, „Biblioteka Warszawska" 1897, t. 42.

[13] S. Krzemiński, *Szekspir i dramat*, „Bluszcz" 1876, nr 1; *Kobiety Szekspira pod względem etycznym*, „Bluszcz" 1876, nr 1–7, 9, 11–14, 18, 20–21. Przedruk w: *Zarysy literackie*, cz. 1, Warszawa 1895.

[14] A. M. Rothe, lekarz psychiatra, autor podręczników, pionier nowoczesnej nauki o chorobach nerwowych opublikował szereg studiów psychologicznych, m.in. o Torquacie Tassie, *Królu Learze* Szekspira oraz Iwanie Groźnym. Były to pierwsze w Polsce prace z zakresu psychopatobiografii.

[15] H. Struve, *Hamlet. Eine Charakterstudie*, Weimar 1876; zob. omówienia: Edm. Krz., „Przegląd Krytyczny" 1877; F.H.L. [Lewestam], *Ernest Rossi w Warszawie*, „Kłosy" 1877, s. 23 i n.

[16] W. Spasowicz, *Szekspirowska historia tragiczna o krolewiczu duńskim Hamlecie*, „Ateneum" 1881, t. 1; tu: wg ed.: *Studia nie z natury*, Wilno 1881.

[17] S. Koźmian, *O żywiole religijnym w dziełach Szekspira*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego", t. IX, 1876, s. 255–307.

Szekspirowska historia tragiczna

Większość komentatorów i biografów twórczości autora *Trylogii* kontentowało się stwierdzeniem, że Szekspir był jego ulubionym mistrzem, czytanym od najmłodszych lat. Potwierdza to np. wywiad, jakiego udzielił pisarz Fryderykowi Hoesickowi[18]. Podobne uwagi znajdziemy w wielu pracach XIX-wiecznych (Tarnowski[19], Chmielowski[20]) i współczesnych (Krzyżanowski[21], Stawar[22]), opierających się bądź na świadectwach z epoki (pamiętniki B. Mayzla[23] i A. Zaleskiego[24]), bądź na młodzieńczej korespondencji Sienkiewicza z Konradem Dobrskim[25] i Mścisławem Godlewskim[26]. Rzeczywiście, motyw fascynacji sztuką Szekspira, obraz zaczytywania się w jego tekstach, zwłaszcza jak utrzymuje Zaleski w *Burzy*, *Hamlecie* i serii *Henryków*, powtarza się z pewną stałą częstotliwością. Z drugiej strony lektura tego typu wchodziła w zakres typowego humanistycznego wykształcenia tamtych czasów, nie była niczym niezwykłym u studenta wydziału filologiczno-historycznego. Właściwie dopiero gdy znajdujemy Sienkiewicza w Kalifornii, pogrążonego w lekturze „tragicznej historii duńskiego książęcia" (listy do Horaina[27]), zaczynamy wierzyć, iż „hamletyzowanie" jest jakąś częścią duszy przyszłego homerydy, skłonnego zarówno do melancholijnej zadumy, jak też ironizowania swojej sytuacji. Dopiero na tle tego nie-

[18] Zob. F. Hoesick, *U Henryka Sienkiewicza w Warszawie w r. 1900*, w: *Sienkiewicz i Wyspiański. Przyczynki i szkice*, Warszawa 1918. Wywiad ze stycznia 1900 roku drukowano także w „Tygodniku Ilustrowanym" 1900, nr 10–11. Podobno był autoryzowany, ale z Hoesickiem niestety bywało różnie.

[19] S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej*, t. V, *Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897, s. 50 i in.

[20] P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów–Warszawa 1901, s. 59 i in.

[21] J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, wyd. 2, Warszawa 1973.

[22] A. Stawar, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960.

[23] B. Lezyam [Bronisław Mayzel], *Fragment z młodocianych wspomnień o Henryku Sienkiewiczu*, [odbitka] Nakładem Zakładu P. Szwede, [b.m.] 1924.

[24] [A.Zaleski?], *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ*, oprac. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1971.

[25] Listy do K. Dobrskiego, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, wstęp i biogramy J. Krzyżanowski, oprac. i przypisy M. Bokszczanin, t. I, cz. 1, Warszawa 1977.

[26] Ed.cit., t. I, cz. 2.

[27] Listy do J. Horaina w: ed.cit., t. I, cz. 2.

codziennego obrazu zrozumiała stanie się obecność motywów szekspirowskich w napisanych w Ameryce *Szkicach węglem*, w tym liczne aluzje do sytuacji i postaci, swoisty teatr okrucieństwa obfitujący w jaskrawe efekty – Rzepowa jako wiejska Imogena albo szekspirowski tytuł literackiej krotochwili *Komedia z pomyłek*.

Fascynacja Szekspirem musiała być też częścią Sienkiewiczowskich zainteresowań dla teatru, uwidocznionych już w latach dziennikarsko-recenzenckich. Ślady tych fascynacji przetrwały w tekstach z lat 70. i 80., gdy na scenie warszawskiej dławionej przez cenzurę i przypadkowe upodobania enterprenerów brakło ambitniejszego repertuaru, królowała „Offenbachiada" (określenie Litwosa), a trywialni bohaterowie współczesnych produkcji teatralnych byli nędznym odblaskiem prawdziwych bohaterów. Gdy w 1879 roku Sienkiewicz po powrocie z Ameryki i Paryża, gdzie zetknął się z intensywnym życiem kulturalnym i miał okazję podziwiać Modrzejewską oraz innych aktorów tamtych czasów w repertuarze klasycznym, wrócił do obowiązków felietonisty „Niwy", oceniając mizerię swego położenia użył wspaniałej szekspirowskiej aluzji: „Nie mam także żadnych powodów do dobrego humoru; jestem raczej jak ów Tomek z *Króla Leara*, bo zimno mi pod każdym względem. Rzeczywistość, z którą musi mieć do czynienia kronikarz, jest jak zwykle: szara, bezbarwna, smutna, często jałowa – niech więc uprawia sobie tę rolę, kto chce [...]. Ach! Jest przecie inny świat, świat myśli i wyobraźni, zapomnienia, ucieczki"[28]. Konkluzja mogła być tylko taka: Dalej do książek! I rzeczywiście – ludzi na miarę „Fidiasza, nie krawca" znajdował felietonista przede wszystkim w lekturach. Wiele refleksji tego typu zawiera jego sprawozdanie ze *Szkiców* Kubali zamieszczone w „Niwie" w 1880 roku. Gdy się je czyta, wraz z Sienkiewiczem wprowadzają w świat wielkich wydarzeń, dramatycznych zwrotów losu czy niepospolitych, choć nie zawsze zgodnych z obyczajową normą charakterów dawnych wodzów i bohaterów. Tak oto realizuje się na naszych oczach projekt przyszłego, innego niż wszyscy artysty. Ten uprawiany przez Sienkiewicza kulturowy eskapizm odkrywa przed nami jego pasje, upodobania i najgłębsze potrzeby duchowe.

[28] H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne (1879–1881)*, w: *Dzieła*, t. L, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1950, I, s. 4, 5. Wszystkie cytaty z *Mieszanin* pochodzą z tego wydania.

W styczniowym zeszycie „Niwy" z 1881 roku rozpoczął się druk dramatu Sienkiewicza *Na jedną kartę* oraz relacja z dwóch odczytów Włodzimierza Spasowicza, dotyczących twórczości autora *Burzy*. „Rozmiłowany od dziecka prawie w Szekspirze, a w *Hamlecie* w szczególności – pisze Hoesick – Sienkiewicz rozpisał się o odczytach tych *con amore*, gdyż dało mu to wdzięczną sposobność do wypowiedzenia kilku poglądów na genialnego Anglika i jego arcydzieło"[29]. Pierwszą nauką, jaką można było powziąć z odczytu, pisał Litwos – kronikarz „Niwy", było to, że Szekspir przerósł swoich badaczy, że nie ma interpretacji, opracowania, koncepcji, która byłaby w stanie opisać jego dokonania. Obdarzony niezwykłą intuicją, przekracza on bowiem ramy czasowe i geograficzne, jakie wyznacza zwykłemu człowiekowi życie. Tworzył „jakby na przyszłość, jakby w przeczuciu pewnych stanów duszy, pewnych nastrojów i sposobów myślenia"[30]. To wizjonerstwo najwybitniej dało o sobie znać w *Hamlecie*. To, co napisał dalej Sienkiewicz, zapowiada krystalizowanie się w jego umyśle pomysłu *Bez dogmatu*. Oto zastanawia go fenomen Szekspirowskiego pisarstwa, sprzeczność, jaka leży między okolicznościami zewnętrznymi jego życia i wyobraźnią – wolną i niezależną. „W wieku [...] rozwiniętego życia zewnętrznego, w czasie, w którym wszyscy oddawali się owemu życiu bez sceptycyzmu, bez refleksji, a z całą siłą tęgich muskułów i nerwów, tworzy Szekspir bladą i zamyśloną postać, wątpiącą o wszystkim: o bycie ziemskim, o miłości i szczęściu, nawet o życiu zagrobowym, o sobie i o własnych siłach, o tym, czy warto w ogóle działać – słowem tworzy postać jakoby wychowaną na Szopenhauerach, Hartmanach, Bajronach, Hejnych i Miusetach. Co więcej, postać ta nie jest zarodkiem, ale skończonym typem i uosobieniem niespokojnego myślenia czasów nowożytnych [...]". Obecność tego typu ludzi w dzisiejszym czasie felietonisty nie dziwi, wynika to poniekąd ze specyfiki cywilizacji współczesnej, rozdzielającej sferę materii i ducha, ale „jakim sposobem Szekspir w owym czasie mógł stworzyć taką postać, z tego niepodobna sobie zdać sprawy"[31]. Przypomina się uwaga Leona Płoszowskiego, zastanawiającego się nad tym, jak z „krwistej legendy Holinsheda mogła urodzić się taka postać".

[29] F. Hoesick, *Henryk Sienkiewicz jako felietonista. Zapomniane kartki z teki Litwosa (1873–1883)*, Warszawa 1902, s. 285.

[30] H. Sienkiewicz, op.cit., s. 155.

[31] Ibidem, s. 156.

W dalszym ciągu sprawozdania Litwos zastanawia się nad postaciami dramatu, odzwierciedlającymi atmosferę życia w państwie duńskim, gdzie pod polorem dworactwa kwitnie „grube barbarzyństwo germańskie", składające się niemal wyłącznie z nikczemników: lubieżnego i podstępnego Klaudiusza, zakłamanego „filistra wszechczasów", Poloniusza, kobiet – biernych i zmysłowych oraz przekupnych sługusów – Gildensterna i Rozenkranca. W porównaniu z nimi – sugeruje Sienkiewicz – Hamleta cechuje swoisty duchowy arystokratyzm. „Wszystkie te figury z wyjątkiem jednego Horacego są za głupie lub za złe na miarę Hamleta, który też na tle dworu, całej Danii, całej epoki stoi głową wyższy, smutny, czasem uśmiechnięty ironicznie, zamyślony, wątpiący, samotny"[32]. Nie ma wątpliwości – Sienkiewicz konfrontuje opinię pochodzącą z pracy Gervinusa z własnym doświadczeniem teatralnym. Według Spasowicza (za Gervinusem) Hamlet to limfatyk, człowiek z natury niezdolny do czynu, słabeusz. Znane recenzentowi „Gazety Polskiej" interpretacje aktorskie szły natomiast w zupełnie innym kierunku. Irving – przypominał Litwos – uczynił z księcia marzyciela, całkowicie oderwanego od ziemi i przez to tragicznego, że zmuszonego do czynu, który jest mu obcy. Natomiast Coglahn ukazywał walkę, jaką toczy w nim silny, skory do czynu temperament ze sceptyczną głową. Dalej Sienkiewicz dokonuje kapitalnej analizy „chorej duszy" Hamleta. Idzie tu znowu – jak się wydaje – za Spasowiczem i większością XIX-wiecznych interpretatorów dramatu. Pisze tak: Hamleta „zabija" nadmiar refleksji, sceptycyzm, idealizm, oderwanie od życia. Widząc więcej i lepiej, oglądając rzecz wszelką niejako z każdej strony, wart on stokroć więcej „od pierwszego lepszego głupca, który toczy swoją taczkę życiową nie filozofując, ale pracując"[33]. Ale jednocześnie pod względem życiowym ciągle z tym pragmatycznym głupcem przegrywa. „Co za koło błędne – pisze Sienkiewicz – co za rozdarcie tragiczne duszy ludzkiej w zwątpieniu! Gdyby można mniej myśleć, to jest mniej być, to jest wcale nie być! Z tych pytań i bolesnych zwątpień rodzić się musi tęsknota do śmierci, a w życiu gorycz i ironia, która nie oszczędzi niczego i nikogo [...]"[34]. Dodajmy – także, jak wi-

[32] Ibidem, s. 162.

[33] Ibidem, s. 164.

[34] Ibidem.

dać – naszego autora, który w Hamlecie znalazł prototyp „większości rozwiniętych ludzi wszystkich czasów". To rzecz niezmiernie charakterystyczna, pisze Falkowski, to Sienkiewiczowskie zauroczenie postacią Hamleta. Dla Wyspiańskiego stał się on przecież tylko „punktem wyjścia dalekiej wędrówki w dziedzinę tragizmu, stosunku człowieka do losu, a czynów ludzkich do woli wyższej rządzącej światem". Sienkiewicza pochłaniał natomiast jako „pewna odmiana gatunku ludzkiego, jako objaw chorobliwości psychicznej, jako jednostka niezwykła, tajemnicza, urzekająca niewymownym czarem i głębią rozbitej na miazgę osobowości". Co więcej, analiza ta dowodziła, że „im bardziej wrażliwym, wszechstronnym i przenikliwym staje się człowiek w miarę postępu cywilizacji, tym większą dostrzega tajemniczość i niewytłumaczalność w duchowych zawikłaniach Hamleta"[35]. Dodajmy, iż jest to właściwie jedyna tak obszerna, zwarta i skoncentrowana na jednym problemie wypowiedź dyskursywna Sienkiewicza na tematy szekspirowskie.

Innego typu zagadnieniem wydaje się obecność Szekspira i jego tekstów w twórczości historycznej autora *Trylogii*, gdzie jest jedną z podstawowych inspiracji literackich w korespondencji Sienkiewicza z Janczewską, czy wreszcie w powieści *Bez dogmatu*, pomyślanej jako XIX-wieczna polska wersja *Hamleta*.

Szekspirowski homeryda

Polskim homerydą nazwał Sienkiewicza Julian Krzyżanowski, choć nie on pierwszy dostrzegł w *Trylogii* epicką głębię i rozmach. Już bowiem w XIX-wiecznej krytyce dały się słyszeć głosy podnoszące kwestię nadzwyczajnej urody narracji, zmieniającej *Ogniem i mieczem* z banalnej historii miłosnej w malowidło o wielkim dziejowym oddechu, jednym słowem „epopeję rycerskiego ducha przodków naszych" (S. Krzemiński, *Z burzliwej chwili*)[36]. Z działania różnych podniet, współdziałających i uzupełniających się ze sobą, z których najważniejszą rolę odegrało

[35] Z. Falkowski, *Sienkiewicz a Szekspir*, „Przegląd Powszechny" 1930, nr 186, s. 54.

[36] S. Krzemiński, prwdr. „Bluszcz" 1884, nr 14; przedruk w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, wybór i oprac. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1962.

nałożenie się na siebie przeżycia wolności i przestrzeni dzikiej prerii amerykańskiej, bardzo intensywne odczucie romantycznej wizji Ukrainy (Goszczyński, Malczewski, Słowacki), wpływ bieżących lektur Sienkiewicza – przede wszystkim *Szkiców historycznych* Kubali, przenoszących jego utęsknioną duszę z chwili bieżącej w świat piękna, wzniosłości i bohaterstwa, wreszcie ambicje literackie, z których najsilniejszą bodaj była chęć oryginalności, zrodziła się sztuka opowiadania w *Trylogii*. Po pracach Tadeusza Bujnickiego i Lecha Ludorowskiego[37], wnikliwie analizujących stylistykę Sienkiewiczowskiej powieści i jednoznacznie wskazującej jej źródła: *Pismo Święte*, epos homerycki, średniowieczne *gestae*, epika ludowa, baśń, w zasadzie trudno do tego coś dorzucić. Poza Szekspirem rzecz jasna, którego obrazy, ton i język prawie niezauważalnie wchodzą w materię Sienkiewiczowskiego stylu, stając się integralnym składnikiem metaforyki. Oto pod oblężony Zbaraż podchodzą nieprzeliczone wojska kozacko-tatarskie, znacząc pożogą ziemię dookoła: „Rzekłbyś: wszystkie lasy i chaszcze zerwały się nagle z korzeni i idą na Zbaraż [...]. Szli jak chmury albo jak szarańcza, która całą okolicę ruchomą, straszliwą masą pokryje. Przed nimi szedł groźny pomruk głosów ludzkich, jak wicher szumiący, w boru wśród wierzchołków starych sosen"[38] (om, II, 252). Czy nie jest to wizja birnamskiego lasu?

Sienkiewiczowska wizja Ukrainy, ziemi dzikiej i strasznej (bory nieschodzone i nieprzejrzane lasy) to oczywiście wizja romantyczna, nawiązująca do szekspirowskiego „teatru okropności" i wiązana z gwałtownością rozgrywających się tam procesów dziejowych (u romantyków koliszczyzna, u Sienkiewicza – wojna polsko-kozacka), czyniących z tego obszaru miejsce groźne, straszne i malownicze. Typowe dla tego mechanizmu myślenia jest akcentowanie istnienia w przestrzeni stepu – ukazywanego jako wroga człowiekowi, tajemnicza, wręcz kosmiczna pustka (pustka aksjologiczna, gdzie nie działają ani prawa ludzkie, ani boskie) siedzib ludzkich – u Sienkiewicza – obozu kozackiego, dworu

[37] T. Bujnicki, *Sztuka narracyjna w Trylogii Sienkiewicza*, „Ruch Literacki" 1966, z. 3; idem, *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Wrocław 1973; L. Ludorowski, *O postawie epickiej w „Trylogii" Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970; idem, *Sztuka opowiadania w „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1977.

[38] Cyt. wg wydania: H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. I–XVII, Warszawa 1989, *Ogniem i mieczem*, t. I–II (V–VI).

w Rozłogach, także Wrażego Uroczyszcza – będących „ciemnym człeka gniazdem". To w tych miejscach rodzą się w ludziach szatańskie namiętności, kiełkuje zbrodnia, dojrzewa myśl o zemście.

Szekspirowski rodowód mają Sienkiewiczowskie postacie, te zwłaszcza, których duchowa konstrukcja wykazuje związek ambicji, pychy, energii i namiętności. Taką postacią miał być Chmielnicki (splot motywacji ściśle prywatnych i ambicji politycznych, upór, ambicja, niewątpliwy talent przywódczy i skłonność do pijaństwa, słabość do kobiety) i książę Jeremi, z jednej strony utalentowany wódz, gospodarz posiadający wizję uczynienia z Ukrainy ogrodu Rzeczypospolitej, z drugiej słynny „palej", dający wokół upust jakiemuś tkwiącemu w nim irracjonalnemu instynktowi niszczenia. Sienkiewicz nie poradził sobie wyraźnie z tą kreacją, tak jakby przeraził się tego, co zobaczył w historycznym portrecie Jeremiego. Wyidealizował go, dał mu kostium chrześcijańskiego rycerza niezłomnego, co świętym mieczem nawraca pogany – ta wersja widać bardziej odpowiadała homeryckiemu zamysłowi uczynienia Zbaraża polską Troją. Najbliższy szekspirowskiej kreacji stał się dopiero książę Radziwiłł z *Potopu*.

Szekspiryzm tych postaci polega też na ukazaniu ich jako postaci dwoistych, niejednoznacznych; w ich duszy tkwiły różne namiętności, często ze sobą sprzeczne. Pierwszy zwrócił na to uwagę Wiktor Hugo w przedmowie do *Cromwella*, twierdząc, iż każdej epoce odpowiada jakiś rodzaj literacki. Epoce chrześcijaństwa, która odpowiada naszym czasom, najlepiej służy dramat. Ukazywany w nim człowiek chrześcijański jest dwoisty i ma poczucie własnego rozdwojenia. „Religia mówi mu bowiem, że dwoiste jest jego życie – zarazem chwilowe i wieczne – jak jego istota: zarazem duchowa i cielesna"[39]. Rzecz godna odnotowania – szekspirowska wizja człowieka targanego namiętnościami dotyczy w *Trylogii* tylko postaci rzeczywistych, ukazujących się w tle głównego wątku fabularnego, objętego klauzulą działań rozgrywanych w sferze legendy, baśni czy przetworzonej tradycji ludowej.

[39] J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, seria 3, Wrocław 1981, s. 79.

Krzyżacy, Szekspir i inni

Za najbardziej szekspirowski utwór Słowackiego uważa się powszechnie *Balladynę*[40], której nie sposób odmówić oryginalności, a to za sprawą geniuszu autora, który łącząc przeróżne wątki i motywy, pochodzące i z folkloru, i z literatury wysoko artystycznej, potrafił nadać im niezbywalne, osobiste piętno. Podobnie jest, jak się wydaje, z *Krzyżakami* Sienkiewicza, powieścią z gruntu niedocenianą. Widziano w niej przede wszystkim wcześniej wykorzystany schemat fabularny – zdumiewająco świeżą jak na schyłek twórczości, łączącą zarówno podstawowe elementy jego sztuki pisarskiej pozbawione błędów młodości, jak też motywy i rozwiązania znane z dramaturgii Szekspira. Zatrzymajmy się na chwilę przy kreacji postaci literackich.

Sienkiewicza podobno fascynowała postać lady Makbet, łącząca w sobie zmysłowość i temperament szekspirowskich heroin i tajemne, otchłanne zakamarki ludzkiej duszy. Takiej postaci kobiecej stworzyć nie potrafił, choć wszystkie jego najbardziej udane kreacje kobiece (Oleńka, Baśka, Laura Davis) są bardziej temperamentem niż charakterem. Ale natura jego wyobraźni była inna: „cofała się przed brutalnymi objawami życia. Niesamowite piękno zbrodni było dla niej w swej najgłębszej istocie niezrozumiałe"[41]. Z tej zbrodniczości najwięcej może ostało się w Zygfrydzie von Loeve, postaci zastanawiającej, tajemniczej w swoim satanizmie i chyba nie mającej dla siebie odpowiednika w całej literaturze II połowy XIX wieku. W lekkich, na pozór przypadkowych aluzjach Sienkiewiczowski narrator informuje czytelnika, iż Zygfryd służy nie Bogu, lecz nieznanym siłom, tajemniczemu „Duchowi Światła". Co go do tego skłania, nie wiemy. Rozpacz starego rycerza po śmierci Rotgiera, prawdopodobnie jego syna, dalej – potęgujący się w nim obłęd, który przybiera postać rozpaczliwych targów ze śmiercią odbywanych nad otwartą trumną, a także przemiana zewnętrzna – demonizacja wyglądu, wskazuje na to, iż kryje on w sobie jakąś tajemnicę przeszłości, nieznaną tragedię osobistą, czyjeś złamane życie, zawiedzione nadzieje. Tylko częściowo możemy ów satanizm tłumaczyć ogromem rodzicielskiej rozpaczy, która *notabene* jest

[40] Zob. J. Bourrilly, *La part de Shakespeare dans „Balladyna" (Essai d'interpretation)*, w: *Mélanges de littérature comparée et philologie offerts à Mieczysław Brahmer*, Warszawa 1967.

[41] Z. Falkowski, op.cit., s. 67.

jedynym naprawdę ludzkim rysem tej postaci oprócz maskowanego przed sobą samym, w istocie niechrześcijańskiego lęku przed śmiercią. Innym argumentem może być to, iż Zygfryd stale doświadczał zła w najbliższym otoczeniu. Hasło nawracania pogan okazało się sposobną przykrywką dla ludzi o zbrodniczych instynktach, usiłujących władzę nad duchem i ciałem przykrawać do swoich całkiem przyziemnych interesów.

Psychologiczny mechanizm działania tej postaci przypomina nieco zachowania postaci z Szekspirowskiego *Makbeta*. I tam, i tu lawinę zbrodniczych wypadków uruchamia jeden przypadkowy impuls, w przypadku Zygfryda nieznany czytelnikowi, a tkwiący prawdopodobnie – tak jak to było w tragedii Szekspira – w naturze człowieka. Uchodzące płazem wykroczenia nakręcają spiralę mordu, ale ofiarami są nie tylko ci, którzy tracą życie lub zdrowie, ale również zbrodniarze, owi geniusze zła, którzy dokonawszy fatalnego wyboru nie są w stanie zatrzymać się w pół drogi. W słynnej scenie z czarownicami na szkockim wrzosowisku krytyka badająca twórczość genialnego tragika widziała spersonifikowane głosy sumienia zbrodniarza; w czasach Szekspira nie było innego sposobu, by ujawnić pracę świadomości. Bohater Sienkiewicza ukazany został wraz ze swymi przeżyciami wewnętrznymi, nie jest to jednak osobowość specjalnie głęboka, przyzwyczajenie do kłamstwa, intrygi i zbrodni stępiło w nim do cna pojęcia moralne, zabiło resztki sumienia. A jednak przejmująco brzmi w ustach tego zbrodniarza wyznanie, iż Bóg go opuścił, bo cóż ono w przypadku tego człowieka oznacza, jak nie to, iż został całkowicie sam, wystawiony na łup Szatana i Śmierci, naigrywającej się z jego lęku.

Jak lęk ten głęboki przekonuje jedna z najbardziej teatralnych, szekspirowskich scen w powieści: „Ściemniło się znowu tak, iż rzekłbyś, na świat padł mrok wieczorny i chmury zstąpiły nisko, prawie nad sam bór. Z góry dochodził złowrogi pomruk i jakby niecierpliwy syk i warczenie piorunów, które hamował jeszcze anioł burzy. Ale błyskawice rozświecały już co chwila oślepiającym blaskiem groźne niebo i przerażoną ziemię i wówczas widać było szeroką drogę idącą wśród dwóch czarnych ścian boru, na niej zaś w pośrodku samotnego jeźdźca na koniu. Zygfryd jechał na wpół przytomny, trawiony przez gorączkę. Rozpacz żrąca mu duszę od czasu śmierci Rotgiera, zbrodnie popełnione przez zemstę, zgryzoty, przerażające widzenia, duszne targaniny zmąciły jego umysł już od dawna do tego stopnia, że z największym tylko wysiłkiem bronił się szaleństwu, a chwilami nawet mu się poddawał. [...] Chwilami tężała i krzepła w nim myśl, tak że zupełnie tracił rozpoznanie, co się z nim dzieje, ale potem znów gorączka budziła w nim jakieś głuche poczucie rozpaczy, zatraty, zguby – poczucie, że wszystko już minęło, zgasło, skończyło się, że nadszedł jakiś kres, że naokół jeno noc i noc, i nicość, i jakby jakaś otchłań okropna wypełniona przerażeniem, ku której musi jednak iść.

– Idź! idź! – szepnął mu nagle nad uchem jakiś głos.

A on obejrzał się – i ujrzał śmierć. Sama kształtu kościotrupa, siedząc na kościotrupie końskim, sunęła tuż obok, biała i klekocąca kościami.

– Jesteś? – zapytał Krzyżak.

– Jestem. Idź! idź!

Ale w tej chwili spostrzegł, że z drugiej strony ma także towarzysza: strzemię w strzemię jechał jakiś twór ciałem podobny do człowieka, ale z nieludzką twarzą, głowę miał bowiem zwierzęcą, ze stojącymi uszami, długą, spiczastą i pokrytą czarną sierścią.

– Ktoś ty? – zawołał Zygfryd.

Ów zaś, zamiast odpowiedzieć, pokazał mu zęby i począł głucho warczeć.

Zygfryd zamknął oczy, ale natychmiast usłyszał potężniejszy chrzęst kości i głos mówiący mu w samo ucho:

– Czas! czas! śpiesz się! idź!

I odpowiedział:

– Idę!..." (k II, 219)[42]

Scena przemawia przede wszystkim swą zmysłowością, obrazem i akcją. Zamęt pojęć i natłok myśli kłębiących się w głowie Zygfryda znalazł swój ekwiwalent w szaleństwach natury, lęk i strach przerodził się w średniowieczne zgoła, a więc alegoryczne widzenie, zgodne jak twierdzi krytyka ze słynnym obrazem Albrechta Dürera *Rycerz i śmierć*. Samobójstwo Zygfryda, w którym Śmierć odmierza czas, a Szatan pomaga założyć stryczek, to z kolei romantyczna frenezja rodem z Szekspirowskich tragedii. Krzyżanowski dostrzegał tu jeszcze melancholię Böcklina, ale Zygmunt Falkowski wpływ szekspirowsko-dürerowski uznał

[42] Cyt. wg wyd.: H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, t. I–II, Warszawa 1992.

za najsilniejszy. To dzięki nim, pisał, oglądamy „ciemny zarys ptaka nieskończoności"[43].

W *Krzyżakach* jest zresztą dużo więcej z Szekspira niż potwierdzona w całej twórczości polskiego autora ogólna skłonność do konstruowania świata swoich postaci jako przeciwstawnych sobie biegunów. Z jednej strony: siła, energia, zdrowie, aktywizm, z drugiej – słabość, kruchość, bierność, poddanie się losowi. Te przeciwieństwa tutaj to oczywiście ojciec i córka, Jurand i Danuśka, ale także zestawione ze sobą dwie postacie kobiece (Danuśka – Jagienka), uosabiające dwie możliwości realizacji człowieczego losu, dwa modele miłości, dwa typy erotyzmu. Już Chmielowski uważał, że w pogłębieniu psychologii postaci właśnie w tym utworze (prócz *Bez dogmatu*) poszedł Sienkiewicz najdalej. Oryginalność ujęć psychologicznych stwierdzał także Szweykowski, ale jedynie Falkowski łączył je z oddziaływaniem Szekspira. Według niego właśnie w *Krzyżakach* Sienkiewicz zrealizował cechę, która stanowiła o mistrzostwie i oryginalności Stratfordczyka. Był nią pewien nadmiar, przerysowanie. Sienkiewicz był tego w pełni świadom, dostrzegał obecny w jego dramatach wyolbrzymiony obraz rzeczywistości: „namiętność bucha w niej wulkanem, łzy płyną strumieniem, ból ścieka krwią serdeczną. Na tle współczesnej anemii dusz i ciał bohaterowie Szekspira występują bardzo jaskrawo. Są to ludzie więksi od nas, stworzeni jak na miarę bardziej posągową, a jednak każdy odnajdzie w nich nie tylko siebie, lecz i powszechne prawa tego wielkiego i odwiecznego procesu, który zwie się życiem ludzkim"[44].

Krzyżacy, pisała Konopnicka, wnikliwie analizująca idee powieści, to utwór ukazujący swoich bohaterów w „męskiej tęgości ich duszy" i „w swych rzewnych głębiach, w surowej powadze rzeczy wiecznych i w najpotoczniejszej naiwności, w bujnej sile życia i w śmiertelnym pogotowiu do grobu, w dziecięcej niemal wierze i w zdrowej jędrnej filozofii"[45]. Każdy z portretowanych tu rycerzy reprezentuje inny jakby gatunek człowieka, wyrazisty, kreślony grubą kreską bądź ciosany ze

[43] Z. Falkowski, op.cit., s. 80.

[44] H. Sienkiewicz, *Dlaczego mogłem czytać Szekspira?* w: *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XL, Warszawa 1952.

[45] M. Konopnicka, *O Krzyżakach*, „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 4, z. 3; cyt. wg przedruku: *Pisma wybrane*, pod red. J. Nowakowskiego, t. IV – *Pisma krytycznoliterackie*, wybór i oprac. J. Jarowiecki, Warszawa 1988, s. 152.

spiżu. Taką kreacją jest Jurand ze Spychowa, ów „lew ubroczony we krwi krzyżackiej"[46], straszny mąż o legendarnej sile, która nie tylko stała się za życia tytułem jego sławy rycerskiej, ale zawędrowała także do ludowej pieśni. Nawet schwytany i bezbronny, wzbudzał swą mocarną posturą respekt i lęk: „Leżał [...] na słomie, w łańcuchach, niemocen, ale ogromny, tak iż zwłaszcza leżąc czynił wrażenie jakiegoś odłamu skały, który wykuto w kształt człowieczy" (k II, 58).

I znowu, jak to u Sienkiewicza, nie jest to osobowość szczególnie skomplikowana, tworzy ją kilka rysów wytwarzających w czytelniku obraz prawego, dumnego pana, siejącego postrach wśród wrogów i zdobywającego bezgraniczny posłuch i miłość wśród poddanych. Ale ów nieskomplikowany rysunek wypełnia się nieoczekiwanie i urasta do tytanicznych wymiarów, gdy Jurand zewrze się w walce nie tyle z realnym przeciwnikiem, co ze swym tragicznym losem, szykującym mu po stracie żony cios następny – uprowadzenie i śmierć jedynej córki. W tym cierpieniu Jurand stanie się nowym wcieleniem króla Leara, doświadczy niepewności, lęku i upokorzenia, stanie na granicy zwątpienia, rozpaczy i obłędu. Pozbawiony wzroku i mowy, z uciętą prawicą, ubrany w łachmany ukaże się swym pobratymcom w nowym wcieleniu i jako nowy człowiek. Bo w cierpieniu umarł dawny rycerz, a w zamknięciu oczu na świat zewnętrzny narodził się męczennik i święty, obdarzający ludzi mistycznym uśmiechem. „Nigdy Sienkiewicz nie zajrzał głębiej w tajniki duszy ludzkiej i nigdy świetniej nie przedstawił cierpień i szukania ucieczki w uczuciach religijnych [...]" – pisał Chmielowski. „Nawet obrazy męczeństwa pierwszych chrześcijan w *Quo vadis?* nie wywołują tak silnego, tak przejmującego wrażenia"[47]. Dzieje się tak zapewne dlatego, że skupił się nie na tendencji religijnej, lecz na samym przeżyciu, docierając do istoty ojcowskiego cierpienia i człowieczej godności.

W *Krzyżakach* te dramatycznie zarysowujące się kształty postaci stanowią jednak tylko jeden z wielu aspektów całej przestrzeni przedstawionej, wypełnionej pośpiesznym ruchem i działaniem, ukazującej ludzi w dniu codziennym i na wojnie, w pracy, na polowaniu, w kościele i w czasie zabawy. Szekspirowski wymiar odnaleźć można także w malowniczości i fantastyce zderzonych ze sobą światów: słowiań-

[46] Z. Falkowski, op.cit., s. 79.

[47] P. Chmielowski, op.cit., s. 204.

skiego i germańskiego oraz dostrzeżeniu dwu przekornie korespondujących ze sobą wymiarów życia: tragizmu i groteski. Co do pierwszego aspektu odnotujmy, iż w zasadzie nikt przed Sienkiewiczem nie pokazał w tak okazałych kształtach urody dawnej Polski. Jagiellońska Rzeczpospolita wchodzi tu dopiero w zasięg oddziaływania cywilizacji europejskiej, jest przestrzenią nową, pierwotną, nieco dziką i tajemniczą, lecz piękną, fascynuje siłą i barbarzyństwem. Ale równie atrakcyjny wydaje się w powieści świat germański. Sienkiewicz wprowadza go z całym bogactwem perwersyjnego piękna gotyku: „posępny urok kamiennych zamczysk, głucha tajemnica straszliwych podziemi, mrożąca groza niesłychanego okrucieństwa i jakaś dziwna obcość plemienna"[48] – to cechy, których dotąd nie było w jego pisarstwie. Oczywiście, i tutaj, jak wcześniej w *Trylogii*, życie ludzkie ujęte zostało w klamrę baśni o silnej mitologicznej podbudowie, gdzie sytuacje fabularne symbolizują w głębszej perspektywie określone możliwości egzystencjalne, a bohaterowie stają się znakami postaw uniwersalnych bądź uosabianych w nich wartości czy ideałów.

Zderzając żywioły – komiczny i tragiczny – artysta sięga miazgi życia, pokazuje różne aspekty ludzkiej egzystencji, bohaterom każe chodzić po ziemi, a postaciom bez dostojeństwa i innych przymiotów daje szansę okazania człowieczeństwa. Bez humoru i dowcipu *Krzyżacy* staliby się powieścią ponurą i nadętą, przepełnioną patosem i pretensjonalną bohaterszczyzną. Ileż daje ów zbawienny dystans autora ujawniony nawet wobec postaci skądinąd sympatycznych, jak Zbyszko, którego młodzieńczą butę dezawuuje skromna uwaga narratora o tym, że kazał za sobą wozić drewnianą deskę z wypisanym rycerskim wyzwaniem do walki, jeśliby kto wątpił o urodzie i cnocie jego wybranki. Zabawne sytuacje i dialogi przydarzają się niemal wszystkim, w szczególności zaś dotyczą zatargów sąsiedzkich, rywalizacji o Jagienkę i inne kobiety, wyobrażeń religijnych nazbyt przyziemnych, a nawet zdecydowanie uproszczonych (np. kupowanie sobie przychylności świętych), wreszcie sprytu czy po prostu chciwości rycerzy[49]. Na osobną uwagę

[48] Z. Falkowski, op.cit., s. 79.

[49] Na temat religii w *Krzyżakach* zob.: Z. Szweykowski, *Kilka uwag o „Krzyżakach"*, w: *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 151–154 oraz polemikę z tym ujęciem: M. Kosman, *Kościół i motywy eschatologiczne w „Krzyżakach" H. Sienkiewicza*, w: *Polska powieść XIX i XX wieku. Interpretacje – analizy – konteksty*, t. 1, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1993.

zasługuje wędrowny sprzedawca relikwi, niejaki Sanderus, bliski krewny Chilona Chilonidesa i pana Zagłoby, z pochodzenia Prusak, gaduła i oczajdusza, żerujący na ludzkiej naiwności. Jest to jedna z najświetniejszych kreacji sienkiewiczowskich, tym ciekawsza, że dotyczy w istocie człeka miernego, kłamcy i oszusta, jeśli idzie o swój z talentem reklamowany towar (szczebel z drabiny Jakubowej, kopytko osiołka, na którym uciekała Święta Rodzina, nitki z przepaski Wenery), posiadającego jednak spory rezerwuar zdrowego rozsądku oraz poczucie sprawiedliwości. Wszystkie te postaci mają *stricte* literacki charakter, ale z pewnością ze względu na swój perseweracyjny charakter w twórczości Sienkiewicza trzeba im przyznać wyjątkowy status.

Modelowy w tym względzie jest oczywiście Zagłoba, jako figura inicjująca szereg postaci tego typu oraz – po drugie – w sposób jawny nawiązująca do Szekspirowskiego Falstaffa, jednego z najsłynniejszych bohaterów kronik historycznych (*Henryk IV*) oraz komedii *Wesołe kumoszki z Windsoru*. Rodowód ten zauważany właściwie już w pierwszych krytycznych komentarzach do *Ogniem i mieczem* (np. Prus[50]) wprowadzał w obręb powieści tonację, której znaczenia dość długo nie dostrzegano. Na jej trop wpadła dopiero Konopnicka[51], wskazując dwuznaczność postaci Zagłoby, służącego autorowi do dyskretnego dezawuowania szlacheckiego świata, który jakkolwiek jest jego miłością, ale nie do końca i nie we wszystkim. „Ironia Sienkiewicza – pisze Mieczysław Jankowiak – jest szczególnie zamaskowana, gdyż dotyczy spraw uroczystych i ważnych w życiu narodu: *ethosu* rycerskiego, idealizmu etycznego, narodowej kultury religijnej"[52]. Postać Zagłoby, w pewnym sensie także Rzędziana z *Potopu*, w *Quo vadis?* – Chilona Chilonidesa, a w *Krzyżakach* wędrownego handlarza relikwiami wynika z pewnością z chęci zdystansowania się do patosu i tendencji, jakie kryją się w stylizacji na epos, legendę biblijną czy poemat bohaterski, realizujących wyraziście sformułowaną

[50] B. Prus, *„Ogniem i mieczem" – powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza*, „Kraj" 1884, nr 28–30; przedruk w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. III, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1959, s. 286–313.

[51] M. Konopnicka, *Pan Wołodyjowski*, „Gazeta Polska" 1884, nr 283.

[52] M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1991, s. 54.

ideę patriotyczną. Sceny i dialogi z ich udziałem pełnią rolę analogiczną do tej, jaką odgrywają pokrewne im figury w najciemniejszych nawet tragediach Szekspira. Żywioł humoru, drwiny, dowcip – najczęściej dosadny i jowialny, wprowadzają w zawiłość życia ludzkiego odrobinę ciepła i ten irracjonalny zgoła ton, który kryje się w przeświadczeniu, że nawet najgorsze zło nie jest i nie może być wieczne, i że ludzka duchowość skąpać się musi od czasu do czasu w oparach absurdu.

Obecność tych postaci w obrębie wymienionych powieści Sienkiewicza związana jest, jak sądzę, z pogłębiania się w umyśle ich twórcy rozziewu między postulowanym ideałem etycznym a jego faktyczną realizacją, z drugiej zaś strony narzuca też nieodparte wrażenie pogłębiania się rozdziału ról społecznych pisarza: wymuszonej przez czytelników roli nowego wieszcza i hetmana dusz, i – świadomie konstruowanej dla siebie samego – roli europejskiego artysty. Nie z chęci podważenia idei ofiary dla narodu wynika ta potrzeba zachowania własnego, innego niż bohaterowie literaccy głosu, lecz z ostrożności, niepełnej wiary w możliwość metamorfozy świata, bądź z szekspirowskiego przekonania, że marzenia spełniają się tylko we śnie lub ...w teatrze.

Sienkiewiczowska ironia oznacza bowiem także przyznanie sobie prawa do bycia wolnym i niezależnym od jakichkolwiek, najpoważniejszych nawet społecznych i narodowych, ludzkich i boskich zobowiązań.

Błazny, szaleńcy i... hamleci

Ten wątek biografii wewnętrznej Sienkiewicza realizuje się przede wszystkim w korespondencji z Jadwigą Janczewską oraz w *Bez dogmatu*, powieści pisanej niemal równolegle z pamiętnikiem pisarza, zaginionym w powstaniu warszawskim. Zachowana korespondencja z siostrą przedwcześnie zmarłej żony obejmuje lata 1879–1916, od momentu poznania panien Szetkiewiczówien w Italii aż po ostatnie lata życia pisarza. Maria Bokszczanin, wprowadzając do lektury tego jedynego w swoim rodzaju dokumentu osobistego artysty, sporo pisała o ujawniającej się w tych zapisach kulturze literackiej Sienkiewicza. „Szczególnie ulubioną lekturą Sienkiewicza była literatura angielska, i to najwyższego lotu – dzieła

Szekspira i Karola Dickensa"[53]. Jeśli cytaty, aluzje czy parafrazy z powieści autora *Dawida Copperfielda* (zwłaszcza zaś używane jako prywatny kod korespondencji imiona bohaterów tej powieści: Betsy oraz Dick lub Sally i Quilp z *Magazynu osobliwości*) stanowiły materiał stylizacji tej korespondencji, to nawiązania do Szekspira – najczęściej *Hamleta* i *Króla Leara* – stanowią jej szczególne obramienie. Wyjaśnić tu trzeba, że listy te mają bardzo zróżnicowany charakter. Różny jest w nich stopień konfesyjności i zażyłości między korespondentami, związanymi, jak sądzę, nie tylko więzami rodzinnymi i przyjaźnią literacką, ale także czymś więcej, co staje się zrozumiałe, jeśli uświadomimy sobie, iż po nagłej utracie żony, trawiony bezustannym przymusem podróżowania i twórczości, dającej oprócz artystycznej satysfakcji również efekt uboczny w postaci starganych nerwów, w szwagierce ujrzał jedyny kontakt z rzeczywistością. Szczególnie intensywny kontakt między korespondentami nawiązał się jeszcze w okresie żałoby po Marii i objął najlepsze lata twórczości Sienkiewicza – lata sukcesów literackich związanych z ukończeniem *Trylogii* oraz intensywnej pracy nad *Bez dogmatu*. Jeśli imiona czerpane z powieści Dickensa nadają tej korespondencji żartobliwie-familiarne zabarwienie, wyrażają subtelną grę w poufałość, to cytaty Szekspirowskie wprowadzają przede wszystkim całą, bardzo zróżnicowaną paletę nastrojów pisarza, związanych z ironicznym – od żartobliwego powątpiewania do sarkazmu – stosunkiem do rzeczywistości, a zwłaszcza do samego siebie. Jeśli z Dickensowskich postaci najbardziej zastanawiający wydaje się Quilp – ohydny, perwersyjny starzec, psychiczny dręczyciel swojej żony i małych dziewczynek, to ulubioną postacią Sienkiewicza jest „poor Tom", występujący w korespondencji do Janczewskiej co najmniej do momentu ukończenia *Bez dogmatu*. W biografii pisarza odpowiadającą temu miejscu cezurą jest prawie przemilczana w listach sprawa związku z Marynuszką Wołodkiewiczówną i skandal po jej ucieczce. Poor Tom to postać z *Króla Leara* – przebrany za żebraka książę w błazeńskiej czapce odtrącony przez ojca, niecnie zdradzony przez swego brata, towarzysz obłędnych wędrówek szalonego Leara. I u Szekspira, i u Sienkiewicza Tomowi „jest zimno", Tom cierpi z niedostatku, chroniąc się w śmieszność przed małością świata. W korespon-

[53] M. Bokszczanin, *Listy Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej*, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, ze zbiorów J. Krzyżanowskiego, oprac. M. Bokszczanin, konsult. M. Korniłowicz, t. II, cz. 1–3, Warszawa 1996, cyt. z cz. 1, s. 53–54.

dencji Sienkiewicza ów motyw spełnia wielorakie funkcje, ale ostatnią z nich jest chęć erudycyjnych popisów. Najczęściej jest to przejrzysta metafora samotności, wyobcowania artysty w świecie, na który się skazał bądź na który go skazano.

Król Lear uchodzi za najbardziej kontrowersyjną sztukę Szekspira. Jaskrawe melodramatyczne momenty przeplatają się tutaj z przesadnym okrucieństwem i eschatologiczną, lecz w istocie bardzo posępną wymową całości. Leon Piniński, wielki znawca teatru szekspirowskiego i przyjaciel Sienkiewicza, niedorzeczności i okrucieństwo odmalowanej tu rzeczywistości postrzegał jako cechę wybitnie romantyczną, jako część ironicznie wyrażonej oceny świata, w którym wszystko rozprzęga się i szaleje. Piniński skoncentrował się jednak przede wszystkim na tragizmie postaci tytułowej. Pisał: „Dziwne połączenie okropnej tragedii i karykatury zarazem ma w sobie ta scena, kiedy to stary król w obłędzie z Błaznem i półnagim niby wariatem jako ławnikami, odbywają wyimaginowany sąd nad złymi córkami [...]"[54]. Współczesny interpretator widzi w tym dziwacznym dramacie totalną błazenadę. W nowoczesnej tragedii, pisze Jan Kott, los, bogów i naturę zastępuje historia, w której człowiek ma do odegrania z góry przeznaczoną rolę. „Kiedy w gruzach znajduje się porządek wartości i od »tortur srogiego świata« nie ma już odwołania do Boga, Natury i Historii, centralną figurą teatru staje się błazen"[55]. To on będzie wiódł przez noc możnego niegdyś króla, by w obłędzie rozpoznał nędzę swego życia, to on oślepionemu Glosterowi [Everymanowi – pisze Kott] w groteskowej scenie samobójstwa ukaże człowieczy grzech pychy i zaślepienia. Szekspirowscy szaleńcy i błazny błazeństwo uprawiają jak zawód i filozofię, jak sztukę, która jest rewelatorką najgłębszej prawdy życia, boleśnie irracjonalnej, nie dającej się objąć rozumem. Nawet najgorsze cierpienie jest uzasadnione, jeśli wiadomo, że ma jakiś cel, czemuś służy. Taką postacią obdarzoną tragiczną i bolesną samowiedzą był u Sienkiewicza Jurand ze Spychowa, jedna z najświetniejszych „szekspirowskich" kreacji autora *Krzyżaków*. Fascynująca jest historia jego życia i metamorfoza, której podlega. Pozbawiony przez rycerzy z Malborka tych, których najbardziej ukochał, z dumnego, pełnego pasji i namiętności życiowych rycerza przeobraża

[54] L. Piniński, *Shakespeare. Wrażenia i szkice z twórczości poety*, Lwów 1924, s. 311.

[55] J. Kott, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, s. 111.

się najpierw w obłąkanego cierpieniem szaleńca, później zaś w naznaczonego mistycyzmem świętego, który przebacza swoim oprawcom. Cierpieniem i szaleństwem naznaczony jest również bohater *Bez dogmatu*.

Sienkiewiczowski Hamlet i jego obłęd to odpowiedź na świat pogrążający się w chaosie, na życie, które wypadło z kolein i któremu brakuje celu. Dla większości XIX-wiecznych interpretatorów dramatu Szekspira impulsem wyzwalającym obłęd księcia było rozpoznanie zbrodni oraz niemożność podjęcia czynu wiązana z marzycielstwem i delikatną konstrukcją psychiczną młodego idealisty. Według Pinińskiego Hamlet waha się „między naiwną wiarą wpojoną mu w młodości [...] a sceptycyzmem i zwątpieniem, spowodowanym bolesnymi doświadczeniami życia"[56]. Doświadczenia życiowe: zbrodnia, niewierność, zdrada, kłamstwo, fałsz, pogłębiają w nim życiowy pesymizm i mizantropię, ironia przekształca się w autoironię, w końcu zaś w obsesję śmierci. Sceptycyzm i bierność Sienkiewiczowskiego bohatera *Bez dogmatu* Płoszowskiego także nie bierze się z nihilizmu, lecz z podejrzenia, że na scenie życia pozostaliśmy sami. Najbardziej przejmującym wyznaniem bohatera staje się powtarzane refrenowo: Nie wiem. „Nasz sceptycyzm nie jest otwartą negacją; jest to raczej bolesne i męczące podejrzenie, że może nic nie być; jest to gęsta mgła, która otacza nasze głowy, przygniata nasze piersi i przesłania nam światło. Więc wyciągam ręce do tego słońca, które może za tą mgłą świeci. I myślę, że nie sam jeden jestem w tym położeniu [...]". I jeszcze jeden cytat: „Oto: nie wiem, nie wiem, nie wiem! W tym, w tej rozeznanej impotencji rozumu ludzkiego, leży tragedia. [...] Jeśli po tamtej stronie jest coś, i to coś wieczystego, to nieszczęścia i straty po tej stronie maleją do zera. Można by do nich zastosować słowa Hamleta: »A to niech diabli porwą żałobę, ja wezmę sobole«. »Zgadzam się na śmierć – mówi Renan – ale niech wiem, że mi się ona na coś przyda«. A filozofia odpowiada: Nie wiem" (bd, 19)[57].

Szekspirowski Hamlet interpretowany romantycznie jest figurą samowiedzy Płoszowskiego. „Bohater Sienkiewiczowski patrzy w królewicza duńskiego niby w zwierciadło, które w upiększonych zarysach

[56] L. Piniński, op.cit., s. 243.

[57] Cyt. wg wyd.: H. Sienkiewicz, *Dzieła wybrane*, t. I–XVII, Warszawa 1989, t. XI – *Bez dogmatu*.

odbija jego własną bladość, zwątpienie i upadek woli obok niesłychanego rozjątrzenia nerwów"[58].

Szekspirowska matryca działa tu przede wszystkim jako duchowe wyposażenie bohatera: ironiczny sceptycyzm, duchowy arystokratyzm i idealizm, także w dziedzinie erotyki. Prawdziwy Hamlet Ofelii nie kochał, miłość sprowadzał do nie zrealizowanego nigdy wyobrażenia o miłości, nie kosztował jej słodkich i gorzkich owoców. Płoszowski kochać potrafił, ale oglądał tę swoją miłość jak sztukę w teatrze, bardziej interesowały go kostiumy i maski kochanków (Werter, Don Juan) niż to, że tak przekonywające na scenie dramaty w życiu mają nieco inne konsekwencje. Nie można być jednocześnie aktorem i widzem. Sienkiewiczowski bohater zostaje wzbogacony dodatkowo o cechy dekadenta: kulturowy sybarytyzm, szerokie, lecz powierzchowne wykształcenie, przewaga zmysłowości nad poczuciem życiowego realizmu, bierność i cynizm. Stąd prawdopodobnie bierze się jego przerafinowanie, dominująca w postawie estetyzacja życia. Zdaje się, że właśnie estetyzm – owo zatrzymanie się w pół drogi, nieustanne taksowanie życia, spraw, ludzi jakby byli obiektami sztuki – wycieńcza w nim ostatecznie wolę i energię. Oczywiście pozostawiając sumienie i zmieniające się jak w kalejdoskopie pragnienia. Wydarzenia życiowe największej wagi – takie jak śmierć ojca czy zamążpójście Anielki zasiewają w nim gorycz i poczucie dotkliwej życiowej izolacji, ale nie prowokują zdecydowanych kroków lub decyzji, rozwijają natomiast ryzykowną postawę wyczekiwania. Nie zmieniają tego nawet sporadyczne napady szału zazdrości.

Najgłębsze pragnienie człowieka końca wieku związane jest z rozpaczliwym poczuciem wsobności bytu, milczeniem bogów i bezsensem cierpienia, realizuje się natomiast w marzeniu o zakorzenieniu, zacumowaniu czy przybiciu do portu, by ująć to w serię literackich metafor. Duchowy portret Hamleta końca wieku rozwija się zatem pomiędzy dwoma skrzydłami – od romantycznej figury „dziecięcia wieku", które nie posiada w sobie dość siły, by marzycielstwo przekuć w czyn – do Nitzscheańskiej postaci człowieka dionizyjskiego, wyczerpującego się w pragnieniu wrośnięcia w byt, w doznaniu człowieczeństwa wyobrażanego jako misterium miłości i śmierci w pojemnej metaforze fali życia.

[58] Z. Falkowski, op.cit., s. 75.

Modernistyczna sztuka upodobała sobie przedstawianie tego, co kłębi się w duszy w postaci ekwiwalentu muzycznego. Muzyka jako najbardziej ulotna z dziedzin kunsztu artystycznego najlepiej odpowiadała nowej wrażliwości, szukającej ekspresji, która by wykraczała poza zmysłowo-obrazowe fenomeny. W *Bez dogmatu* mamy kilka takich scen. W pierwszej Płoszowski daje nam swoje wrażenia z koncertu, na którym Klara Hilst wykonuje *Sonatę cis-moll* Beethovena: „jam nie muzyk, ale przypuszczam, że i muzycy nie wiedzieli dotąd, ile się w tej sonacie mieści. Nie umiem znaleźć innego wyrazu na określenie wrażenia, jakiego doznali wszyscy, tylko ucisk! Miało się poczucie, że staje się coś mistycznego, widzenie jakiejś zaświatowej pustki, przeraźliwie smutnej, bez kształtów, wpółrozwidnionej przez światło księżyca – wśród której krzyczy, łka i wyrywa sobie włosy beznadziejna rozpacz. [...] Wydało mi się, że w tej pustce, w tym bezkształcie, w tym zagrobowym mroku szukam kogoś droższego mi niż świat cały, bez którego żyć nie umiem, nie mogę, nie będę, a szukam z tym przekonaniem, że muszę to czynić przez wieczność całą i że nigdy go nie odnajdę" (bd, 159).

W muzyce, w jej ulotnym jak sny języku Płoszowski znajduje określenia nazywające stany jego duszy: dojmujące uczucie braku, utraty, niespełnienia, jakiejś przenikającej zaświaty nostalgii za czymś, co zdaje się wyrwane z głębi jaźni. Czy tym dopełnieniem może być miłość kobiety i czy na pewno tej właśnie, za którą podążają wzrok i marzenia bohatera? Czy raczej nie chodzi tutaj o jakiś ideał wyhodowany w cieplarniach duszy dekadenta, wcielony nieoczekiwanie w „katechizmową prostotę" Anielki? Tragiczne finały życia bez dogmatu – śmierć wybranki serca i samobójstwo Leona – zdają się potwierdzać prostą tezę, iż nie da się żyć bez reguł, a już na pewno nie osiągnie się tą drogą szczęścia. Ale czy w ogóle jest ono możliwe i dostępne osobowości tak przerafinowanej i skłonnej do analizowania każdego odruchu serca jak Płoszowski? Wątpię. Nawet w momentach szczęścia i pełni życia w duszy Leona zasiewa się ziarno zwątpienia. Pewnej nocy majowej, wypełnionej – jak komentuje nasz bohater – ciepłem, muzyką i miłością – po koncercie w płoszowskim salonie towarzystwo udaje się na spacer. Wokół rozbrzmiewają dźwięki natury, nad głowami rozgwieżdżone niebo. Dopełnieniem staje się poezja Szekspira, fragment z *Kupca weneckiego*, wyrażający w ulotnych strofach myśl o ograniczeniu ludzkiej, zmysłowej natury:

Usiądź, o miła! Patrz, jak przestwór nieba
Gęsto w złociste gwiazdki jest utkany,
A każdy krążek z tych, które tam widzisz,
Bieg odbywając, dołącza pieśń swoją
Do jasnookich chóru cherubinów.
Tak są harmonii pełne czyste duchy:
Tylko my, których duch jest spowinięty
W skorupę prochu, słyszeć jej nie możem (bd, 184).

Owa zmysłowość jako niezbywalna część ludzkiej natury nadaje naszemu życiu przedziwny urok śmiertelności, krótkość życia, jakie pędzimy rozdarci walką między duszą i ciałem, naznacza tragizmem większość naszych starań. Szekspir uczy, że złożeni jesteśmy z tej samej materii co nasze sny, a to oznacza, że twory naszej wyobraźni stanowią rdzeń bytu, są rzeczywistością samą, równie realną, co poddane cierpieniu ciało. Przewrotnie kryje się w tym również wielka pochwała literatury, która w zmysłowy kształt obleka „wiecznie zmienną treść duchową ludzką"[59].

Wybór takiego a nie innego literackiego mitu jest w powieści Sienkiewicza równoznaczny z oceną współczesności, od której uciekał w przeszłość i kulturę. Mierziły go figury znane z najbliższego otoczenia, niechętnie wracał ze swych podróży do warszawskich komeraży, zawistników i drobnych interesów. Fascynowała energia życiowa, takich bohaterów tworzył w powieściach historycznych, niekoniecznie zaś utożsamiał się z nimi, będąc, jak zaświadczają nieliczni prawdomówni, neurastenikiem i człowiekiem, który z trudem radził sobie z europejską sławą. W Płoszowskim, jeśli nie sportretował siebie, to na pewno kogoś, kto był mu duchowo bliski. Czy znaczy to, że przemyślenia Hamleta były częścią jego sposobu myślenia?

Dopowiedzenie pierwsze

W *Sztuce słowa*, wielkim eseju na temat literatury i jej znaczenia Julian Krzyżanowski wspominając Szekspira, pisał, iż jego geniusz nie polegał na szczególnej wynalazczości, ale na tym, co potrafił zrobić z tym,

[59] Por. Z. Falkowski, op.cit., s. 79.

co inni już przed nim wiedzieli. Przybyszewski nazwał dramaturga wszech czasów „ojcem złodziei literackich", ale podziwiał w nim to, że z anonimowych szmir teatralnych (w tym również *Hamleta*) potrafił zrobić arcydzieło. Dzięki temu ocalał pracę pokoleń. Ostatecznie bowiem, pisze Krzyżanowski: „dzieło stanowi całość artystyczną składników różnego pochodzenia", więc oceniając jego oryginalność trzeba wziąć pod uwagę nie tyle poszczególne części, motywy czy wątki, ale ich nowy układ i wzajemny stosunek[60]. Podobny styl uprawiania twórczości literackiej charakteryzuje Sienkiewicza, i on, jak jego wielki mistrz, nadaje starym, często banalnym schematom czy wątkom nowy kształt i nowe znaczenie. Heterogeniczność jego sztuki literackiej decyduje w ogromnym stopniu o jej nieustającym, ponadpokoleniowym powodzeniu.

Dopowiedzenie drugie

W 1916 roku Henryk Sienkiewicz wziął udział w uczczeniu 300-lecia śmierci Szekspira. W zbiorowej pracy *A Book of Homage to Shakespeare* opublikowanej w tym samym roku w Oxfordzie zamieścił artykuł pt. *Dlaczego mogłem czytać Szekspira?* Prawdopodobnie fragment z pamiętnika. W ostatnim roku swojego życia rozliczał się z mistrzem i niedoścignionym wzorem twórczości: „Szekspir to po Bogu najpotężniejszy twórca dusz. Dlatego panuje nad czasem i nad wypadkami. Starzeją się pisarze, którzy są przedstawicielami pewnych szkół, pewnej mody, schlebiaczami danej epoki, odtwórcami panujących doraźnie gustów. On nie zestarzeje się nigdy, albowiem tworzy prawdę życia, a prawda i życie są zawsze aktualne..."[61]

[60] J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 169.
[61] H. Sienkiewicz, op.cit., s. 149.

Sienkiewicz – Witkiewicz, czyli kładki, na których spotykają się ludzie z różnych światów

W grudniu 1900 roku w Zakopanem, przebywający tam na stałe Stanisław Witkiewicz pisze do rodziny w Warszawie: „Dziś u was jubileusz. Jak tylko ludzie czczą wzniosłe myśli i czyny, których treść jest dobra – spełniają dobrą i wzniosłą treść życia. U nas jest już reakcja przeciw Sienkiewiczowi i przez to ludzie niedobrze rozumieją jakim on był dobrem dla naszego społeczeństwa. Ani zaprowadzenie go na ratusz, ani wręczenie Oblęgorka nie jest w żadnym stosunku do jego rzeczywistej zasługi. Można być dumnym ze społeczeństwa, które tak umie czuć i to czcić. Z życia prywatnego Sienkiewicza, nie wykroi nikt poetycznej legendy – ale jego życie w literaturze, to wielka rzecz. Niechże go czczą"[1].

Sienkiewicz i Witkiewicz – dwie wyraziste osobowości kultury polskiej drugiej połowy XIX wieku, nadające tej epoce ton i kierunek, związane ze sobą na tysiące sposobów i jednocześnie bardzo przy tym różne. Gdy gwiazda Sienkiewicza, choć najwyższe uwielbienie jeszcze miał przed sobą – myślę o wyróżnieniu go Nagrodą Nobla w 1905 – już w zasadzie w roku 1900 przygasała, Witkiewicz – jedyny w swoim rodzaju malarz i chyba pierwszy profesjonalny krytyk artystyczny, sprawdzony w walkach o nową sztukę i nowej sztuce torujący drogę – prawdziwej sławy jeszcze nie zaznał, bo tak naprawdę jego zwycięstwo ujawni się po czasie ograniczonym przez ludzkie życie. Dopiero po śmierci w jednym z pochlebnych artykułów-nekrologów zostanie nazwany „Chrzcicielem Młodej Polski"[2] i w tej perspektywie jesteśmy skłonni widzieć go dzisiaj.

Relacja między nimi to kawał historii żywej, której odtworzenie wcale nie jest łatwe, nie tylko dlatego, że czas zatarł w pamięci ludzkiej wydarzenia, w których uczestniczyli, ale także dlatego, że będąc bardzo blisko, nagle, jak można to przeczytać w większości opracowań, w dość tajemniczy sposób się rozdzielili. I potem znowu połączyli, ale – tym razem – już jako ludzie sympatyzujący ze sobą, lecz z przeciwstawnych sobie brzegów i – jednak – różnych światów. Najbardziej uznany z polskich literatów o międzynarodowej sławie i europejskich dochodach (choć mniejszych niż należało się spodziewać[3]) i dogorywający przez lata w więcej niż skromnych warunkach artysta – gruźlik, dla znających go i kochających geniusz, dla mniej zorientowanych – dziwak o przesadnym poczuciu własnej misji; trudno znaleźć dwa bardziej skrajne przykłady biografii i kariery XIX-wiecznej inteligencji polskiej.

Relacja między nimi zawsze pociągała piszących o Sienkiewiczu, jej tajemnicy próbował uszczknąć Julian Krzyżanowski[4], Maria Korniłowiczówna zaś, wnuczka pisarza, dość szczegółowo opisała środowisko rodzinne i przyjaciół swego wielkiego dziada[5]. Zdzisław Piasecki i Władysław Okoń przyjęli inną strategię[6]. Pierwszy stara się nakreślić ów stosunek od strony Witkiewicza, drugi porównuje – już bez wycieczek

---

[1] List cytuję według: W. Nowakowska, *St. Witkiewicz o Sienkiewiczu i innych*, „Życie Literackie" 1963, nr 587.

[2] Określenie pojawiło się w artykule Adama Grzymały-Siedleckiego drukowanym w „Sfinksie" w 1915 roku i podkreślało nowatorstwo jego poglądów na sztukę: „Ostatni pozytywista warszawski był [...] w *Sztuce i Krytyce* Janem Chrzcicielem sztuki nastającego pokolenia, prawowitym poprzednikiem nie tylko Stanisławskiego, Mehoffera, Dunikowskiego, Weissa i innych artystów polskich, ale i Wyspiańskiego, poety Kasprowicza, Przybyszewskiego, całej Młodej Polski" (cyt. za: K. Kosiński, *Stanisław Witkiewicz 1851–1915*, Warszawa 1928, s. 152).

[3] Zob. np. A. Chojnacki, *Interesy pana Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*, pod red. K. Dybciaka, „Podlaskie Studia Polonistyczne", t. 1, Siedlce 1999.

[4] Zob. J. Krzyżanowski, *Sienkiewicz i Witkiewicz (Karta z dziejów niezwykłej przyjaźni)*, w: *Pokłosie Sienkiewiczowskie. Szkice literackie*, Warszawa 1973, s. 445–472.

[5] M. Korniłowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1978, tu: rozdz. *Ludzie Afaparku*.

[6] Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich*, Opole 1999; W. Okoń, *Sienkiewicz, Witkiewicz i inni*, w: *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław 2002.

w stronę biografii – ich poglądy na temat malarstwa historycznego. Mam jednak wrażenie, że nie wszystko tu zostało powiedziane i że ciągle znajdujemy się w sferze domysłów. Brakuje stosownej dokumentacji, nikt nie zapisał tego, co naprawdę działo się w tzw. przestrzeni kulturalnej tego czasu, jeśli nie obfitowała w spektakularne wydarzenia. Nie ma wspomnień, które by dotyczyły bezpośrednio obu, a jeśli, to bardzo fragmentaryczne. Listy, które ocalały, dotyczą właściwie tylko pierwszego okresu ich znajomości.

Kładka pierwsza albo o tym jak rodzą się kariery

Ta przyjaźń miała swoje przypływy i odpływy. Można w niej, jak sądzę, wyodrębnić w przybliżeniu trzy okresy: pierwszy, tzw. warszawski, chyba najbardziej energetyczny, żywiołowy, pełen nadziei i marzeń. Owocny był dla obu – kończy go bowiem wydanie *Trylogii*, a w przypadku Witkiewicza – zaczyna pełen wydarzeń i gorączkowej aktywności okres pracy redaktorskiej w „Wędrowcu". Wychodzi wtedy arcyważny dla historyków sztuki (i nie tylko dla nich) pierwszy profesjonalny z punktu widzenia tej dziedziny cykl artykułów *Malarstwo i krytyka u nas*.

Drugi – zaczyna się około 1883 roku. Wtedy właśnie następuje owo zerwanie znajomości i trwające jakieś 7 lat wzajemne milczenie. W 1885 roku umiera Maria z Szetkiewiczów Sienkiewiczowa, ale generalnie rzecz biorąc jest to dla pisarza okres bardzo pomyślny. *Trylogia* odnosi spektakularny sukces literacki i komercyjny. W późnych latach 80. rodzą się powieści współczesne, odebrane jako ważny głos w dyskusji nad „chwilą obecną". Pogłębia się też jego konserwatyzm, a on sam coraz chętniej widzi się w kręgach określanych jako narodowe.

Witkiewicz natomiast nękany od końca lat 70. pogłębiającą się chorobą płuc wycofuje się z Warszawy i przenosi do Zakopanego (od 1890), tym samym kończy z cygańskim żywotem i stabilizuje swoje życie, ale też porzuca chyba ostatecznie marzenia o karierze artystycznej.

Okres trzeci – to koniec wieku XIX i początek XX. W tym czasie powstają najważniejsze prace Witkiewicza z zakresu krytyki artystycznej, cykle studiów na temat postaci, które wywarły największy wpływ

na sztukę polską w wieku XIX – monografie o Kossaku, Matejce i Gierymskim. Sienkiewicz staje się *homo politicus*, a jego kariera – jedyna w swoim rodzaju – zostaje ukoronowana Nagrodą Nobla.

Z punktu widzenia przyjaźni najciekawszy był chyba okres warszawski. Kim byli w środowisku warszawskim, kiedy około roku 1875 albo jak utrzymuje Piasecki w 1874 spotkali się po raz pierwszy?

Sienkiewicz obraca się w „pozytywistycznym słoneczniku". Od roku 1872 współpracuje z prasą warszawską, recenzując bieżącą produkcję literacką. Na łamach „Wieńca" ukazuje się jego młodzieńcza powieść *Na marne* (druk osobny 1876) oraz *Humoreski z teki Worszyłły* (druk osobny „Przeglądu Tygodniowego"). Od 1873 współpracuje z „Gazetą Polską", w której co dwa tygodnie, na przemian z Edwardem Leo i Władysławem Bogusławskim, pisuje felieton *Bez tytułu*. W roku następnym do spółki z Mścisławem Godlewskim, Julianem Ochorowiczem i Janem Jeleńskim Sienkiewicz nabywa „Niwę", gdzie zgodnie ze swoim *emploi* prowadzi dział literacki. Pewną sławę i poczytność zyskuje już w 1875, kiedy dla „Gazety Polskiej" zaczyna pisać *Chwilę bieżącą*. Ogromnie podobają się też poszczególne części cyklu *Z natury i z życia – Stary sługa* i drukowana na początku 1876 roku *Hania*.

Witkiewicz mniej więcej w tym samym czasie próbuje wejść w kręgi towarzyskie Warszawy. Zjawia się tam po raz pierwszy już w 1871 roku jako człowiek 20-letni, ale z ogromnym, nieporównywalnym z innymi rówieśnikami bagażem doświadczeń. Szkołą życia – jak pisze Olszaniecka – była dla niego przede wszystkim Syberia. Jego *Wanderjahre* to prawie pięć lat spędzonych z rodziną w Tomsku, trzyletni okres nieregularnych studiów w Petersburgu, powtórna próba osiedlenia się w Warszawie (1873), i chyba najszczęśliwszy pomysł udania się na studia malarskie do Monachium, gdzie z przerwami pozostaje do 1875 roku.

W połowie lat 70. młode warszawskie środowisko artystyczne przeżywa fazę ożywionych kontaktów towarzyskich. Działają salony Godebskich i Modrzejewskiej, malarze otwierają pracownię w Hotelu Europejskim, skupiające przede wszystkim byłych „monachijczyków". „To biedne atelier – pisze Maria Olszaniecka – zaludnione głodnymi malarzami i te dwa zamożne salony łączyła przyjaźń, wspólne cele artystyczne i wspólni przeciwnicy. Po drugiej stronie frontu egzystowały salon Deotymy i pracownia Gersona, obojętna i ignorancka publiczność mieszczańska, krytyka opanowana przez Struvego oraz cała rzesza nie-

douczonych, zadufanych w swe koneserstwo recenzentów, zaś o losach artystów decydowała – w dużej mierze – Zachęta, popierająca sztukę »głębszych treści«"[7].

Sienkiewicz i Witkiewicz spotkali się najprawdopodobniej w salonie Modrzejewskiej i obaj ulegli czarowi wybitnej aktorki, zasłużenie przeżywającej apogeum swojej sławy. O zauroczeniach tą piękną kobietą mówiła wtedy cała Warszawa. O szczególnych awansach Litwosa chyba najwięcej. Te spekulacje przedzierzgnęły się nawet w powtarzaną przez poważne autorytety plotkę, iż właśnie z miłości do Modrzejewskiej Sienkiewicz wyruszył do Ameryki[8]. Ale tak naprawdę bez porównania większą rolę odegrała w przypadku Witkiewicza, z którym łączyła ją długoletnia i wytrwała przyjaźń. Miała swój udział w skojarzeniu jego małżeństwa z Marią Pietrzkiewiczówną, była matką chrzestną ich syna Stanisława Ignacego (miał wtedy 6 lat), prowadziła przez całe życie ożywioną korespondencję z Witkiewiczami, bywała w ich zakopiańskim domu.

Ale wtedy około 1874–1875 roku obu rywali i początkujących artystów łączy bardzo wiele. Przede wszystkim – mierna sytuacja materialna i bardzo wielkie ambicje. W gorszej na pewno pozostawał Witkiewicz jako syn byłych zesłańców, mozolnie i z wysiłkiem przebijający się ku przyszłości. Nie pomagał w tym zapewne wrodzony idealizm i niemal katoński skład zasad moralnych, idący wespół z najświętszą tradycją rodzinną – polskim patriotyzmem. Gdy Sienkiewicz od początku starał się ukryć przed światem swój nie najwykwintniejszy *image* zdeklasowanego szlachcica i nadrabiał miną tudzież manierami i stylem bycia, zyskującymi mu nie tyle podziw, co kąśliwe uwagi rówieśników[9], Witkiewicz swoje ubóstwo wręcz podkreślał, mniemając zapewne, iż nie są to sprawy godne uwagi. Jego błękitna bluza, w której zbliżał się do wykwintnego powozu Modrzejewskiej prowokowała policję równie często, co później nieobyczajne zachowania artystycznego *demi-mondu* z czasów „Wędrowca". Malarnia warszawska prowokację miała zresztą

[7] M. Olszaniecka, *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984, s. 43.

[8] Ostatnią, najnowszą próbą zmierzenia się z tą legendą jest powieść Susan Sontag *In America*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2000.

[9] Zob. A. Świętochowski, *Henryk Sienkiewicz*, „Prawda" 1884, nr 27 oraz *Wspomnienia*, wstęp i oprac. S. Sandler oraz [W. Przyborowski], *Stara i nowa prasa*, Petersburg 1897, s. 129–130.

we krwi. Inaczej jednak drażniło się monachijskiego mieszczucha, który czuł się rozbawiony wieczną aktywnością artystów i pobłażał jej, inaczej zaś w sennym grodzie *Privislinja*, gdzie *bourgeois* był nowy, zachłanny, a do tego starał się być bardziej rosyjski od zaborców. Dandys i oberwaniec mieli jednak wiele ze sobą wspólnego – jednoczyła ich miłość do tej samej kobiety, niezgoda na życie jakie jest i namiętna potrzeba sztuki.

Ale, jak wspominał Witkiewicz, nie były to dobre lata dla artystów. „Lepiej być koniem wyścigowym w Polsce, niż malarzem" – mawiał podobno Aleksander Gierymski. W studium o przyjacielu Witkiewicz zapisał gorzko: „Była to chwila fatalna dla zaszczepiania tak na pozór koniecznej idei, jak sztuka. Właśnie robiono trzeźwy i surowy rachunek z romantyzmem, ze wszelkimi marzeniami i wskazywano ruiny, którymi zasypane były drogi życia społecznego po przejściu cyklonu poezji. [...] Zdawało się, że ideałem społecznym jest gruboskórna istota, ograniczona, upasiona, mająca pełne spichrze i kieszenie, najeżona egoizmem, istota, która nie chce ani czasu ani bogactw, ani pracy zmarnować na »marzenia«, na żaden cel umysłowy, nie mający bezpośredniego wpływu na pomnożenie groszy i złotych, na zbytek idealny, jedynie godny ludzi"[10]. Warszawa tamtych czasów wbrew pozorom nie była miastem tak biednym, jak to sobie wyobrażamy, lecz raczej miejscem ogromnych kontrastów: przeraźliwa bieda kontrastowała z enklawami bogactwa i zbytku, ubóstwo i samoograniczenie sąsiadowało z rafinadą, bizantyjskim przepychem i zepsuciem.

Witkiewicz, podobnie zresztą jak przyszły autor *Trylogii*, dość szybko rozczarował się do pozytywizmu. Rozczarowanie było tym większe, że mając za sobą tak traumatyczne doświadczenia, jak pobyt na Syberii, utrata domu i miejsca na ziemi, idealistycznie uwierzył w możliwość przebudowy świata w myśl nowych teorii i bez szkody dla tego, co w tym kraju było jego zdaniem najświętsze – idei wolności. To, co zobaczył, i z czym się zmierzył, wstrząsnęło nim do głębi. Zresztą nie tylko nim, niepokój i rozpadanie się szczytnego programu odczuwali wszyscy. Świętochowski – prawodawca i hetman pozytywizmu – z prawdziwym niepokojem ogłaszał w połowie lat 70. swoje *veto* Pesymisty wobec

[10] S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, w: *Pisma zebrane*, t. I–IV, pod red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszanieckiej, Kraków 1974, t. II, *Monografie artystyczne*, cz. 1, s. 316.

fali „ciemnoty i wstecznictwa", ze zdwojoną siłą zalewającego umysły[11]. Ów kryzys nie oznaczał wszakże załamania się programu, a raczej rozczarowanie do sposobu implantowania idei w społeczeństwo, obawy, iż stał się jeszcze jedną werbalistyczną grą i mrzonką. Pozytywizmu w sensie utopii cywilizacyjnej i kulturowej trudno byłoby się wyzbyć młodym, idee demokratyzmu i chęć ruszenia z posad bryły świata były przemożne i krążyły w żyłach co najmniej do połowy lat 80. mimo pozorów odstępstwa.

Rozczarowanie do stosunków warszawskich, jak pisze oględnie Krzyżanowski[12], nie mówiąc wprost o stagnacji, jaką przeżywały teatry warszawskie skazane na drugorzędny repertuar mieszczański i celujące w „offenbachiadzie" – jak ironizował Sienkiewicz, podówczas dyżurny recenzent teatralny – zadecydowały natomiast o pomyśle hrabiny Chłapowskiej, by opuścić Warszawę i w gronie przyjaciół spróbować szczęścia na drugiej półkuli. Pomysł był cokolwiek zwariowany, ale chwycił. Wśród deklarujących się na wyjazd byli, oprócz Chłapowskich, Witkiewicz, Adam Chmielowski, Lucjan Paprocki, pisarze – Sienkiewicz i Sewer (mieszkający od jakiegoś czasu w Londynie), a także Julian Sypniewski, ziemianin z Wielkopolski. Oczywiście wielu z nich nigdy tam nie dotarło. Dla Sienkiewicza wyjazd ów okazał się zbawienny i nie tylko z uwagi na pożytki literacko-artystyczne, które przyjdą później, ale i ze względu na sytuację, w jakiej się znalazł. „Gazeta Polska" podchwyciła pomysł, widząc w tym znakomitą reklamę i korzystny dla siebie interes. Udzieliła też Sienkiewiczowi pożyczki, dzięki której nie tylko mógł zrealizować swe marzenia, ale również zabezpieczyć pozostałą w Polsce rodzinę, w pierwszym rzędzie ojca, potem także i siostrę, która dzięki tej pomocy wstąpiła do Zgromadzenia Panien Kanoniczek.

Witkiewicz do Ameryki nie wyjechał. Było to zastanawiające, bo przecież taka okazja wyrwania się do wolnego świata zdarza się nieczęsto. Przyczyny szuka się właściwie do dzisiaj. Maria Witkiewiczówna

[11] W 1876 roku wychodzą *Dumania pesymisty* – wyznaczające wewnętrzną cezurę ruchu. Mniej znanym tekstem z tego okresu podobnym w wymowie i dobrze oddającym nastrój rozczarowania są *Szkice* Juliana Klina-Kaliszewskiego (I część – 1868–1870, II – 1882–1885), a także pamflet *Moi kochani rodacy* (1887), który tonacją przypomina prowokacje dekadentów. Rzeczywiste rozczarowanie ujawni też Świętochowski w artykułach ogłaszanych w „Prawdzie", w połowie lat 80. (*Obecna doba, Powrotna fala*). Zob. A. Świętochowski, *Liberum veto*, wybór i wstęp S. Sandler, oprac. i przyp. M. Brykalska, Warszawa 1976, s. 69–70.

[12] J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1973, s. 42.

w swoich wspomnieniach pisze – „tylko jakaś mała sprawa zatrzymała go wtedy"[13]. Korniłowiczówna napomyka o tym, że Witkiewicz musiał zaopiekować się chorym kuzynem. Wreszcie Piasecki, który jest chyba najbliższy prawdy, ujawnia: „Tą »małą« sprawą, która nie pozwoliła Witkiewiczowi opuścić Warszawy, było po prostu ubóstwo dwudziestopięcioletniego wówczas malarza, brak pieniędzy na kosztowną eskapadę do wymarzonego »kraju wolności«"[14].

A jednak tego okresu po wyjeździe właściwie wszystkich bliskich jego sercu – najpierw malarzy w 1875 roku – Godebskiego, Chełmońskiego, Piątkowskiego, Szymanowskiego, później – Modrzejewskiej i Sienkiewicza, następnie zaś Chmielowskiego (w 1877) nie zmarnował. Pracował intensywnie, by nie dać się zjeść biedzie i rozpaczy. Malował, wystawiał, co prawda rzadko, ale zawsze. Między 1875 a 1879 rokiem wystawił, jak wylicza Olszaniecka, siedem obrazów, ósmy – *Jarmark w małym miasteczku* – znalazł się na wystawie w Monachium, zyskując autorowi podziw i szacunek. Nie szły za tym jednak żadne wymierne korzyści, jak i przedtem skazany był więc na codzienną szarpaninę z gazetami warszawskimi, dla których, bodaj z Owidzkim, wykonywał drobne prace graficzne[15].

„Na dwóch przeciwnych krańcach – bogi..."

Na początku tzw. okresu amerykańskiego Witkiewicz znika zatem z życia Sienkiewicza, ale jest jego – jak przypuszczam – niestety listy się nie dochowały – wiernym respondentem. I jak należy sądzić – wnikliwym obserwatorem intensyfikującej się kariery literackiej. Prawdopodobnie cieszy go powodzenie przyjaciela, podziwia rozmach jego talentu, dojrzałość pióra, które w Kalifornii nabrało oryginalności, świeżości i barwy.

W kwietniu 1878 Sienkiewicz mimo problemów finansowych zostaje na rok w Paryżu, nadsyłając do kraju kolejne korespondencje (m.in. *Listy z Paryża* do „Nowin", nowele). Za granicą pozostaje właści-

[13] M. Witkiewiczówna, *Wspomnienia o Stanisławie Witkiewiczu*, Warszawa 1936, s. 53.

[14] Z. Piasecki, op.cit., s. 73.

[15] Robił je dla „Kłosów", „Tygodnika Ilustrowanego" i „Tygodnika Powszechnego".

wie do listopada 1879 roku, jeśli nie liczyć krótkiego pobytu w Galicji, kiedy pisarz usiłował zarobić odczytami na dalsze wojaże.

Spośród listów autora *Trylogii* do Witkiewicza najwcześniejszy pochodzi bodaj ze stycznia 1879 roku i napomyka o sukcesach Modrzejewskiej w londyńskim Court Theater, a także o pobycie Sienkiewicza na wsi. „Było mi to potrzebne, bo z różnych powodów przez cały zeszły rok, tj. od mego powrotu, byłem obijany jak kwaśne jabłko na wszystkie strony"[16] – skarży się przyjacielowi. W Warszawie zjawia się dopiero w listopadzie. Powrotowi pisarza towarzyszy rozdęta kampania prasowa, która niewątpliwie jeszcze podnosi jego akcje i tak wysokie z powodu znakomitych *Listów z podróży*. Jak z rogu obfitości sypią się kolejne teksty napisane bądź w Ameryce, bądź w Paryżu. Powstaje projekt wydania *Pism zbiorowych*. Najwięcej listów do Witkiewicza zachowało się z tego właśnie okresu, zdominowanego przez dwa wydarzenia. Sienkiewicz zabiega usilnie o przychylność rodziców panny Marii z Szetkiewiczów, którą poznał we Włoszech w 1879 roku. Witkiewicz, poznawszy pannę na kuracji w Meranie, wydatnie pomaga przyjacielowi w tych zabiegach. Można by nawet powiedzieć, iż jest najbliższym świadkiem wzrastania miłości Sienkiewicza i realizacji jego marzeń o stabilizacji i założeniu rodziny. Sprawy – przy dużym współudziale przyjaciela, który zmiękcza serce nazbyt powolnej rodzicom panny oraz w atmosferze rosnącego powodzenia Sienkiewicza, finalizują się ostatecznie już w roku 1880 i 18 sierpnia 1881 roku Sienkiewicz poślubia Marię. Pierwsze listy z wczesnego okresu małżeńskiego dają świadectwo rozkwitania związku. Autor *Hani* wiele pisze o urządzaniu mieszkania, o porozumieniu z żoną i o swoim szczęściu. Witkiewicza prawdopodobnie listy te drażnią niepomiernie, najmniej nadaje się na powiernika przy kupowaniu tapet i innych *imponderabiliów* mieszczańskiego dostatku. Drogi przyjaciół szybko rozchodzą się jednak, jak twierdzą zgodnie Krzyżanowski i Piasecki, i oczywiście nie z tych powodów. Oto Sienkiewicz, widząc straszliwą biedę przyjaciela, borykającego się ciągle z niedostatkiem i rozwijającą się chorobą, zaczyna bawić się w kupca i usiłuje korzystnie sprzedać jego obrazy. Witkiewicz, dotknięty

[16] Niepublikowane listy H. Sienkiewicza do S. Witkiewicza udostępniła mi w odpisach p. M. Bokszczanin.

tym handlem do żywego, wycofuje się z przyjaźni. Cierpi jego godność i duma artysty, który zna swoją wartość. Taka sytuacja musiała być dla niego wyjątkowo trudna, skoro nawet po latach, kiedy pisze o Gierymskim, kilkakrotnie wspomina o upokarzającym procederze konieczności sprzedawania swoich dzieł ludziom przypadkowym, nie mającym pojęcia o tym, co kupują. Witkiewicz, podobnie jak Gierymski, nie potrafił połączyć szczytności, wzniosłości, jaka wiąże się z tworzeniem sztuki i tego, w jaki sposób przyjmowane są one w tzw. obiegu społecznym. Zdaje się, że dla jednego i drugiego największym upokorzeniem były te – konieczne skądinąd targi, kupczenie dziełami sztuki – i ten prozaiczny wyznacznik ich wartości, jakim jest *verkäuflich*, znany skądinąd już z Monachium[17].

Korniłowiczówna znajduje jeszcze inne wytłumaczenie, nie wydaje się ono jednak w pełni wiarygodne. Jej zdaniem, Witkiewicz tak drażliwie zareagował na *Sachema*, jeden z najbardziej oryginalnych tekstów Sienkiewicza, podejmujący zrealizowany w realiach amerykańskich i w odniesieniu do podbitych plemion indiańskich problem utraty godności przez ludzi zniewolonych. Pamiętać warto, że to ostatni utwór Sienkiewicza wydany przed *Ogniem i mieczem*. Różnica między opublikowaniem obu tekstów wynosi tylko trzy miesiące! Jeśli rzeczywiście tak miałoby być, musiało tu dojść do jakiejś dyskusji, o której przebiegu, podłożu i ewentualnych kontekstach nie wiemy nic. Korniłowiczówna prawdopodobnie włącza tutaj jakąś rodzinną wersję wytłumaczenia tych zdarzeń. Pisze – Witkiewicz nie mógł się pogodzić, „by w sposób beznamiętny ukazywać taką otchłań oczom innych ludzi. Czy to była naiwność, czy z góry powzięta zasada? Chyba po trosze jedno i drugie"[18]. Mimo wszystko, nawet znając twórczość jednego i drugiego artysty trudno zgodzić się z tą interpretacją. Witkiewicz był drażliwy, ale chyba nie do tego stopnia! Rozdział dotyczyć musiał rzeczy głębszych i nie ograniczał się do interpretacji jednego czy dwóch tekstów. Wydaje się, że to proces dłuższy i złożony. Prawdopodobnie dotyczył jednak jakiejś różnicy w poglądach na sztukę. Okazji do konfrontacji było bardzo wiele.

[17] Zob. S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, w: op.cit., s. 292–294.

[18] M. Korniłowiczówna, op.cit., s. 128.

Od 1879 roku Sienkiewicz pisywał *Mieszaniny literacko-artystyczne* dla „Niwy", gdzie recenzował nie tylko bieżącą produkcję wydawniczą, ale także dokonania w dziedzinie teatru i w sztukach plastycznych. W 1880 ukazuje się kilka interesujących nas publikacji tego typu. W t. VII Sienkiewicz pisze o tzw. szkole polskiej w malarstwie i jest to, jak podkreśla, część jego wypowiedzi, które zamierza poświęcić na temat tego, co rozumie przez styl narodowy. Szukając jego wykładni, zastanawia się: „Być może, że cecha jego, bez względu na wybór przedmiotów, polega na właściwym zrozumieniu i odczuwaniu duszy ich, na wyrazie psychicznym, na takim połączeniu barw, cieni, świateł i ozdób, w których idea przeważa do pewnego stopnia kształty" (22)[19]. Nie są to, jak widać, pojęcia zbyt precyzyjne. Ich autor posługuje się raczej intuicją niż rzetelnym rozeznaniem, zresztą rozbrajająco przyznaje: „Dla mnie są to rzeczy bardzo nieujęte i w ogóle więcej je czuję, niż mogę wypowiedzieć, a przy tym jestem tylko lubownikiem, nie znawcą. Wiem tylko, że widziałem dużo dzieł sztuki, a myślałem i czytałem o nich trochę" (23). Zwróćmy uwagę na to, w jaki sposób Sienkiewicz projektuje swoich odbiorców, nie chce się od nich odróżniać profesjonalizmem, mówi tak – jeśli chcecie zaufać moim upodobaniom, mojej intuicji – bardzo proszę. Z drugiej strony – jakże umiejętnie zostało to napisane, trudno nie zaakceptować tego stylu, w którym po pierwsze rozpoznajemy samych siebie, a po drugie mówi się nam – nie jesteście wcale gorsi od innych. Powiedzmy szczerze – Sienkiewicz nie jest koneserem malarstwa, ma do niego pewne upodobanie, pociąga go ta dziedzina, ale wyłącznie z estetycznego punktu widzenia. Stąd wybór dzieł do oceny jest cokolwiek problematyczny i mówi więcej o felietoniście niż o malarstwie, a już z pewnością rozmija się z gustem tak wytrawnego znawcy jak Witkiewicz.

Sienkiewicz faworyzuje malarstwo akademickie, rzetelne warsztatowo i ideowo spełnione, najwyżej ceni Matejkę, Siemiradzkiego i Brandta, wysoko w jego felietonach stoi także Krudowski i Czachórski, autorzy zdecydowanie drugorzędni. Zdarzało się też Sienkiewiczowi pisywać o obrazach Witkiewicza, ale oceniając go jako wybitne zjawisko z zakresu sztuki rodzajowej, wypowiadał pogląd, iż lepiej byłoby

[19] Cyt. w tekście według wydania: H. Sienkiewicz, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. L – *Mieszaniny literacko-artystyczne*, Warszawa 1950.

dla artysty, gdyby zwrócił się ku szerszym (czyli historycznym) horyzontom[20]. Pozornie autor *Trylogii* przyswoił sobie pojęcia krytyczne funkcjonujące w ówczesnej historii sztuki; posługiwał się argumentami z zakresu techniki malarskiej, ustalał prawdę obrazu, pisał o układzie, czyli kompozycji, kolorze i rysunku, ale jego rozumienie tych walorów w obrazie było konwencjonalne. Odbierał wrażenia, szukał nastroju, ale nie wiązał go z tym, co naprawdę w wieku XIX zrewolucjonizowało sztukę – ścisłym związkiem z naturą i próbą oddania jej niepowtarzalności przy użyciu zmiennych barw i światłocienia, odejściem od konwencjonalnych ustawień na rzecz przypadkowości w kompozycji, typem faktury. Oceniając fachowość felietonistyki Sienkiewicza w zakresie plastyki, Anna Porębska stwierdza: „Jego uwagi warsztatowo-formalne świadczą o orientacji i wyrobionym smaku pisarza – na miarę jednak przeciętnych gustów i pojęć epoki. Cechuje je dość daleko posunięty eklektyzm, tolerancja w stosunku do najbardziej różnorodnych kierunków sztuki współczesnej i niezaangażowanie się w spory między nimi. [...] Działalność jego jako krytyka jest typowym przykładem konsumpcyjnej postawy kulturalnej, pozbawionej ambicji wpływania na linię rozwojową sztuki [...]"[21].

Swoje poglądy estetyczne prezentował również przy okazji recenzowania bieżącej produkcji literackiej, wśród której znalazły się rzeczy bardzo różne: powieści (np. *Pan Graba* E. Orzeszkowej, *Czarna Nić* Felicjana Gryfa), dramaty (Lubowskiego, Asnyka, Grudzińskiego, Świętochowskiego – *Piękna*), poezje: Słowackiego (*Genezis z Ducha*), Konopnickiej, Szeligi i Gomulickiego a także wielu autorów zagranicznych, od Schillera (*Intryga i miłość*) i Heinego po Heysego, Abouta, A. France'a i drugorzędnych dramatopisarzy w rodzaju W. Sardou czy Augiera. Dobór tych tekstów znowu ujawnia przede wszystkim eklektyzm i przy-

[20] Z. Piasecki, szukając przyczyn rozpadu przyjaźni Sienkiewicza i Witkiewicza podaje jeszcze jeden ważki argument: „w drugiej połowie 1883 r. w Sienkiewiczowskim »Słowie« ukazał się cykl wypowiedzi krytycznych, dotyczący sytuacji w malarstwie polskim w latach siedemdziesiątych XIX w., autorstwa – jak można sądzić – ks. Zygmunta Chełmickiego, a w nim sugestia, że Witkiewicz jest uczniem i naśladowcą »koniarskiej szkoły« Józefa Brandta (malarza zawsze bardzo nisko ocenianego przez przyszłego autora *Sztuki i krytyki u nas*), a dodatkowo – za artystę »wpływu Chełmońskiego«. Sąd ten nie mógł nie dotknąć Witkiewicza" (s. 93).

[21] A. Porębska, *Warszawska krytyka artystyczna 1875–1890*, w: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, Warszawa 1961, s. 203.

padkowość, pozbawia też możliwości zdefiniowania upodobań autora. Na podstawie jego sądów, wypowiadanych jakby bez zobowiązań, ale i bez pretensji do profesjonalizmu, można powiedzieć tylko tyle, iż autor najwyżej ceni sobie utwory, które „zgodne są z ponadczasowymi, bezwzględnymi ideałami piękna, niezależnymi od warunków historycznych", wyłamuje się zatem z reguł krytyki pozytywistycznej, która szła tropem Taine'owskim i akcentowała historycznie uwarunkowane ideały estetyczne, a nawet etyczne[22]. Nie ceni twórczości tendencyjnej, choć jest w stanie dostrzec społeczne walory tego typu tekstów. Na ogół mierzi go powszedniość tematów, przeciętność bohaterów oraz mierność ich dążeń. Stąd blisko już do wygłaszania zdań na temat dotkliwego braku indywidualności twórczych i wzniosłości w tematyce literackiej. Jedne z najciekawszych wydają się jego opinie na temat naturalizmu. Powstały one na marginesie powieści Abouta *Le roman d'un brave homme*. Korespondują ze słynnym odczytem Sienkiewicza na temat naturalizmu, wygłoszonym w 1880 roku w Warszawie.

Powieść Edmunda Abouta odczytuje Sienkiewicz jako polemikę z pierwszymi tomami wielkiego cyklu Zoli *Rougon-Macquartowie*, polemikę całkowicie chybioną zarówno pod względem ideowym, jak i artystycznym. Ukazana w tej powieści apologia drobnomieszczaństwa jest według niego tyleż nieprawdziwa, co po prostu fałszywie odmalowana. About wydaje się recenzentowi po prostu tzw. „dobrym literatem", ale to za mało, by przyznać mu talent. Zola, przeciwnie – co prawda przesadza w kreśleniu jednostajnie pesymistycznej strony życia, ale jest pisarzem wybitnym. „Gdy sobie przypomnę – pisze felietonista – twarz Abouta, zażywną, okrągłą, rumianą, o bystrych oczach błyszczących dowcipem – twarz porządnego *bourgeois*, i zestawię ją z obliczem Zoli, z którego, jak i z jego utworów, przebija jakaś siła brutalna a chłodna, nie mogę oprzeć się myśli, że About przegra powieściową wojnę z Zolą" (89).

W odczycie[23] Sienkiewicz nie powtarza jednak swego podziwu dla twórczości autora *Nany*, bo jakkolwiek przyzna, iż literatura rozwijając się samorzutnie, musiała jako reakcja na romantyzm wytworzyć swoje

[22] J. Kulczycka-Saloni, *Henryk Sienkiewicz – krytyk i teoretyk literatury*, „Pamiętnik Literacki" 1956, z. 4.

[23] Cyt. w tekście wg wydania: H. Sienkiewicz, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XLV, *Szkice literackie*, t. I, Warszawa 1951.

przeciwieństwo w postaci kierunku realnego, to jednak naturalizm jest bezwzględnie „zejściem na bezdroża". Zarzuty Sienkiewicza są zresztą tyleż efektowne, co trafne. Z postulatu unaukowienia literatury naturalizm wyciągnął jego zdaniem skrajny i przez to fałszywy wniosek – wyrzekł się oceny rzeczywistości. Dlatego jest to literatura nie tylko pesymistyczna i jednostronna w widzeniu świata i człowieka, ale na dodatek jeszcze beznamiętna. Jeśli pisarz zajmuje wobec rzeczywistości postawę neutralną, to w zasadzie bliski jest amoralizmu, pozbawia się najważniejszych swoich funkcji. Dlatego obraz Francji burżuazyjnej wyłaniający się z utworów Zoli jest jednoznacznie upiorny, męczący, a nawet pornograficzny. To upodobanie do patologicznych zjawisk wskazuje jak głęboko zdegenerowany jest to talent, mało tego, gdyby na serio wziąć przekonanie Taine'a o socjologicznym podłożu procesów twórczych, to trzeba by stwierdzić, iż jest on wytworem głęboko zdegenerowanego społeczeństwa.

Sienkiewicz odmawiał Zoli wielkiego wizjonerstwa społecznego, a to, co wydawało się innym targaniem sumienia do głębi i odkrywaniem nagiej, choć bolesnej prawdy, uważał za patologię. Jednym z najdziwniejszych argumentów, jakich używał do uzasadniania swoich sądów było to, że Zola cieszy się bardzo umiarkowanym powodzeniem w Anglii, uchodzącej w owym czasie za społeczeństwo dynamiczne i zdrowe[24].

Po latach – dopowiedzmy – w artykule na temat *Doktora Pascala* (1893) Sienkiewicz potrafił już określić, na czym ta Zolowska degeneracja polegała – społeczeństwo francuskie uległo głębokiemu procesowi laicyzacji, zatraciło światło wiary, które chroni przed rozpadem podstawowych więzi. Sytuacja lat 90. była już jednak inna, w literaturze zaczynał się bowiem ów wielki ferment, który historia określi mianem przełomu antypozytywistycznego. Wysiłki nowych postaci w literaturze Sienkiewicz przeciwstawiał Zoli: „Patrz na ostatnie książki Bourgetów, Rodów, Barresów, Desjardinów, na poezje Rimbauda, Verlaine'a, Heredii, Malarme'go, a choćby Maeterlincka i jego szkoły. Co w nich jest? Poszukiwanie nowej treści i nowych form, gorączkowe poszuki-

[24] I tu warto odnotować ciekawy paradoks. Podobne wyobrażenia na temat społeczeństwa angielskiego przejawia Stanisław Brzozowski, wielki przeciwnik Sienkiewicza i admirator Zoli. Zob. W. Krajewska, *Związki twórczości St. Brzozowskiego z literaturą angielską*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, pod red. R. Zimanda, Kraków 1974, s. 340–342.

wanie jakiegoś wyjścia, niepewność gdzie się zwrócić i gdzie szukać ratunku: czy w mistycyzmie, czy w wierze, czy w obowiązkach, poza wiarą, czy w patriotyzmie, czy w ludzkości? Przede wszystkim jednak widać w nich niepokój ogromny. Wyjścia nie znajdują, bo do tego trzeba dwóch rzeczy: wielkiej idei i wielkiego talentu, a oni nie mają ani idei, ni potężnego talentu"[25].

Zdaniem Janiny Kulczyckiej-Saloni, bardzo krytycznie usposobionej do Sienkiewicza z tego okresu, autor *Mieszanin* nie rozumie istoty przełomu, biorąc ów ferment i niepokój za tendencje rozkładowe. Według mego zdania jest dokładnie odwrotnie, ów gorączkowy niepokój to dla niego objaw czegoś dodatniego, a w każdym razie coś, co pokazuje bierność stanowiska Zoli, talentu potężnego, ale nie podejmującego trudu walki z rzeczywistością.

Poglądy Sienkiewicza na sztukę i literaturę ujawniały jego rosnący konserwatyzm, a dyletantyzm w dziedzinie sztuki z pewnością sprzyjał zapalnej atmosferze sporu, w jakiej urodził się projekt „Wędrowca", na którego ostateczny kształt i profil ogromny wpływ miał właśnie Stanisław Witkiewicz. Wypowiedzi Sienkiewicza, choć często powierzchowne, zjednywały mu, jak należy się spodziewać, rzesze wielbicieli. Powodowały też najprawdopodobniej, że między dawnymi przyjaciółmi wyrastał mur nie do przebicia. Nic dziwnego, że gdy w roku 1882 Sienkiewicz podjąwszy trud poprowadzenia „Słowa" zaproponował Witkiewiczowi objęcie działu artystycznego, ten zgody nie wyraził, gdyż jak słusznie sądził, nie pasował ani do profilu pisma, ani do towarzystwa, które się tam zgromadziło. W ten oto sposób ostatecznie doszło do rozejścia się przyjaciół.

O historii malowanej i ...pisanej

Gdy ów rozdział nastąpił, Sienkiewicza coraz mocniej pochłaniało życie małżeńskie, mające zarówno uroki w postaci przychodzących na świat dzieci, ale też i coraz poważniej rysujące się na firmamencie cienie. Pracował niezwykle intensywnie, przestawiony, jak twierdzą biografowie, przez żonę na sprawy większej wagi. Prócz dzieci rodziła się

[25] H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli („Le Docteur Pascal")*, w: *Dzieła*, t. XLV, t. I, ed.cit., s. 130.

bowiem *Trylogia* w wyścigu z galopującą i w konsekwencji śmiertelną chorobą Marii.

Wraz z akcesem do „Wędrowca" Witkiewicz rozpoczął jeden z najbardziej fascynujących okresów w swoim życiu. Kampania o nową sztukę, o rozpoznanie potrzeb współczesności, o profesjonalizm krytyki artystycznej była dla niego „ruszeniem z posad bryły świata". Słynny cykl *Malarstwo i krytyka u nas* powstawał w najgorszym dla niego okresie, w sytuacji – jak podkreśla Olszaniecka – głębokiego „kryzysu ideologii pozytywistycznej, wzmożonego ataku na sztukę naturalistyczną i rozwiniętej ofensywy zwolenników tematyki historycznej w literaturze i sztuce"[26]. Jego publikacje zdumiewały i wprawiały w popłoch, tworząc atmosferę podniecenia i zainteresowania, jakiego w Warszawie od dawna nie przeżywano. Polemice Witkiewicza ze Struvem, dzierżącym jak dotąd samowładnie ster w dziedzinie aksjologii artystycznej, życzliwie sekundował Prus w *Kronikach*, a w „Wędrowcu" wspierał Sygietyński, propagując współczesną literaturę francuską i dostarczając rzetelnych informacji i profesjonalnych omówień.

W ośmiu odcinkach *Malarstwa i krytyki* Witkiewicz nie tylko zaatakował dotychczasowe praktyki recenzenckie ze względu na fałszywość kryteriów oceny, ignorancję w kwestiach czysto malarskich czy pustą frazeologię, ale wykazał też ich szkodliwość ze względu na artystów, zabójczy wręcz charakter takiego zespołu ocen dla rozwijającego się talentu i indywidualności twórczej.

Najdobitniej pokazał ów problem w odniesieniu do Matejki, malarza podówczas powszechnie wielbionego, otaczanego kultem i w sposób bezwzględny wykorzystywanego w różnego typu manipulacjach światopoglądowych. Rozprawa Witkiewicza ze stylem historycznym, choć spóźniona w stosunku do analogicznych sporów na Zachodzie co najmniej o 25 lat, musiała być czymś ogromnie ważnym, skoro rozpętała coś w rodzaju zbiorowej histerii. Maria Olszaniecka przypomina: „Pisząc o sztuce, oceniając dzieła, pisano i oceniano przejawy życia duchowego narodu. Z tego względu opinie o obrazach historycznych nabierały szczególnej wagi, stawały się rozważaniami kwestii historiozoficznych, ustalały stosunek przeszłości do teraźniejszości, starały się wykorzystać doświadczenia historyczne dla kształtowania wizji przy-

[26] M. Olszaniecka, op.cit., s. 60.

szłości kraju. Podważenie autorytetu malarstwa historycznego stanowiło globalne zagrożenie autorytetu sztuki i dlatego jego obrona wywołała takie pospolite ruszenie krytyków, pisarzy, historyków, filozofów, ideologów"[27]. Rozprawa Witkiewicza mogła być i niekiedy bywa interpretowana jako wewnętrzna korektura pozytywizmu, ale tak naprawdę daleko poza nią wykracza, wnosząc w dyskusje artystyczne powiew nowej sztuki i nowych idei, wyzwolonych z wszystkich narodowych czy społecznych podległości. Taki właśnie, modernistyczny jej wymiar dostrzegany jest jednak dopiero dzisiaj. W latach 80. było inaczej.

Spór z malarstwem historycznym snuł się w umyśle Witkiewicza już w czasie studiów w Monachium, gdzie po raz pierwszy młoda malarnia zetknęła się z klasyfikacją dzieł sztuki i ich oceną ze względu na temat. Temat narastał więc samoistnie, by wybuchnąć przy okazji apologetycznych artykułów i recenzji związanych ze śmiercią, a potem retrospektywną wystawą twórczości A. Lessera, uznanego apriorycznie za „ojca polskiego malarstwa historycznego". Witkiewicz, zetknąwszy się z tymi superlatywami w odniesieniu do twórcy raczej miernego, wybuchnął z niesłychaną siłą, nie tyle przeciw malarzowi, co krytyce, która nie umie oddzielić pojęcia od obrazu, filozofii od sztuki, „w obrazach widzi tylko podpisy, w poezji tylko tendencję i w ogóle w całej sztuce szuka tylko pierwiastka pojęć etycznych czy wiadomości naukowych"[28]. Przykładem takiego fałszywego nastawienia wobec sztuki stała się dla niego sprawa płótna Munkacsy'ego, wystawionego w Warszawie w 1886 roku. Ponieważ treścią obrazu była scena religijna, wywołał on wiele sporów, w tym sądy tak bałamutne, jak opinia Gersona, że naturalistyczne ujęcie postaci Chrystusa odbiera mu całą boskość. Dla Witkiewicza szukanie w obrazie zgodności z dogmatem było jawnym naruszeniem kompetencji krytycznych. Zresztą usilnie starał się też tego typu błędy pokazywać w odniesieniu do innych dzieł, np. obrazu Brożka *Hus przed sądem* czy *Dwie siostry* Ch. Girona, i czynił to przy okazji własnych omówień prowadzonych w dziale *Przegląd artystyczny* „Wędrowca". Miały one charakter dydaktyczny i poglądowy, krytyk pokazywał tu swój warsztat, uczył patrzeć i rozumieć sztukę, a także podsuwał właściwe kryteria oceny. Kontrowersyjny i zapalczywy wywoływał skrajne reakcje, ale ...najczęściej miewał rację. Tak było np. w sprawie budowy pomnika Mickiewicza w Krakowie, ciągnącej się od lat w atmosferze skandalu i wzajemnych oszczerstw. Witkiewicz, zabrawszy głos w tej sprawie, uciął ją jak nożem, stwierdzając, iż żaden komitet społeczny nie jest w stanie ocenić artystycznej rangi monumentu, bo tu po prostu trzeba kompetencji.

Dyskusję o malarstwie Matejki wywołał jak większość jego interwencji przypadek. Był nim entuzjazm publiczności i krytyki wobec obrazu mistrza przedstawiającego Joannę d'Arc. Zdaniem Witkiewicza, obraz nie zasługiwał na takie hołdownicze misteria, posłużył się nim zatem dla wykazania stałych błędów Matejki, malarza obdarzonego ogromnym talentem, ale trwoniącego ten dar dla zaspokajania doraźnych potrzeb publiczności. Istotne będzie tu przypomnienie, że w istocie Witkiewicz nigdy nie atakował tematu historycznego jako takiego. Przeciwnie, co do Matejki, otwarcie wyrażał pogląd, iż jest to artysta szczególnie predestynowany do podejmowania tego typu problematyki.

Witkiewicz napisał kilka rozpraw na temat sztuki autora *Joanny d'Arc*. Pierwszą była wspomniana riposta wymierzona w Struvego i rozentuzjazmowaną publiczność, następnie przyszła kolej na syntetyczną ocenę jego malarstwa i dwie monografie, dużo późniejsze, bardziej wyważone i ukazujące pewną znamienną ewolucję w poglądach krytyka.

Atakując malarstwo Matejki, Witkiewicz dostrzegał w nim kilka podstawowych problemów, które wiodły ów niezaprzeczalnie wielki talent na manowce. Po pierwsze – twierdził – Matejko zaniedbuje formę na rzecz idei, maluje „rozprawy historyczno-filozoficzne" zamiast obserwować człowieka i rzeczywistość. Fałszywie pojmując realizm i sprowadzając go do pietyzmu w detalach, zaniedbuje narzędzia malarskie, tj. rysunek, perspektywę, barwę i światłocień. Tendencyjność i ornamentacyjne traktowanie realizmu doprowadziło w nim do nieznośnej maniery w przedstawianiu przeżyć, a więc pozbawiło odtwarzane postacie prawdy psychologicznej. Wreszcie zabija w sobie artystę i romantyka, próbując własnym wizjom nałożyć kaganiec tendencyjności i moralizatorstwa.

Ostatnia część krytyki Witkiewicza dotyczyła szkolnictwa artystycznego w Polsce i pośrednio wymierzona była w Matejkę jako rektora Akademii Krakowskiej. Surowego osądu tej działalności dokonał autor

[27] M. Olszaniecka, op.cit., s. 95.

[28] Cyt. za: M. Olszaniecka, ibidem.

Malarstwa i krytyki po zapoznaniu się z pracami uczniów szkoły eksponowanymi na Pierwszej Ogólnopolskiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie. Uderzył go manieryzm tych prac i nagminne kopiowanie autorytetów zamiast indywidualnych poszukiwań. Fatalny wpływ mistrza był ponoć tak duży, że uzdolniona młodzież rokrocznie szukała szczęścia na uczelniach za granicą. Ale Witkiewiczowi nie tyle chodziło o samego Matejkę, co w ogóle o negację autorytetów w dziedzinie kształcenia artystycznego. W poglądach tych wykazywał ogromne podobieństwo do Zoli, który twierdził, iż artystę naprawdę formuje tylko talent i natura. Odgłosy krytyki Witkiewicza wywołały spore zamieszanie i w konsekwencji, choć nie z jego bynajmniej powodu, przyczyniły się do ustąpienia Matejki ze stanowiska. Witkiewicz obwiniany o niszczenie dobrego imienia mistrza wystąpił wtedy z rozszerzeniem swoich sądów na temat jego malarstwa. Były to dwa końcowe rozdziały jego artykułu opublikowane pod tytułem *Idea i prawda w obrazach Matejki*. Ich intencją było uwypuklenie tego, co w sztuce artysty rzeczywiście zasługiwało na uznanie. Taką wartością, zdaniem krytyka, był „talent na wskroś realistyczny", łamany przez fałszywie narzucony sobie przymus pełnienia misji narodowych. Walory, których oczekiwał, znajdował w najlepszych płótnach mistrza, nie zakłócanych zbędną tendencją. Takim było według niego *Kazanie Skargi*.

Mimo oczywistych różnic XIX-wieczni czytelnicy widzieli w postawach Matejki i Sienkiewicza wiele zbieżności, choć trudno tu znaleźć, może poza *Krzyżakami*, jakieś bezpośrednie oddziaływanie. Co prawda także dzisiejsza krytyka zastanawia się niekiedy nad wspólnotą czy podobieństwem wizji przeszłości Polski, ale poza ogólne stwierdzenie, iż obaj twórcy reprezentują „heroizującą" i umiarkowanie optymistyczną wizję naszej historii właściwie nie próbują wyjść[29]. Dlaczego? Ustalenie interdyscyplinarnego oddziaływania w jego realnym kształcie, nie zaś tylko jako świadectwa odbioru, jest niezmiernie skomplikowane i zawodne, zwłaszcza że również probierze optymizmu Sienkiewiczowskiego i Matejkowskiego nie wytrzymują próby czasu. To co na pewno da się stwierdzić, to to, że obaj twórcy odegrali w wieku XIX podobną, choć powiedzmy – nie taką samą rolę. I rola ta polegała na trafieniu

[29] Zob. Z. Przybyła, *Wizje przeszłości Polski w dziejach Matejki i Sienkiewicza*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999.

w zapotrzebowanie społeczne, w mityczne myślenie o narodzie, który tracił swoją spoistość, energię i kierunek rozwoju. W trakcie pisania *Trylogii* zapewne Sienkiewicz nie przewidywał jeszcze takiej możliwości oddziaływania, ale na początku wieku, kiedy okowy zaborów zdawały się nieco luzować, a oczom wielu ukazały się potężne szczerby wyżłobione przez nowe ideologie, zachowanie polskości, troska o spoistość narodowego gmachu prowokowały do zachowań wyrazistych. Tak też się stało w roku 1900, kiedy Sienkiewicz odczytał w Sukiennicach przed obrazem Matejki opis bitwy grunwaldzkiej z *Krzyżaków*.

Dyskusje o malarstwie historycznym z udziałem Witkiewicza, a także – jak twierdzi J. Kulczycka-Saloni – dyskusje wokół *Trylogii* i głośne odczyty Georga Brandesa o romantyzmie z roku 1886 stały się bezpośrednim powodem, dla którego Sienkiewicz zdecydował się otwarcie wypowiedzieć swoje opinie na temat twórczości historycznej[30]. Bezpośrednim i ujawnionym powodem była opinia Brandesa, coś w rodzaju ówczesnego *bon motu* o tym, że powieść historyczna to „prawdziwa kawa figowa", ale w ukrytym dialogu Sienkiewicz przede wszystkim polemizował z Prusowską rozprawą na temat *Ogniem i mieczem*. Na początku przypomniał niemal wszystkie argumenty, jakie wytaczano przeciwko gatunkowi, pojmowanemu w myśl pozytywistycznej logiki jako „contradictio in adiectio". Argumentami mówiącymi o tym, że powieść jako rodzaj fikcjonalny nie godzi się żadną miarą z historią pojmowaną jako rodzaj naukowy, posługiwano się już przed Brandesem. Sienkiewiczowi znane były wypowiedzi Taine'a oraz Gervinusa, w swoim czasie niezmiernie rozpowszechnione zwłaszcza na gruncie literatury francuskiej. Sienkiewicz bronił się jednak, jak na pozytywistę przystało. Mówił, odwołując się do modnego pojęcia analogii: „jeśli powieść mogła stworzyć konglomerat z fizjologią lub psychologią, jeżeli programowo wiązano pracę powieściopisarza z obowiązkami poznawania i popularyzowania najnowszych zdobyczy w zakresie nauk przyrodniczych, to dlaczego nie można powiązać twórczości powieściopisarza z nauką starszą i bardziej określoną, jaką jest historia"[31]. Według niego, fantazja i historia nie muszą być w sprzeczno-

[30] *O powieści historycznej*, pierwodr. „Słowo" 1889, nr 98–101; cyt. w tekście wg wyd.: H. Sienkiewicz, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XLV, *Szkice literackie*, t. I, Warszawa 1951.

[31] J. Kulczycka-Saloni, op.cit., s. 433.

ści, pisarz bowiem dopełnia pracę historyka, talent i wyobraźnia pełnią rolę cementującą drobiazgowo zgromadzone dokumenty. Efektownie wykorzystuje tutaj motyw Cuvierowskiego zęba. Jeśli na podstawie zęba przyrodnik potrafi określić wielkość i kształt zwierzęcia żyjącego przed wiekami, to tym bardziej zdoła to uczynić powieściopisarz, mający do dyspozycji prócz dokumentu także wyobraźnię, wiedzę i uczucie (114–115).

Sienkiewicz twierdził, iż poznawcze możliwości rodzaju historycznego są zdecydowanie większe niż w gatunku współczesnym, zwłaszcza gdy ma się do dyspozycji dokumenty osobiste. Paradoksalnie trudniej jest poradzić sobie z materiałem współczesnym. Dlaczego? Człowiek nowożytny bardziej ukrywa przed obserwatorem swe wnętrze, pisarzowi trudno nieraz dotrzeć do wszystkich środowisk i rozpoznać te czynniki, które współtworzyły duszę i charakter współczesnego człowieka. Nie ma więc w zasadzie większej różnicy między tym czy innym rodzajem pisarstwa. Do każdego trzeba talentu i miłości. W przypadku powieści historycznej jest to miłość „do dziejów swego społeczeństwa; może być tylko rozmiłowaniem się autorskim w pewnym narodzie, w pewnych formach minionej cywilizacji. W pierwszym razie działać ono będzie potężniej, w drugim mniej potężnie, w każdym jednak razie uczucie będzie grało niezmierną rolę przy tworzeniu. Bywa ono nawet pierwszym powodem tworzenia. [...] Im więcej uczucia, tym prędzej różowieje marmur dziejowy" (120–121). To ono – pisze Sienkiewicz – z wyobraźni tworzy rodzaj soczewki skupiającej wszystkie promienie na jeden przedmiot. Dzięki temu twórca ma jasne, „artystyczne" widzenie rzeczy, stąd bierze się rozmach i szczerość, a utwór niejako sam się pisze. Tu już ujawnił autor własny warsztat powieściopisarza-artysty, niezmiernie ciekawy, jak sądzę, przez ów akcent samorzutności, bezwiedności tworzenia. Jakże przy tym inny od wyobrażeń Prusa czy Orzeszkowej, piszącej o zwierciadłach i pryzmatach!

Na zarzut braku pożytku Sienkiewicz ripostował butnie, że ze stanowiska estetycznego można by nań w ogóle nie odpowiadać, dzieło sztuki nie musi wszak realizować żadnego celu. Ale w rzeczywistości jest inaczej. Zdrowy rozsądek podpowiada, że człowiekowi dobrze robi „obrachunek z przeszłością". Sienkiewicz nazywa efektownie dzieje ludzkości „historią upadków i odrodzeń", historia jest dla niego czymś z czego czerpie podniety do współczesnego życia. A w ogóle – podsumowuje – twórczość nie daje się zadekretować, nie można tworzyć, bo się tak komuś podoba lub nie. Ludzki duch twórczości nie daje się okiełznać.

Kładka druga, czyli pasja do Tatr

Upodobanie do artyzmu, ustawiczne podkreślanie roli indywidualizmu, przy jednoczesnym przywiązaniu do sprawy narodowej i podkreślaniu w niej kwestii etyki i uczucia, jest niewątpliwie rysem, który łączył obu twórców – Sienkiewicza i Witkiewicza. Bezsprzecznie łączyła ich także miłość do Tatr i Zakopanego.

Sienkiewicz, jak pisano to wielokrotnie, był człowiekiem ogromnie pracowitym, zaabsorbowanym licznymi zajęciami, ustawicznie też przenoszącym się z miejsca na miejsce, tak jakby nie potrafił znaleźć dla siebie domu, w którym mógłby osiąść i pracować. Wiele lat temu Kazimierz Wyka opisał też ostatecznie ów pisarski bowaryzm, stwierdzając jednoznacznie, iż autor *Trylogii* musiał podróżować, by pisać[32]. Stąd wzięła się w jego życiorysie ta nadzwyczajna obfitość adresów, którą można by obdzielić co najmniej kilka biografii. Podłożem podróżomanii była prawdopodobnie głęboka niechęć do Warszawy, z którą artyście kojarzyć się musiały i trudne pisarskie początki, i głębokie animozje, jakie jego europejska kariera wzbudzała w niewielkim, acz gruntownie skłóconym środowisku dziennikarskim. W latach 90. chętnie udawał się zatem Sienkiewicz do Zakopanego, gdzie jego teściowie z pierwszego małżeństwa corocznie przebywali z wnukami na wakacjach i gdzie spotykał towarzystwo, dające mu nie tylko satysfakcję intelektualną, ale też poczucie swobody twórczej i atmosferę życzliwości.

Legenda Zakopanego i Tatr sukcesywnie wzrastała od 1860 roku, kiedy ksiądz Janota wydał pierwszy przewodnik zachwalający wycieczki na Babią Górę i okolice, a umocniła się jeszcze znaną publikacją Walerego Eljasza *Ilustrowany przewodnik do Tatr, Pienin i Szczawnic* (1870) oraz założeniem w roku 1873 Towarzystwa Tatrzańskiego. Mniej więcej też od tego roku propagowaniem walorów zdrowotnych i turystycznych Tatr zajął się Tytus Chałubiński, warszawski lekarz z duszą pa-

[32] K. Wyka, *Bovaryzm Sienkiewicza*, „Twórczość" 1967, nr 3.

trioty i społecznika, posiadający w sobie nadto dar przyciągania ludzi i zapalania ich swoją ideą. Grono jego znajomych, w dużej mierze ludzi sztuki, kultury i nauki, za jego przykładem upodobało sobie Zakopane i przyjeżdżając tu rokrocznie, umacniało mit miejscowości słynącej ze znakomitego, mającego lecznicze walory klimatu, niepowtarzalnych widoków i wędrówek, wreszcie unikatowej kultury ludowej i najlepszego w kraju towarzystwa. Ludzi do Zakopanego pociągało coś jeszcze, czego znaleźć nie można było nigdzie poza tym w istocie magicznym miejscem. Opowiada o tym Wojciech Kossak: „Gorące polskie serca garnęły się do tego cudnego zakątka, nietkniętego żadną z tych epidemii, przez które przechodziły inne polskie kraje. Nie było tu nigdy ani Moskali, ani Prusaków, a austriackie rządy także kończyły się w Nowym Targu. [...] Język Reja i Kochanowskiego przechował się tutaj nieskażony, jak typ i strój ludu tatrzańskiego. Wraz z Tatrami, o charakterze tak wybitnym w majestatycznej swej dzikości odkrył się w Polsce nowy, nieznany dotąd świat"[33].

Chałubiński wsławił się organizowaniem wycieczek w góry, które wyglądały jak dzisiejsze wyprawy w Himalaje – w licznej asyście przyjaciół i znajomych, z ekipą trzydziestu, a nawet czterdziestu górali, którzy zapewniali nie tylko przodownictwo w przecieraniu mało znanych szlaków, ale dostarczali też rozrywki. Wśród licznej ekipy byli muzykanci, opowiadacze, tancerze. Te wyprawy trwające po kilka dni to początki polskiego alpinizmu opisane przez Chałubińskiego, Dembowskiego, Steczkowską i wielu innych. Opowieści o barwnych taborach Chałubińskiego, a także jego niezmożona niczym energia przysporzyła mu zasłużonej sławy. Nazywany był, jak zapisuje Hoesick, królem tatrzańskim i takim właśnie uwieczniono go na stojącym dzisiaj przed Muzeum Tatrzańskim pomniku, wykonanym przez Nalberczaka według projektu Witkiewicza. U stóp wyobrażonego na nim Chałubińskiego siedzi Sabała, ostatni z Mohikanów tatrzańskich, słynny gawędziarz i swoistego rodzaju filozof, nazywany niekiedy polskim Sokratesem ze względu na głęboką mądrość jego opowieści oraz to, że podobnie jak starożytny filozof sam niczego nie napisał.

Sabała miał szczęście do literackich konterfektów, został bowiem uwieczniony nie tylko na pomniku, ale także w literaturze. Przez Sienkiewicza porównywany do Miltona, przez Witkiewicza do Homera, innym kojarzył się także z Ezopem. Jeśli Chałubiński go odkrył, to tak naprawdę dla Polski zdobył Witkiewicz, opisując w swojej pierwszej książce o Tatrach. W reportersko-wspomnieniowym szkicu *Na przełęczy* „skreślił jego mistrzowską charakterystykę [...]", spisał najciekawsze opowiadania Sabały o jego polowaniach na niedźwiedzia i „walkach homeryckich z Liptakami", które nazywał „wspaniałymi epopejami"[34]. Miały one niewątpliwy urok ze względu na swą nieporównaną filozofię, w której dominował sceptycyzm wobec bogów i religii, ale obowiązywał surowy kodeks etyczny, oparty na miłości bliźniego. Sabała, człowiek w czasach Chałubińskiego przeszło 70-letni, kochał życie we wszystkich jego przejawach, interesowało go niemal wszystko, unikał smutku i melancholii jak klasyczny epikurejczyk. Mawiał: „zgryzota i smutek to zła chorość: pilno cłeka złupi"[35]. Prawdopodobnie ze względu na tę filozofię i niebanalne walory literackie opowieści Sabały miały kilku – jak to zapisuje Hoesick – „ewangelistów". Wśród nich byli, prócz Witkiewicza, także Bronisław Dembowski i Henryk Sienkiewicz, który bajkę Sabały opublikował w 1889 roku w krakowskim „Czasie", a potem wielokrotnie przedrukowywał w zbiorach swoich nowel. Najwięcej zrobił jednak dla tego tatrzańskiego Sokratesa Andrzej Stopka, który niczym prawdziwy Xenofont utrwalił dla potomności przypowieści mistrza.

Kiedy Witkiewicz znalazł się w Zakopanem, romantyczna epoka Chałubińskiego i ks. Stolarczyka właśnie się kończyła. Autor *Na przełęczy* przejął poniekąd ich dziedzictwo i obowiązki, podobny też miał stosunek do przyrody tatrzańskiej. Jak Chałubiński, który kochał wszelkie stworzenie na wzór św. Franciszka, tak też Witkiewicz był wrogiem gwałtownego cywilizowania Tatr, pragnął zachowania ich przyrody i kultury w nieskażonym stanie i przywiązywał do tego ogromne znaczenie. Nie wahał się włączyć czynnie w zachowanie tych walorów. Niekiedy wspomina się o tym, iż ocalił od zaginięcia górskie maki kwitnące na halach. Ważniejsze być może jest i to, że nie bacząc na nie najlepszy stan zdrowia i nadszarpnięte nerwy angażował się w oczyszczenie społecznej atmosfery Zakopanego. Wstrętne było mu każde ku-

[33] Cyt. za: F. Hoesick, *Legendowe postacie zakopiańskie. Chałubiński, ks. Stolarczyk, Sabała*, Warszawa 1922, s. 7.

[34] F. Hoesick, op.cit., s. 216–217.

[35] Ibidem, s. 232.

moterstwo i „kupiecki" styl myślenia, nie wahał się więc wystąpić sam przeciw zorganizowanej przez dr. Chramca klice. Proces wytoczony Witkiewiczowi stał się głośny w całej Polsce, ale jego spektakularne zwycięstwo – tylko moralne, czysto ideowe – wielu uświadomiło, że najpoważniejszym zagrożeniem substancji narodowej jest nie tyle zagrożenie zewnętrzne, co tkwiący głęboko w umysłach oportunizm, zaniedbanie ducha, zgoda na życie bez podstaw moralnych. W broszurze zatytułowanej znacząco *Bagno* (1903), opisującej swoją samotną walkę przeciwko grupie Chramca, Witkiewicz zapisał słowa, których sens rozciąga się na całą polską sytuację niewoli: „na trzęsawiskach nie można budować". Niczym Katon i Savonarola w jednej osobie domagał się od ludzi, którym powierzono urzędy i sprawy publiczne bezwzględnej uczciwości i przejrzystości działań, wierząc głęboko w sens chrześcijańskiej nauki moralnej, uczącej odpowiedzialności i miłości bliźniego. Można by zapytać, dlaczego tak bardzo zależało mu na tej sprawie. Wynikało to na pewno z charakteru Witkiewicza, człowieka niezrównanej prawości i żelaznych zasad, nie uznającego kompromisów i zawsze stawiającego sprawy na ostrzu noża. O tych cechach charakteru brata pisała Maria Witkiewiczówna: „tak nieubłagany w krytyce z piórem w ręku, był najłagodniejszym człowiekiem, najmiłosierniejszym dla cierpiących, biednych, nieszczęśliwych. Najmniej miał litości dla głupich, ale i tych znosił. [...] Losem jego było zawsze niezrozumienie, omal że nie przez wszystkich. Ci, którzy go bardzo kochali, pragnęli, żeby był bogatym, sławnym, chcieli dla niego tych dóbr ziemskich w obfitości, którymi on pogardzał: mówiło się: Witkiewicz taki zdolny i dobry, ale dlaczego pozwala się wyzyskiwać na wszystkie strony. Czemu choć trochę nie mityguje swoich napaści w krytyce, czemu taki krańcowy w poglądach, czemu choć trochę nie jest kompromisowy?

Pragnienia te ludzi, którzy go niby kochali, obdarłyby Witkiewicza ze wszystkiego, co było jego najwyższą wartością, byłby to może bardzo miły, spokojny pan nie brużdżący nikomu, ale to nie byłby Witkiewicz..."[36]

Drugim motywem była irracjonalna miłość do Zakopanego, miejsca magicznego, w którym znalazł duchową ojczyznę. W Tatrach, tej jedynej w owych czasach przestrzeni wolności, Witkiewicz zobaczył krystalizację idei polskości, w kulturze ludowej odkrywał natomiast kwintesencję narodowej żywotności – czystą plemienność polską, która przetrwać musi za wszelką cenę. Dlatego wszelkie jego poczynania związane z różnymi zagrożeniami, z którymi bądź się zmierzył, bądź które tylko przeczuwał, prowokowały go do radykalnych działań. Witkiewicz z czasów Zakopanego (od 1890 roku) to bowiem nie tylko aktywny publicysta, utrwalający w licznych artykułach i książkach obraz polskich gór, ich mieszkańców i ich kultury[37], ale także polski radykał, odwołujący się do nigdy nie wygaszonych ideałów polskiego demokratyzmu rodem z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*.

Sienkiewicz, jak wolno przypuszczać, sekundował Witkiewiczowi w owych zmaganiach o oczyszczenie społecznej atmosfery polskiego Piemontu, choć nie angażował się bezpośrednio w kwestie tak absorbujące przyjaciela. Po sprawie „bagna" napisał do Witkiewicza długi, entuzjastyczny list, jedyny – jak potwierdza Korniłowiczówna – „jaki się dochował – a może jaki był w ogóle napisany, po dwudziestoletniej przerwie w korespondencji obydwu przyjaciół"[38]. Zaostrzających się utopijnych poglądów w sprawach społeczno-politycznych już raczej nie podzielał, biorąc je, jak wynika z zachowanej korespondencji do Janczewskiej, za cokolwiek spóźniony „młodzieńczy" idealizm. Ale i tu można by się zastanawiać, czy nie wpływały one – jako zbiór reguł normatywnych, pewien pielęgnowany w kulturze polskiej czasów niewoli ideał – na postawę pisarza, spełniającego się na przełomie wieków nie tyle w twórczości, co w działalności publicystyczno-politycznej?[39]

---

[36] M. Witkiewiczówna, op.cit., s. 52.

[37] Po 1890 roku wyszły jego następujące prace: *Na przełęczy* (I wyd. 1891; II – wespół ze szkicem *Po latach*, 1906), *Styl zakopiański* (z. 1–2, 1901), *Chrześcijaństwo i katechizm. O nauce religii w szkołach galicyjskich* (cz. 1, „Reforma szkolna" 1904; cz. 2, 1913); *Z Tatr* (tu: tłum. *Kwiatków św. Franciszka* na gwarę podhalańską; opowiadania: *Wojtek Gandara, Jędrek Cajka, Zośka Galicka*; tłum. z L. Tołstoja w gwarze *Cem ludzie zyjom*); opowieść o J. Siedleckim i malarzach *Dziwny człowiek* (1903); monografie: *Juliusz Kossak* (1900), *Aleksander Gierymski* (1903), *Jan Matejko* (1908). W rękopisie pozostały najważniejsze prace Witkiewicza, pisane w okolicach lat 1904–1905, pisma polityczne: *Przełom; Życie, etyka i rewolucja* (2 redakcje), artykuł *Wallenrodyzm czy znikczemnienie* – jak pisze K. Kosiński, „drukowany wprawdzie w miesięczniku »Kultura Polski« (Kraków 1917, zeszyt: czerwiec–lipiec), ale wydanie to zostało uszkodzone przez cenzurę austriacką [...]". (K. Kosiński, op.cit., s. 279)

[38] M. Korniłowiczówna, op.cit., s. 127.

[39] Zob. ibidem, s. 129–130.

Wracając do Tatr, trzeba powiedzieć, że mimo rzeczywistego i potwierdzonego zauroczenia Sienkiewicza polskimi górami, problematyka tatrzańska w nikłym stopniu odbiła się w jego twórczości. Bezpośrednio wiążą się z nimi wspomniana *Sabałowa bajka* oraz wspomnienie-nekrolog o Tytusie Chałubińskim opublikowane po jego śmierci w „Słowie" (1889, nr 253) i przedrukowane potem w „Czasie" i „Tygodniku Ilustrowanym". Z tego samego roku pochodzi też opublikowany pod nazwiskiem K. Dobrzyński artykuł *Kto da więcej? Szkice z licytacji Zakopanego* („Słowo", nr 115), dotyczący kupna stolicy Tatr przez hrabiego Zamoyskiego.

W tymże samym roku, jeszcze przed śmiercią Chałubińskiego, odbył się w Zakopanem słynny, bo niezapowiedziany i jakby spełniający przedśmiertną wolę umierającego doktora koncert Ignacego Paderewskiego. „Beethoven, Schumann, Chopin, własne kompozycje" – notuje skrzętnie Hoesick. A wśród słuchaczów śmietanka: Witkiewicz, Dembowski, Sienkiewicz. Właśnie pisał *Bez dogmatu* i cały urok ówczesnego koncertu wraz z niebywałym czarem interpretacji *Sonaty księżycowej* umieścił w swojej powieści[40]. Z rzeczy powszechnie znanych trzeba wymienić słynną scenę z *Potopu*, w której górale ratują przed Szwedami króla polskiego Jana Kazimierza powracającego ze Śląska do kraju.

Owa scena i kłopoty z jej interpretacją posłużyły Julianowi Krzyżanowskiemu do zasygnalizowania specyficznej techniki pisarskiej Sienkiewicza i nieporozumień ze strony profesjonalnej krytyki, traktującej jego powieści historyczne niemal wyłącznie jako „produkty myśli naukowej". Tymczasem, dowodził badacz, „Sienkiewicz budował swoją wizję przeszłości nie tyle z materiałów ogłoszonych w wydawnictwach historycznych, ale sięgał również do tego, co nazwać by można tradycją literacką, pisaną i ustną, do pomysłów swoich poprzedników, poetów, dramaturgów czy powieściopisarzy, którzy zdobywali się na takie czy inne wizje przeszłości, niekoniecznie zgodne z jej naukowym poznaniem"[41]. Po tych konstatacjach przyszedł także dowód, pokazujący jak skomplikowaną drogą musiała iść myśl pisarza, prawdopodobnie kontaminującego skromną notatkę w pracy Seweryna Goszczyńskiego

[40] F. Hoesick, op.cit., s. 77–78.

[41] J. Krzyżanowski, *U źródeł powieści Sienkiewicza*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu*, Wrocław 1966, s. 207–208.

(*Dziennik podróży do Tatrów*), zapisującego w sposób bardzo ogólny jakieś bliżej niezidentyfikowane góralskie podanie z Doliny Kościeliskiej z tradycją literacką, idącą co najmniej od Waltera Scotta na temat bitności, odwagi i umiłowania wolności przez górali. Zresztą skąd wiadomo, że to wszystko? Ciekawy jest też pogląd badacza dotyczący Sienkiewiczowskiego wykorzystania gwary podhalańskiej do stylizacji języka w *Krzyżakach*, czemu jak wiadomo poświęcono wiele interesujących prac z dziedziny językoznawstwa. Wedle Krzyżanowskiego Sienkiewicz poszedł tutaj całkowicie za sugestią Witkiewicza, upatrującego w kulturze podhalańskiej najbardziej pierwotnych pokładów polskiej tradycji narodowej. „Powieściopisarz – brzmi konstatacja Krzyżanowskiego – przyjaciel Dembowskiego i Witkiewicza znał niewątpliwie poglądy autora *Na przełęczy* na homeryckość kultury podhalańskiej i na Sabałę, Homera Tatr. Podejmując więc pracę nad powieściowo-epickim malowidłem średniowiecza polskiego, realizował świadomie czy bezwiednie Witkiewiczowskie poglądy i postulaty i robił to świadomie, konsekwentnie i z dużym wysiłkiem"[42].

Kładka trzecia – my i Polska to jedno

Witkiewiczówna, znająca swego brata jak chyba nikt inny, pisała o relacji Witkiewicz – Sienkiewicz: „Byli przyjaciółmi, a wszystko ich rozdzielało: temperament, życiowe potrzeby, poglądy na sztukę, a jednakże jak chętnie jeden drugiego szukał, jak lubili swoje opowiadania i swoje książki"[43]. Choć pisali inaczej – jeden był mistrzem w zakresie fikcji literackiej, drugi w krytyce artystycznej – w zasadzie służyli tej samej sprawie, obaj skrępowani pancerzem cenzury, obchodzący wokoło to, co stanowiło najświętszą wartość. Utrwaliło się – prawdopodobnie dzięki sugestii Grzymały-Siedleckiego – przekonanie, że Witkiewicz, tak jak nie cenił malarstwa Matejki, ale z czasem się do niego przekonał, tak nie doceniał historycznej twórczości Sienkiewicza, a nawet miał żal do przyjaciela, iż ten zdradził dawne młodzieńcze ideały i dokonał fałszywego zwrotu. Być może była w nim pewna go-

[42] Op.cit., s. 217.

[43] M. Witkiewiczówna, cyt. za: Z. Piasecki, op.cit., s. 99.

rycz związana z nagłą rewoltą Sienkiewicza po powrocie z Ameryki, ale z drugiej strony pisma polityczne Witkiewicza, zwłaszcza zaś artykuł *Wallenrodyzm czy znikczemnienie*, w którym wyjaśnia on swój stosunek do powstania styczniowego i tego, co stało się z duszą polską po jego zdławieniu, nie pozostawia cienia wątpliwości co do poglądów autora. Uprawnia do tego przede wszystkim zapisana przejmująco reakcja Witkiewicza na *Wskazania polityczne* Świętochowskiego (1882), jednoznacznie odebrane jako dowód oportunizmu i zaprzedania idei polskości. Witkiewicz w pierwszej redakcji *Życia, etyki i rewolucji*[44] poddaje druzgocącej krytyce ideę pracy organicznej, którą w warunkach niewoli uznał za „bezpłodną w sprawach społecznych, a szkodliwą w narodowych i politycznych". Tylko „wyjątkowe zacieśnienie umysłów – pisał – mogło tym hasłem starać się zastąpić całą dotychczasową ideologię polską"[45]. Domagał się powiększania duszy polskiej i to hasło stało się synonimem wyznawanego przezeń maksymalizmu etyczno-narodowego. Kazimierz Kosiński podaje, że najsilniejszy atak na pozytywizm przypuścił Witkiewicz w *Bagnie*, którego treścią jest nie tyle słynny proces z zakopiańską kliką, co rekonstrukcja tego, co trzeba by określić Witkiewiczowskim ideałem społecznym. Zaczerpnięta stamtąd i powtarzana często formuła: „na trzęsawiskach nie można budować", metaforycznie określa podstawowy warunek narodowego bytu. Wartość społeczeństwa według Witkiewicza bierze się bowiem z wartości obywateli, z gruntu moralnego, na którym budują oni swoją egzystencję. „Nie ulega wątpliwości – komentuje Kosiński – że mamy tu zagadnienie wielkiej przemiany życia poprzez przemianę dusz, jak u Mickiewicza, Tołstoja, Ruskina i Morrisa. [...] Mamy tu wyraźny ideał życia, które byłoby moralne u samych podstaw społecznych bytu, na samej głębi duszy zbiorowej. Zagadnienie etyki społecznej pogłębia się jeszcze i przez to, że zarówno zło, jak dobro, promieniują na dusze aż do rezultatów dalekich i nieprzewidzianych poza swoim czasem i miejscem. [...] Ta podstawa etyczna w ujmowaniu zagadnień politycznych i społecznych i dalej w ujmowaniu samego życia jest tak daleko rdzennie polska, że schodzi tu Witkiewicz na samą głębię duszy polskiej i staje

[44] Wszystkie cytaty i streszczenia pism społeczno-politycznych S. Witkiewicza na podstawie fragmentów w: K. Kosiński, *Stanisław Witkiewicz (1851–1915)*, Warszawa 1928.

[45] Ibidem, s. 337.

obok tych [...], którzy wskazywali drogi do wolnego i szczęśliwego żywota [...] przez opanowanie instynktów antyspołecznych po podniesieniu się dusz"[46].

Znaczenie Sienkiewiczowskiego czynu, jakim okazała się na progu lat 80. *Trylogia*, rozumie Witkiewicz jasno dopiero w pewnej perspektywie czasowej, na którą zdobył się pisząc wielkie monografie o polskich artystach, najważniejszych dla sztuki polskiej w wieku XIX: Matejce, Gierymskim i Kossaku. Przekonanie to wyraził bardzo prosto. Dla niego: „Polska XIX wieku przejawiła się w zupełności w swojej sztuce", albowiem właśnie tu nastąpiło niemal niezależnie od okoliczności zewnętrznych „zupełne wcielenie duszy polskiej"[47].

Przejmująca i bolesna jest retrospektywa, z jaką rozpatruje on stan świadomości narodowo-społecznej po klęsce powstania. Ujmując je jako ostatni przejaw ideologii rewolucyjnej Polski, demonstracyjne umieranie za wolność dokonujące się na oczach całej Europy ówczesnej, umieranie tym tragiczniejsze, że było bezpłodnym męczeństwem, bez nadziei zwycięstwa, Witkiewicz podkreślał moment postyczniowej traumy, określając ją jako „poniżenie ze strachu", „kurczenie się i malenie dusz". „Cały ferment dziejowy epoki, ferment społeczny, narodowy i polityczny spalił się w roku 63, zostawiając ruinę materialną i pustkę duchową" – pisał z pasją. W duszy polskiej – komentuje Kosiński – „zamarła odwaga do życia, którą Witkiewicz identyfikował z pędem do swobody, z wolą do walki czynnej i do zwycięstwa". Potężniejąca rola Prus, despotyzm anachronicznego organizmu państwowego carskiej Rosji zapowiadały jednocześnie koniec wszelkiego idealizmu. „Zaczynała się długa i posępna noc nad Europą". Dla Polski rozpoczęła się także nowa epoka, na scenę – jak to obrazowo ujmuje Witkiewicz – weszli ludzie nowi, bo tych najdzielniejszych już nie było. Ci nowi – to ci „trzeźwi", pozytywni – „pijani strachem i miernotą dusz"[48]. W *Przełomie* Witkiewicz dokładnie opisuje mechanizm upodlenia funkcjonujący w niewoli, zatruwający duszę i naruszający jej wewnętrzną spoistość (więźbę): „doprowadzić naród podbity do tego, żeby pozostał tylko rasą, tylko odmianą antropologiczną,

[46] Ibidem, s. 338.

[47] S. Witkiewicz, *Matejko*, w: *Pisma zebrane*, pod red. J. Z. Jakubowskiego i M. Olszaniec-kiej, t. II, *Monografie artystyczne*, cz. 2, Kraków 1974, s. 198.

[48] Streszczenie poglądów Witkiewicza z jego prac: *Wallenrodyzm czy znikczemnienie*; *Przełom*; *Życie, etyka i rewolucja*, wg: K. Kosiński, op.cit., s. 311–313.

wydrzeć mu jego duszę i ponad wszystkimi wyższymi potrzebami bytu postawić zagadnienia egoistycznych potrzeb, zużyć na nie całą energię życia, całą siłę czynu, nie pozostawiając nic z myśli i uczuć ani dla wspominania przeszłości, ani marzenia o przyszłości [...]"[49]. W poddaniu się tej presji, w oderwaniu się od idei niepodległości kryło się jego zdaniem największe niebezpieczeństwo. Następował nie tylko rzeczywisty koniec ojczyzny, ale i definitywnie rozpadała się jej idea w duszy polskiej: „Było Księstwo Poznańskie, Galicja, Królestwo, Litwa, Podole, Wołyń, Ukraina, wyszły nawet na wierzch pojedyncze gubernie, jako osobne skupienia interesów i dążeń. Był przemysł, handel, rolnictwo, parcelacja, pozytywizm w Warszawie, stańczycy w Krakowie, klerykalizm w Poznaniu, głucha noc w Wilnie, był chaos interesów i ani jednej idei, idei Polski, idei, któraby mogła skupić umysły i wskazać górny, daleki cel dążeń, zamiast patrzenia sobie pod nogi i wyszukiwania ziaren i plew dobrobytu. Można było rozpaczać do dna i zwątpić ostatecznie"[50]. Przejmująca wiwisekcja tego okresu idzie u Witkiewicza z przeraźliwie jasnym uświadomieniem sobie wszystkich czynników rozkładowych tego procesu: odrębności organizmów politycznych i gospodarczych zaborców, przeobrażenia stosunków społeczno-narodowych na dawnych ziemiach polskich, zmian w stratyfikacji społecznej, rozwoju nowych sił plemiennych i klasowych, pojawienia się socjalizmu wrogiego idei narodowej, wreszcie przekształceń w obrębie polskiej psychiki i mentalności.

Te cechy zdaniem Witkiewicza trafnie wychwycił Sienkiewicz, portretując w *Rodzinie Połanieckich* upiorny model nowej polskiej rodziny, i – dopowiedzmy – dezawuując tym samym swoje własne, wykreowane siłą myślenia mitycznego – przykład taki znajdziemy w *Starym słudze* i *Hani* – jej idealistyczne wyobrażenie, wzorcowe dla tradycyjnego, patriarchalnego stylu myślenia. „W tych czasach – zapisuje Witkiewicz we wspomnieniu – kiedy Gierymski i wielu innych usiłowało żyć w kraju; skorupa była sucha, brudna i plugawa, bardziej może niż kiedy i kto ją tylko znał, kto nie wiedział, co się dzieje w głębi, ten pluł i wzdrygał się ze wstrętu lub tonął w rozpaczy.

[49] Ibidem, s. 314–315.

[50] Cytat z: *Wallenrodyzm czy znikczemnienie*, za: K. Kosiński, op.cit., s. 318.

To, co wtenczas stanowiło naczelną warstwę społeczeństwa, przedstawione jest z taką nadzwyczajną prawdą w *Rodzinie Połanieckich*. To społeczeństwo, z którego wypruto wszelkie idee i zastąpiono je interesem, społeczeństwo płaskich spekulantów, płytkich miłostek, uganiania się za łatwym powodzeniem i robieniem sobie cnoty obywatelskiej ze zręcznego bogacenia się; to społeczeństwo, w którym zdaje się szczęściem, jasnością i weselem umrzeć jak Litka lub pogrzebać się żywcem w rezygnacji jak pani Emilia; to społeczeństwo było takie, że żyć z nim było niepodobna, trzeba się było powiesić, uciekać – lub żyjąc wśród niego, żyć poza nim [...]"[51]. I piszący te słowa, i Sienkiewicz tę opcję wybrali – życie na marginesie, poza jego właściwym nurtem, co jest zresztą jedynym w swoim rodzaju paradoksem, zważywszy na to, że obaj są kontynuatorami owej idei polskiej, nad której zatratą tak boleje monografista.

Osobnym paradoksem jest również i to, że Witkiewicz, odmiennie niż czyniła to krytyka Sienkiewiczowskiej powieści, nie dostrzega w niej reakcyjności pisarza, dla niego Połaniecki nie jest wzorcem do naśladowania i jak rozumie, nie jest on wzorcem również w intencji autora. Witkiewicz, odczytując ideę powieści, skupia się na jej walorach artystycznych, wartość powieści dostrzega przede wszystkim w porażającej nagą prawdą sile realistycznego przekazu, a ten mówi to, co mówi[52].

Podobnie zdaje się interpretować *Trylogię*, która jest dla niego przede wszystkim prawdziwym, spełnionym czynem artystycznym. Ów Sienkiewiczowski czyn, jak wspomina Witkiewicz, na marginesie monografii o arcypolskim malarstwie Kossaka, zaskoczył wszystkich swą nieprzywidywalnością, rzec można irracjonalizmem, jaki towarzyszy niekiedy artystycznym dokonaniom. Bo oto „ten człowiek z *teki Worszyłły*", autor *Szkiców węglem*, *Janka Muzykanta*, *Bartka zwycięzcy*, felietonów, „w których wołał o postęp, o światło" i w których „przetrzepywał zdziurawioną przez mole tradycję" – „zawrócił nagle na miejscu i poszedł, jak się zdało, na przełaj ruchowi, do rozbudzenia którego w tak znacznej mierze się przyczynił"[53]. Witkiewicz wspomina, że nie tylko

[51] S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, w: *Pisma zebrane*, ed.cit., t. II, *Monografie artystyczne*, cz. 1, s. 310–311.

[52] Podobne odczytanie utworu proponuje A. Hutnikiewicz, *O współczesnych powieściach Sienkiewicza*, w: *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976.

[53] S. Witkiewcz, *Juliusz Kossak*, w: ibidem, s. 7.

dawni współtowarzysze pozytywistycznej młodości autora *Trylogii*, ale także wszyscy inni (w tym być może on sam) mieli problem ze zrozumieniem, co się naprawdę stało. Ten zwrot zaskoczył wszystkich w takiej samej mierze, jak późniejszy niebywały sukces powieści i idące za nim powszechne uwielbienie jej autora.

Zaskoczył przede wszystkim tych, którzy nie doczytali namiętnej polemiki Sienkiewicza ze Spasowiczem (1882), postaci jasno realizującej ideały nowych i trzeźwych: przystosować się za wszelką cenę. Fałsz tej konformistycznej postawy Witkiewicz zobaczył z przeraźliwą jasnością w pracy organicznej w Królestwie, a nawet w pozorowanych targach z rządem pruskim Drzymały, sprycie Wawrzyniaka czy protestach szkolnych[54]. Sienkiewicz, obchodząc cenzurę, dał jej wyobrażenie na kilku stronach felietonu, w którym omawia stronniczy odczyt krytyka. Czy Pol jest naprawdę, jak sugeruje to Spasowicz, tylko anachronicznym głupcem zapatrzonym w przeszłość – zapytywał w *Mieszaninach*. Tajemnica jego wpływu na współczesnych – odpowiadał – może być tajemnicą jedynie dla tych, których „teraźniejszość zadawalnia zupełnie". Pol cały jest z tradycji, w której ludzie widzą wiele zła, ale i on to zło dostrzega. Rzecz w tym, akcentuje felietonista, że „tylko ta przeszłość nam pozostała; jest to jedynie zupełnie n a s z e – więc myśl i serce chętnie ulatują do tej jedynej dziedziny; boleją nad jej złem – krzepią się dobrem – ile zaś tam dobra i światła, pouczył [...] Pol w swym *Mohorcie*". Dzięki takim ludziom jak Pol, którego Sienkiewicz nie waha się nazwać „dumnym kamiennym narodowcem" i „postacią iście matejkowską", dającą odpór wszelkim, choćby najszczytniej nazwanym kompromisom, w istocie prowadzącym do „wielkiego nihil", mamy jeszcze jakąś narodową podstawę, jakiś „chleb patriotyczny", który przyszłe pokolenia uczy wytrwania „usque ad finem"[55] (192–196).

Jak wykaże to Sienkiewicz w *Trylogii*, bliski był mu patriotyzm wieloetniczny[56], stąd takie znaczenie przywiązywał do *Mohorta* – mi-

[54] K. Kosiński, op.cit., s. 320–321.

[55] Zob. przypis 16.

[56] Pisze o tym w sposób bardzo sugestywny M. Płachecki, proponując zresztą odmienne, niż czyni to tradycja interpretacyjna, rozumienie postawy Sienkiewicza wobec romantyzmu. Tę odmienność, jak się zdaje, sugerują także głębokie, ejdetyczne odczytania Witkiewicza. Por. M. Płachecki, *Role społeczne Sienkiewicza-pisarza*, w: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999, zwłaszcza s. 229–233.

tycznej księgi polskich kresów, a opowieści „ku pokrzepieniu serc" rozpoczynał od scenerii grozy, od zapowiedzi ponurego proroctwa nadciągającej w bratobójczej wojnie apokalipsy. Chciał krzepić, ale nie usypiać, „przydawać życia" – jak intuicyjnie ujmowała to w roku jubileuszu autora *Trylogii* Konopnicka[57]. Witkiewicz podobnie zrozumiał ów Sienkiewiczowski zamiar budzenia duszy z letargu. „Z powieści Sienkiewicza – pisał – wydobyła się nie tylko bierna świadomość narodowej odrębności, buchnęła z nich elementarna siła narodowego życia z taką mocą sugestyjną, że ludzie wątpiący ocknęli się i kajali się za swoją niewiarę, za poniżenie dusz własnych, które było poniżeniem wielkiej przeszłości i tej przyszłości, w którą nikt żywy nie wątpi"[58]. Sienkiewicz dokonał *Trylogią* więcej niżby oczekiwać należało, wstrząsnął sumieniem i dobrał się do tego, co w narodzie stanowi „elementarną siłę jego osobowości". „Tę treść plemienną, ten absolutny pierwiastek narodowości wskrzesiła poezja Sienkiewicza"[59]. Witkiewicz prawdopodobnie poszedłby dalej niż zrobił to autor *Trylogii*, zastygły w lęku – jak pokazują to późne jego powieści (np. *Wiry*) – o przetrwanie substancji narodowej poddanej ciśnieniu rewolucyjnego wrzenia. Dla Witkiewicza ważny był jednak ów moment inicjacji, ten płomień, który nieoczekiwanie wydobył się z popiołów i zgliszcz. Literatura polska – pisał – „od owego czasu nie zatrzymała się ani chwili w rozwoju. Poszła dalej i wyżej, głębiej i bezpośredniej sięgnęła w życie, z surową powagą ujawniła tragedię dusz ludzkich, znalazła jeszcze większą potęgę słowa, jeszcze skuteczniejszą moc opanowywania umysłów – ale tamta chwila odrodzenia absolutnej energii życia nie może być przekreślona przez nikogo"[60]. Bez Sienkiewicza nie byłoby być może nie tylko Żeromskiego, ale i Wyspiańskiego, nie tylko Przybyszewskiego, ale i Berenta. Wbrew pozorom siła pisarstwa nie zawsze polega na awangardyzmie[61].

[57] M. Konopnicka, *O twórczości Sienkiewicza*, „Kurier Warszawski" 1900, nr 353.

[58] S. Witkiewicz, *Juliusz Kossak*, ed.cit., s. 9.

[59] Ibidem.

[60] Ibidem, s. 9–10.

[61] Stosunkiem Sienkiewicza do awangardy artystycznej zajęła się w swoim czasie Ewa Paczoska w znakomitym, choć wywołującym chęć polemizowania artykule *Sienkiewicz i awangardy*, w: *Sienkiewicz i epoki*, ed.cit.

Dandys i oberwaniec w robotniczej bluzie do końca życia pozostali w swoim *emploi*. Na portretach z początku XX wieku, utrwalających ich wizerunki, widnieją dwa zupełnie inne światy: starszy, nienagannie ubrany gentleman o arystokratycznych manierach i szlachetnym wyglądzie, i ubrany w góralski serdak, piękny, choć poorany zmarszczkami starzec z pałającymi oczami. Dwa światy spoglądają na siebie, dwa style życia, dwa języki, którymi kultura polska artykułowała przed stuleciem swoje najważniejsze problemy. Sienkiewicz w dziedzinie literatury osiągnął szczyty, o jakich nie śniło się dotąd polskiemu pisarzowi, krytykiem artystycznym i literackim bywał – bez pasji i bez przekonania, rolę polityka też chyba przyjął pod przymusem. Wacław Lednicki z żalem wypomina Sienkiewiczowi skrótowość jego wypowiedzi w tej dziedzinie, zastanawiając się nad tym ponoć typowo polskim fenomenem: „They are simply too short, and each time when I read them I feel sorry that he did not continue. One has the impression that the writer was lazy or impatient, that he took for granted some things which were clear to him. It is perhaps a trait characteristic of Poles in general – a trait which one would like to call superficiality, but one would be perhaps wrong. Is it so with the Poles because of history did not afford them time enough for reflection? – or because of the Polish temperament, of their passionate, sensual approach to life?" Krytyk odpowiada sam sobie – oczywiście nie. Żeby wiedzieć jaki smak ma wino, niekoniecznie trzeba wypić beczkę. W wypowiedziach Sienkiewicza jest coś, co nazwać można niechęcią do eksponowania swojej wiedzy. Towarzyszy temu poczucie dumy czy wyższości, która tworzy barierę nie do pokonania między Polakami i resztą świata. Lednicki z nieomylną intuicją nazywa ten rodzaj ekskluzywności: „this feeling of independence is a result not only of the polish historical tradition but also of a tradition of s u f f e r i n g [podkreślenie moje – J.S.]. [...] Sufferng creates dignity and forms exclusiveness because there is an element of pride and selfishness in suffering. This is what I see now and understand when I recall the sorrowful and melancholy expression of Sienkiewicz eyes, contrasting with the white tie and briliant evening dress in which I saw him"[62].

[62] W. Lednicki, *Henryk Sienkiewicz (1846–1946)*, Polish Institute of Arts and Sciences in America's Series, New York 1948, s. 36–37.

Autor tych słów tak właśnie zapamiętał Sienkiewicza widzianego w Krakowie w roku 1913. Przedziwny urok mają te słowa o godności cierpienia ujrzanego w pełnym melancholii obliczu pisarza. Co zobaczyłby – gdyby to było możliwe – w gorejących pasją oczach Witkiewicza? Irracjonalny płomień wszechświatowej rewolucji, czy raczej ideę Polski wolnej[63] – zapalającej w obu – wielkich przyjaciołach i przeciwnikach – niewygasłą namiętność życia?

[63] Idea Polski jest głównym tematem twórczości Sienkiewicza – pisał Tadeusz Zieliński. „O czymkolwiek by pisał – o Warszawie, Afryce, Ameryce, o Neronie, o Zygfrydzie von Loeve, o żelaznym Jaremie, czy o Połanieckich – o wszystkim pisze, mając na widoku Polskę. Mówi rodakom: oto, jakimi byliście ongi, oto, jakimi staliście się teraz – postanawiajcie tedy, jakimi chcecie być. I mówi rzeszom swoich czytelników – Niepolaków: oto, kto zacz jesteśmy – rozstrzygajcie teraz, czy naród nasz może być pełnoprawnym członkiem rodziny europejskiej". (T. Zieliński, *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, w: *Z ojczystej niwy. Studia i szkice*, Zamość 1923, s. 104.)

Sienkiewicz – pogański i chrześcijański

Liczba artykułów i książek, w których pojawia się problem religii u Sienkiewicza wydaje się dowodzić, że jest to jeden z najpoważniej przez krytykę traktowanych problemów. Nawet jeśli weźmiemy tylko rzeczy napisane w ciągu ostatnich lat 10., opinię tę trzeba by podtrzymywać. Nadal jednak jak w XIX stuleciu dominuje ton apologetyczny, rzucający na kolana przed chrześcijańskim geniuszem Sienkiewicza[1]. Brakuje syntez i wniosków, które wychodziłyby poza najprostsze konstatacje. W dużej części tekstów krytycznych problemu nie podejmuje się natomiast ze względu na jego oczywistość i ta obawa przed stwierdzaniem oczywistości powstrzymuje od wchodzenia w temat.

Tymczasem wydaje się, że jest to jeden z najważniejszych problemów jeśli nie twórczości, to z pewnością samego Sienkiewicza, autora zarówno bogoojczyźnianych obrazów w rodzaju patetycznej śmierci Longinusa (*Ogniem i mieczem*) czy bezprzykładnego bohaterstwa zbłąkanego defensora – Bartka, jak też posępnych scen pustego nieba i ogołoconego z miłosierdzia ziemskiego padołu, gdzie dominuje cierpienie, bezsens i śmierć (*Na marne*, *Bez dogmatu*, *Wiry*). Owa dwubiegunowość w ujmowaniu ludzkiego żywota, nawet jeśli mieści się on jakoś w planie Bożym, nasuwa wiele pytań i wątpliwości, dotyczących nie tylko wyborów ideowych, wyciskających swoiste piętno na całościowej wizji przedstawianego świata, ale także konkretnych rozwiązań artystycznych. Dorzucę do tego tkwiącą w powtarzanych wciąż próbach nowego odczytania Sienkiewicza pokusę wniknięcia w rzeczywisty stan rzeczy, przez co rozumiem nie tyle rozliczanie pisarza z tego, czy wierzy, czy nie, lecz zbadanie, jakie są w istocie jego poglądy na sprawy wiary. Sprawa o tyle wydaje się interesująca, że pokolenie Sienkiewicza jest chyba pierwszą z XIX-wiecznych generacji postawionych ostro pomiędzy dwoma skrajnościami: wiarą i religijnością domu i kultury, w której ich wychowano, w której wzrośli i która zrosła się ze wszystkim, co kojarzyło się im z polskością, i – atrakcyjnością nowoczesnego, pozytywistycznego światopoglądu, który lansował rezygnację z tradycyjnych ujęć kwestii metafizycznych na rzecz postkantowskich idei moralnych i laickiego wzoru harmonii społecznej[2].

Na rozdrożu, czyli o pokoleniu

Stanisław Fita, rekonstruując stan świadomości młodych, dostrzegł wiele czynników powodujących w ich umysłach zamęt. Już na starcie pokolenie Prusa i Sienkiewicza „stanęło wobec konieczności rozwiązywania bolesnych dylematów: walka czy przetrwanie, tradycja czy postęp polegający na zaczynaniu wszystkiego od nowa, wiara czy »nowoczesna« nauka? Dwa zjawiska wyostrzyły wymienione dylematy: klęska powstania styczniowego spowodowała rozczarowanie i załamanie wiary młodych ludzi w wyznawane dotąd ideały; z drugiej zaś strony zmiana orientacji w kierunku uznania pierwszorzędnej ważności roli nauki i pracy użytecznej zbiegła się z napływem do naszego kraju nowych prądów filozoficznych, społecznych, metodologicznych"[3].

Czytano pojawiające się w polskich przekładach prace z zakresu nowoczesnego materialistycznego przyrodoznawstwa (Darwin, Büch-

[1] Za modelowy przykład w tej dziedzinie uchodzi do dzisiaj praca Józefata Nowińskiego, *Sienkiewicz*, Kraków 1901. Podobny styl reprezentuje również odczyt I. Chrzanowskiego, *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1916, wygłoszony ku czci pisarza 7 grudnia 1916 roku w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współczesny odpowiednik: *Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, pod red. L. Ludorowskiego, Zamość 1992 oraz *Motywy religijne w twórczości Henryka Sienkiewicza*, pod red. L. Ludorowskiego, Kielce 1998.

[2] Bardzo dobrą charakterystykę stanu umysłów w tym czasie daje Aneta Mazur, *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II poł. XIX w.*, Opole 2001, s. 275–280.

[3] S. Fita, *„Pozytywista ewangeliczny". Problematyka religijna w twórczości Bolesława Prusa*, „Roczniki Humanistyczne" 1987, t. XXXV, z. 1, s. 7.

ner), a także filozofii i socjologii (Comte, Mill). Młode pokolenie znalazło w nich asumpt do podjęcia i przemyślenia wielu kwestii światopoglądowych, a co radykalniejsi – nawet do zakwestionowania tradycyjnych prawd wiary.

Analizując postawę Świętochowskiego – od początku zdecydowanie optującego za laickim modelem światopoglądowym i deklarującym swój ateizm (agnostycyzm), Jerzy Rudzki akcentuje prócz owych lektur oraz studiów w Niemczech najbardziej zbliżających przyszłego redaktora „Prawdy" do materializmu także inne czynniki, które skądinąd współtworzyły pozytywistyczny program. Według niego realizacja pracy organicznej wymagała pewnych radykalnych pociągnięć, na pewno zaś odrzucenia fideistycznych mrzonek na rzecz wiary w człowieka, w jego własny potencjał i energię. Pozytywiści, pisał, „dalecy byli [...] od jakiejkolwiek ascezy, choć nie byli również – o co często pomawiał ich kler i publicyści katoliccy – orędownikami wulgarnego materializmu życiowego jako przeciwieństwa wszelkiej ideowości. Po prostu pragnęli stworzyć dla ludzi szczęście i dobrobyt na ziemi i to decydowało o świeckim charakterze głoszonych przez nich zasad"[4].

Trzeci składnik dotyczył przyjętej przez generację pozytywistyczną zasady rozwoju i postępu społecznego. Ewolucjonizm i organicyzm godził najboleśniej w religijne teorie na temat istnienia i rozwoju świata, scjentyzm zaś wchodził w nieuchronny spór z kościelnym dogmatyzmem. Stosunkowo najsłabiej prezentował się natomiast ten składnik nowoczesnego światopoglądu, który wiązał świeckość myśli z odrzuceniem pozostałości feudalnego ustroju. Chodzi tu o takie rozumienie religii, które przyznaje jej funkcję najważniejszego strażnika hierachicznego układu społecznego. Ta myśl pojawia się stosunkowo często w publicystyce pozytywistycznej, a nawet w twórczości literackiej, ale przede wszystkim w pierwszym okresie rozwoju prądu, kiedy istniała naturalna potrzeba odcięcia się od poprzedników i zaznaczenia postępowego kierunku młodych. Punkt ten jednak zaznaczył się najsłabiej, co jednoznacznie wskazuje na ograniczoność koncepcji ekonomiczno-ustrojowych polskiego pozytywizmu, nieskłonnego do naruszania samorzutnie przekształcającej się tektoniki społecznej. Już samo odwołanie się do myśli liberalnej we wczesnej fazie rozwoju pozytywizmu zyskało młodym jednak opinię wojujących antyklerykałów. *Notabene* liberalizm w warunkach braku państwowości pozostawał pobożnym życzeniem, w najlepszym zaś wypadku efektowną metaforą postępowości młodych. Co do antyklerykalizmu, to w dużej mierze i w odniesieniu do większości pogląd ten był uzasadniony (można było być np. katolikiem i antyklerykałem), choć od początku istniała tu ogromna polaryzacja poglądów[5]. W gronie tym Świętochowski jest na pewno postacią najwyrazistszą i najlepiej określoną, jeśli weźmie się pod uwagę, że kwestie wiary, religii, duchowieństwa, duchowej niezależności stanowią jeden z najpoważniejszych (jeśli nie najważniejszy) dział nie tylko jego publicystyki, ale też uprawianej przez niego beletrystyki (*Dusze nieśmiertelne*, *Duchy*)[6]. Ale nie jest też postacią jedyną.

Być może lepszym przykładem byłby Prus, który od początku sympatyzował z pozytywistami, ale nigdy właściwie nie widział się wśród radykałów[7]. Domagając się poważnych naukowych motywacji dla rozstrzygnięć społecznych i ekonomicznych, nieustannie krytykował tych, którzy idee pozytywistyczne upraszczali dla doraźnych celów, czynili z nich oręż dla swego fanatyzmu czy nietolerancji. Jeśli jednak wystąpienia Prusa z lat 70. można potraktować jako wynikające

[4] J. Rudzki, *Aleksander Świętochowski i pozytywizm warszawski*, Warszawa 1968, s. 121.

[5] W zaborze rosyjskim – pisze Stefan Kieniewicz – „katolicyzm stał się istotnym składnikiem polskiej świadomości narodowej; sprawdzało się to m.in. na kresach wschodnich, gdzie ludność wiejska, narodowościowo mieszana, przechylała się ku polskości w tej mierze właśnie, w jakiej pozostawała katolicką. Skądinąd episkopat w zaborze rosyjskim składali ludzie ostrożni, lojalni wobec rządu, niechętni jakimkolwiek innowacjom w dziedzinie kościelnej, a tym mniej społecznej. W oczach większości inteligencji polskiej, a tym bardziej klasy robotniczej, Kościół zdawał się nadal ostoją wstecznictwa. Wzrastało zatem w środowiskach miejskich zobojętnienie w sprawach wiary. Nie było to równoznaczne z antyklerykalizmem: nie wojowano z księżmi, nie chcąc, między innymi, iść w tej mierze na rękę zaborcy". (Idem, *Kościół polski i sprawa narodowa w XIX w.*, w: *Historyk a świadomość narodowa*, Warszawa 1982, s. 202–203.)

[6] Swoistego rodzaju paradoks odnotowuje w stosunku do tego zdeklarowanego ateisty Lesław Eustachiewicz, *Horyzonty religijne polskiej prozy*, w: *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, pod red. M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i K. Dybciaka, Lublin 1993: „Równocześnie jest Świętochowski pisarzem o tak wysokim stopniu wrażliwości etycznej – ukazanej zwłaszcza w »obrazkach powieściowych«, w niektórych dramatach, w historiozofii poszukującej syntezy dziejów ludzkości (*Duchy*) – że osiąga w nich jakieś indywidualne przeżycie religijne, jakby mimo woli, czy »pod prąd« apriorycznie przyjmowanych założeń ideowych" (s. 204).

[7] Poglądy Prusa streszczam za: H. Markiewicz, *Bolesław Prus a pozytywizm warszawski*, w: *Literatura i historia*, Kraków 1994.

z potrzeby utrzymania wysokiego ideału przejawy krytyki wewnętrznej i w pewnym sensie autokorekty (jednak widział się wśród postępowców), to okres samodzielnego prowadzenia „Nowin" (1882–1883) należałoby uznać za otwarty konflikt z obozem pozytywistycznym. W cyklu artykułów zaatakował on „prasę niegdyś młodą" za brak konsekwencji i realizmu w działaniach, uprawianie wyłącznie polityki negatywnej, wreszcie odejście od idei demokratyzmu. Prus wyrzucał pozytywistom nadmierną koncentrację na krytyce przeszłości, zwalczanie szlachty i duchowieństwa, które mogłoby oddać nieocenione usługi w pracy z ludem i dla ludu, wreszcie opieranie się na idealistycznej i spekulatywnej filozofii Comte'a. Wszystko to w imię realno-utylitarnego kierunku, który z inspiracji Spencera charakteryzuje program „Nowin". Rzecz charakterystyczna, kierując słowa krytyki pod adresem pozytywistów, nie oszczędzał również obozu konserwatywnego (*Dwa okrzyki, dwa obozy*, 1883), zjadliwie komentując jego zamiłowanie do patriotycznych frazesów. W kilka lat później w *Listach podróżnika Nordenskjölda* („Kurier Warszawski" 1887, nr 115–116) wycofał się zresztą z części dawnych zarzutów, przyznając pozytywistom ogromne zasługi w działaniach praktycznych i rozwijaniu idei pracy organicznej. W latach 80. powstają największe powieściowe utwory Prusa. I *Lalka*, i *Emancypantki* mają jakby z założenia charakter dyskursywny, co uwidaczania się m.in. w określeniu ich przez autora jako „powieści z wielkich pytań naszej epoki", a dopełnia chociażby współczesna tradycja interpretacyjna[8]. „Oczywiście – pisze Henryk Markiewicz – niejedno w poglądach Wokulskiego, Szumana i Ochockiego zbieżne jest ze światopoglądem pozytywistycznym, ale pozytywiści jako »stronnictwo« są w *Lalce* nieobecni. Co więcej, sam Prus w *Słówku o krytyce pozytywnej* umieszcza Wokulskiego i Ochockiego w jednym szeregu z Rzeckim jako idealistów, którzy »gonią za wielkimi dziełami, ale nie dbają o małe«, a w rezultacie – »marnują się lub uciekają«. [...] Niewątpliwie jednak *Lalka* stawiała co najmniej znak zapytania nad skutecznością programu pracy organicznej, a *Emancypantki* przedstawiały ruch

[8] Zob. E. Paczoska, *Lalka albo rozpad świata*, Białystok 1997; J. R. Krzyżanowski, *Lalka jako powieść ironiczna*, w: *Legenda Samosierry i inne prace krytyczne*, Warszawa 1987; S. Furmanik, *Uwagi o strukturze Emancypantek*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szweykowskiemu*, Wrocław 1966.

kobiecy w krzywym zwierciadle i były polemiką z materialistycznymi tendencjami pozytywizmu"[9]. Im bliżej końca wieku, tym bliższe stawały się Prusowi szczytne ideały pozytywistycznej młodości. Dał temu entuzjastyczny wyraz w pochwale „Przeglądu Tygodniowego" z okazji 25-lecia pisma („Kurier Codzienny" 1890, nr 16), za przejaw chwilowego rozdrażnienia trzeba by uznać jednak krople dziegciu w ocenie działalności kierunku, ujawnione w *Słówku o krytyce pozytywnej* („Kurier Codzienny" 1890, nr 308–316), mającej zresztą wyrazistego adresata w postaci Świętochowskiego, uznanego jeszcze raz za materialistycznego doktrynera. Akceptację dla programu pozytywistycznego, zwłaszcza idei pracy organicznej i utylitaryzmu, Prus akcentował już właściwie do końca. Charakterystyczne jednak, że w tych pochwałach pomijał – jak pisze Markiewicz – „treści filozoficzne pozytywizmu albo wyraźnie deklarował swój afirmatywny stosunek do religii. [...] Zwłaszcza w artykułach Prusa z lat ostatnich często spotykamy gorące pochwały religii jako wielkiej i dobroczynnej siły postępu oraz uznanie dla społecznej misji duchowieństwa polskiego („Tygodnik Ilustrowany" 1908, nr 10–11; 1909, nr 48; 1910, nr 15); towarzyszy im jednak – warto zaznaczyć – krytyczny stosunek do religijności dewocyjnej i konserwatywnej, tolerancja dla ruchu wolnomyślicielskiego („Tygodnik Ilustrowany" 1906, nr 44)"[10].

W tym klasycznym ujęciu drogi duchowej Prusa zabrakło jednej refleksji, mianowicie stwierdzenia, że zwiększona uwaga poświęcona religii i duchowości nie tylko związana jest z ewolucją poglądów pisarza stającego twarzą w twarz z nieuchronną ostatnią konfrontacją własnej biografii, ale trafnie oddaje atmosferę wielkiego przełomu wieków, głębokie, wręcz traumatyczne poczucie rozpadu dawnych form życia i wytwarzanie się nowych jakości. Świadomością gwałtownego przyśpieszenia czasu i starzenia się kalendarza ludzkości naznaczone było pisarstwo Prusa co najmniej od połowy lat 80., dając zresztą wyraz dużo wcześniejszym metafizycznym skłonnościom autora *Emancypantek*. Najpełniejszy obraz tych skłonności daje Stanisław Fita[11], analizując szcze-

[9] H. Markiewicz, op.cit., s. 95.

[10] Ibidem, s. 98.

[11] S. Fita, op.cit., passim. Z wcześniejszych zob.: K. Turey, *Bolesław Prus a romantyzm*, Lwów 1937; F. Araszkiewicz, *Bolesław Prus. Filozofia – kultura – życie społeczne*, Wrocław 1948.

gółowo motywy religijne i wyobrażenia metafizyczne Prusa. W całym tym ogromnym i szczegółowym studium podkreśla, iż jeśli pominie się pierwszy okres twórczości, w którym pisarz dopiero szuka swej drogi, próbując form, języka i konwencji, które odpowiadałyby wrodzonym twórczym dyspozycjom, to w zasadzie jego dojrzała twórczość, licząc od początku lat 80., charakteryzuje się swoistą dwutorowością, tj. przeplotem tendencji realistycznych (a nawet naturalistycznych) i realistyczno-fantastycznych. Pojawienie się tej drugiej związane jest z odczuwaniem ograniczeń dyskursu realistycznego jako konwencji niewystarczającej do ogarnięcia całości doświadczeń człowieka, zwłaszcza tych, które dotycząc najważniejszych kwestii egzystencjalnych realizują się przede wszystkim w sferze psychicznej i duchowej[12]. Dla większości jednak komentatorów twórczości Prusa charakterystyczne jest ujmowanie tej właściwości jego pisarstwa w kategoriach zwrotu czy przełomu i wiązanie ich przede wszystkim z *Emancypantkami*, *Opowiadaniami wieczornymi* czy *Faraonem*[13]. Równie częsta okazuje się potrzeba konfrontacji z Henrykiem Sienkiewiczem, nie tyle niekwestionowanym autorytetem chrześcijaństwa (katolicyzmu), co pisarzem objętym jakby zmową milczenia, a na pewno dla wielu niekłopotliwym, nie zmuszającym w stopniu takim jak Prus do szukania formuł o drążeniu Tajemnicy. Najbardziej oryginalny w tych zestawieniach pozostał jak na razie Ignacy Matuszewski, przerzucając problem – i słusznie! – w dziedzinę wyobraźni twórczej:

„Dla Sienkiewicza [...] życie – to przede wszystkim potężna symfonia barw, kształtów i ruchów: dla Prusa – to głęboka zagadka, którą rozwiązać należy [...].

Sienkiewicz [...] podobnie jak Homer i Hezjod, budował świat nadziemski z żywiołów świata ziemskiego. Prus zaś, którego fantazja przypomina w wielu punktach wyobraźnię poetów indyjskich, a który wychodził z zasady, że prawdy nikt nie dotknie palcem, nie dojrzy jej okiem, ale znajdzie ją duchem i w duchu, stawiał kwestie nadzmysłowe na czysto transcendentalnym gruncie i albo rozwijał je w sposób filozoficzny, albo też ubierał w formę oryginalnych symbolów i alegorii"[14].

[12] Zob. I. Matuszewski, *Fantastyczność u Prusa*, w: *Twórczość i twórcy. Studia i szkice estetyczno-literackie*, Warszawa 1904.

[13] I. Matuszewski, *Nowy zwrot w twórczości Prusa*, prwdr. „Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 6–14; przedr. w: *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, wybór i oprac. S. Sandler, Warszawa 1965. Z. Szweykowski, *Przeżycia osobiste Prusa w „Faraonie"*, w: *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967.

Z rodu ludzi szlachetnych i prawych[15]

Sienkiewicz przez matkę, a więc po kądzieli, pochodził z rodu o wielkich tradycjach, sięgających swoją historią XV stulecia. Szli z tego rodu wybitni mężowie stanu, politycy i duchowni, niegdyś piastujący wysokie urzędy i posiadający rozległe dobra ziemskie na Podlasiu i Mazowszu, niestety nie posiadający chyba dość zmysłu do gospodarowania, gdyż w czasach Sienkiewicza nie pozostało im więcej nad piaszczyste spłachetki ziemi i honor. Małżeństwo rodziców pisarza było podobno mezaliansem; w każdym razie kontrast między świetną przeszłością rodu i więcej niż skromną teraźniejszością stał się podstawowym doświadczeniem młodego warszawskiego gimnazjalisty, a potem studenta Szkoły Głównej, klepiącego biedę z innymi jak on „wyrzuconymi z siodła". Często cytuje się zapisane we wspomnieniu Świętochowskiego zdania o przedziwnej skłonności sympatycznego młokosa do rozpoznawania szlacheckich herbów i zwyczaju powoływania się na rodzinne, arystokratyczne parantele, co wyróżniało go pośród zdemokratyzowanej młodzieży. Znająca świetnie relacje rodzinne Maria Korniłowiczówna, wnuczka pisarza, pisze natomiast bez ogródek o biedzie, jakiej doświadczył Sienkiewicz w latach nauki. Już w czasach gimnazjalnych musiał na siebie zarabiać, gdyż nie mógł liczyć na żadną pomoc z domu, w czasach studenckich zaś pomagał swoim siostrom. „Rodzice jego byli wprost mistrzami życiowej nieporadności. Powoli, ale za to dokumentnie topniało im w ręku wszystko co mieli"[16]. Pozycja Sienkiewiczowskich dzieci była zatrważająco nieokreślona: „W społeczności

[14] I. Matuszewski, *Prus i Sienkiewicz. (Paralela)*, „Kurier Codzienny" 1897, nr 1. Cyt. wg: *O twórczości...*, s. 153–154.

[15] Przekształcam tu świadomie tytuł rozdziału (*Plemię ludzi dobrych i światłych*) książki Marii Korniłowiczówny, wnuczki pisarza, opowiadającej o tradycjach rodzinnych i atmosferze domu. Zob. M. Korniłowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1978.

[16] Ibidem, s. 30.

polskiej XIX wieku, przypominającej staroświecką sekreterę złożoną z kilku szuflad, niezliczonych szufladek i ukrytych przed nie wtajemniczonymi zakamarków [...] znalazły się bowiem jakby w zawieszeniu między szufladkami o powybijanych dnach. Jakaż przepaść dzieliła salony bardzo przywiązanej do siostrzeńca ksieni [Haliny Cieciszowskiej, przełożonej elitarnego zakonu kanoniczek] – od ubogiej staromiejskiej stancji, na której przyszły pisarz odrabiał lekcje, wespół z dziesięcioma innymi kolegami, przy świetle jednej łojówki [...]"[17]. Korniłowiczówna tymi trudnymi warunkami tłumaczy i problemy z nauką, i szukanie właściwego kierunku studiów (Sienkiewicz „przerzucał się" z jednego fakultetu na drugi – od medycznego przez prawny do filologicznego), wreszcie ratujące przed mizerią „chwili bieżącej" ucieczki w wyobraźnię, zakotwiczonej gdzieś w tradycji podlaskiego dworu i historii dumnych antenatów. „A wątków do nich nie brakło. Gromadzone przez pokolenia starodruki butwiejące na strychu w Woli Okrzejskiej, okopy szwedzkie na Podlasiu, legenda napoleońska i listopadowa pociągały bardziej niż codzienna rzeczywistość, pozwalając równocześnie spojrzeć na nią z przyzwoitego dystansu i traktować ją z humorem. [...] A dystansowi, z jakim patrzył na dzień dzisiejszy, zawdzięczamy pewnie lapidarne i ostre ujmowanie tematów bieżących w jego własnej twórczości"[18]. Zanim przejdziemy do niej – jeszcze jedno: to pochodzenie mogło być przekleństwem, gdyby rozpatrywać je tylko od strony ekonomicznej czy społecznej, nie stało się tak jednak, tradycja rodzinna uformowała natomiast w umyśle pisarza skład zasad i wartości duchowych, do których odwoływał się całe życie. To było najważniejsze dziedzictwo, w jakie wyposażył go dom rodzinny. W późniejszym okresie rolę tę przejmie rodzina pierwszej żony pisarza, Marii z Szetkiewiczów. Jej członkowie stali się najwierniejszymi świadkami jego życia i sukcesów, wychowawcami jego dzieci, rodzicami i przyjaciółmi, i co najtrudniej chyba sformułować – akuszerami jego niezwykłej wyobraźni. To właśnie oni, z Litwy swój ród wiodący, spadkobiercy kresowych rycerzy i ich wybranki, dziś – niedobitki bolesnej historii, sybiracy, żyjący wspomnieniem niegdysiejszej Rzeczypospolitej Obojga Narodów – wybrali go na rewelatora idei, dla której przetrwali.

[17] Ibidem, s. 22.

[18] Ibidem, s. 22, 23.

Wczesna twórczość Sienkiewicza zdradza w sposób niemal modelowy preferencje tematyczne i źródła wyobraźni. Jego pierwsze rozprawki literackie dotyczą twórczości Kaspra Miaskowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, a więc poetów religijnych, znamiennych dla swoich czasów, tj. okresu reformacji i baroku. Przy obu młody autor nie tylko stara się scharakteryzować podstawowe wątki ich twórczości, ale oddać, na ile to możliwe, główne rysy osobowości twórczej, co przy śledzeniu pojęć i wyobrażeń religijnych wydaje się niezbędne. Tak więc pisząc o Sępie i jego skłonności do filozoficznej polemiki, zauważa pewną szczególną dlań dwoistość, dwie natury: „jedna głęboko poetyczna, uczuciowa, objawiająca się w krańcowym pietyzmie, druga filozoficzna, odnośnie do świata zewnętrznego. Tam, gdzie mówi o Bogu, jest na wskroś i tylko poetą; w stosunkach ze światem jest moralistą. Świat wyobraża sobie jako jedno szerokie pole walki z namiętnościami. Co płynie z ducha, jest dla niego świętym, niepokalanym, wiecznym, co z materii – marnym i przemijającym w czasie. Stąd wynika ów rozbrat między życiem wewnętrznym a zewnętrznym, który widzi wszędzie, którego dopatruje się i w sobie [...]"[19]. Ta refleksja przybiera u artysty postać wiecznego smutku, rozdrażnienia i melancholii. Przy analizie sonetów Sępa Sienkiewicz czyni uwagi i spostrzeżenia, które w stosunku do późniejszej jego twórczości mają charakter toposu, jak np. metafora życia jako łodzi puszczonej na falach życia. Sęp rozwiązuje ów problem samotnego i chaotycznego żeglowania w swoisty dla siebie sposób, wybierając całkowite poddanie się woli Bożej, bierność. Sienkiewicz komentuje to następująco: „Autor nie chce być sternikiem nawet własnej łodzi; zamknięty w sobie, z oczyma utkwionymi w niebo, z harfą w ręku, spokojny śród burzy, woła do Pana: Ty mnie wieź, ty steruj sam: tak skończę bieg w cale"[20].

Wśród innych ważnych spostrzeżeń odnotujmy i tę uwagę młodego krytyka, iż w twórczości Sępa, tak intrygującej skądinąd, brak zupełnie motywów erotycznych, a szkoda, gdyż jako najwyższy

[19] H. Sienkiewicz, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XLV, *Szkice literackie*, t. I, Warszawa 1951, s. 8.

[20] Ibidem, s. 20.

wyraz indywidualności w sferze uczuć ożywiłyby i udramatyzowały dość jednostronną muzę Szarzyńskiego. W uwagach tych odnajdujemy poglądy przyszłego autora *Trylogii*, *Bez dogmatu* czy *Rodziny Połanieckich*, w których po mistrzowsku wykorzysta zbanalizowany temat miłości.

Przy Miaskowskim Sienkiewicz wnikliwie zauważa, iż poeta, zacięty regalista, nie umiał w utworach patriotycznych odróżnić pojęcia obywatelstwa od katolicyzmu, co zresztą charakterystyczne było dla ludzi jego stanu i wieku, ale w wierszach religijnych osiągnął bardzo wiele dzięki zmianie swojego nastawienia. Poezję Miaskowskiego wyróżnia „czyste uczucie religijne", powodujące, że niknie jej charakter polemiczno-krytyczny, a to literaturze wychodzi tylko na dobre: „są to pieśni do najwyższego stopnia idealne; samo w nich uczucie owinięte w mgłę słów; ani jednego pyłku ziemskiego. Przebija się w nich indywidualność marząca a smutna"[21]. Inną ciekawą właściwością sztuki poetyckiej Miaskowskiego jest, według Sienkiewicza, przedziwny melanż wyobrażeń biblijnych, bez konfliktu, a nawet wyjątkowo zgodnie funkcjonujących z analogicznymi motywami ze starożytności, co daje staropolskiej fantazji niezwykły, choć czasem niezbyt fortunnie sfunkcjonalizowany charakter. Warto zauważyć, iż cecha ta stanie się elementem poetyki immanentnej Sienkiewicza jako pisarza historycznego, widać to i w *Trylogii*, i w *Krzyżakach*, w *Quo vadis?* natomiast wyobrażenia tego typu będą, jak wolno przypuszczać, zaszyfrowaną strategią komunikacyjną całości.

Zanim jednak przyjrzymy się jego twórczości powieściowej, warto zatrzymać się przy nowelach i szkicach powieściowych z pierwszego okresu twórczości. Charakteryzując to pierwsze dziesięciolecie, Tadeusz Bujnicki podkreśla jego eklektyczny tak pod względem ideowym, jak i artystycznym charakter[22]. Przede wszystkim wśród wielu powstałych wówczas tekstów znajdziemy rzeczy z przeciwnych jakby biegunów. Tak więc obok siebie staną pozostająca jeszcze w aurze romantycznego fatalizmu powieść *Na marne* i „broszury społeczne w artystycznej formie", czyli *Humoreski z teki Worszyłły*, następnie nowele o ostrym społecznym wydźwięku i patriarchalna w wymowie tzw. „mała trylogia".

[21] Ibidem, s. 41.

[22] T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968.

Funkcjonuje w nich zarówno to, co określa warsztat pisarza w sposób najtrwalszy, tj. realistyczna koncepcja twórczości, empiryzm deskrypcji i dbałość o kompozycję, przekonanie o społecznym charakterze pracy pisarza, jak też wiele czynników, które dowodzą braku ustalonych poglądów i pozostawania pod wpływem przejściowych mód i trendów. Był on – pisze Bujnicki o młodym Sienkiewiczu – „pisarzem ideowo niekonsekwentnym" i skłonnym do eklektyzmu, szczególnie ostro widać to w dziedzinie światopoglądowej, gdzie znaleźć można i poglądy radykalne, wręcz ateistyczne, jak też zadziwiający w tej mieszance neokonserwatyzm[23].

Młodzieńcza powieść *Na marne* w specyficzny sposób zapisuje bliską przeżyciom samego Sienkiewicza (ślady tych przeżyć utrwaliła zwłaszcza jego korespondencja prywatna, np. do Konrada Dobrskiego) rzeczywistość grupki studentów, sportretowanych na tle enigmatycznie ujętego środowiska Uniwersytetu Kijowskiego. Czytelnicy tego utworu nie mieli problemu z deszyfracją rzeczywistego miejsca akcji, większość odebrała ją jako opowieść o słuchaczach Szkoły Głównej. Pesymistyczny tytuł i tragiczna opowieść o zawiedzionych nadziejach młodzieży, spędzającej czas na bezpłodnej i najczęściej prowadzącej do materializmu nauce oraz próżnym gonieniu za mirażem szczęścia, oddalają nas od wyobrażeń, jakie kojarzą się zwykle z utworem eksplorującym temat młodości. Nie znajdziemy w nim ekscytującej atmosfery pierwszych uczuć i wtajemniczeń w dorosłe życie, buntu, radykalizmu czy energii. Nie jest to okres marzeń i radości związanej z poznawaniem świata, a raczej epoka zwątpienia i przesilenia. Młodzi, zbyt wcześnie zaprzęgnięci do kieratu codziennych zajęć i obowiązków, okazują dziwną podatność na prawa mimikry społecznej. Zniewoleni przez własne wyobrażenia, przedwcześnie dojrzewają do życia ciągnącego się jak pasmo ciemnych, pozbawionych słońca dni. Tytułowy bohater, student medycyny, kompletnie nie pasuje do katalogu pozytywistycznych pionierów cywilizacji, gdyż brakuje mu nie tylko pasji, ale też poczucia społecznej przydatności tego co robi. Sienkiewicz uczynił go, co prawda, mózgowcem o wybitnie analitycznym, badawczym usposobieniu, ale pozbawił radości odkrywcy. Szwarc w dziedzinie, którą wybrał, znajdywał tylko trud i zwątpienie. Medycyna ujawniała swoje tajemnice, ale nie da-

[23] Ibidem, s. 8.

wała odpowiedzi na zasadnicze pytania: „Odkrywała koniec życia, nie wskazując, czy istnieje ciąg dalszy. Zdejmowano tam bez najmniejszego wahania zasłonę ze śmierci. Cała ohyda tej podziemnej robotnicy ukazywała się tam z nagą bezczelnością. [...] Była niby zapowiedzią, noszącą w sobie desperackie wskazówki bezsilności człowieka wobec tej siły nieubłaganej, złośliwej, bezczelnej i obmierzłej zarazem"[24] (I, 21). Musiało to budzić reakcję i ta reakcja objawiała się w totalnym zwątpieniu we wszystko. „Wzrok, słuch, smak, powonienie i dotykanie" – mówi powieściowy narrator – oto jedyne kryteria, na których opiera się dzisiejszy świat. Czy to nie za mało? – zdają się pytać powieściowi bohaterowie. Zapewne tak, ale z drugiej strony, lekcja życia, jaką odbierają, nie uczy ich równowagi, ani nie daje poczucia sensowności.

Nawet miłość, której Szwarc zdaje się tak bardzo pożądać, zatruta jest przedziwnym fatalizmem losu i straszliwymi z dzisiejszego punktu widzenia, ale nie odbiegającymi od standardów epoki – co sprawdzić można jeszcze u Przybyszewskiego (dziewictwo!) – wyobrażeniami młodego mężczyzny o przeznaczeniu kobiety. Prócz tej ponurej tonacji niespełnienia i rozprzęgania się życia czytelnik młodzieńczej powieści Sienkiewicza wyłuskuje jeszcze intrygującą scenę śmierci Gustawa, jedynego bohatera, którego ocala w naszych oczach bezinteresowna i pełna poświęceń miłość do kobiety i... intuicyjne przedśmiertne wyznanie wiary. Scenę zapamiętuje się choćby dlatego, że Sienkiewicz próbuje tu innej konwencji literackiej, śmierć Gustawa otrzymuje bowiem „anielską", liryczno-sentymentalną oprawę: „Po smugach księżycowego światła zsunął się z niebios rój aniołów; pełno ich było: jedne białe, drugie miały skrzydła złote lub kolorowe. Chodziły cicho, pochylały się nad łożem, trącały skrzydełkami, kręciły się jako pszczółki brzęczące... Słychać było szelest ich piór" (I, 44). Ujęcie to jest takim ewenementem, że trudno się do niego odnieść inaczej, jak tylko do pewnego jednak ryzykownego eksperymentu stylistycznego.

Kwestie światopoglądowe pojawiają się także w *Humoreskach*, ale nie służą zabawie, lecz raczej surowemu napiętnowaniu. W *Nikt nie jest prorokiem* główny bohater Wilk Garbowiecki nie zyskuje aprobaty w oczach „postępowo" usposobionej szlachty, ponieważ ośmiela się zachęcać do pogłębiania wiedzy o gospodarowaniu. Tymczasem książek, które nie byłyby romansem lub nie traktowałyby o religii nikt tu czytać nie zamierza. Z drugiej zaś strony pokazuje się tych „jaśnie oświeconych" podczas mszy niedzielnej, rozprawiających w najlepsze o polowaniu i innych bynajmniej niereligijnych tematach. W *Dwóch drogach* szlachcic Złotopolski, z gruntu poczciwy, choć lekkomyślny człowiek, nie tylko wprowadza na ojcowiznę niemieckich kolonizatorów, ale też pozwala na bezczeszczenie prochów swoich przodków, nie ze złej woli zresztą, a raczej z lenistwa i bezmyślności. Wymowa tych w istocie publicystycznych tekstów jest wyrazista: dzisiejsza szlachta jest warstwą społeczną bez czci i wiary. „Bóg ojców" naszych nie istnieje, ale nie dlatego, że go nie ma czy odszedł, oto – daje do zrozumienia pisarz – samiśmy go wyparli z naszych serc. Taki krytyczny osąd szlachty pojawi się też w nowelach chłopskich Sienkiewicza, choćby w *Szkicach węglem*, gdzie dziedzic umywa ręce od tego, co dzieje się w jego dobrach, a dzieje się źle, skoro chłopi zdani są na łaskę i niełaskę makiawelicznych urzędników gminnych. Niewiele też dobrego można powiedzieć o duchowieństwie, które w czasie nabożeństw peroruje z zacięciem o odstępstwie katarów i bezbożnictwie Woltera czy Ochorowicza, zaniedbuje natomiast higienę duszy parafian i nie jest w stanie choćby dostrzec ich problemów. *Notabene* w *Szkicach* przekonujemy się, że sceptycyzm jest modny, Zołzikiewicz nie tylko wie, co piszczy w dziedzinie męskiej konfekcji, ale też jest niedowiarkiem!

Mimo niezbitego wrażenia, jakie daje lektura wielu nowel, że Bóg upodobał sobie raczej maluczkich niż wielkich tego świata, i że łatwiej mu w wiejskiej chacie niż w salonie, wizja rzeczywistości, w której żyją bohaterowie Sienkiewicza jest przygnębiająca i pozbawiona nadziei. Tak więc Rzepowa, wiejska Imogena, z trudem dopraszająca się łaski u urzędnika, dziedzica i księdza, oddaje w desperacji swe ciało, lecz mimo swej najczystszej ofiary musi oddać także życie. W innym utworze Sienkiewicz portretuje nieszczęsnych emigrantów, wędrujących za chlebem i poszukujących w dalekiej Ameryce lepszego losu. Cóż z tego, że ufają Bogu i wierzą, że szczęśliwie dotrą do obiecanego brzegu, skoro ciągle doświadczają zła i nieprawości. Ledwie wychodzą z jednej opresji, już wpadają w drugą, i życie ich, i tak różami nie usłane, lecz trudem i wyrzeczeniem, zamienia się w bezsensowne pasmo niezasłużonych cierpień. Inny z kolei przykład z Sienkiewiczowskiej noweli: śmierć dziecka zaćwiczonego przez głupowatego osiłka, wymierzającego karę

[24] Cytaty z nowel wg wyd.: H. Sienkiewicz, *Pisma wybrane*, t. I–XVII, *Nowele*, t. I–III, Warszawa 1989. W tekście podaję najpierw numerację tomu: np. I, potem stronę: np. 46.

za marzenie o skrzypcach, stawia pod znakiem zapytania sensowność ludzkiego życia w ogóle, skoro nie ma w nim instancji, która chroniłaby co chronić należy. Tadeusz Bujnicki, obszernie komentując przekształcanie się autorskich intencji w kolejnych wersjach tekstu *Za chlebem*, zwrócił uwagę, że autorowi prócz nastawienia antyemigracyjnego, a także pogłębienia efektów tragizmu, chodziło również o zaakcentowanie właściwości psychicznych polskiego chłopa, skazujących go na nieuchronną klęskę: naiwności, łatwowierności, ciemnoty i zagubienia w obcym środowisku, braku zmysłu organizacji[25]. Cytat z noweli, którym posłużył się tu badacz, pasuje do wszystkich niemal chłopskich bohaterów Sienkiewicza: „Bo ten polski chłop oderwany od ojczystego gniazda był naprawdę dzieckiem bezradnym i naprawdę był na woli bożej"[26]. Wyuczona tradycją bierność, zdanie się na „wolę bożą", brak indywidualizmu i poczucia odpowiedzialności za własne życie czynią go igraszką w rękach przekornego losu. Z drugiej strony pokazują, jak wielką rolę do odegrania ma na wsi duchowieństwo, najdosłowniej biorące we władanie „rząd dusz".

Na nieco inny aspekt Sienkiewiczowskiego pisarstwa z tego okresu zwraca uwagę Aneta Mazur, zestawiając ze sobą dwie nowele. *Sielanka* i *Jamioł* nie tylko zawierają wyrazistą tendencję światopoglądową o przeciwnych znakach, ale realizują także przeciwstawne sobie konwencje literackie. Pierwsza to sielankowy obrazek życia wiejskiego na tle rozkwitłej przyrody, pod łaskawym okiem słońca. W tym niemal mitycznym *orbis coelium* nic nie zakłóca harmonii, jaka rysuje się między trwaniem natury, czystą miłością młodzieńca i dziewicy, i opieką, jaką sprawuje nad pogodną ziemią Opatrzność. *Sielankę* kończy modlitwa wypowiadana prosto w niebo przez szczęśliwych bohaterów. *Jamioł* natomiast ma opinię jednego z najokrutniejszych, ale też najlepiej skomponowanych i najbardziej wstrząsających w swej wymowie utworów Sienkiewicza. Nowela opowiada o tym, jak w ciemną zimową noc wiejski parobek gubi w lesie sierotę pozostałą po zmarłej, dziecko, które powierzono mu w opiekę. Dziewczynka urzeczona pięknem zimowej nocy wypatruje w ciemności „jamioła", który przyjdzie, by się nią zająć. Nagle nad głową postrzega świecące oczy i trójkątny, przerażający łeb. Oba

[25] T. Bujnicki, op.cit., s. 296.

[26] Tamże, s. 116.

utwory łączy symetria podtytułów: *Sielanka. Obrazek leśny – Jamioł. Obrazek wiejski* oraz to, że wyrastają z tradycji pieśni ludowej, pierwsza – lirycznej i rzewnej, opowiadającej o tęsknocie za rajem na ziemi, druga – żałobnej[27].

Ale na tym podobieństwa się kończą, chyba jednak przypadkowe i dowodzące wspomnianego już wcześniej eklektyzmu ideowo-artystycznego Sienkiewicza. Gdyby brać je pod uwagę jako mające znaczenie wypowiedzi autora, być może trzeba by się zastanawiać nad sensem rozpiętości, jakie mają ludzkie marzenia o raju a naturalistycznym ujęciem rzeczywistości, w której natura bezlitośnie egzekwuje prawo silniejszego. Ale w gruncie rzeczy najważniejsze jest chyba tutaj zachowanie pisarza, który uznał *Sielankę* za utwór słaby i nie dbał o jego przedruki. Zresztą nawet w jego „małej trylogii", będącej źródłem archetypów i zawierającej najważniejsze matryce jego pisarstwa, w tym np.: wyobrażenia domu rodzinnego, który jest kolebką tradycji i polskości, harmonii między żyjącymi w nim pokoleniami, dziećmi, rodzicami, przyjaciółmi, służbą; sympatycznej postaci księdza – preceptora i świadka codzienności, wreszcie obrazu życia szlacheckiego – prostego, naturalnego, pełnego sensu i wartości, nie znajdziemy takiej idealizacji natury. Jak ujmuje to Aneta Mazur: „ukąszenie scjentyzmu" było w polskiej prozie II połowy XIX wieku zbyt silne.

Oczywiście, niezależnie od tego, że Sienkiewiczowska wizja natury nie odbiega od przyrodniczo-deterministycznych wyobrażeń epoki, choć autor ów fatalistyczny wymiar maskuje, akcentując jej mądrość i umiejętność samoregulacji, światopoglądowa wymowa *Starego sługi* czy *Hani* jest jednoznaczna. Forma wspomnień znakomicie podtrzymuje tu zresztą iluzję wskrzeszenia dawnych form życia, dla których centralnym motywem jest scalająca wszystkich i podtrzymująca wiarę w Boga funkcja domu. Ona dominuje zresztą nad powieściowym światem, choć i tu Sienkiewicz wplótł w biografię Henryka motyw zbójeckich książek i przejściową fascynację sceptycyzmem zasianym w duszy młodzieńca przez podejrzanego mistrza. Tych matryc twórczości jest zresztą więcej. Sam pomysł zetknięcia ze sobą dwóch młodych mężczyzn, Polaka i Tatara, rywalizujących o względy tej samej dziewczyny, braci, których los postawił po przeciwnej stronie, antycypuje podstawowe schematy

[27] A. Mazur, op.cit., s. 257–258.

fabularne *Trylogii*. Specyficznie naświetla się tutaj sprawy wiary. Mirza, choć nikt nie czyni mu z tego powodu wyrzutów, boć, jak sugeruje się w tekście, wielowyznaniowość jest w Polsce czymś oczywistym, odnosi się do wiary ojców bardzo pogardliwie i kilkakrotnie deklaruje chęć przejścia na katolicyzm. Jego postawę można jednak uznać za dość cyniczny pragmatyzm czy indyferentyzm, czym różni się od Henryka, wychowanego w poczuciu przynależności do kościoła powszechnego, dominującego i jedynego.

Oczywistość tej dominacji jest podstawą całego układu społecznego Sienkiewiczowskiej „małej trylogii", co z przeraźliwą oczywistością ujawnia osobista tragedia Hani. Gdy po udaremnieniu porwania przez Mirzę i potraktowania tego czynu jako młodzieńczy wybryk, dziewczyna zachoruje na ospę i zeszpecona (czyli wedle pojęć tej społeczności – naznaczona) ukaże się oczom Henryka, dawne uczucie stanie się cokolwiek problematyczne. Od czegóż jednak męski honor! W świecie Sienkiewicza patriarchalizmu nie mierzy się jednak tylko i wyłącznie miarą, jaką wyznaczają mu zachowania mężczyzn, bo to kobiety zwykle są ofiarami owych przekonań. Hania zachowa się dokładnie tak, jak od niej wymaga przewidywany w tej sytuacji scenariusz: nie złamie Henrykowi świetnie zapowiadającej się przyszłości, wybierze nie jego, a Boga. Najsilniejsze wrażenie pozostawia tu jednak patriarchalność układu społecznego i mityczne oddziaływanie domu.

Zakorzenienia brakuje wyraźnie bohaterom *Orsa* i *Latarnika*, dwóch nowel z okresu amerykańskiego, które w bardzo interesujący sposób wprowadzają motywy światopoglądowe. W pierwszej z nich spotykamy dwoje dzieci zmuszanych do cyrkowych występów, pozbawionych opieki i domu. Po kolejnej awanturze z okrutnym dyrektorem, traktującym ich jak tresowane zwierzęta, wreszcie udaje im się uciec. Mają szczęście: spotykają samotnego osadnika, który ofiarowuje swoją pomoc i schronienie. Tak oto znajdują w końcu azyl, wymarzone miejsce na ziemi, daleko od prześladowców. Sienkiewicz wprowadził tutaj motyw lektury; jeszcze kiedy oboje pracowali w cyrku, Jenny, by pocieszyć przyjaciela, cierpiącego upokorzenie i bezsilną złość wobec dyrektora, opowiadała mu historie z „dobrej książki". *Biblia* pozwoliła im przetrwać i nie zwątpić w człowieka, w przypadku Orsa spełniła też wyraźną rolę edukacyjną, stępiła w nim instynkt agresji i chęć zemsty, wyzwoliła dobroć i miłość.

Funkcje lektury pokazała w *Latarniku* Krystyna Kłosińska[28], wiążąc ją z motywem rozszerzania duszy i romantyczną, a właściwie Mickiewiczowską tradycją rozumienia pielgrzymstwa. Sienkiewiczowski bohater dotarł do Aspinwall znużony tułactwem, czyli, jak tłumaczy badaczka – wędrowaniem bez celu. Otrzymanie posady latarnika tylko pozornie realizuje jego marzenia o odpoczynku i dotarciu do celu wędrówki. Skawiński był żołnierzem, kraj opuścił nie z własnej woli i przemierzanie ziemskiego globu stało się w jego przypadku szukaniem drogi do ojczyzny. Posada wbrew pozorom nie jest dla niego najlepszym rozwiązaniem, oznacza bowiem rezygnację i grozi utratą tożsamości. Kłosińska znakomicie pokazuje to w zwyczajnym wydawałoby się geście przebrania się starego wiarusa w jankeski uniform latarnika. Lektura przypadkowo dostarczonej książki dokonuje w nim zasadniczego przełomu: pod wpływem *Pana Tadeusza* stary odzyskuje wiarę w siebie i w swoją misję. Wraca do życia i znów wchodzi na szlak, ściskając pod pachą swoją „dobrą" książkę. Ubrany w szlachecką czamarę przemienia się z tułacza w pielgrzyma, w sensie nadanym temu słowu przez Mickiewicza: pielgrzymować to szukać ojczyzny (i Boga)[29].

W pierwszym okresie twórczości Sienkiewicz demonstruje wyraziście swoje estetyczne *credo*, czuje się realistą i wychowankiem epoki, w której żyje. Podstawą obrazu literackiego jest u niego zawsze obserwacja, nie odtwarza jednak biernie rzeczywistości, nawet jeśli uwypukla w niej sprzeczności, napięcia czy dramaty człowieczego losu. Całość zwykle podporządkowana jest koncepcji artystycznej, która odwodzi go czasem od bezlitosnej wiwisekcji życia i skłania do maskowania jego ciemnych stron czy łagodzenia sytuacji drastycznych. Dzieje się to najczęściej za pomocą humoru, ironii lub za sprawą wprowadzenia tonacji lirycznej bądź sielankowej. W ocenie rzeczywistości dominuje realizm i sceptycyzm, ale nie łączą się one z totalną niewiarą. Postawa światopoglądowa autora przechodzi jednak znamienną ewolucję: od deizmu w *Na marne* i większości nowel chłopskich, ostro zarysowujących problematykę społeczną, do wyznania wiary w *Niewoli tatarskiej*, gdzie otrzymujemy skrystalizowany i wyrazisty jak w hagiografii wzorcowy przykład poświęcenia za wiarę. Aleksy Zdanoborski,

---

[28] K. Kłosińska, *Żołnierz – tułacz – pielgrzym*, w: *„Latarnik" Henryka Sienkiewicza. Interpretacje*, pod red. T. Bujnickiego i H. Bursztyńskiej, Katowice 1984.

[29] O motywie przebrania, zob. ibidem, s. 84.

XVII-wieczny książę niezłomny, realizuje część utrwalonego w polskim micie o „przedmurzu chrześcijaństwa" wzoru osobowego i jedyny w całej twórczości Sienkiewicza typ człowieka „bożego" w pełnym tego słowa znaczeniu. Inna sprawa, czy wrażenie „świętości" męczennika za wiarę, jakie otrzymuje czytelnik tego utworu, zwłaszcza dzisiaj, jest zgodne z intencjami autora. Zdanoborskiemu brakuje bowiem subtelności i głębi wiary, bo choć łatwo godzi się na cierpienie, nie wynika to z jego przekonań wewnętrznych czy siły charakteru, lecz jest raczej instynktem oporu, który Sienkiewicz rozpoznaje w swoich bohaterach z nieomylnym wdziękiem.

Ryngrafy i chorągwie dawnej Rzeczypospolitej

Dawni historycy literatury, którzy pisali o Sienkiewiczu w poetyce wzniosłości jako o geniuszu chrześcijańskim, byli zdania, iż ten dał o sobie znać przede wszystkim w *Trylogii*, z centralnym motywem obrony Częstochowy w *Potopie*. Józef Kallenbach rozwijał przed oczami czytelnika genezę cyklu: „zwolna gromadziły się w nim od dziecka zasoby uczuć, rozpamiętywań, snów o potędze, marzeń o czynach, wizji przeszłości zakutej w zbrojną stal, szumiącej proporcami i rozpostartej dumnie od morza do morza"[30]. Również bardziej krytycznie usposobieni komentatorzy jego twórczości potwierdzali rozmach i rangę zainicjowanego *Ogniem i mieczem* dzieła. W znanym szkicu polemicznym Bolesław Prus komentował: „Połączenie dwóch tematów: społecznego i ludzkiego, jest znakomitym pomysłem. Ogarnia on tak szerokie pole, że może pomieścić wszystkie ludzkie zdolności – od siły fizycznej żołnierza do geniuszu wodza, i wszystkie uczucia – od głodu i strachu do ambicji i miłości ojczyzny"[31]. Zakres problemowy uprawniałby zatem do stosowania wobec Sienkiewiczowskiej powieści miana epopei, ta jednakowoż nie może się obejść bez pierwiastka duchowego, w dziełach antycznych uwyraźnionego w postaci osobnego planu boskich działań i cudownych

[30] J. Kallenbach, *Twórczość Sienkiewicza. Rozwój duchowy*, Kraków 1917, s. 7.

[31] B. Prus, *„Ogniem i mieczem. Powieść z lat dawnych" Henryka Sienkiewicza ocenił...*, prwdr. „Kraj" 1884, nr 28–30; w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, pod red. J. Z. Jakubowskiego, t. III, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1959, s. 287.

interwencji, w nowożytnej epopei chrześcijańskiej wtopionego w ludzkie czyny i myśli, ponadto respektującego prawdopodobieństwo historyczne. Tu jednak Prus wyraźnie zaprotestował. Czytamy: „powieść roi się księżmi, którzy autorowi służą za materiał do efektownych obrazków, ale ani są tak bardzo potrzebni, ani swemu stanowi nie robią zbyt wielkiego honoru. Ich rola w powieści polega na asystowaniu możnym świata tego, na błogosławieniu, grzebaniu, pośmiertnym chwaleniu, a nawet pocieszaniu cierpiących ...oficerów ks. Wiśniowieckiego. O ile zaś mnie się zdaje, ksiądz w tej powieści był tylko raz potrzebny, wówczas gdy Wiśniowiecki kazał wbić na pal biednego Sucharukę i ściąć jego towarzyszów; potrzebny był po to, ażeby albo ocalić nieszczęśliwych, albo otrząsnąwszy pył z obuwia opuścić obóz. Obecny jednak przy scenie mordu ksiądz ograniczył się na składaniu rąk i patrzeniu w oczy księciu; miał widać duszę nie chrystusowego apostoła, nie Skargi, ale panny respektowej. Najlepszym stosunkowo z księży jest Jaskólski, eks-żołnierz, który idąc z procesją podczas bombardowania Zbaraża przez Kozaków – zezował ku polu i nie mogąc wytrzymać mruczał: »kury im sadzić, nie z dział bić!« Ta jednowierszowa charakterystyka weterana zaszytego w habit jest przepyszna; równych jej pełno w powieści"[32]. Jak zwykle u Prusa trochę dziegciu, trochę miodu, ale dzięki tym uwagom jesteśmy *in medias res* Sienkiewiczowskich zmagań z religią.

Po pierwsze, rzeczywiście w powieści roi się od osób duchownych, potwierdza to m.in. znana praca Jacka Marii Bocheńskiego[33], ujmującego zagadnienia religijne w statystyczny konkret. Jest ich co najmniej tyle samo, co rycerzy i faktu tego nie tłumaczy ani prawda historyczna, ani potrzeby artystyczne powieści. Część z nich to dawni żołnierze, biorący żywy udział zarówno w posługach duchownych, jak też najważniejszych wydarzeniach, wymagających hartu ducha i odwagi, takich jak obrona Zbaraża czy jasnogórskiego wzgórza. Ich obecność nadaje specyficznego kolorytu zmaganiom Rzeczypospolitej z wrogami, zwłaszcza w *Potopie* i *Panu Wołodyjowskim*, gdzie otwarcie mówi się o obronie wiary i tamowaniu rozlewającej się fali pogaństwa i innowierstwa, ojczyznę zatem pojmuje się jako część i przedmurze chrześcijaństwa. Ten ide-

[32] Ibidem, s. 293.

[33] J. M. Bocheński, O.P., *Religia w Trylogii*, Kraków 1993.

owy aspekt walki polskiego rycerstwa podtrzymują zwłaszcza księża uduchowieni (termin Bocheńskiego), tacy jak: Cieciszowski i Muchowiecki (*Ogniem i mieczem*), Kamiński (*Pan Wołodyjowski*, to właśnie on jest autorem słynnego kazania na pogrzebie małego rycerza) czy Kordecki, wspaniały kaznodzieja i niezłomny obrońca przybytku Jasnogórskiej. Spełniają oni ważne funkcje w licznych rytuałach i obrządkach uwiecznionych na kartach powieści, ich obecność sakralizuje nie tylko ludzkie życie ukazane w chwilach szczególnych napięć egzystencjalnych, w codziennym obcowaniu ze śmiercią, ale także umacnia w czytelniku *Trylogii* poczucie obcowania z wielką historią, ujętą jeśli nie w wymiarach kosmicznych, to mitycznych.

Sakralizacja historii to u Sienkiewicza przede wszystkim odwołanie się do neoromantycznej koncepcji rozwoju dziejów, pokazanie ich jako odwiecznych zmagań Dobra ze Złem, Światła i Ciemności, Porządku i Chaosu. Nawet jeśli ten aspekt rozumienia dziejów nie ujawnił się autorowi już na początku cyklu, a stanowił jedynie coś mgliście zarysowującego się w jego twórczych intencjach, to prawdopodobnie dojrzewał w trakcie pisania i dopełniał się w tworzeniu kolejnych ogniw, zamkniętych magiczną formułą o terapeutycznym charakterze. Do takiego czytania *Trylogii* uprawniają zabiegi stylizacyjne, pojawiające się w narracji powieściowej, odtwarzające w uwerturze do wydarzeń typowe eschatologiczne schematy grozy. Oto początek *Ogniem i mieczem*: „Rok 1647 był to dziwny rok, w którym rozmaite znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski i nadzwyczajne zdarzenia"[34] (om I, 5). Te nadzwyczajne zdarzenia to przede wszystkim, jak pisze autor: odwrócenie stanu rzeczy w przyrodzie, ciepło zamiast zimna, gwałtowny wylęg szarańczy, zaćmienie słońca i pojawienie się komety, wreszcie mogiła i krzyż ognisty w obłokach nad Warszawą. Owa zapowiadana groza dopełniła się w istocie, ale nie jest nią tylko i wyłącznie militarna klęska Rzeczypospolitej. Nie o taką klęskę tu idzie. Powieściowa koda formułuje to nadto wymownie: „Nienawiść wrosła w serca i zatruła krew pobratymczą i żadne usta długo nie mówiły: »Chwała na wysokościach Bogu, a na ziemi pokój ludziom dobrej woli«" (om II, 370). Tę

[34] Cytaty z *Trylogii* wg wydania: H. Sienkiewicz, *Pisma wybrane*, t. I–XVII, Warszawa 1989; t. V–VI *Ogniem i mieczem*; VII–IX *Potop*; X – *Pan Wołodyjowski*. Sposób cyt. np.: om I, 9.

klęskę znamionuje przelanie braterskiej krwi, podniesienie broni przeciwko mieszkańcom jednej ojczyzny. To prawdziwy początek ciągu nieszczęść, jakie nawiedzą w przyszłości Rzeczypospolitą, to też początek jej upadku. Warto tu przypomnieć, że mimo zakorzenionego w nas przekonania o optymistycznej wymowie *Trylogii*, tylko jedna jej część naprawdę kończy się optymistycznie i jest to triumf, który można określić jako zwycięstwo ducha nad materią. Dotyczy to rzecz jasna *Potopu* i tego przełomu w obronie przed szwedzkim potopem, jakim stało się ocalenie klasztoru na Jasnej Górze.

Dla większości bohaterów *Trylogii*, i tych autentycznych, i tych fikcyjnych, religia jest tym, co przychodzi do nich w formie zastanej i oczywistej – na mocy tradycji rodzinnej i narodowej – i działa, podobnie jak inne składniki dziedzictwa, jak instynkt. „Wiara Sienkiewiczowskich rycerzy posiada trzy cechy – pisze Bocheński – jest jedyną prawdziwą wiarą, nie podlega najmniejszej wątpliwości i przenika całe ich życie"[35]. Jako niezbędna przyprawa życia ma swój wymiar pozytywny w postaci ufności w Boga, realizuje się w spełnianiu dobrych uczynków i przestrzeganiu dekalogu, ale też może objawić się negatywnie, przede wszystkim w relacjach z innowiercami i poganami. To w stosunku do nich przede wszystkim w czasach wojennych zawiesza się system pojęć moralnych, z centralną zasadą miłości bliźniego; polec za wiarę w walce z poganinem to zasługa nie tylko na ziemi, ale także w niebie. Jedynie w *Ogniem i mieczem* ujawnia się ów bolesny aspekt wojny pobratymczej, bo tylko tu naprzeciw siebie stają niedawni bracia w ojczyźnie i wierze. Wyznawców prawosławia uważa się za chrześcijan, a zatem krew przelana w walce z nimi nie będzie krwią odkupicielską. Wojnę z kozakami nazywa się *dies irae et calamitatis*, szukając usprawiedliwienia jedynie w tym, iż sprzymierzając się z Tuhaj-bejem, dawni sojusznicy oddali się czasowo we władanie szatana.

Częstotliwość używania imienia Bożego jest w *Trylogii* bardzo wysoka, co zgodne zresztą z typem społeczeństwa, które Sienkiewicz portretuje – patriarchalnego, hierarchicznego i funkcjonującego według niewzruszonych zasad. Choć większość rycerskiej braci nie ma żadnego wykształcenia, nie czytuje *Biblii* i słabo orientuje się w tajemnicach wiary, zdaje się posiadać pewne rudymentarne pojęcia z zakresu re-

[35] J. M. Bocheński, op.cit., s. 12.

ligii, przekazywane bądź w tradycji rodzinnej, bądź zdobyte w szkołach przykościelnych. Jedną z podstawowych zasad tej wiedzy jest rozumienie służby ojczyźnie jako obowiązku religijnego, a także ogólnie głęboki szacunek dla władzy jako pochodzącej z nadania boskiego. O Bogu i prości żołnierze, i rycerze myślą w podobny sposób: Bóg to ktoś większy od króla i księcia, ważniejszy od pułkowników, prawdziwy mocarz nad mocarzami, który decyduje nie tylko o życiu, ale i śmierci. Tak też, niemal z nabożną czcią, traktuje się obdarzonych charyzmą dostojników, nie tyle zresztą biskupów czy duchownych, co częściej – nawet otoczonych dwuznaczną sławą świeckich magnatów, np. księcia Wiśniowieckiego, o którym mówi się nie tylko „palej", ale i „bicz boży". Podtrzymaniu tej sakralnej aury wielkości przemieszanej ze świętością wśród ludu służą pieśni i legendy, w warowniach i kresowych miastach natomiast rozbudowane dworskie rytuały, msze, modlitwy przed bitwami, rytualne gesty, korowody duchownych towarzyszące co ważniejszym wydarzeniom, bogata ornamentyka ubioru, a nawet specjalnie przystrojone czy aranżowane przestrzenie. Oto w jednej ze scen widzimy Wiśniowieckiego przyjmującego posłańców kozackich w sali, której sufit wyobraża firmament niebieski ozdobiony gwiazdami.

Wyobrażenia dotyczące nieba też nie są specjalnie efektowne, a nawet całkiem ziemskie. W całej *Trylogii* są tylko dwa takie opisy. Jeden pojawia się w kazaniu Kordeckiego, drugi w rozmowie Wołodyjowskiego z Basią. I w pierwszym, i w drugim fragmencie niebo to po prostu kraina szczęśliwości: „Zaprawdę powiadam wam, jeśli prochy nas wyrzucą, to tylko liche ciała nasze, tylko doczesne zwłoki opadną, a dusze już nie wrócą. Niebo otworzy się nad nami i tam wejdą w wesele, w szczęśliwość, jako morze bez granic. Tam Jezus Chrystus je przyjmie i ta Matka Najświętsza i wyjdzie przeciw nich, a one jako pszczoły złote siędą na jej płaczu i w światłości się zanurzą, i w oblicze Boga patrzeć będą" (p II, 272). U Wołodyjowskiego natomiast to taki trochę odległy kraj, w którym utrudzony żołnierz znajdzie wreszcie odpoczynek, dopóki nie wezwą go na kolejną wyprawę.

Opisom tym brak choćby grama poezji, co może zastanawiać nieco u mistrza lirycznej opisowości, a jak się wydaje należy wiązać z tym, iż głęboko wniknął on w mentalność swoich bohaterów. Idealne tchnienie i poezja pojawiają się bowiem w *Trylogii* prawie wyłącznie jako komponenty narracji auktorialnej, rzadziej, a nawet wyjątkowo, jako treść

marzeń lub wyobrażeń bohaterów. Oto epifaniczny obraz przyrody stepowej, kojący duszę Heleny po krwawych wydarzeniach w dworze Kurcewiczów: „Step szumiał słodko, z kwiatów wychodziły zapachy silne i upajające, czerwone głowy bodiaków, purpurowe kistki roztocza, białe perły mikołajków i pióra bylicy pochylały się ku niej, jakby w tym kozaczku przebranym, o długich warkoczach, mlecznej twarzy i kraśnych ustach rozpoznawały siostrę-dziewczynę. Chyliły się ku niej, jakby chciały mówić: »Nie płacz, krasnodiwo, my także na opiece bożej!«" (om I, 222). Ale nawet tutaj opis jest bardziej zmysłowy, niż idealny, metafizyczny. Sienkiewicz kompletnie nie daje się poznać od tej strony. Jedynym aspektem, który ujawnia jego wyobraźnię metafizyczną jest kwestia śmierci.

Świat rycerstwa obcuje ze śmiercią codziennie, można by rzec staje się ona nieodłączną towarzyszką ich życia. Śmierć zadaje się bardzo łatwo, łatwo też się z nią oswoić. Mentalność rycerza wytwarza zresztą cały system zabezpieczeń, chroniących przed zwątpieniem w słuszność boskich wyroków, w tym przede wszystkim nie zezwalających na lęk przed śmiercią i niezgodę na nią. Gwarantem owego ładu na ziemi jest pokora, chrześcijańskie: *fiat voluntas tua*. Tyle idea, a co daje obraz? W *Trylogii* są trzy typy śmierci: heroiczna (Wołodyjowski), sentymentalno-patetyczna (Longinus Podbipięta) oraz naturalistyczna (Azja). Najmniej tajemnic kryje w sobie śmierć Longinusa, służąca podtrzymaniu zasadniczej idei powieści, łączącej czyn militarny ze służbą Bogu. Sienkiewicz pokazuje ją niczym misterium ofiary, poświęcenia i bohaterstwa. Jako że dotyczy ona postaci cokolwiek komicznej, a więc zgodnie z regułą tego pisarstwa dwuznacznej, wywyższa ją, znajdując dlań język i ujęcie w sentymentalnej hagiografii nawiązującej do męczeństwa św. Sebastiana. Longinus czuje zbliżającą się śmierć i rozpoczyna modlitwę, dalsze uwznioślenie jest zatem jakby konsekwencją przyjęcia przezeń aury męczeństwa i świętości. Niestety znacznie osłabia tym ekspresję obrazu, zamiast tragizmu mamy melodramat, a podniosłość steruje nieoczekiwanie w stronę kiczu. W ogóle w tej słynnej scenie ważniejsza wydaje się estetyka ujęcia niż wyraz, co staje się co najmniej dwuznaczne.

Najwięcej przeżyć dostarcza śmierć heroiczna. Za taką bez wątpienia należy przyjąć śmierć Hektora Kamienieckiego, czyli Wołodyjowskiego. Osoba małego rycerza ma bowiem w świecie powieściowym *Trylogii* wyjątkowy status. Podobnie jak to miało miejsce w przy-

padku rycerza z Mysichkiszek, także temu bohaterowi Sienkiewicz nie oszczędził pewnej śmieszności. Wołodyjowski cierpiał z powodu mikrej postury, zabawnie ruszał wąsikami i był bardzo kochliwy. Na drugiej szali znajdą się jednak same zalety: niezłomna waleczność, roztropność i odwaga, wierność przekonaniom i w ogóle stałość charakteru, która wyróżnia go na tle rycerskiej braci.

Jego słabości nigdy nie sięgają zatem wymiarów groteskowych. Przeciwnie, istnieją jakby po to, by temu uosobieniu cnót rycerskich i obywatelskich dać zarys czysto ludzki, nie zaś mityczno-heroiczny. Dlatego też śmierć Wołodyjowskiego pod gruzami wysadzanego z garstką pozostałych przy życiu obrońców Kamieńca ma wymiar symboliczny nie tylko w sferze znaczeń fundujących polski patriotyzm i polskie rozumienie honoru, ale także w wymiarze egzystencjalnym. Pokazuje, że bohaterstwo ma swoją cenę, że każdy bohaterski czyn to także ofiara z najlepszych. Za śmiercią Michała Wołodyjowskiego stoi bowiem tragiczny wybór i cierpienie młodej żony, która choć powtarza sobie „nic to", nie chce się pogodzić z wyrokami losu.

Większość bohaterów Sienkiewicza chce jednak odejść w spokoju. Wanda Dobrowolska w swoim studium na temat estetyki śmierci dostrzegła w twórczości autora *Trylogii* interesującą prawidłowość. Sienkiewicz być może bezwiednie wyraża w swoich powieściach przekonanie, że tylko chrześcijańska, katolicka śmierć jest dobra. Doprowadza to niekiedy, pisze autorka szkicu, „do załamania się jednolitości charakterów, do niekonsekwencji psychologicznych"[36]. Przykłady będą bardzo charakterystyczne: przed śmiercią godzi się z Bogiem zdeklarowany przecież sceptyk Bukacki, Azja Mellechowicz tuż przed torturami przypomina sobie, iż wierzył kiedyś w Chrystusa i zaczyna obawiać się, co będzie z nim po śmierci, skoro prorok wydał go jednak w ręce nieprzyjaciół, wreszcie – Radziwiłł, zdrajca ojczyzny i odstępca od wiary katolickiej, przeczuwając kres, zaczyna wątpić w swoje zbawienie i kończy ostatecznie z imieniem Matki Boskiej na ustach. Wszyscy oni ponadto żywią wręcz pogański, niemal fizyczny strach przed tym, co ostateczne, wiara (katolicka) pojawia się więc jako rodzaj *panaceum*. Zarazem jednak Sienkiewiczowscy bohaterowie, pisze Dobrowolska, mają jedną cechę wspólną: „miękkość ogromną, brak tężyzny duchowej, płynącej z nich

[36] W. Dobrowolska, *Sienkiewicz jako malarz śmierci*, Tarnów 1927, s. 56.

samych. Oni wszyscy muszą się o coś opierać. Oni nie mają odwagi powiedzieć sobie: tam nic nie ma i umrzeć spokojnie (z wyjątkiem Petroniusza, ale to wykwit rzymskiej, nie chrześcijańskiej i nowoczesnej kultury). Oni wszyscy wolą się zmuszać do wiary w nieśmiertelność duszy [...], muszą mieć jakąś nadzieję, jakieś złudzenie. [...] Muszą, jak Połaniecki, znaleźć ukojenie w bezwzględnej wierze, inaczej dręczą się, łamią i giną samobójczą śmiercią, jak Płoszowski"[37]. Sienkiewicz łaknie dobrej śmierci, ale jednocześnie jego bohaterowie zachowują się wobec samych siebie jak tchórze, Boga chwytają się jak ostatniej deski ratunku, tak jakby jednorazowa deklaracja uwalniała od męki konania i dawała gwarancję zbawienia.

Szczególnie wyraziście zaznacza się to w scenach naturalistycznych, wyrafinowanych w oddawaniu cierpienia i ujawnianiu drastycznych sposobów zadawania bólu. Okrucieństwo Sienkiewiczowskich scen tortur Suchoruki i Azji kryje z pewnością pewien odcień sadyzmu, ale też jest wyrafinowane malarsko. Autora nie boli – jak byłoby zapewne u Żeromskiego – katowane, przypalane czy rozdzierane ciało bohatera, on raczej studiuje mękę jako zagadnienie artystyczne. Obfitość i różnorodność scen śmierci w całej twórczości Sienkiewicza to niewątpliwie temat godny osobnego opracowania i nie tylko jako zagadnienie czysto estetyczne. Zdaje się, że w zagadnieniu śmierci kumuluje się zasadniczy problemat Sienkiewiczowskiej epoki i Sienkiewiczowskiej antropologii. Odkrycia w zakresie przyrodoznawstwa obnażyły ludzką egzystencję do samych granic, nie oferując jednak niczego, co zmniejszyłoby tę dotkliwą i bolesną szczelinę, w której ukrył się odwieczny dylemat człowieczeństwa: namiętność życia i nieuchronność śmierci. By odwrócić nieco porządek rzeczy, warto, jak się wydaje, zapytać o problem życia, konkretnie macierzyństwa i narodzin, rzecz marginesowo potraktowaną w powieściach zdominowanych przez żywioły rycersko-batalistyczne.

Ryszard Koziołek[38], pisząc o przedstawieniu ciąży i macierzyństwa w *Trylogii*, korzysta przede wszystkim z metodologii wypracowanej w obrębie współczesnego feminizmu, co w odniesieniu do tego ty-

[37] Ibidem, s. 57.

[38] R. Koziołek, *O przedstawieniu ciąży i macierzyństwa w „Trylogii" Sienkiewicza*, „Pamiętnik Literacki" 1966, z. 4.

powo męskiego dyskursu daje zaskakujący rezultat odsłaniania tego, co zasłonięte nawet przed oczami uważnego czytelnika. Wiadomo powszechnie, że Sienkiewiczowskie powieści umieszczały kobietę poza teatrem właściwych działań fabularnych, sprowadzając ich udział w zdarzeniach do funkcji dekoracyjnych, łączących epizody przygód rycerskich w cykl biografii i gwarantujących im prawdopodobieństwo, ale nikt z tego faktu wniosków nie wyciągał poza jednym – pisarstwo Sienkiewicza doskonale wypełnia XIX-wieczny standard zmaskulinizowanej kultury europejskiej. R. Koziołek zestawił wszystkie najważniejsze postacie kobiece *Trylogii*, by w doświadczeniu macierzyństwa, które jest najbardziej oczywistym sposobem potwierdzenia kobiecości znaleźć odpowiadające im reguły. Najmniej skomplikowaną postacią Sienkiewicza okazuje się kniaziówna Kurcewiczówna, od początku objęta kulturowo-biologiczną funkcją macierzyństwa, wyjątkowo tylko obecna w dyskursie erotycznym, ponadto konsekwentnie pokazywana w symbolicznych (mitologiczno-chrześcijańskich) ramach powieściowej retoryki: „Czy Juno we własnej osobie, czy inne jakieś bóstwo? (om I, 37); „..[..] wyglądała jak owe obrazy świętych dziewic w mrocznych kościelnych kaplicach. A jednocześnie biło od niej takie ciepło i życie, tyle rozkosznych niewieścich ponęt i uroków [...], że można było głowę stracić [...]" (om I, 90).

Jej prokreacyjna potencja, znajdująca głębokie uzasadnienie ideowe w powieści Sienkiewicza, sławiącej energię i tęgość życiową, w istocie usuwa ją poza ramy życia, poza Historię. Helena stanowi tylko anonimowe ogniwo w symbolicznym cyklu życia i śmierci. Już XIX-wieczna krytyka, w tym Kaczkowski[39], protestowali przeciwko tak zdawkowemu potraktowaniu kobiet w dziejach Rzeczypospolitej.

Z tego też punktu widzenia niezmiernie ciekawą postacią wydaje się Oleńka, zapisana co prawda wolą dziada Kmicicowi, a więc jakby od początku pozbawiona własnej inicjatywy i człowieczej autonomii, ale od początku mająca nad nim duchową i moralną przewagę. Tę przewagę zawdzięcza sugestywnej stylizacji na Maryję-Dziewicę, a potem na Maryję – Matkę Boga. Ryszard Koziołek zwraca uwagę na metafizyczny *entourage* jej ciąży i specyficzny, pełen szacunku stosunek męża

[39] Z. Kaczkowski, *O pismach Henryka Sienkiewicza*, „Wędrowiec" 1884, nr 29–42.

do żony. „Kmicic kocha Oleńkę-kobietę, natomiast czci Oleńkę-matkę. Jednak nie matkę ich przyszłego dziecka, ale własną. Związek symbolicznego macierzyństwa zachodzący pomiędzy parą bohaterów *Potopu* widać najwyraźniej w przemianie Kmicica w Babinicza. »Matką« odpowiedzialną za owe »narodziny« patrioty i obrońcy świętej wiary jest przecież Oleńka"[40]. W *Panu Wołodyjowskim* owo sygnalizowane tu rozdwojenie-przesunięcie macierzyństwa (jako kłopotliwego w zderzeniu z seksualizmem bohaterów męskich) w sferę symboli daje o sobie znać jeszcze silniej. Wołodyjowscy nie mogą doczekać się potomka, Kettlingowie oczekują właśnie drugiego. Zderzenie w początkowej części powieści obu kobiet – kochanych przecież w swoim czasie przez Michała, ujawnia niepokojąco wysoki poziom lęku powieściowych herosów. „Tu bodaj jedyny raz przejawia się transgresywna siła ciąży, która narusza hermetyczność dyskursu erotycznego w powieści, jakby zawiesza na moment prawa powieściowej konwencji, ujawniając ukryte oblicze erotyki i prokreacji – śmierć"[41].

W twarzy Krysi Wołodyjowski nie znajduje śladów dawnej urody, tak radośnie, jakby dla kontrastu, rozkwitającej w fizjonomii Baśki, kobiety-podlotka, lecz przeciwnie – wiele oznak „metafizycznej eksterminacji ciała", nasuwającej nieuchronną myśl o starzeniu się i rozpadzie. Wydaje się, że kreacja „hajduczka", wprowadzająca w obręb erotycznego dyskursu powieści motyw Androgyne, służy tu przede wszystkim jednemu: maskowaniu uporczywie powracającego tematu życia ku śmierci, otchłani wyzierającej spoza niewzruszonych parawanów dogmatu, a może nawet – nie mieszczącego się w tradycyjnych formach religijności, jaką odznaczają się bohaterowie powieści historycznych Sienkiewicza, lęku przed nicością. „Być może – pisał Ryszard Koziołek – jest to wyraz obrony świadomości zbiorowej schyłku XIX wieku przed wiedzą o sobie, którą wkrótce ujawni Freud"[42].

Z całą pewnością jest to wyraz usilnej ochrony samego siebie i swojej wyobraźni – moglibyśmy powiedzieć o Sienkiewiczu. Związek metafizyki z erotyką stanowi jeden z najważniejszych, choć może najbardziej zakamuflowanych wątków jego powieści współczesnych, od *Bez*

[40] R. Koziołek, op.cit., s. 59.

[41] Ibidem, s. 61.

[42] Ibidem, s. 63.

dogmatu do *Wirów*, natomiast w *Quo vadis?* i *Krzyżakach* pojawi się incydentalnie jako jeszcze jedno wcielenie motywów wędrujących.

Zakręty bezdogmatyzmu

Najsłynniejszy bohater powieści współczesnej Sienkiewicza w Boga nie wierzył, choć może bezpieczniej byłoby napisać zwątpił. Dlaczego? Na kartach swego niezrównanego w wyrafinowaniu psychologicznym pamiętnika uzasadnia to dość przekonująco: wychowany przez jezuitę w tradycji katolickiej, porzucił wiarę, bo przeczy jej cała współczesna nauka szukająca dogmatów w przyrodzie i odkryte przez tę naukę prawa. Także rozum przeżywa dziś swoją tragedię. „Za czasów mego ojca filozofia obejmowała taki sobie ni mniej, ni więcej zakres, jak wszechświat i wszechbyt, wskutek czego miała gotową odpowiedź na wszelkie pytania. Obecnie stała się ona o tyle rozsądną, iż przyznaje, że jej w dawnym ogólnym znaczeniu nie ma – i że istnieje tylko jako filozofia poszczególnych gałęzi wiedzy"[43] (bd, 18). Płoszowski nie nazwałby siebie ateistą, bo nazwy te stały się dziś tylko niewiele znaczącymi etykietami, ale wiary żywej w nim nie ma, podobnie jak nie ma w nim woli czy pasji do czegokolwiek, bo wszystko stało się względne. Ów sceptycyzm, owo wszechpotężne „nie wiem" w porównaniu z głęboką samowiedzą, a także skłonnością do refleksji, do nieustannego rozwarstwiania każdej rzeczy daje w efekcie, jak przyznaje sam bohater, całość nie do wytrzymania. „Być może, iż samowiedza jest znamieniem wyższego rozwoju umysłowego, ale jest czymś osłabiającym niezmiernie odczuwanie" – pisze o sobie samym Płoszowski, porównując swoją sytuację do latania z jednym skrzydłem[44]. Poza tym odbiera zdolność

[43] Cytaty z powieści wg wydania: H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1989. Sposób cyt. np.: bd, 12.

[44] Władysław M. Kozłowski w bardzo znanym w swoim czasie studium pt. *Dekadentyzm współczesny i jego filozofowie* wydanym w Warszawie w 1893 roku pisał, iż dzisiejszy dekadentyzm ma liczne afiliacje w późnym romantyzmie, w twórczości Stendhala i Flauberta oraz przemożnym wpływie filozofii Schopenhauera. Dzisiejsza jego odmiana powiązana z pozytywizmem, od którego wzięła myśl o braku wartości w świecie, znalazła przede wszystkim uzasadnienie w *Genealogii moralności* Friedricha Nietzschego, ale prawdziwą jej ewangelią stały się prace Paula Bourgeta, z którego powieścią *Uczeń* często zestawiano *Bez dogmatu* Sienkiewicza. Kozłowski charakteryzuje pokolenie Płoszowskich niemal stylem

do czynu. Co ma do tego metafizyka? Wszystko – powiada nasz bohater. Ostatecznie nie ma świadomego życia bez pytań i odpowiedzi o uniwersalia. „Jeśli po tamtej stronie jest coś, i to coś wieczystego, to nieszczęścia i straty po tej stronie maleją do zera". Ale filozofowie doby obecnej odpowiadają: nie wiem. I w tym dopiero problem. „Metodą twoją – kieruje oskarżenia pod adresem filozofii Płoszowski – duszą twoją, istotą twoją – jest zwątpienie i krytyka. Tę swoją naukową metodę, ten sceptycyzm, tę krytykę tak wszczepiłaś w moją duszę, że stała się ona moją naturą. [...] Pozwalasz mi chodzić na mszę, jeśli mam ochotę, ale zatrułaś mnie sceptycyzmem do tego stopnia, że dziś jestem sceptykiem nawet względem ciebie, nawet względem własnego sceptycyzmu, i nie wiem, nie wiem, nie wiem! I męczę się, i szaleję w tej ciemności!..." (bd, 18–19).

Rozważania Leona przypominają w tym względzie rozterki najsłynniejszego bohatera szekspirowskiego Hamleta, gorzkiego metafizyka, który w najsłynniejszym monologu świata poddaje w wątpliwość sensowność ludzkiej kondycji. Jest on nie tylko ujawnioną prefiguracją jego myśli, ale także rozpisanym na głosy, aluzje i polemiki jednym z wielu mitów osobowych funkcjonujących w tej wyjątkowo bogatej w skojarzenia kulturowe powieści. Płoszowski nie przypomina jednak, jak królewicz duński, bladego młodzieńca, który co prawda doświadczył zła i nieprawości, ale jego wiedza o życiu sprowadza się do teorii i idealistycznych wyobrażeń. Jest w odróżnieniu od tego zaczytanego w poezji chłopca człowiekiem dojrzałym, pamiętnik zaczyna spisywać w wieku 35 lat i jest to wiek, w którym można już dokonywać pewnych podsumowań, a na pewno korekty w swoich dotychczasowych doświadczeniach, zwłaszcza jeśli już na początku swoich zwierzeń mówi się, iż się dotknęło „próchna" własnej duszy i duszy ludzkiej w ogóle. Recenzujący powieść Chmielowski miał co prawda zastrzeżenia, czy Płoszowski może być, jak sam to określał, jednym z „legionu" tych, którzy dzisiaj (tj. około 1890) przeżywali tragedię ducha, a jego wątpliwość brała się

Sienkiewicza: „Ale w pokoleniu, które się wychowało na pismach i ideach tych rozbitków romantyzmu [...] wiara w wiedzę przemieniła się w dyletancki sceptycyzm, bo wiedza zawiodła pokładane w niej nadzieje; względność zasad moralnych wydaje jako owoc pokolenie pozbawione woli; niewiarę w ideały zastępuje obojętność na nie. Jeśli pokolenie poromantyczne wlokło po ziemi swoje zranione skrzydła, to następujące po nim już urodziło się b e z s k r z y d e ł" (s. 19; podkreślenie moje – J.S.).

stąd, że bohater Sienkiewicza nie przeżył tego, co stało się doświadczeniem generacyjnym urodzonych około roku 1848, odpowiadających zatem dokładnie pokoleniu tzw. pozytywistów, lecz w końcu uznał, że mimo „europejskości", rozterki „geniusza bez teki" odpowiadają – z grubsza – pewnym charakterystycznym objawom kryzysu umysłowego końca wieku[45]. Różnica w spojrzeniu wzięła się stąd, iż jakkolwiek Sienkiewicz miał ambicje wypowiedzenia własnego poglądu na te objawy, sam nie posiadał dostatecznego rozeznania w sprawach krajowych, nie chcąc zaś ryzykować, obdarzył swego bohatera rzymsko-polskim pochodzeniem i pewnym kosmopolityzmem, który nadał mu wymiar bardziej uniwersalny. Życiowe doświadczenia Płoszowskiego będą zatem odpowiednie do biografii arystokratycznego *bon vivanta*, prowadzącego światowe życie w metropoliach Europy, przebywającego w domach utytułowanych głów i znakomitych nazwisk, w salonach pięknych i równie zepsutych kobiet, innymi słowy na targowisku próżności współczesnego, modnego świata. Otrzymawszy świetne wykształcenie, nigdy właściwie nie wykorzystał go praktycznie, z odziedziczonym po ojcu majątkiem nie musiał się dzielić, ale też nie odbierał chleba innym, wychowany wśród zbiorów sztuki starożytnej miał do niej pewne upodobanie, ale nie pasję, która mogłaby wypełnić z pożytkiem jego życie. Delikatny i wytworny w każdym calu był zapewne ozdobą niejednego rautu, ale i w dziedzinie życia towarzyskiego doznawał czczości i nudy, a pozorność i blichtr tzw. wielkiego świata rozwinął w nim daleko idącą ostrożność w stosunkach z ludźmi i cynizm. Na temat własnej warstwy społecznej miał pogląd ustalony: oderwanie od miazgi życia powoduje nieodwracalną degenerację nawet najwartościowszych jednostek i oddala od roli, jaką arystokracja mogła kiedyś spełniać: „Pogrążeni w błogim dyletantyzmie, jak w letniej kąpieli, żyjemy wpół na jawie, wpół we śnie. Przeżuwając z wolna odziedziczone mienie i odziedziczony zapas sił muskularnych i nerwowych, tracimy zwolna grunt pod nogami. Jesteśmy jak owe puchy, które wiatr nosi" (bd, 63). Właściwie jedyną dziedziną, w której jeszcze mógłby się odnaleźć ów najświetniejszy z reprezentantów kategorii określonej jako „improductivite

[45] P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901, s. 122–124. Książka ta została skomponowana z bieżących omówień krytyka, stąd pojawiały się w niej akcenty bezpośrednio nawiązujące do tzw. „chwili obecnej".

slave" jest miłość i przygody serca stanowią właściwą treść pamiętnika domorosłego geniusza.

Historia miłości Leona do Anielki stanowi zasadniczy węzeł fabularny powieści Sienkiewicza, łączący wszystkie inne wątki i nadający jej wyjątkowo spójny charakter. Początek powieściowej intrygi jest bardzo prosty: mieszkająca w Polsce ciotka Leona postanawia go ożenić z Anielką i tym samym związać bardziej z krajem przodków, a może nawet skłonić do osiedlenia się w rodzinnym majątku. Spotkanie zaaranżowane w Płoszowie wywiera oczekiwane wrażenie. Leon ulega czarowi panienki i projekty małżeńskie, choć jeszcze nie wypowiedziane, zaczynają nabierać rumieńców. Pod wpływem uczuć do Anielki Leon zapisuje w swym pamiętniku hymn sceptyka do miłości, szkoda, że zaraz po nim spotyka go cios od życia – najpierw choroba, a potem śmierć ojca. Jeszcze nie przeczuwając tych wydarzeń, pisze: „Co do miłości w ogóle, jako sceptyk względem życia i wszystkich jego zjawisk, mogę i nad nią wymówić Salomonowe *vanitas vanitatum*, ale byłbym chyba zupełnie ślepym, gdybym nie dostrzegł, że ze wszystkich czynników życiowych jest to najpotężniejszy i tak wszechmocny, że ilekroć o tym myślę, ilekroć ogarnę wzrokiem wieczne morze wszechżycia, staję za każdym razem po prostu w osłupieniu i w podziwie – nad tą wszechmocą. [...] Po Empedoklesie, który odkrył, że Eros wyłonił światy z chaosu, metafizyka nie postąpiła krokiem naprzód. Jedna śmierć jest siłą równie bezwzględną, ale w odwiecznych zapasach tych dwóch sił miłość bierze ją za gardło [...], i w każdy dół, który ta wykopie, rzuca posiew nowego życia" (bd, 58).

Po wezwaniu do chorego Leon pośpiesznie wyjeżdża do Rzymu i odtąd sprawy bardzo się komplikują. Śmierć ojca zmienia uczucia bohatera, wtrąca go na powrót w apatię i długotrwałe rozważania o marności życia, o otchłani, w jaką wstępuje owładnięta melancholią dusza. Doświadczenie pustki jest w przypadku Leona tym dotkliwsze, że dotyczy człowieka, któremu brakuje wiary: „Wszystkie rozumowania kończą się na tej krawędzi i chce się tylko krzyczeć o ratunek, który nie może przyjść znikąd. Jedynym ratunkiem, jedyną pociechą mogłaby być wiara, ale kto nie ma tej świecy, ten może po prostu oszaleć na myśl o takiej wiecznej nocy. Dziesięć razy na dzień zdaje mi się, że to nie może być, że to niepodobna, że to byłoby zbyt straszne, gdyby śmierć kończyła wszystko – dziesięć razy na dzień mam poczucie, że tak jest" (bd, 66). Na pogrzebie brata pojawia się ciotka i namawia bra-

tanka do szybkiego powrotu do Płoszowa, tam – jak zapewnia – czekają nań „kochające serca". Ale to zdawkowe zapewnienie wywiera na osieroconym wprost odwrotny skutek. Leon gniewnie odżegnuje się od podróży, biorąc je za dalszy ciąg swatów. Wyjedzie na Korfu i tym samym zerwie wątłą nić rodzącego się uczucia. Historia dalej potoczy się niespodziewanym trybem. Leon zanurzy się w rozkosze życia w ramionach pięknej Włoszki, osamotniona zaś i zdezorientowana Anielka za radą matki wyjdzie za mąż za Kromickiego. W ostatniej chwili, otrząsnąwszy się nieco po przygodzie z Laurą, Leon zechce zawrócić Anielkę z tej drogi, lecz będzie za późno. Dalsze przygody jego serca mają już inny charakter. Przede wszystkim po powrocie do Polski będzie się starał odzyskać jej uczucia, a gdy okaże się, że na przeszkodzie stanie kryształowa moralność pani Kromickiej i niezłomny skład zasad wsparty na dogmacie, Leon poprzestanie na okazywaniu przyjaźni, licząc jednak po cichu na jakąś odmianę serca. Dopiero samobójstwo Kromickiego doprowadzi do przełomu: Anielka wyzna, że zawsze go kochała. Na próżno jednak, przeżycia ostatnich miesięcy podkopują ostatecznie jej siły nadwątlone źle przebiegającą ciążą. Bohaterka umiera w połogu, a za nią podąża pogrążony w rozpaczy i obwiniający siebie winą za jej śmierć Płoszowski.

Cała historia rozwijającego się w nim uczucia jest w istocie dorastaniem do wiary. Dyletantyzm filozoficzny Płoszowskiego wystarczał jedynie – jak słusznie zauważała to współczesna autorowi krytyka[46] – do naszkicowania prawdopodobnego i efektownego tła, ale wątku sceptycyzmu w sensie szerokim, wykraczającym poza wiarę, nie udało się

[46] Np. J. Rozenzweig, *„Bez dogmatu". Studium literackie*, Kraków 1891, pisze: „Płoszowski w tej dziedzinie [tj. w filozofii] nigdy systematycznych studiów nie prowadził, a w dzienniku zdradza brak gruntownego obeznania się z przedmiotem" (s. 22). Ciekawe jest również spostrzeżenie T. Jeske-Choińskiego, *Erotyzm w powieści Henryka Sienkiewicza*, „Rola" 1898, nr 34–36, cyt. z nr 35: „Gdyby Sienkiewicz był swojego Płoszowskiego rysował tak szeroko, jak go naszkicował w ekspozycji, byłby wyczerpał »ducha czasu« czwartej ćwierci XIX stulecia do dna. Płoszowski, szamocący się ze swoim drobiazgowym krytycyzmem w różnych położeniach (jako obywatel kraju, jako katolik, jako myśliciel itp.) byłby odbiciem bardzo ciekawej dla psychologa chwili dziejowej. Takie jednak przeprowadzenie charakteru nie odpowiadało temperamentowi artystycznemu autora *Trylogii*, przeważnie plastyka i kolorysty. Zamiast rzucić Płoszowskiego na szerokie tło zwątpień społecznych i filozoficznych, obciążył go Sienkiewicz [...], ograniczając [...] do jednego tylko uczucia, do miłości płciowej. W ten sposób, zamiast zwierciadła epoki niewiary i zwątpienia powstał romans, podobny do francuskiego" (s. 573).

Sienkiewiczowi rozbudować. Być może nie było to jego celem. Druga część utworu rozwija za to w sposób bardzo pogłębiony problematykę miłości i degeneracji woli. Sienkiewicz łączy w kunsztowny sposób wtajemniczenie erotyczne swego bohatera i odczucie metafizyki istnienia. Różnice w stylach miłości, z którymi konfrontuje go życie, uczy go rozróżniania tych aspektów życia, których dotąd nie tylko nie znał, ale nawet nie przeczuwał. Dzieje się tak jakby według scenariusza, który w powieści zapowiedział kiedyś Śniatyński, wskazując Anielkę i swoją żonę: „Ot, gdzie twoje szczęście! [...] Ty nie masz po prostu stałego miejsca zamieszkania, nie tylko pod względem fizycznym, ale umysłowym i moralnym; nie masz podstaw, nie masz spokoju, ona ci to wszystko da. Tylko jej nie przefilozofuj, jakeś przefilozofował swoje zdolności i swoje trzydzieści pięć lat życia!" (bd, 54). Sienkiewicz wypowiada w ten sposób łatwy do zrekonstruowania, bo powtarzający się w różnych ujęciach (i wielu jego utworach) pogląd, że to kobieta „zakorzenia" mężczyznę w bycie, będąc znakiem nie tylko wspólnoty społecznej, ale także moralnej i duchowej. Do wątku tego przyjdzie jeszcze wrócić.

Miłosne wtajemniczenia Płoszowskiego dokonują się wśród trzech kobiet, które uosabiają zdaniem Marty Rabikowskiej trzy różne typy seksualizmu kobiecego[47], można to jednak potraktować także jako inicjację w trzy różne sfery działalności człowieka: miłość, czyli sferę intymną, sztukę, czyli sferę kreacji uzewnętrzniającej się społecznie oraz wiarę, czyli domenę ducha. Laura – „przepyszne zwierzę ludzkie" jest uosobieniem czystego seksualizmu, ponadto wypełnia swoją osobą wszystkie składniki stereotypu pięknej poganki, jest Włoszką, w jej urodzie, temperamencie, mentalności Sienkiewicz ujrzał typowe rysy kultury grecko-rzymskiej. Na przeciwległym biegunie można by umieścić Klarę – typ „hożej Niemki", choć określenie to wprowadza nieco zamętu w znaczenie tej postaci, kryjące się w etymologii jej imienia. *Claritas* – jasność i *caritas* – miłość bratersko-siostrzana najlepiej oddają jej charakter i określają rolę, jaką odgrywa w stosunku do Leona. Klara jest ponadto artystką i jest to dystynkcja najważniejsza w powieściowym świecie wartości, gdyż właśnie sztuka najgłębiej wprowadza człowieka końca wieku w zawiłą problematykę osobowości, duchowości i metafizyki. Bycie artystką wyłącza też Klarę z dyskursu erotycznego, Płoszowski nigdy

[47] M. Rabikowska, *Trzy typy seksualizmu kobiecego w „Bez dogmatu" Sienkiewicza*, w: *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1996, s. 163–179.

jej nie pokocha, choć darzy szczerą przyjaźnią i przywiązaniem. Mimo obycia, smaku i stylu nie odnajdzie w sobie zdolności kreacyjnych, te wymagają bowiem prócz talentu, pracy i siły charakteru. Obu tym kobietom przeciwstawiono Anielkę – „polską smarkatą" – jak określa ją Rabikowska – typowy produkt „restrykcyjnych warunków patriarchalnej obyczajowości". Jej rozwój emocjonalno-seksualny całkowicie zdeterminowały „permisywne czynniki zewnętrzne", wśród których największe znaczenie ma etos kultury mieszczańskiej negującej seks jako brudny, podejrzany i niegodny tzw. „porządnej kobiety"[48]. Płoszowski dostrzega jednak w Anielce wiele ponęt, dziewiczość w połączeniu z wrażliwością sensualną czyni ją w jego oczach bardziej atrakcyjną niż Laurę. Marzenia o Anielce skumuluje w efektownej metaforze o duchowej tęsknocie za „strzelistym gotykiem", oznaczającym kontaminację pierwiastka zmysłowo-duchowego z metafizyką. W tej postaci, budzącej zresztą wiele kontrowersji wśród krytyki, która nie mogąc uwierzyć, by człowiek o tak wyrafinowanej kulturze umysłowej jak Płoszowski mógł zakochać się w kimś tak dalece wypranym z osobowości, katoliccy interpretatorzy dopatrywali się swoistej słabości Sienkiewicza, nazywanej kompleksem „głowy najdroższej"[49]. Rzeczywiście niektóre jego figury kobiece (Danuśka, Anielka, Marynia, Ligia) wyraźnie korzystają ze specjalnej klauzuli, poniekąd „wyłączającej" je ze standardu normalności. Dla ich osobowości „nie z tego świata", duchowości niezłożonej, ale też wyjątkowej w swojej czystości mężczyzna prócz ubóstwienia może mieć tylko najszczerszy podziw i szacunek. Współczesna psychologia badająca zawiłe relacje woli i miłości widziałaby tu zapewne jeśli nie tęsknotę za animą, motyw ten wyraziście rysuje się w platonicznym uwielbieniu Grońskiego dla Maryni – skrzypaczki z *Wirów*, to pragnienie odnalezienia w sobie *daimoniona*, wewnętrznej siły kreacyjnej, pozwalającej człowiekowi wykorzystać swe życie w sposób możliwie najpełniejszy i najbardziej sensowny.

Wydaje się, że jest to jeden z najciekawszych pomysłów interpretacyjnych Sienkiewiczowskiej powieści, obrosłej, podobnie jak *Trylogia*, setkami opracowań dotyczących tysiącznych wątków i kontekstów

[48] Ibidem, s. 170.

[49] J.M. Święcicki, *Miłośnicy „głowy najdroższej" w „Quo vadis"*, „Przegląd Powszechny" 1947, nr 12.

szczegółowych, nie potrafiących sobie jednak poradzić z centralnym problemem „bezdogmatyzmu". Żyć bez dogmatu znaczy tutaj żyć bez idei, jakakolwiek by ona nie była. Znaczenia tekstu ideę tę po wielekroć definiują, bo wcale nie jest tak oczywista, mogą nią być zatem: praca, społeczeństwo, naród, kultura, sztuka, miłość czy religia. Za każdym razem, jak sadzę, chodzi jednak o to samo: o brak jakiegoś przewodnika w życiu, czegoś, co byłoby pierwotną podnietą woli nadszarpniętej treningiem sceptycyzmu. Wielokrotnie miałam już okazję napisać, że współczesne powieści Sienkiewicza, czytane głębiej niż prowokowałaby do tego zmysłowa uroda ich fabuły, w sposób bardzo interesujący rozwijają podstawowe wątki XIX-wiecznej antropologii.

W jej centrum znajdują się mity męskie, symbolizujące fundamentalne problemy epoki: konflikt między marzeniem i rzeczywistością, zagadnienie granic poznania i odpowiedzialność twórców nowoczesnej cywilizacji, dylematy uczuciowości i erotyzmu, czarne strony duszy ludzkiej, wieczność zła. Mity te mają najczęściej rodowód literacki, Goethański: mit Wertera, Fausta, Wilhelma Meistra, Szekspirowski: mit Hamleta, Ibsenowski: Peer Gynt. Ale tu rzecz niezmiernie charakterystyczna: Sienkiewiczowskie archetypy męskości wykluczają w zasadzie mity, które łączą się z intensywnym rozwojem osobowości, poszukiwaniem ideałów, realizujących inne projekty niż te, które zamykają się w ograniczonym kręgu celów osobistych i prywatnych. Dlatego szczególną produktywnością odznaczają się u niego figury pokrewne bohaterom biernym, uprawiającym z upodobaniem różnego typu eskapizmy: w lekturę, spekulacje myślowe czy erotyzm. Dopełnieniem ich są zwykle pewne mity kobiece, pojawiające się nie tylko w literaturze pisanej przez kobiety, ale także przez mężczyzn, choć tu mogą być nie dość precyzyjnie określone. W zmaskulinizowanym świecie przedstawionym Sienkiewicza, nawet jeśli wejdziemy w głębiny ich znaczeń, nie znajdują dla siebie zbyt wiele miejsca, w *Bez dogmatu* jednak, a później także w *Wirach*, jest dla nich miejsce i to wcale nie marginesowe.

Płoszowski zaczyna pisać pamiętnik mając 35 lat. W tym samym wieku Dante rozpoczął tworzenie *Boskiej Komedii*. Arcydzieło mistrza renesansu spotykamy na kartach powieści Sienkiewicza i jak sądzę nie jest to przypadek. Po raz pierwszy Leon zdradza się z lekturą Dantego, informując nas o *dolce vita* z Laurą. Kołysząc się na falach rozkosznie szafirowego morza, odbywają wspólne lektury: „Czytujemy razem *Boską Komedię*, a raczej tylko ostatnią jej część. Niegdyś bardziej mnie pociągała

pełna straszliwej grozy plastyka *Piekła*; obecnie z lubością zanurzam się w tej świetlistej mgle, zaludnionej jeszcze świetlistszymi duchami, która przepełnia dantejskie *Niebo*. Czasem zdaje mi się, że widzę wśród tych promieni znajome mi, kochane rysy, i żal mój staje się wówczas prawie słodki. Teraz dopiero zrozumiałem wszystkie piękności *Nieba*. Jednakże nigdy duch ludzki nie roztoczył tak szeroko skrzydeł, nie objął takich ogromów, nie zapożyczył się tak u nieskończoności, jak w tym nieśmiertelnym i wielkim poemacie" (bd, 71). Szczegółowo opisana scena lektury przedstawia ukryty aspekt uwikłania bohatera. Uroda życia, symbolizowana cudowną harmonią natury: morza i rozpościerającego się nad nim błękitu oraz zmysłową urodą kobiety południa zderza się tu z pięknem lektury i światów w niej przedstawionych, oderwanych od zjawiskowych i widzialnych kształtów, i przenoszących duszę słuchacza w mistyczny obszar ducha. W tym obszarze Leon rozpoznaje twarz swej przewodniczki, lecz nie będzie nią Laura, ziemska piękność, porównywana do greckich i rzymskich bogiń (Juno, Diana, Fryne, Hekate), lecz ta, do której ten koneser wrażeń i czciciel Hellady bezwiednie tęskni – to „Aspazja, z oczami Beatryczy Danta". W poemacie Florentczyka Beatrycze, której śmierć opłakiwał w *La vita nuova*, była jego duchową opiekunką, to za jej sprawą w *Piekle* pojawił się Wergiliusz, który poetę przeprowadził przez *Piekło* i *Czyściec*. Wergiliusz symbolizuje u Dantego rozum, ale w sensie o wiele szerszym niż rozumiemy to obecnie. „Oznacza on – komentuje Rollo May – szerokie spektrum życia"[50], które pozwala człowiekowi zrozumieć to, czego doświadcza, szczególnie gdy tym doświadczeniem jest cierpienie. Sam rozum nie wystarcza w poznaniu, na pewno zaś nie doprowadzi nas do nieba, choć tak naprawdę chodzi tu o otwarcie się na życie. Potrzebne są objawienie i intuicja, i tę symbolizuje w *Boskiej Komedii* Beatrycze. W powieści Sienkiewicza rysy ziemskiego anioła, duchowej przewodniczki odnajduje bohater w Anielce. Jego miłosne zapamiętanie, zrodzone z czysto zmysłowego pociągu, wyraźnie się sublimuje, by ostatecznie przybrać niemal wyłącznie duchowy charakter. To wysubtelnienie uczucia w drugiej części powieści dostrzegano powszechnie, ale zwykle interpretowano je zmianą stylu miłości. Andrzej Stawar widzi tu np. przejście od stylu libertyńsko-donjuańskiego do werterowsko-sentymentalnego. Trop dantejski jest

[50] R. May, *Błaganie o mit*, przekł. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1997, s. 138.

tu, jak się wydaje, emblematem wątku chrześcijańskiego, czy w ogóle duchowego, dość trudnego do rozwikłania. Wizje dantejskie, świetliste dale i duchowe zaświaty nabierają w kolejnych zapisach Leona trudny do identyfikacji wielokulturowy charakter; krzyżują się w nich elementy europejskiej tradycji literackiej i filozoficznej (Leibniz i Spinoza), w tym również mistyki chrześcijańskiej z wyobrażeniami jakby rodem z Schopenhauera, a pośrednio przez niego z symboliki miłosnej hinduizmu i nirwanicznych klimatów modernistycznej liryki bólu istnienia[51].

Natężenie tego bólu duszy bywa tak duże, że w rojeniach bohatera otrzymuje kształt baśni: „z larwy ziemskiej i doczesnej wyrodzi się jakiś wieczny motyl, który, oderwany od warunków ziemskiego bytu, będzie leciał z planety na planetę, póki nie połączy się z duszą wszechistnienia". My miniemy, powiada bohater, jak cienie, a ona – „miłość nasza może nas przetrwać, zostać i być właśnie naszą nieśmiertelnością" (bd, 275). Decyzja pójścia za nią jest nie tylko gestem zrozpaczonego kochanka, który wraz ze śmiercią ukochanej traci sens życia i cierpienia, ale też pewnym aktem odwagi, świadomą decyzją i czynem. Z jednej strony bowiem Leon na zawsze odrzuca to, co wiązało go z ziemią, ludźmi: ciało, zmysłowość, z drugiej wchodzi w coś, w co mimo wszystko nie wierzy, choć próbował zrozumieć i pokochać. „Wielka sutanna", która okrywa świat, nie umniejsza przecież lęku przed wiecznością.

Obrazoburczy charakter *Bez dogmatu*, w którym krytyka dopatrzyła się nie tylko portretu człowieka końca wieku, ale także „pamiętnika duszy artysty", przestraszyła nieco powieściopisarza, będącego już wtedy niekwestionowanym autorytetem nie tylko literackim, ale także moralnym i duchowym. Recenzenci konserwatywni, jak Tarnowski[52], którzy przywiązani byli do nieskazitelnego wizerunku Sienkiewicza – obrońcy wiary i ojczyzny, zdawali się nie zauważać powieści, poczytując najprawdopodobniej wybryk artysty za chwilową niedyspozycję. Z tym większą satysfakcją krytyk przyjął *Rodzinę Połanieckich*, o której napisał, iż w czasach, w których wszystko pęka, chwieje się i upada, „może być doskonałym czytaniem duchownym". W czym znalazł tę siłę? Buduje ją wyrazista teza o upadku i moralnym odrodzeniu człowieka, a także znalezieniu przez niego celu o wyższym, społecznym i narodowym zna-

[51] Por. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1987, s. 94–112, 187–195.

[52] S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej*, t. V – *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897.

czeniu. Te bowiem zobaczył Tarnowski w historii Połanieckiego. Z początku wydaje się on figurą pokrewną Płoszowskiemu – wykształcony za granicą, obdarzony analitycznym umysłem i inteligencją, do tego, by powtórzyć wzorzec swego krewniaka, brak mu tylko majątku. Potrafi jednak odrzucić zbędne spekulacje współczesnego sceptycyzmu na rzecz bardzo przyziemnych, ale za to realnych celów. Chce zdobyć pieniądze, założyć rodzinę, taki jest program na początek. Nie mając środków, bierze się wzorem nowoczesnych Polaków do pracy. Zostaje kupcem, zakłada Dom Handlowy, próbuje zdobyć majątek i pozycję. Mniej skrupułów, więcej energii – tak można by scharakteryzować osobowość Połanieckiego, który nie tylko nie zawaha się sprzedać majątek swoich krewnych (i przyszłej żony), ale także okaże się zręcznym spekulantem, wykorzystującym chwilową koniunkturę na rynkach, by wzbogacić się na lichwie zbożem. Grzechy Połanieckiego są zresztą uchybieniami nie tylko w tradycyjnie pojętym honorze szlachcica, ziemianina, czy wreszcie kupca, ale także – mężczyzny, męża i katolika, czego krakowski krytyk raczej już nie podkreślał. Tarnowskiemu chodziło zapewne o to, że Połaniecki winy swe odkupił w sensie dosłownym – wrócił do ukochanego przez Marynię Krzemienia, w myśl anachronicznego (i nierealnego) w czasach Sienkiewicza pomysłu reaktywowania dawno utraconej przez ziemiaństwo misji, a także – po pewnych perypetiach małżeńskich, uwieńczonych wiarołomstwem – docenił wreszcie swe życie u boku – jak pisze Tarnowski – „idealnej żony". Więcej jeszcze, pod jej wpływem pogodził się ostatecznie z Bogiem, co dało mu w końcu poczucie harmonii i szczęścia.

Wbrew przewidywaniom Tarnowskiego powieść nie odniosła jednak tak spektakularnego sukcesu, jak *Bez dogmatu*, w której podziwiano mistrzostwo psychologiczne autora *Trylogii*, a w dziennikowej szczerości ujrzano nieoczekiwany rys autobiograficznej konfesji. Przeciwnie – odsądzano ją od czci i wiary, i nie tylko w gronie zacietrzewionych modernistów w rodzaju Brzozowskiego czy Nałkowskiego[53]. Antoni Potocki, skądinąd jeden z najbardziej uważnych czytelników Sienkiewicza, z nieskrywaną złośliwością pisał o Połanieckim: „Jest to taki pan, który wszystko stara się robić »porządnie«! jest w porządku z Panem Bogiem,

[53] Mowa o tzw. kampanii antysienkiewiczowskiej wywołanej niefortunną wypowiedzią autora *Trylogii* na temat współczesnego repertuaru teatralnego.

w porządku z interesami, w porządku zapewne z żołądkiem. To mu zresztą nie przeszkadza w sposób całkiem bydlęcy – bez namiętności nawet, bez zepsucia, ot, tak – uwieść żonę znajomego i zdradzić swoją w pół roku po ślubie". I nieco dalej: „Co do Połanieckiego, to jest on świadectwem tego chyba, że Sienkiewicz smutnie patrzy na świat, bardzo smutnie. I oto ten względnie najlepszy ze zdatnych do życia, o ileż jest marniejszy nawet od takiego »przerafinowanego« Płoszowskiego"[54].

Jeszcze w 20-leciu międzywojennym w opracowaniach do użytku szkolnego można było przeczytać, iż Sienkiewicz dał w tej powieści swoistego rodzaju społeczno-etyczne *credo* wymierzone we współczesne pokolenie, rozumiał bowiem, iż największą jego wadą jest słabość ducha, zwątpienie odbierające wiarę: „Ów puklerz wiary miał nie tylko zbawić duszę, ale miał stać się na chwile ciężkie schronieniem dla uczuć narodowych, zawsze głęboko z tradycją religijną związanych. [...] Widzimy ją w rozważaniach Połanieckiego nad wyższością mszy świętej w stosunku do zmiennych systematów filozoficznych, w opisie nadziemskiej potęgi i duchowego blasku, bijącego od Zwierzchnika Kościoła Katolickiego. I w wielu innych miejscach przebija wiara w potęgę krzyża, jako dźwigni moralnej i jedynej ostoi życiowej. [...]"[55].

Tyle intencje, jeśli jednak skonfrontujemy owe szczytne zamierzenia z tym, co naprawdę robi bohater, pojawiają się wątpliwości: „Czy rzeczywiście Połaniecki godzien jest reprezentować nowy, tworzący się typ pracownika polskiego, mającego kłaść podwaliny pod nową kulturę narodową? Mimo bezsprzecznych jego zalet, razi on pewną ciasnotą pojęć i egoistyczną oschłością. Jego moralność, jak widzieliśmy, nie wytrzymuje ogniowej próby. A co najważniejsze, cała koncepcja symbolicznej *Rodziny Połanieckich*, dążącej do nawiązania utraconego kontaktu z ziemią, źródłem wszelkiej produktywności, ta koncepcja rodziny jako izolowanej komórki, egoistycznie zmierzającej do własnego szczęścia – nie godzi się przecież z nowoczesnymi zasadami solidaryzmu, z nowoczesnymi pojęciami o istocie i formie organizmu społecznego. [...] Sfera zainteresowań Połanieckiego w żadnym razie nie może być uważana za refleks zagadnień socjalnych. Podstawa religijna jego światopoglądu również nie nasuwa mu perspektyw, wychodzących poza ramy

[54] A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903, s. 39, 41.

[55] S. Krawczyński, *„Rodzina Połanieckich" H. Sienkiewicza*, Warszawa, [b.d.], s. 29.

własnego życia i szczęścia"[56]. Właściwie tylko krytyka *stricte* katolicka zdawała się nie zauważać tego, co stawało się oczywiste dla innych, tj. stałego rozmijania się intencji Sienkiewicza z obrazem literackim, zdradzającym upodobania autora. Nieporozumienie pojawiało się w sposób nieunikniony tam, gdzie pisarz wyraźnie nie zamierzał określać swoich poglądów. Dla uważnego czytelnika to Płoszowski, a nie Połaniecki, jest *alter ego* autora i wyraża – czy się to nam podoba, czy nie bliskość jego poglądom (choć nie tożsamość). Ale *Bez dogmatu* ma formę dziennika, może zatem łudzić pozorem konfesyjności i jednocześnie prowadzić ironiczną grę w prawdę. *Rodzina Połanieckich* natomiast realizuje klasyczną formę powieści auktorialnej i choć jej narrator nie szczędzi gorzkich słów swojemu bohaterowi, to jednak wszystkim jego poczynaniom towarzyszy ton serio. Nieporozumienie z interpretacją postaci Połanieckiego musiało jakoś „uwierać" wszystkim, skoro nawet wnuczka pisarza po wielu latach, od tego czasu, gdy powieść ta mogła jeszcze wywoływać pożary polemik, próbowała tłumaczyć swego dziadka. *„Rodzina Połanieckich,* ze swoim dorabiającym się pieniędzy a »pozytywnym« – jakby się dziś powiedziało – bohaterem, jest dowodem, jak dalece Sienkiewicz nie rozumiał, tego, co nadpełza, jak dalece żył złudzeniami. W osobie *businessmana* Połanieckiego aprobował nowoczesny (na polskie warunki) element racjonalnego działania, który przeciwstawiał szlachecko-ziemiańskiemu niezgulstwu. Tkwiąc jednak korzeniami w tradycjach rycersko-szlacheckich, czyli w zupełnie innym świecie, pisarz nie zdawał sobie sprawy, że może istnieć i druga – tym razem irracjonalna – strona medalu: kult złotego cielca, znakomicie pomagającego w robieniu interesów"[57]. Idealizm pozytywistyczny zwyciężył także w znanej wypowiedzi Stanisława Witkiewicza, który w powieści Sienkiewicza dostrzegł nie propagowane przez niego wzory, ale nagą, ohydną prawdę tamtych czasów, „skorupę plugawą", w której głęboko drzemał czysty ogień[58]. Te zaklęcia natomiast nie były potrzebne Kościołowi, który kupił kontrowersyjnego bohatera z całym „bogactwem inwentarza". Ksiądz Jan Gadomski z mocą i pewnością stwierdzał, iż w Sienkiewiczowskiej afirmacji wiary nie ma oportunizmu, pisarz wie, że „podtrzymanie Kościoła

[56] Ibidem, s. 29–30.

[57] M. Korniłowiczówna, op.cit., s. 47.

[58] S. Witkiewicz, *Gierymski*, Lwów 1903, s. 35.

w Polsce jest podtrzymaniem Ojczyzny". Dlatego nie gorszył się nawet grzechem Połanieckiego, bo ten, choć „błądzi nieraz i upada wprawdzie i lotem ducha nie zawsze wart z ojcami się mierzyć, ale przecież widzi prawdę i stwierdza ją i hołd oddaje temu Kościołowi, który po wiekach panuje [...]"[59]. Inny publicysta podkreślał natomiast, iż ujawniony w *Połanieckich* praktycyzm filozofii religijnej jest stałą cechą pisarstwa Sienkiewicza, autora, który dowiódł, że religia jest „istotnym podłożem wszystkich, bezwzględnie wszystkich funkcji życiowych"[60].

Negatywna recepcja powieści Sienkiewicza ze strony profesjonalnej krytyki literackiej w zasadzie utrzymała się do dzisiaj, mimo iż istnieje co najmniej kilka prób jej obrony, nie tylko wyważonej i operującej nader sensownymi argumentami[61], ale próbującej także zmienić kierunek jej czytania. Jedną z ciekawszych prób, rozwiniętych w postaci całościowej interpretacji tekstu, jest artykuł Jerzego Tyneckiego[62], wychodzący od krytycznej i pełnej podejrzeń lektury klasycznej już książki Juliana Krzyżanowskiego *Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Krzyżanowski podważył w niej przede wszystkim obiegową opinię, jakoby Połaniecki był w ujęciu autora postacią pozytywną, ukazał poza tym *Rodzinę* jako powieść wielowarstwową i bardziej skomplikowaną niż się wydaje, a to za sprawą dominującej w niej „ironii życia", komplikującej nie tylko losy bohaterów, ale niweczącej także jednolitą wymowę utworu. Pomysł Tyneckiego, jakkolwiek nie niesie jakichś specjalnych odkryć, idzie w innym kierunku niż modernistyczna w duchu interpretacja Krzyżanowskiego[63] i kryje się już w samym tytule artykułu nazywającego *Rodzinę Połanieckich* powieścią tendencyjną. Przede wszystkim zaś zwraca uwagę na znaczącą w ideologii utworu rolę Krzemienia, który jest mo-

[59] Ks. J. Gadomski, *Sienkiewicz jako pisarz katolicki*, „Przegląd Katolicki" 1924, nr 41, s. 641.

[60] X. Br. K., *Filozofia religijna w „Rodzinie Połanieckich"*, „Przegląd Katolicki" 1924, nr 41–46. Cyt. z nr 42, s. 662. Typowe ujęcie w tym stylu reprezentuje również tekst: X. J. J. Dąbrowski, *Kilka słów o religijności utworów Sienkiewicza*, „Biesiada Literacka" 1902, nr 14, s. 267–268.

[61] Do klasycznych prób tego rodzaju należą artykuły: A. Hutnikiewicz, *O współczesnych powieściach Sienkiewicza*, w: *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976; J. Kulczycka-Saloni, *„Rodzina Połanieckich" – kilka słów w obronie bohatera i ...autora*, w: *Sienkiewicz po latach 1846–1916–1986*, pod red. E. Polanowskiego, Częstochowa 1986.

[62] J. Tynecki, *„Rodzina Połanieckich" jako powieść tendencyjna*, w: *Wybór pism*, Łódź 1996.

[63] Według mojej opinii bardzo trafna, zwłaszcza wtedy, gdy uwzględni się zawsze atrakcyjną w przypadku Sienkiewicza perspektywę biografizmu lub historii idei.

tywem scalającym wszystkie wątki składające się na rozbudowaną psychodramę głównego bohatera. Jej funkcję określa Tynecki jako „dojrzewanie do sensu swego życia", co nie wydaje się specjalnie odkrywcze, ale tym razem nie dotyczy sfery intymnej, obyczajów czy kultury duchowej, objętych jednak „ironią życia", lecz tego, co definiuje Połanieckiego jako ekonomistę i ideologa, a więc odkrycie wartości ziemi jako gruntu rozwoju życiowego. Krzyżanowski, idealizując postać autora, relatywizuje jego stosunek do bohatera literackiego, nie mogąc jakby uwierzyć, iż Sienkiewicz mógłby stworzyć postać tak obrzydliwie pragmatyczną. Ale – powiada Tynecki – taką stworzył, „kontynuując z pewnymi przestawieniami idee pozytywistycznego utylitaryzmu..."[64] Połaniecki szukał – jego zdaniem – dziedziny, w której mógłby się wykazać, i to nie jako idealistyczny społecznik (*à la* Żeromski), ale prawdziwy *pater familias*. Nie znalazł jej ani w handlu, ani w przemyśle, ale w ziemi: „Oświecone ziemiaństwo – oto sfera właściwa [...] dla jego energii i sprężystości. Tam zresztą można się odgrodzić od dekadencji, skoro »w świecie pieniężnym, a pozbawionym tradycji«, następuje skażenie obyczajów, zagarniające też mniej odpornych członków warstw wyższych, takich jak Płoszowski, Bukacki, pani Osnowska czy Linetka Castelli. Tam wreszcie można rozświetlić pragmatyzm integrystycznym dogmatem, choćby to był neotomizm na poziomie katechezy"[65]. Zwłaszcza to, i słusznie – pisał Tynecki – bulwersowało młodych radykałów, atakujących Sienkiewicza w imię antyfilisterskiego mitu.

Tynecki bardzo odważnie łączy w swej analizie wątki, których w odniesieniu do twórczości Sienkiewicza nikt nigdy nie łączył, tj. politykę i religię czy ekonomię i religię, pokazujące prawdopodobnie rzeczywiste, choć nigdy nie ujawniane bezpośrednio poglądy autora *Trylogii*, ulegające w latach 90. znaczącemu uwstecznieniu (a może tylko stabilizacji), co stawało się nader widoczne przede wszystkim w zestawieniach z modernistami, ale także z pokoleniem pozytywistycznym. Za swoistego rodzaju testament Sienkiewicza przyjdzie uznać apokaliptyczną w diagnozach społeczno-politycznych powieść *Wiry*, kontynuującą w pewnym sensie problematykę społeczno-narodową rozpoczętą w *Bez dogmatu*.

---

[64] J. Tynecki, op.cit., s. 111.

[65] Ibidem, s. 112.

Inną propozycję interpretacyjną *Rodziny Połanieckich* sugeruje wnikliwa analiza elementów tzw. transcendencji realistycznej dokonana przez Anetę Mazur. Bardzo ważny wydaje się w tej analizie komparatystyczny kontekst wprowadzony przez badaczkę. Tworzy go niemiecka proza realistyczna zakorzeniona w rodzimej (a więc idealistycznej) tradycji filozoficznej, otwarta na metafizyczne motywy i obszary. Otóż uruchomienie owego kontekstu pokazuje jak bardzo usztywnione jest nasze stanowisko interpretacyjne wobec powieści XIX wieku, nastawione albo na rewelatorstwo romantyczne, prawie nieobecne w naszej epice, albo na socjologię, co z kolei redukuje pozostałe, nawet jeśli tylko marginalne, znaczenia tekstów.

Klucz metafizyczny daje szansę zobaczenia Sienkiewiczowskich tekstów w nowym oświetleniu. Przede wszystkim daje ją *Rodzinie Połanieckich*, choć autorka pomysłu sięga również do nowel (np. *Lux in tenebris lucet*) czy *Bez dogmatu*. Znacząco pomija natomiast *Quo vadis?*

Badaczka podkreśla, iż powieść Sienkiewicza rozpięta jest kompozycyjnie pomiędzy symbolicznie potraktowanymi momentami cyklu naturalnego; rozpoczyna ją śmierć, choroba, pogrzeb, a kończą narodziny i apoteoza życia. (Dla porównania: *Wiry* ujęte są – co wydaje się wyjątkowe – w klamrę dwóch pogrzebów.) Faktem zastanawiającym wydaje się też, że ta dziwna powieść obyczajowa przepełniona jest refleksjami o życiu pozagrobowym w stopniu niespotykanym w polskiej powieści realistycznej. Pewnym wyjaśnieniem może być to, że węzłowe momenty fabularne powieści znaczone są śmiercią postaci, które obdarzono na pozór niezauważalną, lecz jednak istotną funkcją popychania akcji naprzód i dopełniania znaczeń. Najpierw informacja o śmierci Płoszowskiego – dzięki niej Połaniecki nabiera przekonania co do pewności i słuszności swoich celów życiowych; śmierć Litki – odradza relację Marynia Pławicka i Stach Połaniecki, tu także zapada decyzja o ich małżeństwie; śmierć Bukackiego i pozostawiony przez niego legat na rzecz Połanieckiego przyspiesza jego decyzję o wycofaniu się z niepewnych i podejrzanych interesów, i powrót do szlacheckiego gniazda.

Centralną ideą powieści staje się w ujęciu Anety Mazur refleksja Połanieckiego o tym, że „by pogodzić się z życiem, trzeba najpierw pogodzić się ze śmiercią", a tego poza religią zrobić się nie da. Do tego problemu, co ciekawe, dostrajają się niemal wszystkie postacie utworu. Marynia Połaniecka, kolejna Sienkiewiczowska heroina o „katechizmowej

prostocie duszy" godzi się ze śmiercią siłą swej dziecięcej wiary, mistyka Waskowskiego przekonuje wiara o istnieniu „duchowej drogi mlecznej", Bukackiego „nirwaniczne" tęsknoty, Zawiłowskiego niepoprawny idealizm. Jest także franciszkańskie poddanie się losowi – w decyzji o wstąpieniu do klasztoru pani Emilii, a nawet nawrócenia grzesznic w rodzaju Maszkowej czy Linety[66]. Jest wreszcie, bo taka wydaje się norma społeczna – przyzwyczajenie, bezmyślność, tym bardziej przerażające, bo powszechne. Stach Połaniecki swój spokój osiąga niełatwo, sceptycyzm jest bowiem potężną częścią jego praktycznego i analitycznego umysłu, a zdobycze naukowego przyrodoznawstwa tkwią w nim silniej niż się to na pozór wydaje. Alternatywę Połanieckiego definiuje Aneta Mazur następująco: tradycyjna wiara albo banał o śmierci. Na takie rozwiązanie bohater Sienkiewicza nie chce się jednak zgodzić, bo banał niczego nie zamyka ani nie otwiera, wiara w tradycyjnym ujęciu wydaje mu się jednak niedorzecznością. W końcu jednak rezygnuje z pytań. Doświadczenia życiowe, które zdobywa: własny upadek i głębokie poczucie winy, choroba żony i zagrożenie jej życia, a właściwie interpretacja tych zdarzeń życiowych w duchu chrześcijańskim jako kary za przewinienie i grzech powodują, że bunt w nim się ustatecznia[67]. „Puenta psychomachii jest tutaj wyraźnie moralitetowa. Świat kobiet, zwykle u Sienkiewicza delikatny i eteryczny, w *Rodzinie Połanieckich* wydaje się wyjątkowo uduchowiony. [...] Kobieca anima w swym najszlachetniejszym wydaniu prezentuje tutaj lepszą cząstkę ludzkiej istoty, uduchowioną i kochającą, pobudzającą ku uduchowieniu i wyrzeczeniu, a patronuje jej motyw, zaszyfrowany w jednym z komentarzy auktorialnego narratora: »Gdyby Połaniecki był bieglejszy w *Piśmie św.*, byłyby mu niechybnie przyszły do głowy słowa »Maria lepszą cząstkę obrała«"[68]. Motyw zbawienia przez kobietę nawet u krytyków katolickich[69] zdawał się jednak czymś, co psuło obraz religijności pisarza i kazało ostrożniej formułować wnioski.

---

[66] A. Mazur, op.cit., s. 185–186.

[67] Doświadczenie rozbicia duchowego u bohatera Sienkiewicza przypomina *casus* opisany przez Wiliama Jamesa w jego słynnej książce *Doświadczenie religijne*, tłum. J. Hempel, Warszawa 1918, zob. rozdz. *Religia ludzi zdrowomyślnych*; *Chora dusza*; *Nawrócenie*.

[68] Ibidem, s. 162.

[69] Por. J.M. Święcicki, *O religijności Sienkiewicza*, „Przewodnik Katolicki" 1968, nr 50, s. 460.

Epopeje i testamenty[70]

Po powieściach współczesnych kończących ambitną próbę zmierzenia się ze współczesnością powrócił Sienkiewicz do epiki i tematyki historycznej, w której czuł się najlepiej. Wydana w 1896 roku, ale przemyślana dużo wcześniej i starannie opracowana dokumentacyjnie epopeja chrześcijańska miała zaspokoić przede wszystkim ambicje artystyczne pisarza, z upodobaniem studiującego świat antyczny i rozmiłowanego w kulturze grecko-rzymskiej, ale także powtórzyć sukces *Trylogii*. Tak się też stało, międzynarodowe powodzenie *Quo vadis?*, zaliczenie jej w poczet europejskiej klasyki powieściowej, umocniło nie tylko rangę pisarstwa Sienkiewicza, ale przyczyniło się także do nieznanego w Polsce ogromnego sukcesu komercyjnego i uznania w świecie, które zaowocowało przyznaniem mu w roku 1905 Nagrody Nobla.

Dla obserwatorów twórczości Sienkiewicza śledzących od dawna jej rozwój napisanie powieści o zderzeniu dwóch światów: pogańskiego i chrześcijańskiego nie było niczym dziwnym. Ostatecznie nie było w niej nic, czego nie można byłoby przewidzieć. Autor *Trylogii* konstruuje bowiem swoją chrześcijańską epopeję według wypróbowanego schematu fabularnego, zawsze dającego dobre efekty. Bohaterem czyni młodego patrycjusza rzymskiego, który ujrzawszy piękną Słowiankę, zapragnie ją zdobyć i to pragnienie uruchomi – jak to zwykle u Sienkiewicza – całą maestrię machiny fabularnej. Piękna nieznajoma okaże się bowiem chrześcijanką, a zdobycie jej, a właściwie jej serca, rozpocznie serię przygód, które młodego poganina zaprowadzą w obce i nieprzeczuwane dlań światy, w mroczne zaułki Zatybrza, gdzie uciekinierzy z rzymskich światyń i barbarzyńcy z rzymskich prowincji ukradkiem celebrują narodziny nowej, ale potężniejącej z dnia na dzień wiary. Oczywiście Winicjusz daje się zagarnąć tej wierze – głównie dzięki swemu instynktowi zdobywcy niewieścich serc – ale czytelnik tego autorskiego wybiegu nie żałuje, ma bowiem okazję przyjrzeć się zarówno chrześcijanom, jak też „upadającemu i rozprzęgającemu się już światu" Irydiona i Petroniusza, co czyni z tym większą satysfakcją, iż jest ów świat w rozpadzie kumulacją niebywałego i „dekadenckiego" piękna.

---

[70] Aneta Mazur nazywa Sienkiewiczowskim testamentem jego powieść z 1910 roku *Wiry*. Zob. eadem, *Wiry polskości, czyli o niedocenionej powieści Sienkiewicza*, w: *Spotkanie Sienkiewiczowskie*, pod red. Z. Piaseckiego, Opole 1997.

W tradycji mówienia o tej powieści pojawia się również w związku z tą pozorną jednak sprzecznością Sienkiewiczowskiego świata jeden zasadniczy ton, albo – gdyby ująć to jeszcze inaczej – pewna niepisana zmowa milczenia co do spraw najważniejszych. Wynika to, jak się wydaje, z jednego: ponieważ *Quo vadis?* jest apoteozą chrześcijaństwa, ewokacją moralnej siły *Sacrum*, dyskusje koncentrują się na emocjonalnej wartości obrazu, negując w istocie i dostrzeżone przekłamania natury historycznej, i artystyczne niedoróbki. Mało tego, uznanie powieści przez najwyższe autorytety świata chrześcijańskiego za arcydzieło[71] spowodowało, że i jedne, i drugie mogą być nawet zanegowane przez autorów. Z takim unieważnieniem poważnych argumentów natury historycznej mamy np. do czynienia w pracy Tadeusza Zielińskiego, który dostrzegł nie tylko umowność i stereotypowość obrazu gminy chrześcijańskiej, „solidarnej i spoistej", jakby wbrew temu, co zaświadcza historia Kościoła, choćby w sprawie: „rozbieżności między apostołami Piotrem i Pawłem, o szczególnym powołaniu pierwszego – ostrzegać owczarnię Jezusa przed nazbyt śmiałym nowatorstwem drugiego [...]", ale także niedostatki psychologii nawrócenia dotyczące przecież bohatera z pierwszego planu. Sienkiewicz – pisze Zieliński – „przedstawia nawrócenia na chrześcijaństwo [...], odbywające się wyłącznie pod wpływem kazań i przykładów miłości oraz przebaczania wrogom; ale czy słusznie czyni, pomijając ów pierwiastek psychologiczny, nieodzownie towarzyszący wszelkim masowym nawracaniom – pierwiastek tak znakomicie wyświetlony przez Jamesa w słynnej jego *Wielości doświadczenia religijnego*?" Do zastrzeżeń tych, jakże zasadnych, dołączył jeszcze pytanie o prawdziwość starożytnego Rzymu, wierzącego i niewierzącego. Także tu odpowiedź musiała być negatywna, ale poniekąd usprawiedliwiona: „ten Rzym wierzący i w ogóle wierzący świat starożytny przez nikogo w ogóle nie został pokazany i w tym niedoborze tkwi zasadniczy brak wszelkich wyobrażeń o świecie antycznym w ogóle"[72]. Zastrzeżenia te nie dotyczyły rzecz jasna erudycji pisarza czy braku orientacji w rzymskich realiach – bo ta była imponująca, ale

[71] Ks. J.J. Dąbrowski pisze, że papież Leon XIII przeczytawszy *Quo vadis?* wyraził się o nim z największą rewerencją i udzielił pisarzowi specjalnego błogosławieństwa (*Kilka słów o religijności utworów Sienkiewicza*, „Biesiada Literacka" 1902, nr 14, s. 268).

[72] T. Zieliński, *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, w: *Z ojczystej niwy. Studia i szkice*, Zamość 1923, s. 108.

tego, co prezentowany świat czyni wiarygodnym, zwłaszcza gdy operuje się ostrym przeciwstawieniem. Zarówno Zieliński, jak i krytyka późniejsza zwracają uwagę, że w powieści Sienkiewicza nie ma Rzymu, który podbił świat i trwa w nim do dziś w postaci dziedzictwa obecnego w cywilizacji i kulturze europejskiej. Życzyński[73] w swoim obszernym studium o *Quo vadis?* próbował zestawiać wizję Sienkiewiczowską z obrazem wyłaniającym się z *Irydiona* Krasińskiego[74], ale i to dawało niezadowalające rezultaty, bo trzeba by w tym przypadku konfrontować filozoficzną, pogłębioną refleksję romantyka, zmagającego się z tematem heroizmu chrześcijańskiego nie po raz pierwszy i – przedziwnie powierzchowne, choć nie pozbawione atrakcyjności malowidło autora *Trylogii*. Nie ma wątpliwości, że przedstawione przez autora *Nie-boskiej* czasy Heliogobala (III w. po Chrystusie) w lepszy sposób pokazują przypisywany bezwiednie powieści Sienkiewicza antagonizm umierającego Rzymu i rodzącego się chrześcijaństwa. Ale i ten argument, mocno akcentowany w studiach Zielińskiego, udawało się w końcu oddalić, twierdząc, iż autorowi chodziło o ukazanie początku zmagań między nowym i starym porządkiem, o zasianie krwią męczenników chrześcijańskich ziarna, które kiełkowało przez następne stulecia. W tej krytyce, bardzo przecież życzliwej i w gruncie rzeczy komplementującej Sienkiewicza jako pisarza na wskroś polskiego, szło jednak o ustalenie istoty rzeczy, a mianowicie stwierdzenie pewnej głuchoty autora *Quo vadis?* na religijność[75] właśnie, choć nie na religię. A to przecież nie to samo.

[73] S. Życzyński, *Studium o powieści rzymskiej Sienkiewicza „Quo vadis"*, Przemyśl b.d. [1924?]

[74] Paralela z Krasińskim oraz jego utworami wydawała się niektórym krytykom niezwykle atrakcyjna, zob. np. F. Perl, *Płoszowski i Hrabia Henryk. Zarys literacki*, „Krytyka" 1896, t. I, s. 365–378. W Płoszowskim widziano jednak przede wszystkim „skarlałego następcę hr. Henryka".

[75] Tadeusz Zieliński pisze po pierwsze o tym, że wbrew temu co jest w powieści Sienkiewicza za Nerona religia starożytna nie umierała, a była w pełnym rozkwicie; po drugie zaś Sienkiewicz przeciwstawia religijność chrześcijańską starożytnej, nie znając jej zupełnie: „my helleniści, wiemy, że jeżeli istotnie *primus in orbe deus fecit timor*, to w Grecji wcześniej, niż gdzie indziej bogowie, zamieszkawszy pośród ludzi, stali się przedmiotem ich kornej, to tkliwej, to namiętnej miłości, i że w stosunku do religijności, jeszcze bardziej niż w stosunku ściśle do religii, starożytność była starym testamentem naszego chrześcijaństwa" (ibid., s. 109).

Ową głuchotę Sienkiewicza bardzo ostro akcentuje Urszula Benka[76], żywiołowo rewidująca romantyczne, oparte na ostrych kontrastach (pogaństwo – chrześcijaństwo, materia – duch) paradygmaty interpretacyjne stosowane przez krytykę. Ulegając urokowi obrazu – mówi krytyczka – nie dostrzegamy istotnych braków powieściowej gry o wszystko, o duszę i prawdę. Bez wątpienia najważniejsza postać *Quo vadis?* – Gajusz Petroniusz jest z tej gry wyłączona wolą pisarza i jest to posunięcie ogromnie znaczące dla sensu powieści. Petroniusz jest bowiem synonimem sybarytyzmu duchowego i wytworności, a to oznacza, że nie tylko nie czyni niczego, co by naruszyło jego doskonały spokój lub kłóciłoby się z jego zmysłem estetycznym, ale w ogóle nie czyni niczego, co wytrącałoby go z osiągniętego idealnego, tzn. graniczącego z bezruchem myślowym stanu harmonii z sobą samym. I to jest właśnie owa degrengolada, tocząca od wewnątrz najbardziej wyrafinowane jednostki „rozprzęgającego się świata". Racje Petroniusza polegające głównie na utrzymaniu materialnego *status quo* przeciwstawiane są – na domiar tego niesymetrycznie – dogmatowi uosobionemu w postaciach apostołów, uchyla się więc tym samym możliwość dialogu między tymi, pozornie rywalizującymi ze sobą porządkami. Petroniusz, pisze Urszula Benka, jest jak „pochlebne lustro czytelnika". Jego portret, podobnie jak innych Sienkiewiczowskich „bezdogmatowców", to mistrzowski, finezyjny rysunek, wyposażony na dodatek we wszystkie atrybuty wyrafinowanego intelektualizmu, którego *notabene* nikomu nie trzeba udowadniać. W tym lustrze czytelnik zdobywa coś, czego nie musi dochodzić w trudzie i co nie narusza jego przyzwyczajeń, a nawet przeciwnie, daje mu błogie poczucie dostosowania: przyzwolenie na to, że „w sprawach religii nie jest wcale konieczne wyzbywać się wszystkiego i ginąć, ani też żyć bezgrzesznie, gdy istnieje niepisana umowa, dająca dyskretną dyspensę. Wystarczy zwrócić krytycyzm w kierunku przez Kościół pożądanym [...]"[77]. Bez tego przyzwolenia – twierdzi Benka – nie mielibyśmy nawrócenia Winicjusza.

Dogmatyzm wpisany w *Quo vadis?* prowadzi w istocie do usuwania z niej pojęcia *sacrum*, nie ma też w tej powieści uznawanej za epos

[76] U. M. Benka, *Iluzje kuszenia. Uwagi na marginesie „Quo vadis" Henryka Sienkiewicza*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", Prace Literackie XXXII, nr 1459, Wrocław 1992.

[77] Ibidem, s. 58.

chrześcijański indywidualnych dróg dochodzenia do Boga, tak jakby Sienkiewicz wystraszył się świętości, a może nie czuł się jej dość godny?! Wbrew pozorom tłumaczy to jakoś tę niezrozumiałą uległość autora wobec nauki Kościoła, tę jakąś minoderyjną konwencjonalność, w którą skrywa dotychczasowe bunty, rozterki i anarchie. Nawet wierzyć oznacza tutaj tylko: doskonale się „dopasować"! Podmiot przeżywający świętość zmienia się w pouczany o niej przedmiot, a wszelakie odstępstwa (np. surowy ascetyzm Kryspusa) spotykają się z naganą. Zamiast *sacrum* są zatem obrazy cierpienia i męki, cytaty z *Pisma św.*, modlitwy i przejmujące figury milczenia. „Winicjusz w swej fascynacji chrześcijaństwem ani razu nie pyta, czemu Ligia tę religię wyznaje; w podtekście brzmi jedyna odpowiedź: bo została tak wychowana i n i e w y o b r a ż a s o b i e i n n e j m o ż l i w o ś c i. Trzeba przyznać, że to raczej odmowa dialogu niż dialog. Figura milczenia powtarza się wielekroć w przeróżnych wersjach. Oto Chilon z przyjęciem chrztu t r a c i język. Ból oraz uniesienie kładą pieczęć na ustach męczenników. Niemy krzyk unosi się nad więzieniem. Niejeden zaś mówić nie zdoła, gdyż jest człowiekiem czynu. Gdy niepokój na chwilę zelżał, bohater pisze listy...będące *par exellence* monologiem"[78].

Interpretacja Urszuli Benki wydaje się niesprawiedliwie radykalna, ale jest jednak uzasadniona, i w gruncie rzeczy wypowiada po prostu te zarzuty krytyki, które choć trwożliwie i z oglądaniem się na boki wypowiadano już wcześniej, od Tarnowskiego począwszy, zadziwionego Sienkiewiczowskim „kiczem" i Chmielowskiego, który jak zwykle sumiennie konstatował przewagę poganizmu w literackim obrazie, po Brzozowskiego[79], którego głos odczytany dzisiaj brzmi nie tyle może jak sumienie radykalnej inteligencji końca wieku, co raczej tych, co w wielkim trudzie, na wybojach ducha, indywidualnie, a więc pod grozą dywersji zdobywali nauki Mądrości i Prawdy. Do czego naprawdę sprowadza się u Sienkiewicza – pytał w 1903 roku jeden z nielicznych przedstawicieli tzw. „modernizmu katolickiego" – ten jeden z „najtrudniejszych do objęcia myślą procesów, jakie kiedykolwiek zachodziły w zbiorowej duszy ludzkości"? Odpowiedź brzmiała: „Oto mamy z jednej strony

[78] Ibidem, s. 52.

[79] S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, prwdr. „Głos" 1903, nr 14–18. Cyt. wg: *Dzieła*, pod red. M. Sroki; *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988.

wszystko zło, występek, cierpienie, niepokój, chaos, a z drugiej cnotę, prostotę, prawdę, i w dodatku szczęście. Wybór oczywiście jest aż nazbyt łatwy. Co prawda pozostaje poza nawiasem całe przeciwstawienie dumy i dostojności wewnętrznej tych ostatnich Rzymian, z linii których powstał Marek Aureliusz, temu wszystkiemu, co było w rodzącym się chrześcijaństwie *mauvais genre*; co prawda dusza takiego apostoła Pawła została zupełnie zidylizowana i prototyp wszelkiego bezwzględnego chrześcijaństwa Kalwinów, Saint-Cyranów, Janseniuszów, Pascalów występuje tu w roli idyllicznego staruszka, nie mającego nic innego do roboty niż błogosławić związkowi Winicjusza i Ligii. No a jakże w życiu antagonicznym pomiędzy miłością i ascetyzmem, oczekiwaniem tych, którzy spodziewali się każdej chwili przyjścia triumfalnego Syna Bożego i Sądu Ostatecznego, jakże z tą całą groźną, wzniosłą, głęboką duszą powstającej wiary. Z tego wszystkiego, z całej rzeczywistej treści procesu dziejowego, o którym idzie mowa, ani śladu, natomiast w powieści myśl nie napotyka nigdzie powodu do natężenia, dusze nie zostają rozdarte pomiędzy najgłębsze sprzeczne ze sobą prądy i kierunki, powieść występuje w liniach tak wyraźnych, nie załamujących się nigdzie, tak skończonych"[80]. Tu jednak owa skłonność do syntezy nie jest synonimem wielkości, ale – powie odważnie Brzozowski – „promiennym spokojem lekkomyślnego duchowego lenistwa"[81]. Nieszczęściem Sienkiewicza stało się to, pisał w innym miejscu, że postawiono go ponad innymi, że jego słowa i dzieła uznano za bezbłędne, i w końcu, że on sam to kupił, „przyjął i wybrał". „Z bezwzględnej doniosłości przypisywanej każdemu słowu, każdemu odezwaniu się Henryka Sienkiewicza uczyniono nowy i potężny środek tłumienia wszelkiej samodzielności duchowej, społeczeństwo nasze w swych tzw., zapewne przez ironię, kierowniczych warstwach w Henryku Sienkiewiczu się poznało, uznało go za swojego uprawnionego przedstawiciela, przewodnika i mistrza – przecież nikt może mniej od autora *Rodziny Połanieckich* do roli takiej się nie nadawał"[82].

Można z Brzozowskim nie zgadzać się co do oceny twórczości Sienkiewicza, ale fenomen jego sławy wraz z podstawowymi jej uwikłaniami

[80] Ibidem, s. 136–137.
[81] Ibidem, s. 138.
[82] Ibidem, s. 135.

został tu ujęty z maestrią godną lepszej sprawy. Jak wiadomo, Sienkiewicz rękawicy nie podniósł, nie odpowiadał na zarzuty ani publicznie, ani prywatnie, prawdopodobnie był w tym także gest zniecierpliwienia wobec młodego publicysty, którego głos słyszano wyraźnie właściwie po raz pierwszy i który na szumie wokół sprawy wyraźnie skorzystał. Sienkiewicz sprawy nie komentował, bo prawdopodobnie wiedział, że czego by nie powiedział i tak zostanie zrozumiane wbrew niemu, i przez tych, którzy wykorzystywali jego autorytet do swoich potrzeb (niekoniecznie zgodnych z jego poglądami!), i tych, którzy widzieli w nim – z tych samych zresztą powodów – wroga nr 1. Nie zamilkł też jako pisarz, choć *Quo vadis?* było mocnym akordem wieńczącym pewien etap w jego życiu i twórczości. W zasadzie, jeśli dobrze przyjrzeć się wewnętrznej ewolucji jego pisarstwa, *Quo vadis?* odegrało podobną rolę jak w swoim czasie *Niewola tatarska*. Nie uda się zatrzeć i innego wrażenia – oba te teksty, stanowiąc swego rodzaju światopoglądowe *credo*, były też syndromem pewnego wypalenia, jakiegoś sumowania dotychczasowych wątków, niekoniecznie zresztą fortunnych. Ze strony pisarza mogło to zresztą wyglądać jeszcze inaczej, ostatecznie nie każde marzenie o sławie kończy się tak bezprzykładnym triumfem! Po *Quo vadis?*, a potem *Krzyżakach* długo przyjdzie czekać na następne rzeczy, pisarz zaangażował się bowiem w życie publiczne, kupił rolę męża opatrznościowego i jak przepowiedział Brzozowski – autorytetu, a wraz z Nagrodą Nobla dostąpił najwyższych honorów. Zaskoczył jednak publiczność *Krzyżakami*, bo jak na powieść starego pisarza okazała się wyjątkowo świeża i pełna siły.

Tę siłę zawdzięcza powieść przede wszystkim wdzięcznej materii historycznej i fortunnemu pomysłowi wykorzystania gwary góralskiej w stylizacji na język późnego średniowiecza. W epoce Jagiellonów Sienkiewicz zobaczył młodość państwa polskiego wchodzącego właśnie w orbitę wpływów zachodnioeuropejskich, strząsającego z siebie kostium pogaństwa, ale bez utraty wartości czysto polskich – rdzennie słowiańskiej tęgości ciała i czystości ducha. Wiedziona intuicją Konopnicka pisała o niej, iż jest czystą emanacją zdrowej moralnie energii życia, zakorzenionej w plemienności polskiej, krwi i ziemi. Ziemia jest podstawową ideą *Krzyżaków*, w niej znalazł pisarz źródło optymizmu życiowego i przyszłości. „Ziemia u Sienkiewicza – pisała – to przede wszystkim grunt pod stopą życia, to źródło życia i prawo do życia. – Co się ziemi trzyma i w niej tkwi – to żyje". I dalej: „Na tej podstawie

idzie tu budowa jutra [...]. Ludzie zaś jego są przede wszystkim budownikami przyszłości. Daje to dziełu całemu ogromny ruch, ogromny blask i życie"[83].

W całej tej najbardziej szekspirowskiej powieści Sienkiewicza na szczególną uwagę zasługują dwa główne wątki: prezentacja rycerstwa polskiego konfrontowanego w swojej ogromnej i malowniczej różnorodności z zachodnioeuropejskim i krzyżakami oraz religijność. Świadomość ważności tego elementu życia miał już Piotr Chmielowski jako jeden z pierwszych komentatorów utworu, ale nie znalazł tam żadnej tendencyjności, żadnego specjalnego uzasadnienia, poza tym jedynie, że pisarz stara się dokładnie namalować fundament ówczesnego życia, naświetlić stan umysłów ludzi żyjących w tym czasie: „Zakres ich umysłowości nie jest bardzo rozległym; obraca się ona prawie wyłącznie w dziedzinie życia praktycznego i tu nabywa nieraz wielkiego stopnia udoskonalenia". I nieco dalej: „Ogół narodu, wcale nie wyłączając szlachty, pojmował religię po ziemsku; modlił się, spełniał przepisane obrządki, ofiarował dary Bogu i świętym w tym naiwnym przekonaniu, że następuje między ziemią a niebem wzajemna wymiana usług, według starorzymskiego wyrażenia: daję, ażebyś i ty mi dał. Im większy dar, tym większa powinna być odpłata; w modlitwie nawet zaznaczają osobistości Sienkiewicza takie jak Maćko z Bogdańca, Zbyszko, pogląd ten bez żadnej obsłonki"[84]. Prócz tej zdroworozsądkowej pobożności, często sprowadzającej się do obrzędów i formuł, Sienkiewicz pokazał tkwiące w ich umysłach pozostałości pogaństwa, wyobrażenia dotyczące duchów, strachów, skrzatów, diabłów czy wędrujących dusz pokutników, wszystko to jednak gwoli mocniejszego ugruntowania obrazu literackiego w realiach, a zatem bez dogmatycznego zadęcia, przeciwnie, z dobrotliwym uśmiechem pobłażliwości. Ów element humoru *Krzyżaków*, obdzielający w powieści równo: i ziemskie, i duchowe sprawy, komentowano zwykle z upodobaniem jako przejaw siły epickiego talentu Sienkiewicza, dostrzegającego w swoich bohaterach zarówno atrybuty siły, dzielności i energii, jak też dziwactwa, słabości czy śmieszności.

[83] M. Konopnicka, *O „Krzyżakach"*, prwdr. „Biblioteka Warszawska" 1900, t. 4, z. 3; cyt. wg wydania: *Pisma wybrane*, pod red. J. Nowakowskiego, t. IV – *Pisma krytycznoliterackie*, wybór i oprac. J. Jarowiecki, Warszawa 1988, s. 142, 147.

[84] P. Chmielowski, op.cit., s. 201, 212.

Zygmunt Szweykowski[85] podkreśla nawet, że strategia pisarska uległa tu zasadniczemu zwrotowi. Przyznał dziełu polemiczność w stosunku do współczesności (dekadentyzm), ale jednocześnie dostrzegł, że przeciwstawiając jej pierwotną siłę dawnych Polaków, po raz pierwszy chyba – inaczej niż w *Trylogii* czy *Quo vadis?* – Sienkiewicz nie łączył jej z wzniosłością uczuć religijnych. Sienkiewicz z wiary swoich bohaterów nawet potrafi żartować, ale przecież nie tylko z niej, bo także ze spraw takich, jak naiwne pojmowanie honoru rycerskiego, czy nadmierne przywiązanie do dóbr materialnych, i to nawet u duchownych. Wszystko to jednak świadczy o doskonałym wyważeniu świateł i blasków powieści, o równym traktowaniu bohaterów, o epickiej bezstronności. To Szweykowski musiał przyznać, gdy napisał: „Po raz pierwszy w powieściach historycznych Sienkiewicza odkrywają się zupełnie nowe perspektywy stylu realistycznego w traktowaniu ludzi"[86].

Epickość zaważyła również na tym, że i tu, jak w pozostałych powieściach, przeżycia religijne pozbawione są klimatu metafizycznego. Sienkiewicz zarówno satanizm Zygfryda von Loeve, jak i głęboką przemianę Juranda ze Spychowa ukazuje tylko zewnętrznie, w kategoriach bądź przeżyć psychologicznych, bądź uciekając się do scenerii romantyczno-szekspirowskiej (scena śmierci Zygfryda). Nawet jednak skrótowość ujęcia tych przeżyć, zastanawiająca w przypadku Juranda, jednej z najciekawszych postaci utworu, była zauważana przez komentatorów. Poruszony Chmielowski zapisał: „Nigdy Sienkiewicz nie zajrzał głębiej w tajniki duszy ludzkiej i nigdy świetniej nie przedstawił cierpień i szukania ucieczki w uczuciach religijnych, jak w obrazie przemiany duchowej Juranda. Nawet obrazy męczeństwa pierwszych chrześcijan w *Quo vadis?* nie wywołują tak silnego, tak przejmującego wrażenia"[87]. Mimo woli komentarz ten nasuwa jedno spostrzeżenie, zwłaszcza gdy zestawi się i innych bohaterów Sienkiewicza w sytuacjach wymagających jednak duchowego (światopoglądowego) ekshibicjonizmu. Płoszowski do

[85] Z. Szweykowski, *Kilka uwag o „Krzyżakach" Sienkiewicza*, w: *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 150–152. Zob. też polemikę z tym artykułem, M. Kosman, *Kościół i motywy eschatologiczne w „Krzyżakach" H. Sienkiewicza*, w: *Polska powieść XIX i XX wieku. Interpretacje – analizy – konteksty*, t. I, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1993.

[86] Ibidem, s. 153.

[87] P. Chmielowski, op.cit., s. 204.

wiary dojrzewa, ale do niej nie dochodzi, decyzja o samobójstwie jest jego jedynym czynem życiowym, ale i ostatecznym aktem rozpaczy, że się – w sobie samym – nie dorosło do łaski. Połaniecki jest w stanie odczuć pewien emocjonalno-estetyczny walor religii, i znajduje go w spokoju duszy swojej żony i w ekstatycznych przeżyciach zbiorowych, przyjmuje obrzędową stronę religii, godzi się, ale czy naprawdę wierzy? Jurand pod wpływem cierpienia i bólu duszy przeobraża się wewnętrznie, zamyka oczy zewnętrzne, aby je otworzyć na coś, co nie ma już związku ze światem realnym. Tych przeżyć my jednak nie widzimy – pisarz nas o tym jedynie informuje. Czyżby nie dostrzegał literackich walorów tych momentów? Tej pracy sumienia, drgających nerwów, szarpaniny ducha? Wyraźnie ich unika, co może być zrozumiałe w ponawianych próbach epiki, ostatecznie bowiem liczy się w nich zbiorowość, nie mieszczą się one w jego stylu pisania, ale co z resztą, z powieściami współczesnymi? A może doświadczenia te nie płyną z jego duszy, nie są jego doświadczeniem i prawdopodobnie nie potrafiłby ich oddać? A jeśli tak, to dlaczego? Znowu nie możemy dać jednoznacznej odpowiedzi. Zamiast tego jest unikanie bezpośrednich deklaracji, kwietyzm, zostawienie spraw samym sobie, maska konwencji.

Hiob i Eklezjastes

W 1910 roku wychodzi powieść Sienkiewicza *Wiry*, powszechnie niemal uchodząca za najmniej udaną z jego wypowiedzi o współczesności, a nawet wyraz kompletnego niezrozumienia spraw polskich. Krytyka lepiej usposobiona do pisarza szukała jakiejś formuły w gatunku, który odczytywała bądź jako romans z politycznym rezonerstwem (Strzelecki), bądź antyrewolucyjny pamflet (Krzyżanowski) czy powieść sensacyjno-kryminalną (Zawodziński). Wszystkie te nazwy mają zresztą uzasadnienie, gdyż podkreślają w niej obecność dwóch najistotniejszych składników: erotyki i polityki, ukazujących się w drastycznych (jak na Sienkiewicza!) powikłaniach, wzmocnionych ponadto chorobliwą aurą zmysłowości i witalizmu, intensyfikującego się w miarę pogłębiania się konfliktu oraz pesymistyczną symboliką nadciągającej apokalipsy. Uczuciowe wiry łączące bohaterów: Krzyckiego i pannę Anney, Krzyckiego i pannę Polę, Grońskiego i Marynię, Marynię i Laskowicza, słowem cała

ta gmatwanina emocji i fascynacji, a także nienawiści ze zmysłowym przyciąganiem ma swoje odpowiedniki w relacjach społecznych. Rzucona zaś została na ledwie naszkicowane tło wzbierającego strajku rolnego, będącego pierwszym akordem zbierającej się w oddali niczym burza, dającą o sobie znać pomrukami grzmotów, rewolucji socjalnej. Właśnie owa szkicowość, niewypełnienie obrazu, obfitość *scènes à faire* rozczarowała Adolfa Strzeleckiego, który mimo opinii, że Sienkiewicz nie może napisać złej powieści, owo puste rezonerstwo uznał za najpoważniejsze uchybienie: „Rewolucji w jego powieści, nie widzi się, nie czuje, słyszy się tylko o niej i ma się wrażenie, że wre i huczy ona nie tuż w pobliżu, za ścianami domu miejskiego, czy wiejskiego dworu, ale gdzieś bardzo daleko, za morzami, górami, jeszcze dalej, niż boje pod Portem Artura i Cuszymą"[88]. Rzeczywiście powieść wypełniają przede wszystkim dyskusje i rozmowy, i w nich należy szukać zasadniczego konfliktu czy przesłania utworu. Głównym uczestnikiem dialogowania jest sympatyczny dekadent i sceptyk Groński, a partnerują mu inni członkowie tego dość zamkniętego i ograniczonego szlacheckiego świata: właściciel ziemski Krzycki, łowca posagów i snob Dołhański, anarchista i cynik Świdwicki, wreszcie niewydarzony rewolucjonista Laskowicz. Charakterystyczne, że mimo wyraźnej sympatii do Grońskiego, nie ma on autorskiego placetu na poglądy, nie mają go zresztą i inni, choć w tym jednym przypadku brak zaangażowania w rzeczywistość wynagrodzony został ogromną wrażliwością, umiejętnością współodczuwania i pewnym przepojonym duchowością artyzmem. Jego funkcja sprowadza się do łączenia wszystkich figur powieściowego świata, a nade wszystko komentowania ich postępków i zachowań. Postacią jak z *Pana Tadeusza* jest młody Krzycki, szlachcic z wyglądu i duszy, w której Groński dostrzegł tę odwieczną cechę polskiej szlachty, jaką jest folga. Słówko to pojawiło się u Sienkiewicza już dawniej, bodaj w *Trylogii*, w *Wirach* jednak pełni funkcję wyjątkową. Krzycki charakteryzowany jest jako krewki panicz, niezbyt głęboki a dobrotliwy, nieprzywykły do oporu i przeszkód, do walki z czymkolwiek, a już najmniej – z sobą samym, gotowy zginąć dla jakiejś idei, niż w niej wytrwać. Brak wewnętrznej kontroli czy dyscypliny, ciągłe pozwala-

[88] A. Strzelecki, *Powieść polska 1909/10*, „Sfinks" 1910, t. XII; cyt. wg: K. Czachowski, *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, Warszawa 1931, s. 287.

nie sobie na słabość, niewytrwałość, brak higieny ducha – to była owa „folga", jaką tolerowali przodkowie Krzyckiego i jakiej ulegają ciągle, i on, i jemu podobni. Warto zauważyć, że uwagi te wypowiadane są nie tylko przez narratora auktorialnego, ale znajdują też potwierdzenie w refleksjach wielu postaci, także jako składnik ich samokrytyki. Obdarzone dużą wiarygodnością charakteryzują warstwę społeczną, w której Sienkiewicz uporczywie, można by powiedzieć przez całe swoje życie, szukał oparcia i wiązał najgłębsze nadzieje. W powieści z 1910 roku poddaje je jednak w wątpliwość. W *Wirach* mamy zatem coś w rodzaju ostatniej „historii szlacheckiej", z osobami dziedzica i uwiedzionej niegdyś chłopskiej córki, przekornie złączonych przez los uczuciowym wirem, ale związek ten nie daje się skomponować na kształt szlacheckiej sielanki, i nie tylko dlatego, iż dawny kochanek nie jest w stanie poskromić swoich zmysłów. Oto w spokojny dotąd świat szlacheckiego dworu wdziera się historia z krwawym widmem płonących majątków i dewastowanych zasiewów, chłopskiego odwetu za lata podległości i upokorzeń, i przypadkowych, bezsensownych śmierci, zabierających zwykle najmniej winnych. Gdy się zestawia *Wiry* z innymi powieściami Sienkiewicza, nadto widoczny staje się zabieg dopełnienia, dopowiedzi do tego, co zostało już niegdyś wypowiedziane. Zupełnie niewrażliwy na politykę Płoszowski zauważył kiedyś przenikliwie: „[...] my wszyscy ludzie, należący do pewnej sfery społecznej, nie żyjemy naprawdę życiem rzeczywistym i realnym. Pod nami coś się dzieje, coś się staje, jest walka o byt, o kawałek chleba, jest życie realne, pełne mrówczej pracy, zwierzęcych potrzeb, apetytów, namiętności, codziennych wysileń – życie ogromnie dotykalne, pełne zgiełku, które huczy i przewala się jak morze [...]. Coś się stało takiego, że to wszystko nie tkwi w samej miazdze życia, ale się z niego wydziela, odrywa i tworzy osobne koła, a wskutek tego i samo w sobie więdnie i nie wpływa na złagodzenie zwierzęcości tych milionów ludzkich, które się kłębią pod nami. [...] Chwilami miewam półjasne poczucie jakiegoś ogromnego niebezpieczeństwa, które grozi całej kulturze. Fala, która nas spłucze z powierzchni ziemi, zabierze więcej niż ta, która spłukała świat pudrowanych peruk i żabotów" (bd, 63–64).

Rzeczywistość wirów społecznych zapowiada nieuchronną klęskę. Bunt zdezorientowanych mas – to w ujęciu Sienkiewicza także kres dotychczasowych dogmatów, na których trzymał się stary świat: układu społecznego, historii rozwijającej się podług praw logiki, etyki. Scenariusz wydarzeń powieściowych zdaje się potwierdzać ten apokaliptyczny ton. Dopełnieniem niosących gorycz obserwacji Grońskiego na temat chaosu rewolucji o „wschodniej twarzy" jest śmierć Maryni – eterycznej skrzypaczki, wystylizowana w duchu antytotalitarnej teodycei[89]. Bohaterka Sienkiewicza bardzo konsekwentnie ukazywana w powieściowych sekwencjach jako wcielenie chrześcijańskiej dobroci i mistycyzmu, łączy w sobie dwa mity XIX wieku: goethańską wieczną kobiecość i duchowość Beatrycze Dantego. Portretowana najczęściej w mistycznej poświacie z kościelnych witraży uosabia w powieści czysty ideał etyczny, znieważany i lekceważony szlachecką folgą, w końcu zaś zamordowany przez rozszalały tłum.

Autorowi *Wirów* nie chodziło jednak tylko o proroctwo dotyczące kresu europejskiej kultury, cywilizacji czy etyki, o zagładę dotychczasowych elit. Przede wszystkim szło mu o Polskę. „Historia – pisze Aneta Mazur – potwierdziła słuszność ogromnego lęku Sienkiewicza o szansę przetrwania substancji narodowej. Nie tylko pozytywiści byli w błędzie twierdząc, iż uda się stworzyć prawidłowo funkcjonujące społeczeństwo w warunkach narodowej niewoli; mylili się także ich oponenci, licząc na prawidłowe funkcjonowanie narodu w ramach internacjonalistycznej fikcji społecznej"[90]. *Wiry* ukazują więc nie tylko zagrożenie socjalizmem, przez Sienkiewicza uznawanego za twór organicznie obcy polskości, ale niebezpieczeństwo płynące także z braku spójności idei, które zamiast wiązać, coraz głębiej dzielą naród. Za istotne zagrożenie uzna on również relatywizację wartości, w tym jako jedną z istotniejszych, odrzucenie religii, etyki chrześcijańskiej zrośniętej w jego przekonaniu z ideą Polski. Zresztą nie tylko w jego, jeśli przypomnieć słynną wypowiedź Stanisława Szczepanowskiego z późnych lat 90. XIX stulecia, który mówił, że „Polska [...] nadal będzie katolicka, albo jej nie będzie"[91]. Oczywiście u autora *Idei polskiej* zdanie to nie tylko jest efektownie brzmiącym aforyzmem, ale wypływa z najgłębszych przekonań łączonych zresztą z bardzo ostrą krytyką tradycyjnego katolicyzmu polskiego. Ale powiedzmy otwarcie, taką potrzebę widział i zgłaszał także Sienkiewicz jako uczestnik słynnej ankiety „Przeglądu Powszechnego"

[89] A. Mazur, op.cit., s. 175.

[90] Ibidem, s. 176.

[91] S. Szczepanowski, *Idea polska wobec prądów kosmopolitycznych*, w: *Idea polska. Wybór pism*, wybór i przedm. S. Borzym, 1988, s. 264.

ogłoszonej w 1905 roku pt. „Jakie są szczególniejsze zadania, które katolicyzm u nas w Polsce ma dzisiaj do spełnienia?"[92]

Na początku krótkiej wypowiedzi Sienkiewicz stwierdzał, że sytuacja Kościoła w Polsce jest w porównaniu z innymi krajami wyjątkowa. Świątynie są przepełnione, a nawet „te klasy ludności miejskiej, które gdzie indziej usunęły się spod wpływu Kościoła, u nas wierzą dotychczas i praktykują". Dlaczego? Sprawa wydaje się oczywista, „katolicyzm wytworzył nie tylko narodową religię, ale i narodowy obyczaj – i stał się jedną z głównych podstaw naszego życia"[93]. Czy zatem grozi mu niebezpieczeństwo? Pisarz widzi je przede wszystkim w skostnieniu wiary, w jej obrzędowym charakterze, a także w postawie kleru. „Nie zamykajmy oczu na jedną prawdę – pisał – naród nasz, w olbrzymiej swej większości szczerze religijny, stoi jednak pod względem etycznym na stopniu bardzo niskim [...]". Nawet religijność prostego ludu pozostawia wiele do życzenia: „religijność ludu – poniekąd z winy kapłanów, którzy zwracają uwagę na formy nie na treść – polega coraz przeważniej na mechanicznym tylko spełnianiu obrządku"[94]. Jest to jego zdaniem problem zasadniczy, zaczęła się bowiem walka o duszę ludu, bezbronnego wobec różnych nieodpowiedzialnych agitatorów. I tu w zasadzie mamy już przedsmak politycznych wirów, pokazywanych w różnych ujęciach w powieści: „ów obóz – czytamy w dalszym ciągu odpowiedź na ankietę – który usiłuje zburzyć całą budowę, i społeczną i narodową, jest u nas bez porównania bezmyślniejszy niż gdziekolwiek indziej. Występując bowiem, niby w imię materialnego dobra ludu, niszczy to dobro do ostatka. Rozbudza namiętności i żądze, a nawet nie próbuje ich uregulować; mówi ludowi o jego prawach, a zamilcza o obowiązkach i absolutnie nie umie wytworzyć i wciągnąć do swych działań żadnych postulatów etycznych"[95]. Sienkiewicz widzi jednak możliwość odrodzenia religijnego, które powinno następować z obu stron jednocześnie: i od strony Kościoła, i od wewnątrz. Trzeba – pisał – „wskrzesić wiarę czynną, zwrócić jej żywotność, zamienić ją w siłę etyczną, oddziaływującą bezpośrednio na życie i postępki ludu"[96].

[92] „Przegląd Powszechny" 1906, t. 90, s. 81–84.
[93] Ibidem, s. 82.
[94] Ibidem, s. 82, 83.
[95] Ibidem, s. 83–84.
[96] Ibidem, s. 83.

Kiedy się czyta te słowa, mimo woli zestawia się je z oskarżeniami, jakie miotał w 1903 roku pod adresem autora *Wirów* Stanisław Brzozowski. W dzisiejszych czasach, pisał, kiedy to życie społeczne wydaje się wyjątkowo pogmatwane, Sienkiewicz proponuje anachroniczny światopogląd „polskiego szlachcica", niezdolnego do objęcia umysłem podstawowych problemów epoki i – jak dawniej – folgującego sobie. Dlatego: „zasadnicza niewiara w głębokość i złożoność świata jest podstawowym dogmatem filozofii polskiej". Ta dusza polska potrzebowała jednak, by ją ktoś w tym przekonaniu utwierdził i zrobił to Sienkiewicz, pokrzepiając serca i umacniając w niej przekonanie, że w życiu potrzebne są tylko trzy rzeczy: „pewna kobieta, ziemia i służba boża". Zacietrzewiony krytyk podsumowuje: „W światopoglądzie tym maleje wszystko: chrześcijaństwo karleje, staje się rzeczą tak rozsądną, że zupełnie niezrozumiałe jest, dlaczego ma ono mieć nadludzkie pochodzenie. Dusza staje się instrumentem, za pomocą którego człowiek dba o swoje interesa pieniężne, poza tym służy ona jeszcze tylko do miłości płciowej"[97].

Kontynuację tych inwektyw znajdziemy w *Legendzie Młodej Polski*, w której Sienkiewicz oberwie nie tylko za ideologię Połanieckiego, ale za jezuityzm i inne polskie plagi. Oczywiście z dzisiejszego punktu widzenia, w którym tak istotna stała się rewaloryzacja światopoglądu konserwatywnego, ale także uwzględniając i ten oczywisty fakt, którego nie dostrzegał Brzozowski, a mianowicie zróżnicowanie tego światopoglądu w obrębie różnych odłamów, oskarżenia autora *Legendy* wydają się pochopne i zbyt daleko idące. O ile trafnie opisał on fenomen Sienkiewiczowskiego talentu, widząc go w specyficznym ograniczeniu wizji świata, i dążeniu do zharmonizowania wszystkich składników, to w ocenie światopoglądu pisarza wykazywał przede wszystkim młodzieńcze zacietrzewienie i niezrozumienie dyktowane tym, iż należał do pokolenia, którego świadomość bardzo głęboko przeorał socjalizm, w zasadzie nigdy nieakceptowany przez pozytywistów, na co jest wiele i nie tylko ograniczonych do Sienkiewicza przykładów. Nietrudno też zauważyć, że obaj autorzy spotykają się w pewnych kwestiach, prowadząc ze sobą dialog. Taką oczywistą zbieżnością zdaje się refleksja Brzozowskiego na

[97] S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze polskiej*, w: op.cit., s. 140, 147.

temat bezwładu i lenistwa polskiej duszy, nazywanej u Sienkiewicza folgą. Także jego uwagi dotyczące potrzeby odrodzenia polskiej religijności są pewnym – rzecz jasna – dużo słabszym refleksem tego, czego w zakresie wychowania etycznego i patriotyzmu zdają się żądać Brzozowski i Szczepanowski, modernizujący polski katolicyzm. Brzozowski z Sienkiewiczem – swoim najwierniejszym wewnętrznym wrogiem – nie pożegnał się zresztą bodaj do końca życia, jak przekonuje pasjonująca lektura jego pism krytycznych, a także *Pamiętnik*, w którym ciągle się do niego odwołuje[98].

Brzozowski trafnie, choć złośliwie podchwycił zasadniczą słabość Sienkiewiczowskiej idei nawrócenia, ale interpretował ją cokolwiek wulgarnie, i poza właściwym jej literackim kontekstem. Ale to zdarzało się nie tylko jemu. W zupełnie innym stylu zrobił to Józef Maria Święcicki w 1968 roku[99], prezentując Sienkiewicza jako pisarza katolickiego. Podobnie jak poprzednicy zwrócił uwagę na stale powtarzające się wobec autora *Bez dogmatu* zarzuty kwietyzmu oraz łączenie erotyki z etyką. W świecie Sienkiewicza to kobiety decydują o nawróceniach jego literackich bohaterów, a zmysłowa, ziemska miłość wyraźnie koliduje z miłością do Boga. Ale Święcicki sprawy te bagatelizował, uznając, że nie ma potrzeby „kanonizować" pisarza. „Jest to dość widoczne, że jego katolicyzm, krojony przecież na miarę wyobrażeń inteligenckich tamtych czasów, nie był jeszcze katolicyzmem najwyższej miary. Jeszcze się wtedy nie dokonał ten przełom, który dzięki Piusowi X spowodował ogromny wzrost sakramentalnych praktyk w życiu katolickim. Zdrowe, naturalne instynkty, które w tak wysokim stopniu charakteryzują twórczość Sienkiewicza, to jest niewątpliwie dużo, ale nie wystarcza do tego, aby jego twórczość można poczytywać za reprezentatywnie katolicką"[100]. Publicysta dostrzegał i inne mankamenty pisarstwa Sienkiewicza, np. zauważył, że autor nie potrafi nadać przeżyciom religijnym odpowiedniej rangi, przybliża się tylko do nich, nie próbuje naświetlić ich od wewnątrz. Wystarcza mu „pokazanie [...] jak szlachetna, promienna kobiecość przeobraża na poły biologiczną jeszcze, gwałtowną

[98] Interesująco na ten temat pisze A. Stawar, *O Brzozowskim i inne szkice*, Warszawa 1961, s. 10–15, 71–77.

[99] J.M. Święcicki, *O religijności Sienkiewicza*, „Przewodnik Katolicki" 1968, nr 50.

[100] Ibidem, s. 460.

i dziką duszę mężczyzny". Mimo powszechnej niemal obecności motywów religijnych w jego utworach, nie znajdziemy w nich człowieka naprawdę „godnego Boga", jaki pojawia się w twórczości Sigrid Undset; typową Sienkiewiczowską emanację religijną określa natomiast Święcicki jako „osobliwą". Wyjaśnia to następująco: „pewna niedojrzałość katolicyzmu naszego pisarza, który z taką usilnością próbował pogodzić szczęście doczesne z szczęściem wiecznym, przyczyniła się bezspornie do jego ogromnej popularności, gdyż stanowisko to znakomicie odpowiadało temu nastawieniu, które jest właściwe duszy przeciętnego człowieka – człowieka »wiekuistego«, by posłużyć się tutaj określeniem Chestertona"[101].

W *Wirach*, tym literackim testamencie Sienkiewicza, jest scena nabożeństwa majowego, jedna z najpiękniejszych, pełna liryzmu, zadumania i refleksji. Powieściowy sceptyk Groński przygląda się modlącym kobietom, jakby oglądał jakieś zaświatowe bóstwa. Można by powiedzieć słowami z powieściowej narracji – i znowu Sienkiewicz, „sceptyk, ale nie ateista", daje nam odczuć, jako człowiek wysokiej kultury, „estetyczną stronę tego dziecięcego »dobranoc«, zanoszonego łagodnemu bóstwu przez kobiety"[102] (w, 46). Chwilę dalej prezentuje sceptyczną duszę swego bohatera, zastanawiającego się nad religią i granicami ludzkiego poznania. „Jego dramatem duchowym [...] było to, że absolut przedstawiał mu się jako otchłań, jako jakieś syntetyczne prawo wszelkich praw bytu. [...] Człowiek – monologował Groński – jest zarazem i zanadto, i za mało inteligentny. Bo ostatecznie, żeby wierzyć po prostu, trzeba bezwarunkowo pozamykać rozmaite okiennice umysłowych okien i nie pozwolić sobie przez nie patrzeć, a gdy się je pootwiera, to się widzi tylko noc bez gwiazd" (w, 47). Ostateczną tragedią współczesnego świata była według niego „niedosiężność absolutu, niepodobieństwo zrozumienia jego praw", ale także niemożność zgody na nie i przyjęcie ich ze względu na konieczność życia oraz ze względu na zło i nieszczęście permanentnie istniejące w tym życiu. Groński swoim stylem myślenia przywołuje Eklezjastę, sam się nim zresztą staje, uporczywie rozmyślając o ludzkiej kondycji i marności tego świata. Figura Eklezjasty wydaje się najlepiej oddawać dylematy Sienkiewiczowskiej

[101] Ibidem.

[102] Cyt. wg wydania: H. Sienkiewicz, *Wiry*, Warszawa 1993.

wiary i zwątpienia. To stąd, z tego sposobu myślenia bierze się będąca jego siłą i słabością nigdy nie wygaszona namiętność życia, tuszująca czyhające na człowieka zło, stąd wywodzi się podziw dla pierwotnej siły, męskości i energii i niechęć do cierpienia. Na przeciwległym biegunie umieścić trzeba Hioba – ulubioną figurę twórczości literackiej Bolesława Prusa. Tymi przeciwieństwami wracamy jakby do punktu wyjścia. Prus uznawał zło za konieczną przyprawę życia, a cierpienie za środek doskonalący duszę i charakter. Sienkiewicz – bardziej pogański (jednak!) niż chrześcijański – przed złem uciekał, chroniąc się w zmysłowy pozór tworzący urodę świata. Z miłości uczynił najtrwalszy literacki temat. Ten najbardziej tajemniczy z pozytywistów podobno nie wierzył, na pewno wątpił i szukał, czy znalazł i czy było to to, co znajdowali w nim inni?

The Charm and Spell of Sienkiewicz

Studies and essays

SUMMARY

In the prelims to the book the author expounds that the ten essays and studies the volume is composed of, written in the years 1996–2003, albeit do not form a classic monograph, even accentuate their poly-subjectness, form a certain whole. This integrity stems from, in the first place, the intention of the author who endeavours to attend to the phenomenon of Henryk Sienkiewicz's writings, secondly, because it is an attempt to unearth the writer's image apart from heretofore pursued interpretational practice, in a way, "from the inside". The author of the studies seeks to get at the "genuine" Sienkiewicz, relieved from the masks stuck on him by a train of infatuated admirers, contending with ghastly receptional patterns reducing the significance of his multidirectional and multi-style literary output to socio-national issues, but also getting to grips with his own inadequacies – as it is difficult to imagine a writer belonging to a nation condemned to inexistence who would resist the allurement of international illustriousness and commercial success. On the one hand Sienkiewicz is indisputably such as the nineteenth-century Polish reader – thirsting for Polish word and craving for the times of glory (which he could find in the *Trilogy*), wanted to perceive him. On the other hand, however, also such as is preserved in private documents (letters to the family and friends), as well as his own writings, particularly when he makes use of the possibilities the confessional narrative provided (*Bez Dogmatu – Without Dogma*). Sztachelska reads those texts with insight, searching for their new interpretation. On the one hand she makes for exploration of the existential problems in Sienkiewicz's output, on the other – towards the description of the cultural background of his writings and personality. She tries therefore in-depth, inward reading, focused on the "pulsation" of the meaning, recurrently demanding immense intuition in probing intertextual connections.

In the first essay *Czar i zaklęcie Sienkiewicza* (*The Charm and Spell of Sienkiewicz*), the author starts with the Young Poland's perception of Sienkiewicz, which was the first to pay attention to the exceptionality of his aesthetics and attempt to reason out his extraordinary popularity with the reading public, endeavours to reach to those features of his writing which were decisive for his success. In her opinion it is a writing of great synthesis, smoothly linking the oldest, even highly outdated threads (love and adventure) and constructional schemes with elements marking the coming of a new epoch (melodramatism, grotesque) typical for so called mass culture.

The second essay, *"Listy z podróży do Ameryki" a XIX-wieczne tradycje polskiego reportażu* (*"Letters from America" and the Nineteenth-Century Tradition of the Polish Report*) shows this well – known and many a times interpreted collection, unfortunately still not accessible to foreign readers, not only as a variant of the early Polish report (as a lection of the text), but also as a work of art. By emphasizing this very characteristic of young Sienkiewicz choice, the author wants to remind the readers, that it is in America, where the artist's penmanship ripens; his literary plans and breaking with journalism finally crystallize.

In the third article, *Henryk Sienkiewicz – portret dekadenta* (*Henryk Sienkiewicz – a portrait of a decadent*), Sztachelska ruminates over the image of the writer emerging from his letters and literary works on modern problems. It is surprising, that the writer considered to be the spiritual leader of the Polish society of the times of partitions, symbolic "Father of the Nation", presents himself in these documents as a neurasthenic, a decadent, a man of shallow sensitivity, eternal seeker of thrills suffering from bovarism, a man shunning crowds and hardly suffering tremendous popularity, and at the same time dreaming about great eminence. In other words a Janus – faced writer of unrecognized countenance.

The next chapter *Nagie twarze i maski* (*Bare Faces and Masks*) deepens the mentioned above problem, describing astounding relations between Sienkiewicz and his sister-in-law, Jadwiga Janczewska, recorded in one of the most beautiful Polish collection of private correspondence of the XIXth century. Over 500 letters, exchanged by writer and his intimate during more than 30 years provide not only an inspiring evidence for both parties friendship, but also a kind of *un discours amoureux*, the more interesting perhaps being a clandestine and placed under a moral taboo (in view of relation). Janczewska besides was an exceptionally vivid personality, a kind of cultural "institution", exerting a significant influence on the Sienkiewicz's biography and writings. In his letters to her a reader can find a confirmation of the writer's high artistic competence.

The two following texts describe Sienkiewicz's cultural background. The first one constitutes an extensive study on Słowacki's influence (*Sienkiewicz wobec Słowackiego – Sienkiewicz Compared to Słowacki*), from the shaping of his literary

pencraft up to inspirations in historical novels and forming a particular literary attitude, susceptible to various heterogenic influences, but still preserving also internal autonomy and critical, even ironic distance. In the second, titled *Dlaczego Hamlet a nie Faust?* (*Why Hamlet not Faustus?*) the author seeks the unity of attitudes of Sienkiewicz and Goethe, pointing at the most significant differences in the choice of cultural patterns.

In a way, the sketch on Goethean threads, focused mainly on Sienkiewicz's novels written after 1890 prepares to the reading of the study titled *Szekspiriady Sienkiewiczowskie* (*Shakespearean Threads in Sienkiewicz's Works*), illustrating a deep and lasting captivation of the Polish author with Shakespeare's writings. Sztachelska reconstructs here the nineteenth – century interests in "tragic stories" by the English playwright and analyzes particular references to Shakespeare in Sienkiewicz's works. This "Shakespearian Homerid" (as the Polish author is referred to) found not only prototypes of his heroes – personalities torn by passions and tossed by contradictory feelings – in "the Bard's of Avon" works, but also picturesque and fantastic scripts of fictious events and situations. Sienkiewicz's Shakespearism manifests itself also in an ironic attitude towards reality and changeability of human fate as well as incessant clash of *sacrum* and *profanum*, the laugh and tragedy. A category by itself, as Sztachelska points out take Shakespearean characters present in Sienkiewicz's embodiments, above all Hamlet, situated between a romantic patterns of "a child of the century" and Nietzsche's Dionysian man.

The sketch *Dwie powieści o końcu wieku* (*Two Novels on the End of the Century*) stresses the significance of personal myths characterizing according to Sienkiewicz basic dilemmas of a fin-de siècle-man even more. Extremely significant interpretational trope in the sketch seems to be a statement that the main text of his writing is erotism bravely linked to the problems of sacrum and national matters.

The next extensive study, *Sienkiewicz – Witkiewicz, czyli kładki, na których spotykają się ludzie z różnych światów* (*Sienkiewicz – Witkiewicz, that is two foot--bridges on which people from various words meet*) is a confrontation of two artistic personalities typical of the nineteenth-century Polish reality, treated also as creators of two languages (traditionalism – avant-garde) which were used by the Polish art of the era. Oddly enough, Witkiewicz – a devoted patriot, unshaken moral authority and at the same time courageous and uncompromising critic and vanguard artist highly priced Sienkiewicz and was – as it seems – his most outstanding commentator, able to read his texts in a modern, eidetic manner. Both had much in common: dire beginnings, love to the same woman, and a passion towards art and Zakopane, idea of independent Poland. They differed in nearly everything: the lifestyle, the way each of them understood career, self-attitude, and relations with other people. The last and most extensive

study – *Sienkiewicz – pogański i chrześcijański* (*Sienkiewicz – pagan and Christian*) shows one of the most significant problems of Sienkiewicz writing – his attitude towards religion. The writer's struggling with transcendence and forms of its artistic depiction are discussed here against the background of generational researches as well as based on very vast sources – from the first literary sketches of the *Trilogy* author to the last novels. Sztachelska's intent here is to show not a dogmatic Sienkiewicz but leaning towards traditionalism, what marks significantly in forming of his fictious world. It does not mean, of course, that Sienkiewicz is a prayer of the world without contradiction, conflict and sin – just the opposite – only a few of his texts bring the thought of shaping unanimous hierarchized world's order with a clear system of values. In their majority the fight between contradictory man's desires and, social compulsion and moral norms and free will still carries on. In the deep sense of loneliness of a man torn between the charm of life and sensual appearance of abundance and dramatically sensed horror of death, Sienkiewicz draws near modernism, and his anxieties revealed in imitating Hamlet characters of Płoszowski (*Without Dogma*) and Groński (*Currents*), inevitably foretell the end of the century.

Translated by *Jerzy Lisicki*

Indeks osobowy

A

About Edmond 179–180
Amiel Henri-Frédéric 66
Araszkiewicz Feliks 44, 117, 209
Ariosto Lodovico 105
Arystoteles 140
Asnyk Adam 9, 91, 179
Augier Émile 179

B

Babska Maria, dokł. Sienkiewiczowa z Babskich, trzeci żona pisarza 76
Bachtin Michaił M. 29
Bachórz Józef 38, 41, 113
Baculewski Jan 57
Baczyński Stanisław 14, 26
Balzac Honoré de 13
Bałucki Michał 86
Barrès Maurice 181
Barycz Henryk 73
Baumgart Hermann 145
Baworowski Wiktor 119
Beauvois Daniel 96–97
Beethoven Ludwig van 165, 194
Belmont Leo, właśc. Blumental Leopold 11
Benjamin Walter 41
Benka Urszula M. 30, 123, 137, 252
Berent Wacław 201
Bergson Henri 90
Bernatowicz Ludwik 26
Bocheński Jacek Maria 223–225
Böcklin Arnold 155
Bogusławski Władysław 66, 88, 128, 171
Bokszczanin Maria 45, 51, 58, 61–62, 73, 76, 87, 119, 146, 160–161, 176
Borzym Stanisław 261
Bourget Paul 22, 181, 232
Bourrilly Jean 153
Boyès Józef 115
Brahmer Mieczysław 153
Brandes Georg 187
Brandt Józef 178
Brodziński Kazimierz 114
Brodzka Alina 38, 42, 47
Brožik Václav 184
Brykalska Maria 174
Brzozowski Stanisław 11–14, 33, 60, 128–129, 131, 181, 242, 253–255, 263–264
Büchner Ludwig 205–206
Bujnicki Tadeusz 20–22, 26, 48, 59, 95, 102, 113, 119, 151, 214–215, 218, 221
Burek Tomasz 13, 16, 30
Burkot Stanisław 40–41
Bursztyńska Halina 26, 221
Byron George Gordon 97, 103, 139, 148

C

Calderon de la Barca Pedro 20, 94, 105, 140–141
Cervantes Saavedra Miguel de 102, 105, 139
Cerwe, zob. Servet Miguel
Cezar (Caius Iulius Caesar) 143
Chałubiński Tytus 189–191, 194
Chełmicki Zygmunt 179
Chełmoński Józef 175, 179
Chesterton Gilbert Keith 265

Chlebowski Bronisław 108
Chłapowscy 174
Chłapowska Helena, zob. Modrzejewska Helena
Chmielnicki Bohdan 152
Chmielowski Adam (brat Albert) 174–175
Chmielowski Piotr 30, 37–38, 64, 91, 94, 97, 99, 117, 132, 146, 156–157, 233–234, 253, 256–257
Chojnacki Antoni 25, 169
Chopin Fryderyk Franciszek 194
Chramiec Andrzej 192
Chrystus 139
Chrzanowski Bernard 129
Chrzanowski Ignacy 27, 91, 204
Ciechowicz Jan 140
Cieciszowscy 58
Cieciszowska Halina, przełożona panien kanoniczek 212
Ciemnoczołowski Artur 86
Coglahn John 149
Comte Auguste 206, 208
Corregio, właśc. Allergi Antonio 139
Cromwell Oliver 152
Cuvier Georges 188
Czachowski Kazimierz 37, 66, 91, 107, 128, 130, 259
Czachórski Władysław 178
Czajkowski Michał (Sadyk Pasza) 97
Czarniecki Stefan 94
Czertowicz Marek 34

D
Daleszak Bohdan 38–39
Danilewiczowa Maria 69–70, 74
Dante Alighieri 7, 20, 105, 119, 139–141, 239–240, 261
Darwin Charles 85, 205
Dawid Jan Władysław 11
Dąbrowicz Elżbieta 8
Dąbrowski Ignacy 24
Dąbrowski J. J., ksiądz 245, 250
Dembowski Bronisław 190–191, 194–195
Deotyma, właśc. Łuszczewska Jadwiga 171
Desjardins Paul 181
Deskart (Kartezjusz), właśc. Descartes René 139
Dickens Karol 62, 77, 81, 119, 161
Diogenes z Synopy 139
Dobrowolska Wanda 228
Dobrski Konrad 86–87, 92, 119, 146, 215
Dobrzyński K. (pseud. Henryka Sienkiewicza) 194
Dostojewski Fiodor M. 135
Dowden Edward 145
Drogoszewski Aureli 11
Drzymała Michał 200
Ducis Jean-François 140
Dunikowski Ksawery 169
Dürer Albrecht 155
Dybciak Krzysztof 15–16, 25, 169, 207
Dygasiński Adolf 42, 48–53, 55
Dzieduszycki Władysław 21

E
Eklezjasta (Eklezjastes) 258, 265
Eljasz Walery 189
Escarpit Robert 90
Eustachiewicz Lesław 31, 80, 207
Ezop 191

F
Falkowski Zygmunt 66, 69, 81, 110–111, 150, 153, 155–158, 164, 166
Fischer Adam 106
Fita Stanisław 38, 42, 85, 115, 205, 209
Flaubert Gustave 17, 232
Floryńska Halina 89–90
France Anatole, właśc. Thibault François A. 179
Franciszek z Asyżu 135, 191, 193
Franklin Benjamin 115
Fredro Aleksander 13
Freud Sigmund 231
Frybes Stanisław 41
Fryze Feliks 40
Furmanik Stanisław 208

G
Gadomski Jan, ksiądz 244–245
Galileusz (Galileo Galilei) 139
Gerson Wojciech 72, 171, 184
Gervinus Georg Gottfried 145, 149, 187
Gettlich Andrzej 31, 80
Gierymski Aleksander 137, 171, 173, 177, 193, 197–199, 244
Giron Charles 184
Glass Grzegorz 11
Głowacki Aleksander, zob. Prus Bolesław

Godebscy 171
Godebski Cyprian 175
Godlewski Mścisław 62–63, 119, 146, 171
Goethe Johann Wolfgang 7, 12, 77, 112–120, 122, 138, 145, 239, 269
Gogol Nikołaj W. 65
Gołubiew Antoni 16
Gombrowicz Witold 15–16
Gomulicki Wiktor 179
Gorski (właśc. Gorskij) Iwan 34
Goszczyński Seweryn 41, 97, 151, 194
Górski Andrzej 52
Górski Konstanty Maria 66, 118, 128, 135
Grottger Artur 139
Grudziński Stanisław 179
Gryf Felicjan 179
Grzymała-Siedlecki Adam 69, 100–101, 169, 195
Günther Władysław 27, 58
Gutowski Wojciech 30, 68, 105, 123, 136

H
Hahn Wiktor 84
Hartmann Eduard 148
Hazlitt William 145
Heine Heinrich 114, 148, 179
Heliogobal 251
Helsztyński Stanisław 143
Hempel Józef 248
Hérédia José Maria de 181
Hertz Paweł 40
Heyse Paul 179
Hezjod 210
Hiob 258, 266
Hoesick Ferdynand 69, 86, 91, 142, 144–146, 148, 190–191, 194
Holinshed Raphael 122, 148
Hołowiński Ignacy 143
Homer 7, 20, 77, 87, 141, 191, 195, 210
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 149
Horain Julian 41, 44, 45, 58, 63, 146
Hugo Victor Marie 152
Hus Jan 139
Hutnikiewicz Artur 66, 116, 131–132, 199, 245

I
Ibsen Henrik 239
Ihnatowicz Ewa 8, 28, 31, 82, 96, 186, 200
Innocenty VII, papież 120
Irving Henry 149
Iwan Groźny 145

J
Jagiellonowie 255
Jakubowski Jan Zygmunt 11, 52, 139, 173, 197, 222
James William 248, 250
Jan II Kazimierz, król polski 102, 194
Janota Eugeniusz, ksiądz 189
Janczewska Jadwiga, z Szetkiewiczów 24, 61–65, 68, 70–82, 108–109, 119–120, 160–161, 193, 268
Janczewski Cyprian 72
Janczewski Edward 71–72, 82
Janczewski Walenty Edward 73
Janion Maria 86, 93, 139
Jankowiak Mieczysław 66, 101–102, 104, 128, 132, 159
Jankowski Edward 59
Jankowski Placyd 143
Jankulio, cenzor rosyjski 74
Janseniusz (Jansen Cornelius) 254
Jarosiński Zbigniew 38
Jarowiecki Jerzy 102, 156, 256
Jasińska-Wojtkowska Maria 207
Jawtowt Maksymilian 139
Jedlicki Jerzy 42
Jeleński Jan 171
Jellenta Cezary 24, 118, 128–130
Jenike Ludwik 114
Jeske-Choiński Teodor 11, 30, 236
Joanna d'Arc 185
Joannes Casimirus, zob. Jan II Kazimierz
Jodełka-Burzecki Tomasz 150
Juliusz Cezar, zob. Cezar

K
Kaczkowski Zygmunt 97, 230
Kaliszewski-Klin Julian 174
Kallenbach Józef 91, 98, 222
Kalwin Jan 254
Kasprowicz Jan 169
Katon Starszy (Marcus Porcius Cato) 192
Kąkolewski Krzysztof 38–39
Kieniewicz Stefan 207
Kijowski Andrzej 16, 29–30, 32–33
Kleiner Julian 60, 128
Kłosińska Krystyna 221
Kmiecik Zygmunt 39

Kochanowski Jan 13, 190
Kolumb Krzysztof (Cristoforo Colombo) 139
Kołodziejczyk Ryszard 54, 146
Komierowski Józef 143–144
Komornicka Maria 24
Konarski Szymon 95
Konopnicka Maria 9–10, 39, 42, 46–48, 54, 91, 102, 156, 159, 179, 201, 255–256
Kordecki Augustyn, ksiądz, przeor paulinów 94, 226
Korniłowiczówna Maria 46, 58, 61, 72–76, 119, 161, 169, 175, 177, 193, 211–212, 244
Korzeniowski Józef 143
Kosiński Kazimierz 169, 193, 196–198, 200
Kosman Marceli 158, 257
Kossak Juliusz 10–11, 171, 193, 199, 201
Kossak Wojciech 190
Kostecki Janusz 42
Kott Jan 162
Kowalczykowa Alina 106
Koziołek Ryszard 123, 229–231
Kozłowski Władysław M. 232
Kozłowski-Boleścic Stanisław Albert 69
Koźmian Stanisław Egbert 144–145
Krajewska Wanda 181
Krasiński Zygmunt 87, 95, 97, 251
Kraszewski Józef Ignacy 40–41, 55, 73, 88, 143–144
Kraushar Aleksander 85
Krawczyński Stanisław 243
Krechowiecki Adam 63
Krudowski Franciszek 178
Krukowska Halina 8
Krzemiński Stanisław 64, 145, 150
Krzymuska Maria 133
Krzywicki Ludwik 129
Krzyżanowski Julian 9–11, 19, 21–22, 26, 36–37, 45–46, 48, 54, 58–59, 69, 71, 73, 76, 87–88, 92–94, 99–100, 116, 146–147, 150, 155–156, 159, 161, 166–167, 169, 174, 176, 178, 180, 187, 194–195, 213, 222, 245–246, 258
Krzyżanowski Julian Ryszard 36, 46, 58, 96, 208
Kubala Ludwik 147, 151
Kulczycka-Saloni Janina 34, 42, 59, 129, 131, 180, 182, 187, 245

L

Lednicki Wacław 32, 202
Leibniz Gottfried Wilhelm 241
Lelewelowie 58
Lem Stanisław 16
Leo Edward 54, 88, 171
Leon XIII, papież 250
Lesser Antoni 184
Lessing Gotthold Ephraim 138
Levittoux Karol 95
Lewestam Fryderyk Henryk 145
Lisicki Jerzy 270
Litwos (pseud. Henryka Sienkiewicza) 37, 43–44, 58, 71, 142, 147, 149
Lubowski Edward 51, 59, 145, 179
Ludorowski Lech 21, 37, 66, 99, 101–102, 128, 151, 158, 204, 257

Ł

Ławski Jarosław 8
Łempicki Zygmunt 112–114, 116, 141
Łoch Eugenia 42
Łopatyńska Lidia 33
Łukasiński Walery 95

M

Maciejewski Janusz 113
Maciejowski Ignacy (Sewer) 41, 174
Mackiewicz Stanisław 123, 135–136
Maeterlinck Maurice 181
Majchrowski Zbigniew 141
Mallarmé Stéphane 181
Malczewski Antoni 65, 96–97, 151
Maleszewski Władysław 41
Małecki Antoni 86, 89
Marek Aureliusz (Marcus Aurelius Antoninus) 254
Markiewicz Henryk 60, 112, 141, 207–209
Matejko Jan 171, 178, 183, 185–187, 193, 195, 197, 200
Matlakowski Władysław 144–145
Matuszewski Ignacy 103, 109, 142, 210–211
May Rollo 80, 124, 240
Mayzel Bronisław, pseud. Lezyam B. 146
Mazan Bogdan 108–109
Maziarski Jacek 37
Mazur Aneta 27, 205, 218–219, 247–249, 261
Mehoffer Józef 169
Mencwel Andrzej 12, 253

Meresiński Sławomir 91, 95
Méyet Leopold 142
Miaskowski Kasper 213–214
Miciński Tadeusz 24, 117
Mickiewicz Adam 16, 72, 85–87, 92, 95, 98, 109–110, 139–140, 143, 185, 196, 221
Mill John Stuart 206
Milton John 139, 191
Mochnacki Maurycy 139–140
Moderska Beata 240
Modrzejewska Helena (Chłapowska Helena) 70, 147, 171–172, 174–176
Morris William 196
Munkácsy Mihály 184
Musset Alfred de 148

N

Najder Zdzisław 36, 45, 51, 58, 96
Nalberczak, rzeźbiarz zakopiański 190
Nałkowski Wacław 11–12, 30, 59–60, 123, 129, 131, 135, 242
Napoleon I (Napoleon Bonaparte) 116
Narbuttówna Krystyna 41
Nawrocka Ewa 140
Neron (Nero Claudius Caesar) 251
Niedzielski Czesław 39
Niemcewicz Julian Ursyn 26
Nietzsche Friedrich 66, 90, 104, 106, 116, 138, 141, 164, 232
Norwid Cyprian Kamil 141, 143
Nowakowska Wanda 168
Nowakowski Jan 102, 156, 256
Novalis, właśc. Hardenberg Friedrich Leopold von 141
Nowiński Józefat 11, 204
Nuckowski Tadeusz 52

O

Ochorowicz Julian 85, 171, 217
Okoń Władysław 169
Olkusz Wiesław 96, 119
Olszaniecka Maria 11, 171–173, 175, 183, 197
Olszewska Maria Jolanta 86, 115
Opaliński Krzysztof 94
Orłowski Hubert 41
Orzeszkowa Eliza 59, 73, 116, 145, 179, 188
Ostrowski Krystyn 143
Owidzki Władysław 175

P

Pacławski Jerzy 96
Paczoska Ewa 8, 31, 85, 115, 123, 201, 208
Paderewski Ignacy 194
Paprocki Lucjan 174
Parnicki Teodor 16, 102
Pascal Blaise 254
Paszkowski Józef 114, 144
Paweł z Tarsu, święty, apostoł 254
Pecold Kazimierz 86
Perl Feliks 251
Perugino, właśc. Vanucci Pietro di Cristoforo 136
Piasecki Zdzisław 96, 119, 137, 169, 171, 175–176, 179, 195, 249
Piątkowski Henryk 175
Piekarska Wiesława 37
Pietrzkiewiczówna Maria, dokł. Witkiewiczowa z Pietrzkiewiczów 173
Pięczka Bogdan 33
Piniński Leon 162–163
Piorunowa Aniela 21, 36, 64
Pius X, papież 264
Piwińska Marta 98
Płachecki Marian 28, 42, 100, 200
Poklewska Krystyna 85
Pol Wincenty 97, 200
Polanowski Edward 131, 245
Popiel Magdalena 142
Porębska Anna 179
Potkański Karol 73
Potocki Antoni 15–17, 30–31, 123, 130, 135, 242–243
Prokop Jan 23–24
Prus Bolesław, właśc. Głowacki Aleksander 29, 38, 40, 42–46, 54, 57, 85, 97, 116–118, 142, 159, 183, 187–188, 205, 207–211, 222–223, 266
Przyborowski Walery 54, 58, 81, 172
Przybyła Zbigniew 8, 42, 96, 186, 237
Przybyszewski Stanisław 11, 23, 31, 90, 123, 135, 167, 169, 201, 216
Puchalska Mirosława 38

R

Rabikowska Marta 237–238
Racine Jean Baptiste 139
Radziwiłł Janusz, książę litewski 152, 228
Radziwiłłowie 94
Rafael (Santi Rafaello) 136

Reicher-Thonowa Gabriela 103–104
Rej Mikołaj 190
Renan Ernst 85
Reymont Władysław Stanisław 42, 55, 133
Rimbaud Artur 181
Rod, właśc. Roud Gustave 181
Rodziewiczówna Maria 23
Romanowska Maria z Wołodkiewiczów (Marynuszka), Sienkiewiczowa, druga żona pisarza 63, 70–71, 74, 76, 161
Rothe Adolf M. 145
Rougemont Denis de 31, 80
Rozenzweig Józef 236
Rudzki Jerzy 206
Rümelin, szekspirolog niemiecki 145
Ruskin John 196
Rymkiewicz Jarosław Marek 152
Rzewuski Henryk 26, 96

S
Sabała, właśc. Krzeptowski Jan 190–191, 195
Saint-Cyran, właśc. Duvergier de Hauranne Jean, opat 254
Sandler Samuel 20, 36, 58, 142, 172, 174, 210
Sardou Victorien 179
Sarrazin Gabriel 96
Savonarola Girolamo 192
Schiller Friedrich 114, 179
Schlegel Friedrich 105, 138, 144–145
Schopenhauer Artur 90, 138, 148, 232, 241
Schumann Robert 194
Scott Walter 195
Semczuk Małgorzata 38
Servet Miguel, właśc. Villanova Miguel de 139
Siedlecki Józef Wojciech 193
Siemieński Lucjan 96
Siemiradzki Józef 51, 178
Sienkiewicz Henryk Józef, syn pisarza 71
Sienkiewicz Jadwiga, córka pisarza 71
Sienkiewiczowa Maria, z Szetkiewiczów, pierwsza żona pisarza 51, 70, 72, 75, 77, 79, 83, 161, 170, 176, 183, 213
Skarga Piotr, ksiądz, jezuita 223
Skórnicki Jerzy 41
Słowacki Juliusz 20, 77, 84–92, 94–98, 100, 103–111, 138–143, 151–153, 179, 268
Smiles Samuel 115–116
Sobolewska Anna 38
Sokrates 190–191
Sonecka Erwina, właśc. Groten-Sonecka 60–63, 118–119, 128
Sontag Susan 172
Spasowicz Włodzimierz 130, 145, 148–149, 200
Spencer Herbert 208
Spinoza Baruch 241
Sroka Mieczysław 12, 253
Stanisławski Jan 169
Starczewska Krystyna 31
Stawar Andrzej 14, 91, 97, 99, 124, 129–130, 146, 240, 264
Steczkowska Maria 190
Stendhal, właśc. Beyle Henri 139, 232
Stirner Max 116
Stoff Andrzej 102
Stolarczyk Józef, ksiądz 190–191
Stopka Andrzej 191
Struve Henryk 145, 171, 183, 185
Strzelecki Adolf 258–259
Stypiński Stanisław 91
Supiński Józef 85
Sygietyński Antoni 47, 183
Sypniewski Julian 174
Syrokomla Ludwik 97
Szary-Matywiecka Ewa 38
Szarzyński-Sęp Mikołaj 213–214
Szczepanowski Stanisław 261, 264
Szekspir (Shakespeare) William 7, 20, 22, 62, 77, 81, 87, 97, 99–100, 103–105, 107–108, 119, 122, 125, 138–148, 151, 152–157, 159, 161–167, 239, 269
Szeliga Maria 179
Szetkiewicz Kazimierz 72–73
Szetkiewicz Wanda z Mineyków 72–73
Szetkiewiczowie 77
Szetkiewiczówna Maria, zob. Sienkiewiczowa Maria z Szetkiewiczów
Szetkiewiczówna Jadwiga, zob. Janczewska Jadwiga z Szetkiewiczów
Szetkiewiczówny 160
Szonert Ewa 48, 106
Szroft E. 33
Sztachelska Jolanta 8, 82, 85, 96, 100, 115, 123, 267–270
Szturc Włodzimierz 105
Szwede P., wydawca 146
Szwegler (Schwegler) Albert 85

Szweykowski Zygmunt 19–22, 38, 44, 57, 95, 142, 156, 158, 194, 208, 210, 257
Szymanowski Adam 175

Ś
Śniadeccy 85
Śpiewak Helena 80
Śpiewak Paweł 80
Święcicki Józef Maria 238, 248, 264–265
Świętochowski Aleksander 58, 97, 129, 172–174, 179, 196, 206–207, 208, 211

T
Taine Hypolyte 145, 180–181, 187
Tarnowski Stanisław 21, 30, 91, 94, 99, 106, 127, 130, 137, 143, 146, 241–242, 253
Tasso Torquato 145
Tazbir Janusz 16
Tokarzewicz Józef (pseud. J. T. Hodi) 129
Tokarzówna Krystyna 43–44
Tołstoj Lew N. 13, 22, 131, 193, 196
Tomaszewski Borys 33
Tretiak Józef 91
Trzynadlowski Jan 21
Tuczyński Jan 241
Turey Klara 209
Turgieniew Iwan S. 13, 22
Tynecki Jerzy 245–246
Tyszkiewicz Teresa 44

U
Ulrich Leon 144
Undset Sigrid 265
Uniłowski Zbigniew 53

V
Verlaine Paul 181
Vico Giambattista 85

W
Wachowicz Barbara 72
Walas Teresa 56, 65, 67, 119
Wawelberg Hipolit 25
Wawrzyniak Piotr, ksiądz 200
Weiss Tomasz 47, 89–90, 128, 169
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 240
Wielopolski Aleksander, hrabia 86
Wieniewski Ignacy 27
Wiesiołowski (albo Wiesiełowski) Aleksander N. 34
Wilkoń Aleksander 109
Winiarski Ludwik 129
Wiśniowiecki Jeremi (Jarema), książę 152, 223, 226
Wiśniowski Sygurd 41
Witkiewicz Stanisław 10–11, 13, 34, 49–52, 63, 137, 144, 168–179, 182–187, 189–201, 203, 244, 269
Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 172
Witkiewiczówna Maria 174–175, 192, 195
Włodek Ludwik 43
Wojciechowski Konstanty 91, 94
Wojciechowski Ryszard 91
Wolter (Voltaire), właśc. Arouet François-Marie 140, 217
Wołodkiewiczowie 63
Wrzesiński Ryszard 97
Wujek Jakub, ksiądz, jezuita 111
Wyka Kazimierz 21, 26, 36, 48, 63–64, 71, 99–100, 189
Wyspiański Stanisław 69, 91, 146, 150, 159, 169, 201

X
Xenofont 191

Z
Zabierowski Stanisław 24
Zakrzewski Bogdan 86
Zaleski Antoni, prawdop. pseudonim Baronowa XYZ 54, 146
Zaleski Bohdan 9
Zamoyski Władysław, hrabia 194
Zawisza Artur 95
Zawodziński Karol Wiktor 131, 258
Zdziechowski Marian 37, 58, 106–107
Zgliński Daniel 54
Zgorzelski Czesław 131
Zieliński Tadeusz 203, 250–251
Zimand Roman 181
Zola Émile 180–182, 186
Zysk Tadeusz 240

Ż
Żabski Tadeusz 18, 29, 33
Żeleński-Boy Tadeusz 128, 135
Żeromski Stefan 91, 116, 201, 229, 246
Żmigrodzka Maria 93, 139, 152
Życzyński Henryk 106, 251

159518