

III. R E C E N Z J E I P R Z E G L ą D Y

Pamiętnik Literacki XCVII, 2006, z. 4
PL ISSN 0031-0514

Jolanta Sztachelska, CZAR I ZAKŁĘCIE SIENKIEWICZA. STUDIA I SZKICE. (Recenzenci: Krystyna Jakowska, Ewa Paczoska). Białystok 2003. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, ss. 278.

Potrzeba całości

W sienkiewiczologii, od czasów pionierskich po dzisiejsze, powtarzają się dwa grzechy główne. Pierwszy to intelektualna protekcyjność, z jaką komentatorzy traktują zarówno samego autora *Trylogii*: człowieka, artystę, pisarza-institucję, jak i jego dzieło, drażniące swą łatwą urodą, która zniewalała kolejne pokolenia czytelników. Narodziny czy raczej legalizacja tej postawy dokonuje się w okolicach roku 1903, kiedy Brzozowski publikuje swe słynne szkice o Sienkiewiczu, ale jej źródła tkwią głębiej, w sercu pozytywizmu, którego wewnętrzne pęknięcie ujawnił m.in. cykl historyczny powieściopisarza.

Grzech drugi wyraża się w szczerej lub pozornej postawie apologetycznej i jej rozlicznych konsekwencjach. Od bezkrytycznej admiracji dzieła do ujęć powierzchownych, które koncentrują się na ideologii lub, przeciwnie, wyłącznie na warstwie stylistycznej pisarstwa Sienkiewicza. Mutację badawczą tej postawy stanowi redukcja problematyki egzystencjalnej w jego twórczości i koncentrowanie się przede wszystkim na zagadnieniach konwencji, stylu, funkcji źródeł historycznych. Akcentowanie w tym zakresie mistrzostwa autora *Krzyżaków* często maskuje skryte przekonanie badaczy o miałości myślowej jego dzieł.

Choć zapożyczony od Konopnickiej, nieco patetyczny tytuł zbioru studiów Jolanty Sztachelskiej sugeruje, iż należy ona do obozu apologetów twórczości Sienkiewicza, to lektura 10 tworzących książkę rozpraw przekonuje, że są niemal wolne od wskazanych tu grzechów.

Poruszanie się w olbrzymim labiryncie komentarzy dzieł autora *Bez dogmatu* nie jest łatwe i wymaga doświadczenia wytrawnego badacza. Nie ma już chyba nikogo, kto panowałby nad całym dorobkiem krytycznym i historycznoliterackim. Mimo to Sztachelska – świetna znawczyni epoki – imponuje znakomitą orientacją. Czyta po swojemu teksty kanoniczne, przypomina te rzadkie i niesłusznie zapomniane. Uczciwie spłaca długi poprzednikom, ale jest też przewrotna w pochwałach. Ceniąc zasługi Krzyżanowskiego czy Bujnickiego nie ukrywa zarazem, że reprezentuje inny model lektury. Czyta mianowicie Sienkiewicza całego, równocześnie dzieło i życie, nie tylko jego samego, ale także ważnych dlań przyjaciół i wrogów. Ponadto Sztachelska jest przekonana o konieczności otwarcia twórczości pisarza na nowe metodologie, ożywiające zastygłe od dawna style lektury. Nie wyrzeka się przy tym marzenia bliskiego każdemu namiętnemu badaczowi, mianowicie że pisarz i jego dzieło przemówią właśnie do niego, odsłaniając mu to, czego inni nie znaleźli. Dla autorki recenzowanej książki tą sprawą prywatną w studiach nad Sienkiewiczem jest pragnienie zbudowania jego biografii wewnętrznej (s. 34–35). Osobisty ton Sztachelskiej w zestawieniu z jej ogromną erudycją badawczą tworzą specyficzny styl wywodu, jego nerw oraz dramaturgię dociekań i dowodzeń.

Książka ma dwie główne inspiracje krytyczno-badawcze. Pierwsza to szkice Marii Konopnickiej poświęcone pisarstwu Sienkiewicza, które pokazują, że wielka fascynacja, miłość wręcz, nie musi wykluczać lektury wnikliwej, a nawet błyskotliwej w zestawieniu

z ogromną liczbą odczytań późniejszych krytyków i badaczy. Obok autorki *O twórczości Sienkiewicza* – Sztachelskiej patronuje Kazimierz Wyka jako twórca szkicu *O sztuce pisarskiej Henryka Sienkiewicza*. Stamtąd pochodzi metodologiczny fundament jej studiów, wyrażający się m.in. w przekonaniu, że przy komentowaniu dzieła Sienkiewicza nie należy izolować „kategorii krytycznoliterackich, takich jak temat współczesny i historyczny czy doświadczenie pisarza i człowieka” (s. 37).

Idąc za tym wskazaniem Sztachelska nie oddziela od siebie twórczości historycznej i współczesnej Sienkiewicza. Każdy czytelnik jego prozy zauważa podobieństwo chwytów stosowanych przez pisarza w jednej i w drugiej odmianie powieści. On sam ostro przeciwstawiał się założeniu, że „ludzi dawnych” od „ludzi nowych” dzieli przepaść poznawcza, która uniemożliwia rozumienie odległej przeszłości; przeciwnie, mimo różnic historycznych, łączy nas – jak podkreślał – z przodkami egzystencjalna wspólnota. W odczycie *O powieści historycznej* mówił: „Tu można by powtórzyć słowa Shyloka: „Czyliż nie mamy takich samych rąk, zmysłów, członków, namiętności, nie żywimy się takimi samymi pokarmami, nie ulegamy takimże chorobom, nie leczymy się takimiż lekarstwami? Czy nie płynie w nas krew, gdy nas zakłują? Czy nie mścimy się tak samo, gdy nas kto skrzywdzi? [...] człowiek starożytny, Włoch z czasów odrodzenia, purytanin angielski, jakobin z czasów rewolucji francuskiej i człowiek nam współczesny są to istoty wprawdzie różne co do zakresu i jakości pojęć, psychicznie natomiast zbudowane jednakowo i które wskutek tego doskonale wzajemnie odczuć się mogą”¹. Upierając się przy poważnym traktowaniu powieści historycznej oraz sprzeciwiając się usuwaniu jej poza główną linię rozwojową gatunku, pisarz przypomina mimochodem, że powieść historyczna pierwszej połowy XIX wieku (przede wszystkim cykl 23 *Waverley Novels* Waltera Scotta) była ogniwem w rozwoju powieści w ogóle, po którym przyszedł Balzak i realia drugiej połowy XIX wieku, a nie całkowicie odrębną odmianą gatunkową².

Założenie, że istnieje potrzeba całościowego spojrzenia na pisarza i jego dzieło, nie prowadzi Sztachelskiej w kierunku syntezy. Jej cel to raczej komplikowanie utrwalonego obrazu i przemieszczenie „głównych problemów życia i twórczości” na inne, wskazane przez nią terytoria badawcze. Intryguje ją m.in. Sienkiewicz sławny, który od połowy lat siedemdziesiątych zajmuje coraz bardziej znaczące miejsce w życiu literackim i towarzyskim. Sztachelska przypomina nam, że to pierwsza wielka gwiazda polskiej literatury o zasięgu międzynarodowym. „Jej” Sienkiewicz ma już zdecydowanie nowoczesną świadomość; wie, że życie pisarza jest równie chętnie kupowanym towarem, co książki. Pokazują to pojawiające się nieustannie w dziennikach i tygodnikach wszystkich zaborów informacje: o jego podróżach, ożenkach, planach pisarskich, stanie zdrowia, sukcesach na polowaniach. Medialnemu wizerunkowi Sienkiewicza przeciwstawia autorka portret przez niego skrywany nawet przed bliskimi. Składają się nań: hipochondria i nawroty depresji, nieśmiałość, trema, kompleks niskiego wzrostu. Przypominając nam, jak blisko związane ze sobą są dzieło i życie pisarza, Sztachelska w oszałamiającym tempie mnoży pułapki czyhające na badacza; wskazuje na kłopot z umieszczeniem Sienkiewicza w kontekście epoki czy pokolenia, a także na zaskakujące zwroty jego twórczości.

¹ H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*. W: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 45. Warszawa 1951, s. 117–118.

² Zob. m.in. A. Welsh, *The Hero of the Waverley Novels*. New Haven & London 1963. – A. Fleishman, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore 1971. – H. Orel, *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes toward a Literary Genre, 1814–1920*. New York 1995. – C. Bernard, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Paris 1996. Podobne rozróżnienie powieści współczesnych i historycznych nie wydaje się efektywne także w odniesieniu do literatury postmodernistycznej, jak pokazała to E. Wesseling w książce *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel* (Amsterdam–Philadelphia 1991).

Pierwszy, tytułowy rozdział książki jest błyskotliwym zarysowaniem pola badawczego, nie tylko własnego, ale także przyszłych interpretatorów dzieła Sienkiewicza. Jednym z największych jej walorów jest wskazanie, jak wiele w twórczości i biografii pisarza pozostaje do zrobienia: uporządkowania, przewartościowania, a nawet do odkrycia. Przeświadczeni o wyczerpaniu tematów i problemów sienkiewiczologii, ze zdumieniem czytamy, że, jak dotąd, całościowo nie opracowano amerykańskiej twórczości Sienkiewicza³, nie powstała też monografia „kampanii anty-Sienkiewiczowskiej”, której rozległość i wielość głosów wskazuje, że nie o samego autora *Trylogii* tu chodziło, ale o „wewnętrzną korektę modernizmu” (s. 11). Szkoda, że Sztachelska nie pokusiła się choć o wprowadzenie do podobnej monografii. Poza nowatorskim, aczkolwiek nieco arbitralnym zestawieniem trójki słynnych krytyków Sienkiewicza (Brzozowski, Potocki, Gombrowicz) dostajemy, co prawda, obszerny przypis wskazujący powojennych pisarzy zmagających się z „czarem Sienkiewicza”, ale brak prób wyzyskania tych tekstów (poza artykułem Kijowskiego) w uprawianym przez autorkę ze świetnym skutkiem problematyzowaniu twórczości Sienkiewicza. Zwłaszcza wielokrotne wypowiedzi Teodora Parnickiego na temat Sienkiewicza⁴ warte byłyby wykorzystania w studiach Sztachelskiej poświęconych np. tematyce religijnej w dziełach autora *Potopu*.

Narracją badaczki nie rządzi logika rozwoju wywodu opisowo-analitycznego, ale koncentryczne kręgi ujęć interesujących ją problemów. Stąd przy pierwszej lekturze można odnieść wrażenie pewnych powtórzeń. Okazuje się jednak, że w każdym nowym ujęciu problemu odkrywamy modyfikację wcześniejszego, co dowodzi, że autorka żyje Sienkiewiczem od wielu lat i sama rewiduje własne sądy. Kolejne kręgi problemowe tworzące rozdziały książki mają bardzo wyraźne centrum: jest nim problematyzacja Sienkiewicza w kulturze polskiej, „sprawa Sienkiewicza” – jak nazwał to Wyka. Czytanie tego powieściopisarza to czynność wstydliva, z której „tłumaczyło się” wielu sławnych, jak Boy czy Gombrowicz. Sztachelska chce pokazać, na czym polega magia Sienkiewiczowego usypiania umysłów, także tych najprzenikliwszych. W swej książce pragnie rozwikłać zagadki techniki pisarskiej, która sprawia, że – mówiąc słowami Parnickiego – inteligencja czytelnika ugina się przed talentem twórcy⁵.

Książka nie tylko kipi bogactwem pomysłów, ale też szczerze otwiera się na dialog, zarówno spór, jak i współmyślenie. Stąd recenzent jest rozdarty między sumiennym i nieco nużącym wyliczaniem kolejnych ujęć problematyki twórczości i biografii Sienkiewicza a podjęciem pisanej rozmowy z najciekawszymi sądami autorki.

Ironista

Walcząc o poważną i uważną lekturę Sienkiewicza – pisarza spraw istotnych, Sztachelska szczególną wagę przywiązuje do wyeksponowania dyskursu ironicznego w jego twórczości. Podkreśla przy tym konsekwentne stosowanie ironii we wszystkich ważnych jego utworach. Mistrzem ironii był dla autora *Na marne* Słowacki. Lektura jego dzieł wpłynęła mocno na kształt osobowości twórczej młodego pisarza. Sienkiewicz czerpał stamtąd zarówno pożywkę dla młodzieńczego idealizmu, jak i sposoby oswojenia biedy i nudy guwernerki (s. 87). Pewien niedosyt i zniecierpliwienie czytelnika recenzowanej książki budzi fakt, że badaczka, tak znakomicie zorientowana w problematyce tradycji romantycznej w literaturze pozytywizmu, nadmiernie koncentruje się na rekonstrukcji poglądów Krzyżanowskiego, sobie zostawiając zbyt mało miejsca. Zwłaszcza że ma do powiedzenia rzeczy równie

³ Być może, zmierza ku takiej monografii J. R. Krzyżanowski – zob. jego artykuł *Na kalifornijskim szlaku Sienkiewicza* („Pamiętnik Literacki” 2003, z. 2).

⁴ Najobszerniejsze w książce: T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa 1980.

⁵ *Ibidem*, s. 364.

ciekawe. Przykładowo, kiedy jej słuszną dezaprobatę (zbyt łagodnie wyrażoną!) budzą próby zestawiania postaci *Trylogii* z „tytanami romantycznej psychologii” (s. 99). Wszak pierwszoplanowi bohaterowie cyklu historycznego Sienkiewicza to nie poeci, ale spece od wojennego zabijania, inteligentni, sprytni, spontaniczni, ale niezbyt skłonni do autorefleksji. Kmicie snujący monologi na wzór Kordiana byłby groteskowy. Sienkiewicz był zbyt dobrym pisarzem, aby mógł próbować czegoś podobnego, a szkoła realizmu i dziennikarstwa sprawiła, że jego dyskurs powieściowy jest powściągliwy, nie ekshibicjonistyczny, ale bardziej rzeczowy, w którym więcej miejsca zajmuje epicka narracja, dialog i akcja niż monologi bohaterów.

Sztachelska słusznie podkreśla, że nie ma też podstaw do opisywania tego zagadnienia jedynie na materiale powieści o artystach, jak *Bez dogmatu* czy *Quo vadis?* Przyznając rację hipotezom Mieczysława Jankowiaka o zasadniczej funkcji ironii w narracji o przeszłości, wskazuje zarazem na pionierski dla tej problematyki szkic Konopnickiej o *Panu Wołodyjowskim*. Jego autorka – inaczej niż Prus piszący trzy lata wcześniej o *Ogniem i mieczem* – nie widzi w Zagłobie sprzeczności, ale właśnie doskonały przykład dyskursu ironicznego, który sprawia, że „czytelnik ma na ustach uśmiech, który boli” (s. 102). Nie tylko Zagłoba-szyderca, ale sam narrator posługuje się wszak chętnie stylem ironicznym, zaznaczając w ten sposób różnice między perspektywą postaci a światem autora i odbiorców jego dzieł. Jak pokazuje Sztachelska, wzbogacenie stylu *Trylogii* ironią było rozwiązaniem kapitalnym. Pozwoliło Sienkiewiczowi wprowadzić dwuznaczny dystans narratora do przedstawianego świata. Dwuznaczny, bo rozpięty między fascynacją kolorytem epoki i heroizmem postaci a odmiennością świata XIX-wiecznych czytelników. Oznaki ironicznego dystansu najostrzej widać w scenach okrucieństwa ze strony Polaków lub za ich zgodą. Przykładem niech będzie epizod pruski w *Potopie*, kiedy to krzyki mordowanych przez Tatarów mieszczan, poddanych elektora, mylą Kmicicowi słowa pacierza, więc rozpoczyna od nowa: „aby duszy grzechem niedbalstwa w służbie Bożej nie obciążyć”⁶; czy radość żołnierzy Wołodyjowskiego, którzy – na dobre wieści o zdrowiu Basi – chcą więźniów „na intencję »pani« powiesić”⁷. Nie dostrzegając ironii, awansujemy autora na bezkrytycznego piewę sarmackiej „folgi”. Jak daleki był Sienkiewicz od podobnej postawy, świadczą jego listy; niełatwo w nich dostrzec fascynację sarmatyzmem w jakiegokolwiek postaci. Wylania się z nich człowiek nowoczesny, ceniący komfort, prawo, kulturę techniczną, zdrowie, optymizm. Jest zatem ostatecznie ironia życiowym „chwytym” Sienkiewicza, dla którego – jak pisze autorka – „oznacza [...] przyznanie sobie [przez niego] prawa do bycia wolnym i niezależnym od jakichkolwiek, najpoważniejszych nawet społecznych i narodowych, ludzkich i Boskich zobowiązań” (s. 160).

Mimo całościowego spojrzenia na funkcję ironii w twórczości Sienkiewicza nie pozostawia Sztachelska wątpliwości, że najpełniej rozwinął on ją w *Bez dogmatu*. Ironia była mu tam niezbędna nie tylko dla nakreślenia sceptycyzmu Płoszowskiego, ale też dla swoistego kamuflażu własnej identyfikacji z bohaterem. „W dekadenceckiej biografii Sienkiewicza właśnie *Bez dogmatu* pozostaje centralnym punktem odniesienia jako najbardziej osobista i mimo zaprzeczeń autora – najbardziej szczerą z jego artystycznych konfessji” (s. 65). *Bez dogmatu* to powieść-marzenie o wolności kryptodekadenta, jakim był Sienkiewicz, zmuszony do skrywania swoich rzeczywistych poglądów w związku z rolą społeczną, jaką zaczął pełnić po ukazaniu się *Trylogii*. Nie sposób jednak nie zauważyć pewnej przemysłowości w wyborze tematu i odmiany gatunkowej zastosowanej przez autora w *Bez dogmatu*. Wiedział, że po *Trylogii* utwór pisany w pierwszej osobie będzie szokiem; zamierzał wszak uczynić „rewolucję w polskiej powieści” (L 522)⁸, tak w zakresie formy jak tematu: „Będzie tam kawałek duszy złożonej, chorej, ale prawdziwej” (L 156).

⁶ H. Sienkiewicz, *Potop*. W: *Pisma wybrane*. T. 9. Warszawa 1989, s. 267.

⁷ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*. W: *iw.*, t. 10, s. 359.

⁸ Tym skrótem odsyłam do wyd.: H. Sienkiewicz, *Listy*. T. 2, cz. 1: *Jadwiga i Edward*

Jak trafnie zauważa Sztachelska, ironia „nader często pojawia się też jako element interpretacji życia, które rozwija się amorficznie, a nawet irracjonalnie” (s. 104). W tym kontekście *Bez dogmatu* traci swoją wyjątkowość na rzecz tak poprawnej z pozoru powieści jak *Rodzina Połanieckich*, gdzie roi się od bolesnych, autoironicznych ujęć egzystencji bohaterów. Oto jedno z nich: „Nic, tylko śmieszna komedia ludzka, w której jedni oszukują drugich, drudzy oszukują samych siebie; nic, tylko oszukani i oszukujący; nic, tylko pomyłki, zaślepienie, błędy, życiowe kłamstwa, ofiary pomyłek, ofiary oszustwa, ofiary złudzeń, płatanina bez wyjścia; pocieszna i zarazem rozpaczliwa ironia pokrywająca ludzkie uczucia, namiętności, nadzieje, tak jak śnieg pokrywa zimą pola – i oto życie!” (RP 647–648).

Analizując ironię u Sienkiewicza nie można jednak zapominać o specyficznej kontroli, jakiej poddawał autor tę płaszczyznę swego pisarstwa. W wywiadzie dla „Corriere della Sera” miał powiedzieć, że „w stosunku do człowieka nie ironizuje, lecz raczej boleje nad nim”⁹. Jak ostrożnie obchodzi się Sienkiewicz z ironią, staje się jasne, kiedy spostrzegamy że – zarówno w powieściach współczesnych, jak historycznych – wywrotowa i negatywna siła ironii jest powściągnięta i kontrolowana potężnym dyskursem afirmatywnym. Afirmatywnej krzepie patronują Homer, Mickiewicz, Szekspir i Dickens, stanowiący przeciwwagę dla dekadentckiego sceptycyzmu, który jest widoczny w całej twórczości autora *Quo vadis*. Nie zapominajmy też o pisarzu dla Sienkiewicza niezwykle ważnym, którego „wstydił się” (raczej dla żartu) przed koneserką literatury Jadwigą Janczewską. Mam na myśli Daudeta. Jego wpływ na dzieła Sienkiewicza często bywa lekceważony przez badaczy. Alphonse Daudet stworzył m.in. trylogię o Tartarenie z Taraskonu. Tytułowy bohater to XIX-wieczny prowansalski mieszczuch; jego postura, zamiłowanie do łgarstw i biesiadowania bardzo przypomina Zagłobę¹⁰.

„Mówmy otwarcie: w naszym bohaterze tkwiły dwie natury całkiem odrębne. »Czuję w sobie obecność dwóch ludzi« – powiedział któryś z Ojców Kościoła. Ta wielka prawda mogła się z powodzeniem odnosić do Tartarena. Nasz wielki taraskończyk – jak to czytelnicy już zapewne spostrzegli – nosił w sobie duszę Donkiszota: miał te same rycerskie porywy, bohaterskie ideały i obłęd na punkcie romansowości i wielkości; ale, niestety, nie miał ciała sławnego hidalga, tego ciała chudego i kościstego, które miało tylko pozory ciała i na którym życie materialne odbijało się tak nieznacznie, pozwalając rycerzowi po dwadzieścia nocy spędzać bez zdejmowania zbroi i zaspokajać głód garstką ryżu raz na dwie doby... Natomiast ciało Tartarena było takim sobie pocziwym ciałem – bardzo tłustym, bardzo ocieślałym i bardzo zmysłowym, bardzo delikatnym, często postępującym, pełnym mieszczkańskich zachcianek i przywykłym do domowych wygód; słowem, brzuchaty krótki korpus na łapach nieśmiertelnego Sanczo Pansy. Donkiszot i Sanczo Pansa w jednym człowieku! Pojmujecie, jak niedobre stało się stanowić ta dwójka! Jakże stąd wynikały zmagania i rozterki”¹¹.

Janczewscy. Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin. Warszawa 1996. Prócz tego zastosowałem skrót RP (= H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*. Warszawa 1963). Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁹ J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości*. Warszawa 1956, s. 238.

¹⁰ Warto przy tym porównać ilustracje Tartarena i Zagłoby w wykonaniu J. M. Szancera (np. w PIW-owskim wydaniu *Trylogii* (Warszawa 1964)). Rysunki są tak podobne, że gdyby zamienić postaciom kostiumy, można by także zamienić ilustracje w tych powieściach. Trzeba też dodać, że Sienkiewicz bardzo wcześniej krążył wokół tego rodzaju bohatera. W *Humoreskach z teki Worszyłły* występuje niejaki pan Strączek, typowy pieczeniarski rezydent Hoszyńskich: „Był to człowiek lat pięćdziesięciu, niski, okrągły, czerwony, z białką na jednym oku. Lubił dobrze zjeść, stracił majątek, grywał w karty, dopuszczał się nawet podobno malwersacji przy grze, zwłaszcza wtedy, gdy był pijany, co zdarzało się dość często. Zarzucano mu beczelność, ale przyjmowano wszędzie, bo był dobrze urodzony i, jak wspominałem, bawił” (H. Sienkiewicz, *Humoreski z teki Worszyłły*. W: *Pisma wybrane*, t. 1, s. 126. Podkreśl. R. K.).

¹¹ A. Daudet, *Tartaren z Taraskonu*. Przeł. R. Kołoniecki. Warszawa 1954, s. 14–15.

Postać tę cechuje piękniecie podobne do tego, które Sienkiewiczowi wypomniał Prus w znakomitym omówieniu *Ogniem i mieczem*. A jednak autor *Lalki* mylił się widząc w tej dwoistości błąd pisarski. Sienkiewicz, znawca romantyzmu i wielbiciel Słowackiego, nie mógł bez ironii ukazywać heroizmu XVII-wiecznej szlachty, a mimo to nie chciał pójść tropem bolesnej „chłosty” autora *Grobu Agamemnona*, tropem podjętym przez Żeromskiego. Wybrał rozwiązanie pośrednie, obniżając patos epickiej narracji ironią, a pozycję narratora i postaci heroicznych szyderczymi komentarzami Zagłoby. Sienkiewicz – pisał Stefan Papée w niedocenianej monografii komizmu w twórczości autora *Krzyżaków* – „jest wielkim humorystą przez usunięcie zupełnie poza nawias szyderstwa, tego największego przeciwnika humoru. Jest wielkim humorystą przez uznanie ironii tylko za sposób i środek humoru, a nie za odrębne stanowisko. Jest wielkim humorystą, bo humor u niego wyrasta na podkładzie wielkiej miłości świata i życia, a taki podkład to konieczne uczucie i zasadniczy nastrój, który nie zamyka oczu na nieszczęścia i braki świata, ale nie traci też, mimo cierpienie życia i często klęski dobra i piękna, łączności z życiowym prądem, który toruje sobie drogę poprzez wszystkie przeszkody dalej i dalej”¹².

Sienkiewicz jako autor *Trylogii* odrzucił emancypacyjne narracje pozytywizmu i wybrał powieść historyczną opartą na eposie i micie. W pełni zrealizowana, nowoczesna proza realistyczna musiałaby być w Polsce XIX wieku powieścią polityczną, a na taką nikt z pokolenia Sienkiewicza nie miał szans, wymagałaby bowiem istnienia „drugiego obiegu” wydawniczego. Efektem tego zwrotu ku mitowi była swoista historiozofia *Trylogii*, która uwalniała jej ówczesnych czytelników od brzemienia historii, odpowiedzialności za nią, co stanowiło jednak fundament polskiej wersji historyzmu romantycznego. O to nieuprawnione odrzucenie brzemienia historii oskarżał pisarza Brzozowski. Wiele lat później takie niebezpieczne działanie mitów wskazał Roland Barthes: „Mit pozbawia przedmiot, o którym mówi, wszelkiej historii. W micie historia wyparowuje; jest to rodzaj idealnej służby domowej: przychodzi, przynosi, rozkłada, przychodzi pan, a służba po cichu znika – pozostaje tylko się cieszyć, nie zastanawiając się nawet, skąd pochodzi ten piękny przedmiot. Albo lepiej: skąd mógłby pochodzić, jak nie z wieczności – od zawsze był stworzony dla człowieka miejskiego [...]. Owo cudowne wyparowanie historii stanowi inną formę pojęcia wspólnego dla większości mitów mieszczańskich: jest to nieodpowiedzialność człowieka”¹³.

Portrety podwójne

Znakomitym pomysłem autorki *Czaru i zaklęcia* jest próba ukazania pisarza w konfrontacji z wybitnymi indywidualnościami ówczesnej epoki: Prusem, Konopnicką, Dygańskim. Spośród kreślonych przez Sztachelską podwójnych portretów Sienkiewicza najlepszy jest ten wspólny z Witkiewiczem. A i rozdział tej przyjaźni poświęcony należy – obok studium o religii w twórczości Sienkiewicza – do najlepszych w książce. „Dandys i oberwanie w robotniczej bluzie” (s. 202) tworzą w ujęciu badaczki parę przedziwną. Ich drogi, początkowo wspólne, rozchodzą się coraz bardziej od początku lat osiemdziesiątych. Moment przełomowy następuje w roku 1892, kiedy Sienkiewicz obejmuje redakcję „Słowa”, a Witkiewicz odmawia mu współpracy. To, co początkowo wspólne: trudne początki kariery, fascynacja Modrzejewską, rozczarowanie pozytywizmem, rosnąca niechęć do stosunków warszawskich – owocuje odmiennymi wyborami. W przypadku Sienkiewicza wyjazdem do Ameryki, a następnie po małżeństwie i potem po śmierci żony włością po hotelach i kurortach Europy. Podupadający na zdrowiu Witkiewicz osiada w 1890 roku w Zakopanem. Początkowo powiernik uczuć Sienkiewicza do Marii Szetkiewiczówny

¹² S. Papée, *Sienkiewicz jako humorysta*. Poznań 1922, s. 143.

¹³ R. Barthes, *Mit na prawicy*. W: *Mitologie*. Przeł. A. Dziadek. Wstęp K. Kłosiński. Warszawa 2000, s. 287.

(pomagał mu w staraniach o jej rękę), życzliwy i wnikliwy komentator twórczości autora *Quo vadis* (jego ocena *Rodziny Połanieckich* zasługuje i dziś na uznanie), z czasem nabiera do niego dystansu. Sztachelska świetnie wydobywa paradoksy przyjaźni, rzeczowo omawia jej etapy, wyklucza proste wytłumaczenia rozstania pisarzy. Powody ochłodzenia ich stosunków nie są całkiem jasne. Autorka wskazuje na dwa, jej zdaniem, najważniejsze: drażliwość Witkiewicza w sprawach finansowych i odmienne poglądy na sztukę, przede wszystkim na naturalizm.

Pierwsza kwestia objawia się histerycznymi reakcjami na próby pomocy ze strony Sienkiewicza, który starał się pełnić funkcję prywatnego impresaria Witkiewicza, co tego oburzyło i mogło stać się powodem ochłodzenia przyjaźni. Zdzisław Piasecki, analizując listy Sienkiewicza do Witkiewicza, nie podziela w pełni tego przekonania¹⁴, ale nie omawia też przyczyn odmiennych. Ujęcie Sztachelskiej jest pełniejsze i wieloaspektowe. Za istotny powód niezgody uważa ona brak zdolności Sienkiewicza do oceny malarstwa przyjaciela – „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” (s. 178). Nie tylko jego sądy o malarstwie rozczarowują. Większość uwag o literaturze, jakie znajdujemy w dwóch tomach *Szkiców literackich*, wydaje się powierzchowna i konwencjonalna (wyjątek stanowią odczyty o naturalizmie i o powieści historycznej). Widać, że to teksty użytkowe, pisane najczęściej z dziennikarskiego obowiązku. „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” (s. 182). Jego najważniejsze szkice krytyczne ukazują się w latach 1884–1887, a więc równoległe z powstawaniem pierwszych tomów *Trylogii*. Wydane w 1891 roku w tomie *Sztuka i krytyka u nas* mogłyby stanowić – w części zawierającej krytykę malarstwa historycznego – zapowiedź wystąpień Brzozowskiego. Wiele zarzutów kierowanych tam pod adresem Matejki zostanie 12 lat później wymierzonych w Sienkiewicza¹⁵. I choć, jak niejednokrotnie podkreśla Sztachelska, podobieństwa dzieł tych twórców są mocno wątpliwe, to „XIX-wieczni czytelnicy widzieli w postawach Matejki i Sienkiewicza wiele zbieżności” (s. 186).

Wśród prywatnych przyczyn animozji można wskazać relacje dawnego przyjaciela z Marią Dembowską, które irytowały Sienkiewicza, choć w ich szlachetność chyba nie wątpił. A już na pewno nie podzielał gorliwości i radykalizmu, z jakimi Witkiewicz angażował się w lokalne spory. Sienkiewicz nie miał cierpliwości do polskich „piekiełek”, uciekał przed nimi z Warszawy, uciekał z Zakopanego¹⁶. Był też zdecydowanie ostrożniejszy politycznie od „gorliwca” Witkiewicza. „Na pogrzebie Mickiewicza nie będę ze względów, które rozumiesz. Słyszałem, że to jest źle widziane nawet w Wiedniu” – pisał do Godlewskiego z Krakowa 10 VI 1890¹⁷. Mimo obaw wziął jednak udział w pogrzebie.

Jak widać, szukając przyczyn zerwania przyjaźni, nie sposób oddzielić motywacji prywatnych od artystycznych. W ostrym syntetycznym skrócie pokazuje to fragment listu

¹⁴ Z. Piasecki, *Listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza – ich walory dokumentacyjne i literackie*. W zb.: *Studia sienkiewiczowskie*. [T.] 1: *Biografia – twórczość – recepcja*. Red. L. Ludorowski, H. Ludorowska. Lublin 1998.

¹⁵ Choćby teza o serwilizmie pisarza wobec sfer konserwatywnych. Zob. S. Witkiewicz, *Sztuka i krytyka u nas. Pisma wybrane*. Red. J. Z. Jakubowski. T. 1. Warszawa 1949, s. 50–51.

¹⁶ A zdarzało się, że i z Europy. Zob. H. Sienkiewicz, *Listy*. T. 1, cz. 2: *Mściław Godlewski – Władysław Jabłonowski*. Wstęp, biogramy adresatów J. Krzyżanowski. Oprac. i przypisy M. Bokszczanin. Warszawa 1977, s. 82: „Wzywają mnie na kongres literacki, ale mam w dupie kongres, Towarzystwo, wystawę – i wieżę Eifel”.

¹⁷ *Ibidem*, s. 113.

do Janczewskiej z 11 I 1895: „Żał mi Mary, bo jak jej nie widzę, zawsze się nad nią rozczulam. Witkiewicz brzydnie mi od dawna nie dlatego, że się kocha, bo to każdemu wolno, ale że jest w nim jakiś coraz ciaśniejszy, nowotarski patos – a wkoło niego jakaś skisła zakopiańska atmosfera. Świat nie kończy się za Poroninem i dusza to nie kwaszony ogórek w garnku. Tłumaczy go zapewne choroba, ale jest i inna przyczyna, tj. że ostatecznie pod względem twórczo-artystycznym jest to miernota – z wielkimi pretensjami. Inni umieją malować lepiej, a on się kwasi. – Objaw u nas zwykły” (L 132).

A jednak mimo tej niechęci więź przetrwała, choć nigdy nie wróciła do poziomu tej z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Trwałości sprzyjały na pewno poglądy autora *Na przełęcz* na pisarstwo Sienkiewicza. Witkiewicz dostrzegł w nim – przeciwnie niż później Brzozowski – zdolność budzenia, a nie usypiania czytelnika, impuls pozwalający naruszyć „mechanizm upodlenia funkcjonujący w niewoli, zatrzymujący duszę i naruszający jej wewnętrzną spójność” (s. 197). Czy zatem mimo nieporozumień osobistych jednoczyła ich wizja Polski i podobne pojmowanie patriotyzmu? Sztachelska sugeruje, że to jest ta płaszczyzna pojednania zwaśnionych przyjaciół. Ale widać też wyraźnie, jak różnią się ich koncepcje realizacji patriotycznych marzeń. Witkiewicz nie waha się użyć swego autorytetu w waśniach skorumpowanych lokalnych polityków. W powieściach historycznych Sienkiewicza przewija się silna, „żołnierska” niechęć do polityki, rozpasań szlacheckiej demokracji. Szlachta i Polska w *Trylogii* to, na przemian, kobieta lub dziecko, potrzebujące silnego Pana – męża czy ojca. Wyrażają to marzenia o silnym królu – „wojennym panu”. Starzejący się Sienkiewicz, „zastygły w lęku – jak pokazują to późne jego powieści (np. *Wiry*) – o przetrwanie substancji narodowej” (s. 201), prezentuje idealistyczną i ogólnikową wizję przyszłej Polski. „Kochał bardzo szczerze Polskę taką, jaką ją chciał mieć, to jest szlachetną, oświeconą, kulturalną, jak najbardziej europejską, a jednak nie zatracającą swych lechickich rysów i trzymającą w ręku chorągiew z białym orłem. Ów orzeł wydawał mu się jednym z najszlachetniejszych symbolów na ziemi” – mówi w *Wirach* narrator o Grońskim¹⁸.

Ale właśnie te niezgodnione wizje przyszłej Polski są, zdaniem autorki, reprezentatywne dla złożonego oblicza polskiej inteligencji przełomu wieków. „Dwa światy spoglądają na siebie, dwa style życia, dwa języki, którymi kultura polska artykułowała przed stuleciem swoje najważniejsze problemy” (s. 202).

Podobną technikę „portretów podwójnych” stosuje Sztachelska nie tylko w odniesieniu do ludzi współczesnych Sienkiewiczowi, ale także do pisarzy dawnych, jak Goethe czy Szekspir.

Rozdział *Szekspiriady Sienkiewiczowskie* przynosi świetną rekonstrukcję recepcji dzieł angielskiego twórcy w Polsce drugiej połowy XIX wieku. Przywołując przekłady i komentarze stara się badaczka uchwycić ścieżki, którymi Sienkiewicz docierał do lektury Szekspira. Oprócz Falstaffa, który zainspirował postać Zagłoby, najwięcej śladów miłości do autora *Hamleta* dostrzec można w *Bez dogmatu* i w *Krzyżakach*. Sienkiewicz musiał przeczuwać, że forma powieści historycznej rozpuszcza indywidualny dramat w kolorystyce historycznym i w epickim dystansie, że te płaszczyzny niemal się wykluczają. W *Krzyżakach*, w tragedii rodzinnej Juranda widać, jak wielka historia traci znaczenie, wydaje się czcza w zestawieniu z indywidualnym cierpieniem bohatera. Okazuje się wówczas, że szekspirowski tragizm wyłania się w tych miejscach tekstu, które są „ogłocone z historii”. Świetnie pokazuje Sztachelska, jakemu przyspieszeniu i spotęgowaniu ulega dramat Juranda; „ów nieskomplikowany rysunek wypełnia się nieoczekiwaniem i urasta do tytanicznych rozmiarów, 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” (s. 157). Okaleczony, ślepy i niemy stanie się figurą losu, a nie postacią historyczną.

¹⁸ H. Sienkiewicz, *Wiry*. Warszawa 1993, s. 87.

Najwięcej miejsca poświęca Sztachelska powinowactwom Hamleta i Płoszowskiego. W rozdziale *Dlaczego Hamlet, a nie Faust?* pyta o przyczyny, dla których wpływ Szekspira zaważył ostatecznie na postaci głównego bohatera *Bez dogmatu*. Sama alternatywa budzi wątpliwości. Byłbym skłonny przyznać rację autorce w tych punktach wywodu, w których sugeruje, że Sienkiewicz korzystał z inspiracji Goethego i Szekspira przy opracowywaniu dwóch różnych motywów: miłości i dekadentyzmu Płoszowskiego. Warto byłoby też przy okazji tego wątku przywołać niezwykle aktualną do dziś lekturę *Hamleta*, którą Goethe przedstawił w *Latach nauki Wilhelma Meistra*. Stamtąd pochodzi słynna diagnoza Hamletowskiego dramatu, konstatująca, iż jest to: „wielki czyn włożony na duszę, która do czynu tego nie dorosła”¹⁹. Sienkiewicz idąc tym tropem dokonał poważnej zmiany w psychologicznych motywacjach działań bohatera. Pozbawił mianowicie Płoszowskiego przeżycia równego poznaniu przez Hamleta prawdy o śmierci swego ojca, zostawiając jedynie „ironiczny sceptycyzm, duchowy arystokratyzm i idealizm” (s. 164). Hamletyzujący Płoszowski to nie tylko hołd dla mistrza, ale – zdaniem autorki – jeden z kluczy do przeżyć samego Sienkiewicza, gdyż „w Płoszowskim, jeśli nie sportretował siebie, to na pewno kogoś, kto był mu duchowo bliski” (s. 166). Ostrożność to uzasadniona. Zapytany przez Chrzanowskiego o możliwy autoportret, Sienkiewicz miał się oburzyć, odpowiadając, „że przecież nie jest takim jak Płoszowski niedołęgą”²⁰. Wiele istnieje jednak zbieżnych cech pisarza i jego bohatera: dyskretny dandyzm, poglądy na sztukę, sądy na temat kobiet, a przede wszystkim sceptycyzm i „nerwy”, o których pisze w liście do Janczewskiej: „W każdym razie po ukończeniu jej [tj. powieści *Bez dogmatu*] będę szczęśliwy, tak jak szczęśliwy jest każdy głupi filister, który się nie fatyguje myśleniem. Och, co za godne zazdrości istoty z tego i innych względów. Bo naprzód nie mają nerwów, które mam, mają poczucie swej użyteczności, którego nie mam – i wiele innych rzeczy, których także nie mam” (L 151).

Wartość badawcza strategii „portretów podwójnych” uprawianej przez autorkę *Czaru i zaklęcia* sprawia, że o kilka par warto się upomnieć. Na pewno wiele o Sienkiewiczu dałoby się powiedzieć poprzez jego relacje z Orzeszkową²¹, która – po Świętochowskim – była chyba najbardziej niechętną mu przedstawicielką pozytywistów. Mieszały się tu przyczyny osobiste z poczuciem, że Sienkiewicz dokonał zdrady pokoleniowej. Niewątpliwie, pisarka miała mu za złe wczesną recenzję *Pana Graby*, która ukazała się w „Wieńcu” w roku 1872. Wykił tam uprawiany przez nią model realizmu, nazywając go: „sprytem tapicerskim”²². Mimo trwałej wzajemnej niechęci Orzeszkowa – wiele lat po publikacji *Trylogii*, w liście do Teodora Tomasza Jeża z 16 IV 1903 – dokonała niezwykle rzeczowej oceny twórczości jej autora²³. Inną postacią wartą portretu podwójnego jest Bruno Abakanowicz, w którego rezydencjach w Parc St. Maur pod Paryżem i w Ploumanach w Normandii pracował Sienkiewicz nad *Rodziną Połanieckich*, *Krzyżakami* i *W pustyni i w puszczy*; bywał tam często, a nawet w listopadzie 1894 rozbił sobie głowę jadąc na rowerze bez hamulców. Spośród zaś bliskich mu pisarzy na szersze omówienie zasługuje na pewno Daudet.

Jest wreszcie jeszcze inny fascynujący temat z gatunku „Sienkiewicz i inni”, który wymagałby jednak obszernego fresku. To problem kolonializmu w jego twórczości. Obejmowałby on zarówno stosunek Sienkiewicza do wielowiekowej szlacheckiej ekspansji na wschód, jak jego relacje z Ameryki, Afryki czy Turcji. A że problem to równie intrygują-

¹⁹ J. W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra. Fragmenty*. Przeł. P. Chmielowski. W: *Dzieła wybrane*. T. 4. Warszawa 1954, s. 307.

²⁰ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1970, s. 296.

²¹ Omówił częściowo te relacje E. Jankowski w artykule *Z dziejów znajomości Orzeszko-
wej z Sienkiewiczem* („Pamiętnik Literacki” 1956, z. 4).

²² H. Sienkiewicz, *Pan Graba, powieść p. Elizy Orzeszkowej*. W: *Dzieła*, t. 45, s. 179.

²³ E. Orzeszkowa, *Listy*. T. 2, cz. 2. Warszawa 1937, s. 134–139. Podaje za: Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz*, s. 93–97.

cy, co skomplikowany, pokazuje choćby fragment listu wysłanego do Godlewskiego 27 III 1891 z Zanzibaru: „Byłem w głębi ładu u podnóża M’Pongwe. Miałem 20 poterów niosących na głowie *omnia mea*, ludzi tak dobrych i pocziwych, że nie było ani cienia potrzeby użycia kija. Zwiedziłem nie wiem, ile wiosek ludożerców, gdzie nie ja się bałem, ale mnie się bali. Zresztą tak porządnym ludożerców ze świecą szukać. Gdyby umieli czytać, pisywałbym do nich z Europy poczynając list do każdego od słów: »Dobry ludożerco« *etc.*”²⁴

Gry Sienkiewicza

Sztachelska pozbawia złudzeń, że możliwe jest zachowanie czystości i spójności metodologicznej przy tak rozległym terytorium badań. Szczególnie wyraźnie widać to przy próbie opracowania słynnej „kwestii Janczewskiej”. Sprawa ta zbija z tropu prawie każdego badacza Sienkiewicza, zmusza go bowiem do uprawiania lub poważnego potraktowania „biografistyki dziennikarskiej”, analizowania plotek, domysłów czy intuicji na temat relacji pisarz–szwagierka. Nie sposób przecież zlekceważyć 40-letniej korespondencji, która zawiera prawie 600 listów i jest dla wiedzy o życiu autora *Krzyżaków* i meandrach dzieła źródłem fundamentalnym. Mimo tych dokumentów bardzo trudno określić rzeczywistą rolę Jadwigi Janczewskiej w jego życiu. Jak zaznacza Sztachelska, ich wzajemna relacja się zmienia, a w ostatniej dekadzie życia pisarza wyraźnie stygnie. Wydaje się, że badaczka ma rację, kiedy podkreśla, że oboje uprawiali rodzaj epistolograficznej gry miłosnej, która podnosiła smak życia. Ona potrzebowała tej gry, będąc osobą nieco pretensjonalną, rozczerowaną małżeństwem i macierzyństwem, a zarazem opiekunką artystów i przeciętną malarką. W jego przypadku zadziałała tu, być może, potrzeba kompensacji po śmierci żony, a więc naturalny zwrot w stronę osoby bliskiej obojgu i świetnie zorientowanej w dramacie Sienkiewicza-wdowca. A może to jednak miłość, kontrolowana konwencjami, nie wyznana bezpośrednio? Czy też raczej marzenie miłosne – przed spełnieniem zabezpieczone małżeństwem Janczewskiej i podróżami pisarza?

Autorka *Czaru i zaklęcia* jest ostrożna i podejrzliwa. Skupia się na analizie dyskursu, którym rządzą według niej: „samokontrola i autokreacja” (s. 82). Nie podtrzymuje też „czarnej legendy” Janczewskiej, cenzora powieści Sienkiewicza, przede wszystkim *Bez dogmatu*, ale nie tylko. Jej wpływ widać już podczas pisania *Pana Wołodyjowskiego*. Świadczy o tym choćby następujący fragment listu: „*Wołodyjowski* już zaczęty sceną, która się pewnie Dzinie nie podoba, a która jednak, Bóg widzi, w pewnych warunkach może być i w życiu pełna poezji – jakby tu rzec... rodzinnej lub familijnej. Mniejsza z tym” (L 346). Chodzi, oczywiście, o idyllę małżeńską Kmiciców, a zwłaszcza obraz Oleńki w ciąży. Sienkiewicz wiedział doskonale o lęku Janczewskiej przed biologicznością ciąży i o jej niechęci do macierzyństwa; przewidywał więc reakcję i złagodził ostateczną wersję początku rozdziału I w stosunku do wariantu odrzuconego, gdzie scena owa była bardziej rozbudowana, a zachowanie bohaterów swobodne i beztroskie:

„Wreszcie pociągnął miodu, »uderzył się ręką po kubraku« i rzekł do żony:

– Tupaj sobie jeszcze godzinke, powiadają, że to dobrze.

Potem zakręcił znów wąsa i dodał:

– Jak mi Bóg miły, tak sobie chodzisz jako te korabiki łódki, którem w Gdańsku widywałem pod żaglem chodzące.

Na to ona przyłożyła swoją słodką twarz do kraty letnika.

– O, zdrajco, rzekła, czyż to wina?

– Moja! moja! odrzekł pan Andrzej – jeno, że się na żal i na poprawę spomódz jakoś nie mogę, Oleńka!”²⁵

²⁴ Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 2, s. 158.

²⁵ *Zaniechane stronice „Trylogii”, czyli Sienkiewicza skreślenia ostatniej chwili*. Wstęp, wybór T. Bujnicki. Kraków 1999, s. 50.

Myliłby się jednak ten, kto dostrzegałby w tych skreśleniach objaw pruderii pisarza i adresatki. Przeciwnie, w wielu listach widać, jaką przyjemność sprawia mu droczenie się z nią. Opowiada jej o nieprzyzwoitych książkach, których jej nie pośle: „z Wiednia do Neapolu czytałem w drodze *La Bête humaine* Zoli, książkę obrzydliwą. Jest to mieszanina Gaboriau, Dostojewskiego i legendy o Dżaku londyńskim, mordującym kobiety. Coś sro motnego! [...] Mam zaledwie kilka kartek do skończenia, ale książki Dzineczce – tej delikatnej i śnieżnej Dzince – nie poślę” (L 234). O kobiecie, która mu się podoba, pisze:

„Jest to pani Umiastowska, z domu Ostroróg-Sadowska. Widywałem ją w Warszawie i nie zaliczałem do piękności – tu spotkałem ją raz przy sztachetach Moritzhofu i wyglądała dobrze. Ładna bestia! Trzeba jej to przyznać. Miała na głowie marynarską czapkę z czerwonej włóczki w kształcie bomby i wyglądała świeżo. Z tym wszystkim nie jest arcydziełem, bo nie jest poematem ani sonatą, ani scherzem – i zachwyciłbym się nią bezwzględnie tylko w takim razie, gdybym był z powołania rzeźnikiem.

Natomiast lasy są cudowne” (L 401).

Posuwa się też niemal do ledwie zaszyfrowanego wyznania, używając do tego obrazu Rafaela *Madonna Sykstyńska*: „Jest to dzieło artystycznego natchnienia w najwyższym znaczeniu tego wyrazu. Dodaj do tego moje osobiste zamięłowanie do Rafaelowskich twarzy, do tego czoła i rozkładu brwi, do oczu nieco od siebie odleglejszych niż u ogółu ludzi [Janczewska miała oczy mocno oddalone od siebie, stąd nazywał ją „żabą”], a zrozumiesz, jakie dobre spędziłem tam chwile: jakem się wpatrywał w tę piękność, która poza tym, że jest bezwzględnie piękną, jest jeszcze moją umiłowaną nad wszystkie inne pięknością. Zrozumiesz, ilem tam doznał pociechy, uspokojenia – i dlatego, tak zmęczony, jak jestem, zamiast pójść spać – piszę do Ciebie” (L 552). A nieco dalej sugestywny wielokroppek konkretyzuje tę miłosną aluzję: „Późno już, Dży, i papier się kończy – inaczej pisałbym jeszcze, bom się wybił ze snu. Jeśli usnę, będzie mi się może śniła *Madonna Sykstyńska*, twarz, oczy, brwi – i ta piękność, dla ocenienia której trzeba samemu być artystą i szczerze kochać... Rafaela” (L 555). Jeszcze w *Wirach* skomplementuje pośrednio oczy „Żaby”, w scenie, w której Dołhański mówi o Laskowiczu, że „ma oczy osadzone tak blisko jedno od drugiego jak pawian. U człowieka oznacza to fanatyzm i głupotę”²⁶.

Część „zagadki Janczewskiej” stanowią również zabawy Sienkiewicza w pseudonimy, które nadawał sobie i adresatce w listach, wykorzystując postacie literackie stworzone przez swych ulubionych pisarzy. Powtarzają się dwa imiona: Dick (*David Copperfield*) i Poor Tom (*Król Lear*), a także, choć rzadziej, Quilp (*Magazyn osobliwości* Dickensa). Widzi w tym Sztachelska – i chyba słusznie – zabawny kod, stanowiący część gry, jaką prowadzą oboje. Jej reguły nie są jednak do końca jasne – dodaje (s. 81). Zgoda, warto jednak właśnie ze względu na tę niejasność poświęcić im trochę więcej uwagi. Przede wszystkim – Sienkiewicz stosował już podobne pseudonimowanie w odniesieniu do swej przyszłej żony Marii Szetkiewiczówny (siostry Jadwigi Janczewskiej). Oto fragment listu do Witkiewicza ze stycznia 1881: „Jestem Kalibanem, ale nie złym, tylko dobrym Kalibanem, który przysięga szczerze, że będzie wiernym jasnowłosej Mirandzie i mówi jej:

Truflów ci pazury długimi nagrziebie,
Powiem, gdzie gniazdo ma sójka ostrożna,
Do słodkich krynic doprowadzę ciebie,
Wskażę, jak ptaki sidłem ująć można”²⁷.

Cztery imiona łączą się w wyraźne pary: Kaliban i Quilp to groteskowe potwory, zagrażające pięknym i młodym kobietom. To autoironiczny żart pisarza, m.in. związany z jego kompleksem niskiego wzrostu, jak słusznie zauważa Sztachelska (s. 81). Druga para imion

²⁶ Sienkiewicz, *Wiry*, s. 68.

²⁷ Cyt. za: M. Korniłowiczówna, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*. Wyd. 4, zmien. Szczecin 1985, s. 73.

oferuje już bardziej złożone konotacje. W tym miejscu autorka po części niewłaściwie wskazała źródła powieściowych imion. W obu powieściach Dickensa występują bohaterowie o tych imionach: Betsy Trotwood i Dick Babely w *Davidzie Copperfieldzie* oraz Betsy Quilp (żona Daniela Quilpa) i Dick Swiveller w *Magazynie osobliwości*; tam także Sally Brass – brzydka stara panna, siejąca postrach wśród mężczyzn. Nie wydaje się, aby Dick Swiveller „intensywnie podkochiwał się” w kobiecie, o której mówi „buldog” lub „stara”²⁸. Natomiast podkochuje się dziecięco-męską miłością Dick Babely w Betsy Trotwood, ciotce Dawida. Sienkiewicz pomaga nam nie zbłądzić wśród tych lustrzanych imion, kiedy pisze: „Ty przecież jesteś Betsy, a ja Dick” (L 520).

Co innego wydaje mi się jednak ważniejsze. Otóż Dick Babeley z powieści *David Copperfield* ma dwie istotne dla Sienkiewicza cechy, mianowicie wydaje mu się, że żyje w czasach Karola I, i puszcza latawce: „Robił na mnie dziwnie wzruszające wrażenie, gdy puszczał swe latawce. To, co mi mówił w swym pokoju o najlepszym sposobie rozpowszechniania myśli (latawce zrobione były ze stronic nie dokończonego pamiętnika), musiało być prawdziwym jego przekonaniem, gdyż pełen wesołości i pogody spoglądał na latawca puszczonego w górę, jak gdyby lubując się tym, że mu ciągnie i szarpie ramię. Gdym siedział wówczas obok niego na zielonym wzgórzu, zdawało mi się, że myśl jego ulatuje wraz z tym latawcem w błękit nieba (takie były moje chłopięce wyobrażenia). W miarę jak latawiec opadał i coraz niżej spuszczał się w słonecznych blaskach, pan Dick zdawał się budzić ze snu, smutniał. Podnosił zaszarganego w pyłe ze wzrokiem tak błędnym, jak gdyby wraz z latawcem sam spadł na ziemię. Budził wówczas prawdziwą litość”²⁹.

Sienkiewicz niejednokrotnie w listach określa swoje pisanie „puszczaniem latawców”. Zostawmy na boku możliwe, atrakcyjne analogie poglądów autora *Krzyżaków* na własną twórczość i obrazu Dicka w powyższym fragmencie. Drugi pseudonim epistolarny przywołuje nie tylko najbardziej cenionego przez Sienkiewicza pisarza, ale odkrywa zadziwiającą konsekwencję w nadawaniu sobie imion. „Biedny Tomek”, któremu ciągle zimno, to Edgar, syn oślepiętego Glouceстера. Wygnany, udaje obłąkanego. Łagodnie obłąkany, ale świadom tego jest także Dick³⁰. Może zatem użycie tych imion to nie tylko gra, ale sposób, w jaki zapięty pod szyję, powściągliwy, elegancki pan z licznych fotografii próbuje nieśmiało zakomunikować coś, co boli i przeraża bardziej niż somatyczne dolegliwości trapiące Sienkiewicza-hipochondryka. Inaczej niż autorka książki, sądzę, że nawet w korespondencji prywatnej nie mamy okazji „ujrzeć Sienkiewicza obnażonego” (s. 81), sama wszak stwierdziła, że włada tymi listami „samokontrola i autokreacja”. Zobaczyć go takim udało się może nielicznym wizjonerom, jak np. Oldze Boznańskiej, która dostrzegła „to” i pokazała w namalowanym w 1916 roku portrecie pisarza, w jego przerażających dłoniach i nieobecnych oczach.

Nie dziwię się Sztachelskiej, że zatrzymała się przed tymi zagadkami, bo choć rozdział poświęcony „kwestii Janczewskiej” nieco rozczarowuje skromnym rozmiarem, to rozumiem wahanie autorki, która wie doskonale, jak trudne będzie napisanie wewnętrznej biografii Sienkiewicza.

Metafizyk małżeństwa

„Największa nagroda pracy i mozołów”³¹ – mówi o kobiecie Augustynowicz w książce stanowiącej debiut powieściowy Sienkiewicza. Temu przekonaniu autor pozostanie wier-

²⁸ K. Dickens, *Magazyn osobliwości*. Przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska. Warszawa 1983, s. 531–532.

²⁹ K. Dickens, *David Copperfield*. Przeł. K. Beylin. T. 1. Warszawa 1989, s. 204.

³⁰ *Ibidem*, t. 2, s. 204.

³¹ H. Sienkiewicz, *Na marne. Szkic powieściowy*. W: *Pisma wybrane*, t. 1, s. 48.

ny do ostatnich swoich utworów, a i jego osobiste, chwilami tragifarsowe przygody z małżeństwem pokazują, że w szczęśliwym związku mężczyzny i kobiety upatrywał jakąś obietnicę egzystencjalnej pełni, której poszukują jego bohaterowie współcześni, a bohaterowie powieści historycznych znajdują od razu na wstępie swych przygód (Skrzetuski, Kmicic, Winicjusz, Zbyszko) lub otrzymują jako nagrodę za trud prawego żołnierza (Wołodyjowski). W tej apologii małżeństwa idzie Sienkiewicz pod prąd bliskiej mu kiedy indziej tradycji romantycznej, zwłaszcza zaś jej antymatrymonialnego nurtu. W *Trylogii* małżeństwo bohaterów jest jeszcze (z wyjątkiem *Pana Wołodyjowskiego*) konwencjonalnym zamknięciem wątku erotyczno-przygodowego, a kobiecość wydaje się obiecywać bohaterom życie nie podporządkowane niszczycielskiej i pustoszącej wszystko wojnie. Rację ma autorka, że to konsekwentny pogląd Sienkiewicza, wyjawiany nie tylko w powieściach historycznych (s. 237). A jednak każda kolejna część cyklu z mniejszym przekonaniem realizuje tę utopię. Macierzyństwo i rodzina w świetle toastu Zagłoby w *Potopie* wydają się przerażająco groteskowe i są jakąś powinnością zapełnienia demograficznej luki powstałej w czasie wojen; słabo zamaskowaną pospiesznym uczuciem funkcją gatunkową, nie wyzwalającą od ciśnienia historii, a nawet demaskującą ludzką stronę heroicznych rycerzy, którzy – choć zrodzeni z kobiety – zdają się być, mocą fikcji, przeniesieni poza prawa czasu i biologii.

W powieściach współczesnych małżeństwo to niemal centralny problem autora i cel jego bohaterów. Atakowany przez modernistów za podobnie mierne, mieszczańskie tęsknoty, Sienkiewicz nie odpowiadał, ale jego książki dowodzą, że problem uważał za istotny i wcale nie taki banalny. Paradoksalnie, najobszerniejszą refleksję nad metafizyką małżeństwa stanowi powieść najbardziej krytykowana i lekceważona, słusznie więc Sztachelska upomina się o jej wnikliwszą lekturę. Konieczność małżeństwa, jaką odczuwa Połaniecki, swoisty instynkt rodzinny, nie wynikają wcale z realizacji jakiegoś obyczajowego i religijnego wzorca, ale opierają się głównie na egzystencjalnych przesłankach: „Miał lat trzydzieści kilka, był zatem w wieku, w którym instynkt z siłą niemal nieubłaganą popycha mężczyznę do założenia ogniska domowego, pojęcia żony i stworzenia rodziny. Największy pesymizm jest bezsilny wobec tego instynktu; nie broni od niego ani artyzm, ani żadne zadania życiowe. Skutkiem tego żenią się mizantropi, pomimo swej filozofii, artyści, pomimo sztuki, jak również wszyscy tacy ludzie, którzy twierdzą, że swoim celom oddają nie pół, ale całą duszę. Wyjątki potwierdzają zasadę, że ogół nie może żyć konwencjonalnym kłamstwem i płynąć przeciw prądom natury. Po większej części nie żenią się tylko ci, którym do małżeństwa stanęła na przeszkodzie ta sama siła, która małżeństwa tworzy, to jest ci, których miłość zawiodła. Stąd starokawalerstwo, jeśli nie zawsze, to najczęściej – jest ukrytą tragedią” (RP 11). I uzupełnienie tej myśli w innym miejscu: „Najenergiczniejszy człowiek potrzebuje, by go ktoś kochał. Inaczej czuje w sobie śmierć, i jego energia zwraca się przeciw życiu” (RP 188). Do tego problemu wróci autorka w ostatnim rozdziale swojej książki.

Czy Sienkiewicz wierzył w Boga?

Końcowy akord jest najmocniejszy. Rozdział o problematyce religijnej w twórczości autora *Quo vadis?* jest najobszerniejszy, napisany z rozmachem, erudycją i odwagą rewidowania banałów i stereotypów, jakie narosły w tekstach poświęconych temu zagadnieniu. Nieprzejrzysta religijność dzieł pisarza wynika, zdaniem Sztachelskiej, z samego doświadczenia jego generacji, która stanęła „pomiędzy dwoma skrajnościami: wiarą i religijnością domu i kultury, w której ich wychowano, w której wzrosli 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 społecz-

nej” (s. 205). Autorka dokonuje przeglądu refleksji religijnej poczynając od najwcześniejszych tekstów Sienkiewicza, wskazując, że jego rozprawki poświęcone poezji Miaskowskiego i Sępa Szarzyńskiego przynoszą już katalog motywów powtarzanych przez pisarza aż do ostatnich powieści. Za najważniejszy uznaje Sztachelska pogańsko-chrześcijański eklektyzm baroku, występujący tak wyraźnie w *Trylogii*, a także w myśleniu samego pisarza. Właśnie owo pomieszanie postaw ateistycznych z fideistycznymi, jakie prezentują jego postacie, wymaga troskliwego oglądu.

Jak wskazuje autorka, wiara bohaterów wczesnych nowel „chłopskich” i „amerykańskich” nie jest ani głęboka, ani refleksyjna. Jej nieznośną konsekwencją jest bierność, z jaką godzą się oni na swój los. Wiara jest tu całkowicie rozłączna z rzeczywistością; nie przydaje jej sensu ani ludziom mądrości. Potęguje obraz bezradności i osamotnienia postaci oszukanych przez innych i przez własną kondycję. Zmienia się to radykalnie w *Trylogii*, gdzie obserwujemy religijność uzbrojoną i walczącą. Dlatego, nieco inaczej, niż chce autorka (s. 224), Sienkiewicz nie musi sakralizować historii według wzorca romantycznego, który miał być terapią dla ofiar okrutnych dziejów. Krzepa religijna jest tu przede wszystkim fizyczna, cielesna, skuteczna, oparta na kulturowej pewności siebie, poczuciu przewagi nad religią wrogów: Kozaków, Szwedów i Turków³². Dlatego, gdy trzeba zdać sprawę z przeżycia religijnego bohaterów, pisarz robi to bez „choćby grama poezji” (s. 226), pokazując ich, jak w chwili śmierci – „Boga chwytają się jak ostatniej deski ratunku” (s. 229). Słusznie Sztachelska łączy ten brak ze sposobami ukazywania śmierci przez Sienkiewicza. Elementarnie filozofująca wiara rozpoczyna się od świadomości własnej kondycji, ograniczenia w czasie i podatności na cierpienie. Tymczasem bohaterowie *Trylogii* nie mają ciała „historycznych”, starzeją się nie tracąc prawie sił, jak Odyseusz. Zadają cierpienia i doznają ich, ale ciała są przede wszystkim materiałem, na którym przemoc wypisuje swoje znaki (odcięte głowy, ręce, rozprute brzuchy, itp.). Aktywności przemocy i okrucieństwa nie odpowiada przeżywanie cierpienia, ale obrazy dezintegrowanych na różne sposoby ciał. Sienkiewicz zagradza w ten sposób drogę empatii i wrażliwości czytelnika, które, podsypane, pozbawiłyby odbiorcę przyjemności śledzenia akcji, powstrzymały zaciekawienie tym, „co będzie dalej”. Niewykluczone też, że autor, pierwszy polski geniusz sztuki popularnej, intuicyjnie rozpoznał przyjemność, jaka płynie z oglądania przemocy przedstawionej. W końcu ten kulturalny i elegancki pan pisze z Wiednia 28 IV 1887 do swej wrażliwej szwagierki, że „w sobotę jest w Rotundzie konkurs jamników, tj. walka ich z lisami i borsukami w rurach szklanych, żeby wszystko było dobrze widać. Nie mogę wytrzymać – i pójść na to” (L 391).

Poważniej temat religijny musiał Sienkiewicz opracować w powieściach współczesnych i tak też się stało. Także dlatego, że do pary: śmierć–wiara, dołączył erotyzm, nieusuwalny czynnik budujący relacje między wszystkimi postaciami jego powieści. Rację ma Stanisław Mackiewicz cytowany przez Sztachelską, że to erotyzm poważny i wyrafinowany. Przyciągał uwagę od samego początku, zwłaszcza szczególne upodobanie autora do postaci niedorosłych jeszcze dziewcząt lub wyglądających na takie (Lilian w *Przez stepy*, Baśka, Litka, Danusia, Nel, korespondencja z Wandzią Ulanowską). Nie powoduje to wcale wykluczenia erotyzmu kobiet dojrzałych (Helena, Oleńka, Krzysia, Davisowa, Anielka, Marynia, Jagienka, Anney)³³. Dziecięce kobiety zostają często przedwcześnie

³² Odpowiadają temu poglądy estetyczne samego pisarza, który np. o Hagia Sophia pisze następująco: „podług mnie styl bizantyński, choćby najczystszy, nie ma w sobie ani prostoty romańskiej, ani powagi gotyku, ani wdzięku wesołego renesansu. Tak to wygląda, jakby olbrzymie jakieś płuca wydęły od spodu część skorupy ziemskiej i wytworzyły na jej powierzchni wielki bąbel. Może to bluźnierstwo, ale szczere” (L 215).

³³ Trudno zgodzić się z autorką, kiedy – przedstawiając typologię bohaterów Sienkiewicza – umieszcza Litkę i Marynię w tej samej grupie (s. 123), podczas gdy tworzą one wyjątkowo ostrą opozycję, dając głównego bohatera odpowiednio: dziecięcym i dojrzałym uczuciem. Zarówno Anielka, jak

uśmiercone, zanim uświadomią sobie swą atrakcyjność i poznają jej biologiczną funkcję. Jakby piękno kobiecego ciała miało zostać wydarte pożądaniu, które jest innym imieniem śmierci. Połanieckiego, stojącego nad grobem Litki z dojrzałą kobietą u boku, ogarnia przeżenie, które narrator wzmacnia sugestywnym pejzażem: „I tu wszystko było mokre, ośliźle, posępne, na pół obnażone z topniejącego śniegu. [...] wydało mu się wprost strasznym kochać Litkę i pogodzić kochanie ze świadomością, że o kilka stóp poniżej ona tam leży, czarna i rozkładająca się. [...] »Bo gdy jedynym celem wszelkich wysiłków ludzkich jest życie, a jedynym rezultatem śmierć, to bezsens przechodzi miarę i po prostu nie można by go przypuścić, gdyby nie owa oczywistość obmierzła i niemiłosierna, która istoty żywe i kochane zmienia w rzecz zgniłą«” (RP 285–286).

Tylko głupiec, jak Krzycki w *Wirach*, może widzieć w erotyzmie zapomnienie. Oto w drodze na cmentarz, gdzie właśnie mają chować jego wuja, przypatruje się towarzyszącej mu w kondukcje pannie Anney. „Bliskość kobiety młodej i – jak to zauważył – dorodnej, poczęła nań oddziaływać. Wydało mu się dziwnym naprzód to, że prowadzi po rzęślewskim gościńcu Angielkę, która przybyła Bóg wie skąd, a potem że przed chwilą nie znał jej wcale, obecnie zaś wyczuwa ciepło jej ramienia i dłoni. Zauważył też zaraz, że dłoń ta, obciśnięta rękawiczką, lubo kształtna, nie była wcale mała, i pomyślał, że przyczyną tego są sporty angielskie: tenis, wiosłowanie, łucznictwo i tym podobne”³⁴.

Inaczej niż w powieściach historycznych, Sienkiewicz filozofuje tu na temat miłości wcielonej w konkretne ciała, bada nieufnie jej siłę, tropiąc w niej ciemną energię instynktów, które igrają jednostkami, odurzając je i kamuflując śmiertelny horyzont erotyzmu. „Bo my wszyscy żyjemy we mgle, a za nią licho wie, co jest. Wszystko, coś pan mówił, robi takie wrażenie, jakby ktoś kruszył suche gałązki, rzucał je w potoki i mówił, że z tego będą kwiaty. Będzie zgnilizna i nic więcej... Mnie także coś ten potok porwał, z czego myślałem, że będzie kwiat. Głupstwo!...” (RP 203)

O dziwo, wcale nie wiara i płynąca z niej pociecha religijna są w powieści terapią na lęki, ale małżeństwo. Po ślubie cmentarz przestaje straszyć. „Cmentarz wyglądał zupełnie inaczej niż za poprzednich bytności Połanieckiego. Wybijały ogromnie drzewa stanowiły jakby zbitą, gęstą, złożoną z ciemniejszych i jaśniejszych liści zasłonę, pokrywającą głębokim zielonym cieniem białe i szare pomniki. Miejscami cmentarz wydawał się wprost lasem pełnym mroku i chłodu. Na niektórych grobowcach drgała świetlista sieć promieni słonecznych, przecedzona przez liście akacji, topoli, grabów, bżów i lip; inne krzyże, zatulone w gąszcz, zdawały się drzeć nad mogiłami. W gałęziach i wśród liści rojno było od ptasiego drobiazgu, który odzywał się ze wszystkich stron nieustannym świegotem, łagodnym i jakby umyślnie przyciszonym, by śpiących nie budzić” (RP 514).

Związek z kobietą, dzieci – zdaje się twierdzić Sienkiewicz – to wymuszony jakimś kompromisem wobec rzeczywistości i własnego sceptycyzmu trud opowiedzenia się za życiem, próba praktycznego usensownienia własnego losu, w czym pomaga praktyka religijna. Sztachelska nie przyłącza się do chóru krytyków rzekomej łatwizny myślowej bohatera *Rodziny Połanieckich*. Chce widzieć w takiej postawie raczej obraz psychiki, która wycofuje się w obliczu zagadek przekraczających intelektualne możliwości bohatera. Sienkiewicz uchwycił, być może, siłę polskiego katolicyzmu, jego obyczajową „mądrość”,

i Marynia fascynują mężczyzn nie tylko prostotą duszy, ale zmysłową urodą. „Sienkiewicz się nie rozaniela – pisał A. Potocki (*Szlachetczyzna – bohater „Trylogii”*). W zb.: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*. Wybór, oprac. T. Jodełka. Warszawa 1962, s. 308) – ale jest właśnie, po prostu zmysłowym – zmysłowym jak satyr, czasem jak stary satyr nawet... Na dowód przytoczę tu tylko owe słynne puszki i włoski jego bohaterów, które to akcesoria ciała kobiecego, czy są specjalnym zarostem czoła, czy zdobią górną wargę Anielki, czy czyjś »karczek«, mają wielką moc pobudzania zmysłowości męskiej”. Ze ten chwilami nawet mroczny erotyzm u Sienkiewicza występuje, przyzna sama autorka kilkanaście stron później (s. 135–137).

³⁴ Sienkiewicz, *Wiry*, s. 15–16.

przejawiającą się w zdolności do funkcjonalnego porządkowania świata, którego chaotyczność opiera się nauce, filozofii i teologii.

Jak ten proces zachodzi w umysłach bohaterów, tego nie wiemy. Dlaczego? Autorka zamiast odpowiedzi stawia ciąg świetnych pytań: „Czyżby nie dostrzegał literackich walorów tych momentów? [...] A może doświadczenia te nie płyną z jego duszy, nie są jego doświadczeniem i prawdopodobnie nie potrafiłby ich oddać? A jeśli tak, to dlaczego?” (s. 258). I nie godząc się na ostre odpowiedzi Brzozowskiego i innych krytyków miałości tematyki religijnej w dziele Sienkiewicza, szuka rozwiązania zgodnego z własną wizją całej twórczości autora *Krzyżaków*. Widzi je w – najbliższych mu – postaciach sceptyków, tęskniących do społecznego i metafizycznego ładu. Ostatnim z nich jest Groński z *Wirów*, którego sposób myślenia – według Sztachelskiej – przypomina biblijnego Eklezjastę. „To stąd [...] bierze się będąca jego siłą i słabością nigdy nie wygaszona namietność życia, tuszująca czyhające na człowieka zło, stąd wywodzi się podziw dla pierwotnej siły, męskości i energii, i niechęć do cierpienia” (s. 266).

Niewykluczone też, że autor *Quo vadis?* „bał się” chrześcijaństwa. Wskazuje na to nie zrealizowany przez pisarza projekt powieści o Julianie Apostacie. Wstępne studia nad epoką uświadomiły mu, że wiarygodne historycznie portrety pierwszych chrześcijan naruszają – bliską mu – ewangeliczną łagodność chrześcijaństwa³⁵. Pisarz – jak przekazał to Ignacy Chrzanowski – przeraził się barbarzyństwem ówczesnych chrześcijan. „Znalazł w nich świętego Grzegorza, lecz ujrzał także rozjuszony plebs, który pod hasłem szerzenia wiary i obalania pogańskich bożków niszczył z mściwym upodobaniem wszystko to, do czego w swoim prostactwie nie dorósł, czyli wielką, starą, grecko-rzymską kulturę”³⁶. Sienkiewicz był przekonany, że religia i sztuka mają czynić życie znośnym, bo ono samo w sobie jest wystarczająco straszne. Przy tej funkcji literatury trwał niezmiennie od początku aż do końca życia i pracy twórczej. Sztachelska, opisując ten dylemat wiedzy i pragnienia, nie pozwala zapomnieć, że mamy do czynienia z powieściopisarzem klasycyzującym, przedstawicielem wielkiej rodziny czcicieli logosu, słowa porządkującego chaos. Podejrzewanie pisarza o kryptopogaństwo jest możliwe tylko przy zapomnieniu, że religia piękna, jaką wyznają jego liczni bohaterowie, ma być symbiozą antyku i chrześcijaństwa. Oba nurty w marzeniu Sienkiewicza wzbogacają się wzajemnie, albo – co równie istotne – równoważą swe groźne skrajności.

Zbierając niesłuchanie złożone i bogate wątki refleksji religijnej dzieła powieściopisarza i jego komentatorów, Sztachelska ani na chwilę nie obsuwa się w protekcyjność czy pospieszne diagnozy. Jeśli dobrze rozumiem autorkę, jej Sienkiewicz więcej wie, niż mówi, dlatego nie chce wykonać tego gestu negacji, który jest przywilejem wstępującego modernizmu i który przypomina mu własne pozytywistyczne początki. Po darwinowskim szoku, który przyniósł jego generacji świadomość utraty natury – domu człowieka, Sienkiewicz nie potrafi w twórczości (i chyba też w życiu) odzyskać religijnej ufności. Religia w jego dziele jawi się jako absolutnie niezbędna dla trwania społeczeństwa, narodu, rodziny. Ale nie dla jednostki. Poszuka więc pisarz schronienia najpierw w heroicznej przeszłości, a następnie w pozaczasowym królestwie piękna. A z nim razem jego wątpliwy bohaterowie. „Ci z nas, w których kołacze się silniej niż w innych duch Hellady, potrzebują wprowadzić piękności do życia, ale i ci bezwiednie żądają, by Aspazja miała oczy Beatryczy Danta. Podobne żądania tkwią i we mnie. [...] Na ołtarzu mojej świątyni greckiej stoi marmurowa bogini – ale mój gotyk jest pusty” – napisze Sienkiewicz-Płoszowski³⁷. Ten konserwatyw-

³⁵ Zob. A. Krawczuk, *Chrześcijanie byli inni niż w „Quo vadis?”*. Dziwna sekta z katakumb. W zb.: *Sienkiewicz – pamięć i współczesność*. Red L. Ludorowski, H. Ludorowska, Z. Mokrowska. Lublin 2003.

³⁶ Kornilowiczówna, *op. cit.*, s. 188.

³⁷ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*. Oprac. T. Bujnicki. Wrocław 2002, s. 116. BN I 301.

ny i anachroniczny chwilami twórca przeszedł tym samym drogę, którą podąża (niekoniernie za nim) pokolenia modernistów, proklamujących w zdesakralizowanym świecie nadejście religii sztuki.

Jaki jest Sienkiewicz Sztachelskiej?

To pisarz proteuszowy, nieustannie zaskakujący krytykę i czytelników. Według autorki rozwojem jego twórczości rządzi zadziwiający paradoks, mianowicie – każda powieść jest w jakimś stopniu regresem w stosunku do poprzedniej. *Trylogia* to krok w tył w odniesieniu do *Humoresek* i *Szkieców*; *Bez dogmatu* rozczarowuje tych (jak Tarnowski), co oczekiwali panoramy współczesności; *Rodzina Połanieckich* szokuje mialkością bohaterów po wyrafinowanym studium postaci Płoszowskiego; *Quo vadis* sięga po chwyt wypróbowany w *Trylogii*, a w *Krzyżakach* epicki rozmach kłóci się z antypruską tendencją powieści. Mimo „cofania się” pisarza nie słabnie oddźwięk krytyki borykającej się z fenomenem tej twórczości.

Tam – zdaniem Sztachelskiej – należy szukać rozwiązania tajemnicy „czaru Sienkiewicza”. Czytając te same teksty krytyczne, przenosi ona swoją lekturę w miejsca wspólne zarówno wrogom, jak i miłośnikom autora *Trylogii*. I o dziwo, właśnie w agresywnych wystąpieniach Brzozowskiego widzi ukryte uznanie dla spójności estetycznej i światopoglądowej dzieła Sienkiewicza, co więcej, przekonuje skutecznie, że najsurowszemu krytykowi tego dzieła udało się dotknąć istoty jego przesłania, które polega na przekonaniu, że istnieje „jakaś dziwna ufność, [...] nienaruszona i zasadnicza wiara w dobro świata i pogodę” (cyt. na s. 13). Brzozowski widzi w tej postawie sedno polskiej duszy narodowej, której Sienkiewicz dotknął. Intrygujące, że niemal to samo powtórzy świetny znawca autora *Legandy Młodej Polski*, Czesław Miłosz, w jednym z ostatnich swych wywiadów: „Nie wykpiwałbym polskiej poczciwości. Kryje się w niej coś bardzo głębokiego: poczucie, że świat jest zasadniczo dobry, bo takim go Bóg stworzył. Rosjan natomiast fascynowało zło”³⁸. Tak, tak – przytaknąłby im sam Sienkiewicz, „zło leży nie w poszczególnych wypadkach, ale w tym, że w dusze ludzkie spływa niesłychany pesymizm i pogębienie, że ztraca się w nich urok życia, nadzieja, energia, ochota do życia, a zatem i do wszelkich wysiłków w kierunku dobra”³⁹.

Nie lekceważmy Sienkiewicza – przestrzegali Gombrowicz, którego słynny esej warto przeczytać wreszcie w całości (sugeruje to Sztachelska, inspirowana artykułem Krzysztofa Dybciaka⁴⁰). Pod powierzchnią retoryki pamfletu kryje się uznanie dla demaskatorskiej siły *Trylogii*, która odsłania lub portretuje eskapistyczne tęsknoty kultury polskiej. Ale to nie tylko demaskacja. Mądrość autora *Quo vadis?* i jego dzieła polega na rozpoznaniu, że wzmocnienie polskiej „duszy narodowej”, które po powstaniach usiłowali realizować politycy, było w dużym stopniu nierealne wobec braku własnego państwa. Skierował zatem czy czytelników na obraz tego, co ich własne, na przeszłość, ujętą w kompensacyjny mit, aby mieli siłę pomyśleć: „dobrze jest być, kim się jest”. Ten Sienkiewicz, mądry autor i zagadkowy człowiek, fascynuje Sztachelską najbardziej i z takim jego obrazem w oczach kończymy lekturę tej świetnej pod względem literackim i mądrej książki, która zasługuje, aby zestawiać ją z najlepszymi w krytycznym dorobku badań nad życiem i twórczością pisarza.

Ryszard Koziołek

³⁸ „Nie wolno mi brata mego zasmucać”. Z Cz. Miłoszem rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 34, s. 13.

³⁹ H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli (Le Docteur Pascal)*. W: *Dzieła*, t. 45, s. 135–136.

⁴⁰ K. Dybciak, *Współcześni pisarze o Sienkiewiczu*. W zb.: *Henryk Sienkiewicz. Szkice o twórczości, życiu i recepcji*. Red. K. Dybciak. Siedlce 1999.