

WOJCIECH TOMASIK Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

SPÓR O „WENECJĘ” HENRYKA SIENKIEWICZA

Nie masz na świecie żadnej pewnej rzeczy¹.

Wydawać by się mogło, że dyskusja, jaka rozgorzała wokół listów Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej, zakończyła się kategorięcznym rozstrzygnięciem i że nieautentyczność tych listów nie budzi już dziś wątpliwości. Tak wynika chociażby z monografii Jerzego Marii Smotera, której wnioski po 20 latach poparł i wzmocnił Jan Widacki². Tymczasem niedawno (w skali długości sporu) głos zabrał Tadeusz Tomaszewski i zaapelował, by – w ramach obchodów dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora – przebadac wspomniane listy, ponownie przeprowadzając ich analizę porównawczą z pismem o bezspornym autorstwie Chopina³. Jubileuszowe zabiegi nie objęły, jak mi się zdaje, badań, których dotyczył apel. Można zatem powiedzieć, że spór od kilku dekad dzielący środowisko chopinologów nadal pozostaje nierozstrzygnięty. Wkrótce czeka nas okrągła rocznica urodzin i śmierci Henryka Sienkiewicza. To doskonała okazja, by zainicjować dyskusję, na którą wielki pisarz z całą pewnością zasłużył, i zapytać o autentyczność *Wenecji*, jedyne go znanego

¹ J. Kochanowski, *O żywocie ludzkim*. W: *Dzieła polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wyd. 4. Warszawa 1960, s. 142.

² Zob. J. M. Smoter, *Spór o „listy” Chopina do Delfiny Potockiej*. Kraków 1967. – J. Widacki, *Chopin, Delfina i eksperci – czyli anatomia kompromitacji*. W: *Detektywi na tropach zagadek historii*. Katowice 1988.

³ Zob. T. Tomaszewski, *Domniemane listy miłosne Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej*. W zb.: *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku. Teoria, praktyka, prawo. Materiały seminariów zorganizowanych w 2010 roku przez Ośrodek Ochrony Zbiorów Publicznych (obecnie Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów) przy udziale Stowarzyszenia Antykwaryuszy Polskich oraz Domu Aukcyjnego Rempex*. Warszawa 2012. Początek dyskusji wyznacza data pierwszej informacji o odpisach listów, która w 1939 roku dyrektorowi Rozgłośni Polskiego Radia w Wilnie przekazała P. Wilkowska. Przełomowe znaczenie miało ujawnienie w 1963 roku fotokopii domniemanych dokumentów. Trzy ekspertyzy grafologiczne przyniosły sprzeczne konkluzje. Tomaszewski (op. cit., s. 265–267), apelując o ponowne zbadanie fotokopii, starannie zebrał argumenty popierające autentyczność korespondencji, uznając wszakże, że lista argumentów przeciwnych jest „równie długa i przekonująca”. Czas trwania sporu o autentyczność listów Chopina nie jest czymś wyjątkowym. Warto przypomnieć, że od niedawna berlińska Gemäldegalerie ponownie ekspozuje *Pejzaż z mostem arkadowym* jako obraz Rembrandta (z tą atrybucją trafił on do galerii w 1924 roku), choć od 1989 roku, przez ponad 30 lat, pokazywany był i analizowany jako dzieło G. Flincka, ucznia holenderskiego mistrza.

obrazu z jego sygnaturą. Czy zatem w 2026 roku mogłaby się ukazać nowa biografia Sienkiewicza, z rozdziałem o podróżnych zapiskach, zatytułowanym *Piórem i pędzlem?* Zarówno długość, jak i temperatura sporu o listy Chopina tłumacza się wybitną rangą polskiego kompozytora. Dyskusja o autentyczności *Wenecji* miałaby podobne uzasadnienie.

O obrazie Sienkiewicza usłyszeliśmy ponad 5 lat temu, w środku wakacji 2019 roku. Doniesienia dziennikarskie utrzymane były w tonie sensacji, co doskonale dokumentują rozbudowane tytuły materiałów udostępnionych w serwisach internetowych (*Sensacja w Oblęgorku. Można tu oglądać pierwszy obraz namalowany przez... Sienkiewicza; Sienkiewicz nie tylko pisał. Jego dzieło zobaczymy w Oblęgorku; Jedyiny znany obraz noblisty. To unikat, którym muzeum się chwali*⁴). O autentyczności obrazu rozstrzygnąć miały badania historyków sztuki i konserwatorów. Sprawę przesądziła ekspertyza grafologiczna złożonej na płótnie sygnatury. Oprócz tych argumentów w atrybucji płótna wzięto pod uwagę liczne „poszlaki” skłaniające do postawienia tezy, że autor *Krzyżaków* „mógł malować”⁵.

Ustalenie autentyczności to procedura interdyscyplinarna, wymagająca wspólnego wysiłku badaczy o różnych specjalnościach. Każdy z nich może stosować własną metodologię i formułować autorską opinię, pamiętając wszakże o tym, iż „Nie ma metod doskonałych ani nieomylnych ekspertów”⁶. Spór o listy Chopina pozostawił liczne ślady w periodykach muzykologów (by wymienić „Ruch Muzyczny” i „Muzykę”), utrwalił się też w pismach branżowych kryminalistyki (w „Problemach Kryminalistyki”), co stwarza dziś okazję, by poddać weryfikacji przywoływane argumenty (zrobił to wspomniany już Tomaszewski), zrekonstruować meandry dyskusji i ustalić listę jej uczestników⁷. Sensacyjne odkrycie *Wenecji* nie pozwala na podobne udokumentowanie: w sierpniu 2019 dowiedzieliśmy się o jednoznacznie pozytywnym (kategorycznym) rozstrzygnięciu, które aż do teraz spowija wszak gęsta mgła anonimowości⁸. Nie da się jej rozproszyć, sięgając do specjalistycznych pism, bo nie znajdziemy w nich opublikowanych opinii, ekspertyz i polemik.

⁴ Li D, *Sensacja w Oblęgorku. Można tu oglądać pierwszy obraz namalowany przez... Sienkiewicza*. Na stronie: <https://echodnia.eu/swietokrzyskie/sensacja-w-oblegorku-mozna-tu-ogladac-pierwszy-obraz-namalowany-przez-sienkiewicza/ar/c1-14317069> (data dostępu: 12 VI 2024). – M. Pł a s k a, *Sienkiewicz nie tylko pisał. Jego dzieło zobaczymy w Oblęgorku*. Na stronie: <https://radiokielce.pl/546776/post-83213/> (data dostępu: 12 VI 2024). – G. Wa l c z a k, *Jedyiny znany obraz noblisty. To unikat, którym muzeum się chwali*. Na stronie: <https://kielce.wyborcza.pl/kielce/7,47262,25084680,pokaza-jedyiny-znany-obraz-noblisty-to-unikat.html> (data dostępu: 12 VI 2024).

⁵ Cyt. za: D. K l u s e k, „*Wenecja*” i „*Pejzaż z rzeką*” w kolekcji Muzeum Narodowego. Na stronie: <https://radiokielce.pl/507365/post-89588/> (data dostępu: 16 VI 2024).

⁶ T. W i d ł a, *Ekspertyza sygnatury malarskiej*. Katowice 2016, s. 209.

⁷ Listom Chopina do Potockiej zadedykowana została sesja naukowa, zorganizowana w dniach 23–24 X 1961 w Nieborowie (jej inicjatorem była Rada Naukowa Towarzystwa im. Fryderyka Chopina). W sesji wzięli udział przedstawiciele różnych galezi humanistyki (w tym – historycy literatury).

⁸ W serwisie internetowym Urzędu Marszałkowskiego Województwa Świętokrzyskiego ([Autor anonimowy], *Unikatowy obraz pędzla Sienkiewicza i dzieło Szermentowskiego – nowości w kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach*. Na stronie: <https://www.swietokrzyskie.pro/unikatowy-obraz-pedzla-sienkiewicza-i-dzielo-szermentowskiego-nowosci-w-kolekcji-muzeum-narodowego-w-kielcach/> (data dostępu: 24 VI 2024)) czytamy, że autentyczność *Wenecji* „została potwierdzona przez 2 niezależne ekspertyzy”. Ani treści ekspertyz, ani nazwisk ich autorów jednak nie upubliczniono.

Ten brak szczególnie dotkliwie odczuwa się w periodykach z zakresu wiedzy o literaturze. A przecież to, czy Sienkiewicz faktycznie malował, powinno interesować zwłaszcza historyków literatury⁹. Dlaczego zatem nikt ze współczesnych sienkiewiczologów o odnalezionym obrazie niczego dotąd nie ogłosił? Humanistka nie zna pewności w sensie matematycznym, czyli takiej, która wyłączona byłaby z wszelkiej dyskusji. Nie sądzę, by autentyczność *Wenecji* stanowiła w tej mierze jakiś wyjątek.

Dyskusję o autentyczności płótna prowadzić można na różnych specjalistycznych poletkach. Kierując się wykształceniem i wykonywaną profesją, skupię się na argumentacji historycznoliterackiej. Materiałem badanym będzie dla mnie słowny komponent obrazu, materiałem porównawczym – twórczość i wypowiedzi pozaliterackie pisarza. Wspomniana materia słowna to umieszczona w prawym dolnym rogu sygnatura: „H. Sienkiewicz”, której towarzyszy zapisana w dwóch liniijkach data: „1894 / 23 lipca”. Ponieważ wnioski, jakie wyciągnę, będą mieć status wyłącznie poszlak, przypomnę najpierw te, którymi wsparto tezę o autentyczności obrazu. Kilkakrotnie wyłuszczył je dziennikarzom Łukasz Wojtczak (z Muzeum w Obłęgorku), robiąc to m.in. podczas kieleckiej konferencji prasowej, poświęconej prezentacji niezwyklej odkrycia. Na pierwszym miejscu listy przesłanek (poszlak) znalazły się kontakty towarzyskie Sienkiewicza z malarzami, w tym z najwybitniejszymi (Jackiem Malczewskim, Stanisławem Witkiewiczem, Leonem Wyczółkowskim). Pisarz był częstym gościem w zakopiańskiej „Chacie” Marii i Bronisława Dembowskich, gdzie „panowała moda na malowanie”. Malarskie otoczenie Sienkiewicza uzupełniały córka (ucząca się malować) oraz siostra pierwszej żony, Jadwiga Janczewska, która pozostawiła po sobie parę płócien. Do argumentów przemawiających za autentycznością obrazu Wojtczak zaliczył jego temat. Na konferencji prasowej dziennikarze usłyszeli: „Italia była niezwykle bliska pisarzowi”, w uzasadnieniu tego sądu padły zaś zdania:

Sienkiewicz kiedyś napisał, że człowiek ma dwie ojczyzny. Jedną najbliższą, własną, a drugą – Włochy. On uwielbiał Włochy. To rzeczywiście była jego druga ojczyzna. Bardzo często bywał też w Wenecji, tam zresztą poznał swoją pierwszą żonę, ukochaną Marię z Szetkiewiczów. Był tam również w podróży poślubnej ze swoją drugą małżonką¹⁰.

⁹ Malarstwo pisarza rozpatrywane było zwykle w trybie metafory, czego wymownym świadectwem pozostaje przedwojenna praca W. Dobrowolskiej *Sienkiewicz jako malarz śmierci* (Tarnów 1927). Na zainteresowanie twórcy malarstwem bardzo wcześniej zwrócił uwagę F. Hoesick w monografii *Sienkiewicz jako felietonista. Zapomniane kartki z teki Litwosa (1873–1883)* (Warszawa 1902, s. 309): „Ze wszystkich sztuk pięknych największym umiłowaniem darzy Sienkiewicz sztuki plastyczne: malarstwo i rzeźbę. W rozmowach ze znajomymi nieraz podkreśla on to swoje upodobanie, przy czym nadmienia bardzo często, że gdyby nie był poszedł drogą twórczości literackiej, bezwarunkowo zostałby malarzem. Czasami, jak powiada, żałuje nawet, że nim nie został, bo od dziecka zawsze czuł ogromny pociąg do malarstwa, ci zaś, co widywali jego próby w tej dziedzinie, przyznawali mu niepowszednie zdolności, zwłaszcza w zakresie pejzażu”. Hoesick brzmi mało wiarygodnie: legitymizuje swą wiedzę rozmowami pisarza „ze znajomymi”, a w ocenie pejzażowych prób polega na opinii tych, co je „widywali”. Zdanie o tym, że twórca „od dziecka” miał „pociąg do malarstwa” i objawiał „niepowszednie zdolności” zdaje się balansować między plotką a anegdotą, tj. formami, które nie zgłaszają pretensji do prawdy. H. Sienkiewicz swój wysoce krytyczny stosunek do tekstów monografisty (list do F. Hoesicka, z 7 IV 1902. W: *Listy*. T. 1, cz. 2. Wstęp, biogramy adresatów J. Krzyżanowski. Oprac., przypisy M. Bokszczańin. Warszawa 1977, s. 351) zamknął w słowach: „najszczęśliwszy jestem, gdy o mnie nie pisa [..]”.

¹⁰ Cyt. za: Klussek, *op. cit.*

Z tytułu wykonywanej profesji odniosę się tylko do Sienkiewiczowskiej miłości do Włoch, a konkretnie – do jej tekstowych utrważeń.

Zacznę od wypowiedzi pisarza o Włoszech jako drugiej ojczyźnie. Żeby ją zrozumieć i ocenić stopień jej wiarygodności, trzeba koniecznie poznać szerszy kontekst. Przywołane słowa pochodzą z noweli *Na jasnym brzegu*; co ważne, wygłasza je nie narrator, który mógłby się legitymować autorytetem autora, lecz bohater literacki, malarz Świrski. To w usta fikcyjnej postaci włożył Sienkiewicz deklarowane rozdwojenie. Całość wypowiedzi, skierowanej do młodziutkiej „panny Maryni”, przedstawia się, jak następuje:

– Ja myślę, że każdy człowiek ma dwie ojczyzny: jedną, swoją najbliższą, a drugą: Włochy. Bo tylko zastanowić się, to i cała kultura, i cała sztuka, i cała wiedza, wszystko szło stamtąd... Weźmy ot taki renesans... Prawdziwie!... Wszyscy są, jeśli nie dziećmi, to przynajmniej wnukami Włoch...¹¹

Utwór powstawał w 1896 roku, co pozwala ostrożnie łączyć wyrażone w nim treści z tym, co myślał Sienkiewicz latem 1894 (wskazany datą na *Wenecji*). Dużo trudniej wszakże bronić wiarygodności słów, gdy weźmie się pod uwagę, że deklarację przywiązania do Włoch składa nie pisarz, lecz wymyślona przez niego postać literacka. Można, rzecz jasna, utrzymywać, że Sienkiewicz w pełni solidaryzuje się ze Świrskim, że stworzył bohatera, którego obdarzył wieloma własnymi rysami. Ale nadużyciem interpretacyjnym byłoby uznanie, że fikcyjny malarz nie różni się niczym od prawdziwego pisarza. Nie twierdzę, że Sienkiewicz Włoch nie kochał. Trzymać się będę jednak stanowiska, że literatura rządzi się swoimi prawami i że modernizm uwolnił słowa postaci literackiej spod bezwzględnej kurateli autora¹².

Czy latem 1894 Sienkiewicz kochał Wenecję? Jeśli miłość mierzyć częstotliwością zbliżeń, to jego dwie wizyty w mieście na wodzie (sierpień–wrzesień 1879 i listopad 1893) nie stanowią wystarczających przesłanek do wyrokowania o gorącości tego uczucia. Mocniejszych argumentów mogą dostarczyć dane tekstowe. Wizyta na jesieni 1893 w podróży poślubnej z drugą żoną była krótka i wybitnie nieudana. W liście do szwagierki z pierwszego małżeństwa pisarz poskarżył się: „Wenecja okazała się niemożliwa, zwłaszcza dla mojej influency. Paliliśmy cały dzień na kominkach i marzli”¹³. O tym weneckim przystanku w podróży

¹¹ H. Sienkiewicz, *Na jasnym brzegu*. W: *Nowele współczesne*. Warszawa 1949, s. 233. *Dziela*. T. 6.

¹² Do ostrożności w utożsamianiu słów postaci z poglądami autora skłaniać powinien komentarz, który znalazł się w liście H. Sienkiewicza do S. R. Landaua (z 31 X 1896). W: *Listy*, t. 3, cz. 1. (Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin. 1996), s. 415. Podkreśl. W. T.) w odpowiedzi na propozycję tłumaczenia: „*Znad Riwieri*, albo raczej: *Na jasnym brzegu* – jest błahostką pisaną pobieżnie, raczej dla odpoczynku i tylko wskutek nalegań ze strony »Kraju«. – Sam nie przywiązuję do tej noweli żadnego znaczenia i dlatego wołałbym, by nie była tłumaczona”. Oprócz sentymentu do Włoch Świrski składa w noweli inną deklarację, dotyczącą południa Francji (Sienkiewicz, *Na jasnym brzegu*, s. 167): „Lubię bardzo St. Raphael: pinie schodzą tam aż do morza”, a chwilę później dorzuca nazwę innej ulubionej miejscowości: Antibes. Czy i te fikcyjne wybory należy czytać w kodzie autobiograficznym? W charakterystyce Świrskiego łatwo odnaleźć można rysy H. Siemiradzkiego (malarz, mieszka i pracuje w Rzymie, ma pracownię przy Via Margutta). Siemiradzki niewątpliwie kochał Włochy, gdzie spędził większość dorosłego życia.

¹³ H. Sienkiewicz, list do J. Janczewskiej, z 22 XI 1893. W: *Listy*, t. 2, cz. 2 (Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin. 1996), s. 542. Podkreśl. W. T.

poślubnej nie wiemy nic ponad to. Z miłością do Wenecji trudno pogodzić decyzję z jesieni 1886 – by w drodze powrotnej z Grecji miasto na lagunie ominąć szerokim łukiem. W liście do Janczewskiej, wysłanym z Aten, czytamy:

We Włoszech postaram się z abawić jak najkrócej – a będę wracał z Rzymu na Ankone, stamtąd morzem do Triestu (lub Pola), żeby nie przejeżdżać przez Udine i Pontebbę, bo siła na to nie mam¹⁴.

Edytorka listów, Maria Bokszczanin, położyła w tym fragmencie odsyłacz, w przypisie zaś tłumaczyła czytelnikom, co stało za decyzją pisarza o wyborze trasy:

Udine i Pontebba – miejscowości położone w północnych Włoszech niedaleko Meranu, dokąd Sienkiewicz woził na kurację swoją chorą na gruźlicę żonę [tj. Marię z Szetkiewiczów] w r. 1884 i jeszcze nawet w maju 1885, na kilka miesięcy przed jej śmiercią. Pontebba była stacją kolejową graniczną między Austrią i Włochami¹⁵.

Objaśnienie nie wytrzymuje konfrontacji z realiami geograficznymi: o austriackim Meranie trudno było w 1886 roku pomyśleć jako o miejscowości leżącej „nie-daleko” włoskiego Udine i włoskiej stacji granicznej. W końcu 1886 roku Sienkiewicz rozważał drogę morską ze względów emocjonalnych: nie chciał się zbliżyć do bolesnego miejsca, mając na uwadze nie Meran, lecz Wenecję, gdzie poznał był pierwszą żonę. Podróż kolejowa z Rzymu przez Udine oznaczałaby obowiązkowy postój w Mestre, stacji leżącej tuż w sąsiedztwie Wenecji, miasta, które przypuszczalnie galwanizowałoby traumę po stracie żony. Nie wiem, jak długo z miejscem tym łączył pisarz złe wspomnienia. Pamiętajmy, że krótko po odwiedzinach Wenecji drugie małżeństwo Sienkiewicza legło w gruzach. Miasto na lagunie dwukrotnie zatem wplotło się w biografię pisarza – pozostawiając w niej rany. Czy więc latem 1894 mogło być przez niego bezgranicznie kochane? Odpowiedź na takie pytanie daleko wykracza poza kompetencje historyka literatury.

Przechoǳę do położonej na obrazie daty: 23 VII 1894, by w pierw zapytać, do czego się ona odnosi. Możliwości jest bowiem kilka. Tadeusz Widła w książce o sygnaturach malarskich wspomina o funkcji nieoczywistej: data może informować, kiedy zaszło zobrazowane na płótnie zdarzenie¹⁶. Zwykle jednak służy ona czemuś innemu, tj. oznaczeniu momentu ukończenia dzieła. Najczęściej spełnia tę rolę data roczna, ale bywa, że zapis obejmuje miesiąc, zazwyczaj podany cyfrowo. Oznaczenie dnia okazuje się stosunkowo rzadkie¹⁷. Na pierwszym planie *Wenecja* przedstawia wody kanału św. Marka, z płynącą gondolą, w tle zaś – zabudowania klasztorne na wyspie San Giorgio Maggiore. Sceny nie wolno odnosić do tego, co Sienkiewicz przeżył i zobaczył 23 VII 1894, bo tego dnia przebywał nie w Wenecji, ale w odległym Zakopanem. Skoro data nie identyfikuje utrwalonego na płótnie momentu, wskazywać może zatem na czas, w którym przebiegał proces utrwalenia (czyli malowania). Precyzja wskazania (dzień!) sugerowałaby, iż chodzi raczej o finalizację tego procesu. Czy 23 VII 1894 Sienkiewicz mógł ukończyć malowanie obrazu? Teore-

¹⁴ H. Sienkiewicz, list do J. Janczewskiej, z 18 XI 1886. W: jw., t. 2, cz. 1 (Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczanin. 1996), s. 264. Podkreśl. W. T.

¹⁵ *Ibidem*, s. 268, przypis 25.

¹⁶ Zob. Widła, *op. cit.*, s. 19.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 21.

tycznie – tak. Materiał porównawczy, z którym konfrontować trzeba datę dzienną, nie wspiera wszakże takiego wniosku.

Lato 1894 pisarz spędził z dziećmi w Zakopanem, mocno zapracowany i zaafierowany osobistymi problemami. O intensywnej pracy literackiej informował bliskich. Z początkiem września narzekał w liście do siostry, Heleny Sienkiewiczówny: „Zasiedziałem się w Zakopanem z powodu roboty, a potem wycieczek, na które chciałem wziąć dzieci. Jutro wyjeżdżam [do Teplitz]”. I dalej w tym samym tonie utyskiwania: „Nie miałem dotąd wakacji i musiałem ciężko pracować. Będę je miał dopiero między *Potanieckimi*, których skończę w październiku, a *Quo vadis*”¹⁸. W stylistyce narzekań utrzymany był także list z połowy września 1894, zaadresowany do Kazimierza Morawskiego, a skreślony już w czeskim Teplitz:

Byłem tedy w Zakopanem od czerwca aż do połowy września – i naturalnie deszcz padał i padał. Ludzie naokoło wycieczkowali, a ja piłowałem *Potanieckich*. Mam jednak tę pociechę, że mam tyle ludzkiego życia wpakował w tę robotę i że drugi brzeg już widać. Skończę wkrótce – i szczerze mówiąc, że mi się należy wypoczynek, bom się przepracował, uwzględniając, że jednocześnie pracowałem nad materiałem do *Quo vadis* – a nawet miałem już z tego rodzaj odczytu, o którym Pan musiał słyszeć¹⁹.

Wypełnianiu zobowiązań pisarskich („piłowaniu” *Rodziny Potanieckich* i kompletowaniu dokumentacji do *Quo vadis*) nie sprzyjały ani problemy zdrowotne, ani starania o unieważnienie drugiego małżeństwa. O jednych i drugich raportował Mściśławowi Godlewskiemu w liście z początków lipca²⁰. W zachowanej korespondencji Sienkiewicza nie ma śladu, który wskazywałby, iż w nawale pracy nad powieścią, będąc w kiepskiej kondycji fizycznej i z problemami rozwodowymi na głowie, pisarz znajdował w Zakopanem czas i motywację, by skupić się na malowaniu weneckiej laguny.

Miasto na lagunie znał Sienkiewicz z wcześniejszych dwukrotnych wizyt. Po raz pierwszy odwiedził je w sierpniu–wrześniu 1879, po raz drugi zaś w listopadzie 1893. W korespondencji towarzyszącej tamtym pobytom nic nie sugeruje, by swe wrażenia twórca utrwał także w rysunkach lub na roboczych szkicach. O pierwszym pobycie wiemy, że zostały z niego fotografie. Nie da się wykluczyć, iż *Wenecję* komponował Sienkiewicz w Zakopanem, posiłkując się w tej pracy zdjęciem. Wykorzystywanie fotografii w malarstwie nie było czymś wyjątkowym. Na przełomie XIX i XX wieku uroki Wenecji utrwalono już na setkach zdjęć; żeby się pięknem miasta zachwycić, niepotrzebna stawała się uciążliwa podróż. Może zatem w lipcu 1894 wenecką lagunę odtworzył Sienkiewicz nie z pamięci (czy w oparciu o swój wcześniejszy szkic), tylko wzorując się na wybranej fotografii? Żeby uprawdopodobnić pozytywną odpowiedź, trzeba byłoby najpierw taki fotograficzny wzór wskazać.

Jednym z najbardziej zawodnych schematów historycznoliterackiego wnioskowania jest orzekanie o jakimś zdarzeniu na podstawie braku jego poświadczenia źródłowego. Schemat ten wydaje się szczególnie atrakcyjny w sprawie, którą roz-

¹⁸ H. Sienkiewicz, list do H. Sienkiewiczówny, z 9 IX <1894>. W: *Listy*, t. 4, cz. 3 (Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczańin. 2008), s. 375.

¹⁹ H. Sienkiewicz, list do K. Morawskiego, z 18 IX <1894>. W: *ju.*, t. 3, cz. 2 (Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczańin. 2007), s. 121. Podkreśl. W. T.

²⁰ H. Sienkiewicz, list do M. Godlewskiego, z ok. 9 VII 1894. W: *ju.*, t. 1, cz. 2, s. 223.

trząsam. W najprostszej postaci wyglądałby on następująco: ponieważ w korespondencji prywatnej nie znajdziemy wzmianek o malowaniu, zatem – pisarz niczego nie namalował. Brak poświadczenia w źródłach może wynikać z kilku przyczyn. Pierwsza to niekompletność, ta największa zhora każdego szanującego się historyka. Korespondencyjny korpus, jaki znamy dziś pod szyldem „listy prywatne Sienkiewicza”, nie obejmuje wszystkiego. O wielu listach i całych ich zespołach wiemy, że były i że bezpowrotnie zaginęły, a wraz z nimi – zostały utracone przekazywane w nich informacje²¹. Historyk z dokumentacyjnymi brakami powinien sobie radzić, bo inaczej musiałby sam zamilknąć. Każde jego ustalenie skazane jest wszakże na weryfikację (kończyć się winno skrótem: c.d.n.), bo listę źródeł w dowolnej chwili wzbogacić może niespodziewane odkrycie. Poza tą elementarną przyczyną wskazać wypada również inne. W korespondencji, zwłaszcza prywatnej, nadawca ma dużą swobodę w doborze treści i sposobie jej podania: nie pisze się przecież o wszystkim i stylem zrozumiałym dla każdego. Przemilczeniu podlegają najintymniejsze sfery życia oraz to, co składa się u nadawcy na praktyki rutynowe, powtarzalne lub oczywiste dla odbiorcy. Hierarchia ważności okazuje się kolejnym czynnikiem selekcjonowania korespondencyjnych informacji. List utrwała to, co w danym momencie najbardziej obchodzi nadawcę (i może zająć adresata), spychając w otchłań milczenia sprawy drugo- i trzeciorzędne.

W ocenie autentyczności *Wenecji* pada omówione właśnie zastrzeżenie: brak korespondencyjnych wzmianek o malowaniu nie jest argumentem, który kategorycznie wykluczałby autorstwo Sienkiewicza. Latem 1894 w Zakopanem pisarz, powtórzę, „mógł malować”, mimo że nigdzie nie poświadczył tego własnym słowem. O *Wenecji* i – szerzej – o malarskich próbach autora *Krzyżaków* milczą też inne źródła, które dostarczają materiału do ustaleń biograficznych. W tym wypadku także nie należy ryzykować tezy, iż milczenie dostępnych dziś źródeł o czymkolwiek definitywnie przesądza. Większą wartość niewątpliwie przedstawia wnioskowanie z przesłanek pozytywnych, tj. orzekanie o jakimś działaniu na podstawie różnych słownych jego poświadczeń. W kryminalistyce nazywa się je zeznaniami świadków. Historyk (i historyk literatury) ma na ogół do czynienia nie z żywymi ludźmi, lecz z wytworzonymi przez nich dokumentami. Zamiast przesłuchiwanie świadków przeprowadza procedurę, którą w metodologii nazywa się krytyką źródeł. Historyk musi wprawdzie oszacować autentyczność badanej relacji (upewnić się, czy nie jest podrobiona lub zmontowana), a potem – ocenić stopień jej wiarygodności, odsłonić motywację autora, przeanalizować zgodność treści z innymi znanymi „zeznaniami”. Wydawać by się mogło, iż źródła do biografii Sienkiewicza zostały przez dziesięciolecia gruntownie przebadane, że w życiorysie pisarza nie ma „białych plam”, a jeśli takie są, nie rzutują one w żaden sposób na naszą wiedzę o nobliście i nie wpływają na rozumienie jego twórczości. Przywołam teraz epizod, który „białą plamą” ewidentnie nie jest, ale wciąż okazuje się daleki od pełnego nasycenia biograficzną materia. Mam na myśli pierwszą wizytę pisarza w Łodzi, z jesieni 1901. Listownie

²¹ Przepadły m.in. listy pisarza do Siemiradzkiego, o których istnieniu wiemy ze wzmianek zawartych w korespondencji malarza – zob. J. D u ż y k, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1986, s. 465.

zakomunikował o niej Sienkiewicz tylko raz, usprawiedliwiając się tuż po powrocie do Warszawy Franciszkowi Ejsmondowi:

Jestem tak zbity dwoma nocami zupełnie niespanymi i pobytem w Łodzi, że żadną miarą nie będę mógł się stawić jutro – a nie chcę, by Szanowny Pan robił sobie dla mnie kłopot i odkładał polowanie do wtorku²².

Komentarz Bokszczanin połączył wizytę pisarza w Łodzi z ogłoszeniem konkursu na sztukę teatralną, któremu Sienkiewicz miał patronować (używając mu również swego imienia)²³. Czy takie zajęcie niesłoby fizyczne zmęczenie, o którym w liście się dowiadujemy? Co począć z „dwoma nocami zupełnie niespanymi”? Źródło naszej wiedzy o łódzkiej wyprawie pisarza mogą stanowić nie tylko prywatne listy, ale też (i przede wszystkim) doniesienia prasowe. Pojawiły się one dość obficie, gdyż okoliczności wyprawy Sienkiewicza do Łodzi były wyjątkowe: znany i ceniony twórca przyjął zaproszenie, by w sobotę, 28 IX 1901, wraz z innymi znamenitymi gośćmi (m.in. Henrykiem Siemiradzki), uczestniczyć w oddaniu do użytku gmachu Teatru Wielkiego. Spośród różnych prasowych relacji z przebiegu tej uroczystości dwie budzić muszą szczególne zaciekawienie historyka literatury. Pierwsza, bodaj najobszerniejsza, ukazała się w łódzkim dzienniku „Rozwój”, w numerze z poniedziałku, 30 IX 1901; druga znalazła się w „Kurierze Warszawskim”, w rubryce *Echa łódzkie*, w numerze z 1 X. Ta pierwsza nie została podpisana, drugą otwiera identyfikujące autora zdanie: „Korespondent nasz z Łodzi pisze [dnia] 30-go września”²⁴. Nie można wykluczyć, że łódzki korespondent „Kuriera” pracował zarazem dla „Rozwoju” i że oba przywołane sprawozdania odzwierciedlają jeden punkt widzenia. Załóżmy jednak najpierw niezależność relacji, co oznaczałoby zeznania dwóch świadków, którzy wzięli udział w uroczystościach w Łodzi. Przywołuję w pierwszej kolejności wersję przedstawioną w obszernym artykule z „Rozwoju”:

Ulegając prośbie sekretarza teatru, p[ana] Michała Marfiewicza, Sienkiewicz i Siemiradzki oraz inni goście udali się na drugie piętro do kancelarii teatralnej, gdzie na umyślnie przygotowanym płótnie, pokrywającym całkowicie jedną ścianę, Sienkiewicz na pamiątkę swej bytności w Łodzi podpisał się specjalnie przygotowanym pędzlem, przy czym dodał z uśmiechem: „Pierwszy raz w życiu trzymam pędzel w ręku”. Po nim ujął pędzel władca jego, Siemiradzki, i również uwiecznił swój podpis, potem kolejno podpisywali się Bogusławski, Gawalewicz i inni. Artysta malarz Pruszyński, który zajął się przygotowaniem płótna, w górze umieścił wieniec laurowy z napisem: „Szczęść Boże polskiemu teatrowi”. Tak skończył się ten wieczór, który na długo pozostanie w pamięci łódzian ze względu na drogie gości, niestety, tak rzadko widywanych w murach naszego miasta²⁵.

Sprawozdanie łódzkiego korespondenta „Kuriera Warszawskiego” oddawało przebieg wydarzeń z kancelarii następującymi słowami:

Dyrekcja teatru polskiego, korzystając z pobytu rzadkich gości w Łodzi, przygotowała w kancelarii nowego przybytku sztuki umyślnie olbrzymie płótno, pokrywające całkowicie jedną ścianę, celem uwiecznienia na nim nazwisk mistrzów polskich. Ulegając prośbie, Sienkiewicz i Siemiradzki, podczas

²² H. Sienkiewicz, list do F. Ejsmonda, z (29 IX 1901). W: *Listy*, t. 1, cz. 1 (Wstęp, biogramy adresatów J. Krzyżanowski. Oprac., przypisy M. Bokszczanin. 1977), s. 364.

²³ Zob. *ibidem*, przypis 1.

²⁴ [Autor anonimowy], *Echa Łódzkie*. „Kurier Warszawski” 1901, nr 271, s. 5.

²⁵ [Autor anonimowy], *Otwarcie teatru*. „Rozwój” 1901, nr 226, s. 2.

antraktu, udali się do kancelarii teatralnej, gdzie przygotowanymi umyślnie pędzelkami upamiętnili swoją bytność, przy czym Sienkiewicz dodał z uśmiechem: „Pierwszy raz w życiu trzymam pędzel w ręku”.

Następnie na płótnie kolejno położyli swoje podpisy: dr Karol Benni, Władysław Bogusławski, Edward Lubowski, Marian Gawalewicz i inni. Na wierzchołku płótna, przygotowanego przez artystę malarza, [p]ana] St. Pruszyńskiego, widnieje wieniec laurowy z napisem: „Szczęść Boże polskiemu teatrowi”²⁶.

O złożeniu przez Sienkiewicza podpisu na płótnie informowała też anonimowa notka *Echa uroczystości*, zamieszczona w „Gońcu Łódzkim”, tu jednak nie znajdziemy przytoczenia słów pisarza, które owej czynności jakoby towarzyszyły²⁷. W obszernej relacji opublikowanej w lwowskim „Słowie Polskim” nie ma wzmianki ani o składaniu podpisów, ani o tym, co przy tej okazji Sienkiewicz „dodał z uśmiechem”²⁸.

Pytanie o autentyczność obu relacji (tej z „Rozwoju” i tej z „Kuriera Warszawskiego”) dotyczyć musi przede wszystkim stopnia ich niezależności. Stylistyczne podobieństwo warszawskiego sprawozdania do łódzkiego raportu może nasuwać podejrzenia, że to drugie powieli treści pierwszego, że – innymi słowy – dwa zeznania (!) są do siebie podobne, bo pochodzą z jednego źródła. Warszawski artykuł wydrukowany został dzień po ukazaniu się łódzkiego, to czas wystarczający, by „Kurierowy” korespondent z Łodzi spożytkował (swoją własny?) materiał ogłoszony w „Rozwoju”. Niepokoi zwłaszcza, iż w obu relacjach wypowiedź Sienkiewicza przytoczona została w identycznej formie. Inauguracja działalności łódzkiego Teatru Wielkiego we wrześniu 1901 odbyła się bez tego, co w sierpniu 2019 spotkało prezentowaną w Kielcach *Wenecję*: nie było zwołanej konferencji prasowej i utrwalających jej przebieg zapisów magnetofonowych. Nie mamy zatem niezbitych dowodów, że Sienkiewicz, kładąc podpis na płótnie, coś powiedział, ani pojęcia, co naprawdę powiedział. Jest mało prawdopodobne, by słowa zachowały się w pamięci dwóch osób w identycznej formie i by obaj informatorzy tak samo zapamiętali uśmiech na twarzy pisarza. O złożeniu sygnatury na obrazie, który ozdobił ścianę kancelarii, wiemy ze źródeł prasowych. Dziś brakuje wszakże świadectwa najważniejszego, jakim byłby sam podpis. Budynek, w którego otwarcu wziął udział Sienkiewicz, spłonął doszczętnie w końcu października 1929. Malowidło z teatralnej kancelarii bezpowrotnie przepadło, a wraz z nim to, co mogłoby stanowić bezcenny materiał porównawczy dla badanej obecnie sygnatury z *Wenecji*. Z samej uroczystości i z wizyty Sienkiewicza w Łodzi przetrwała dokumentacja fotograficzna. Epizod z kancelarii znakomicie nadawał się do uwiecznienia. Obraz Pruszyńskiego, ozdobiony podpisami dostojnych gości (w tym – Sienkiewicza), też mógłby znaleźć się na pamiątkowym zdjęciu. Może zdjęcia takie faktycznie powstały i kiedyś usłyszymy o ich znalezieniu? Na razie historyk musi sobie radzić z tym brakiem.

Jeśli przyjąć, że dwie relacje oddają jeden punkt widzenia i że „Kurierowe” doniesienie opierało się na artykule z „Rozwoju” (bądź wyszło spod tej samej ręki), to nadal pozostaje pytanie, w jakim stopniu ów jeden informator jest (był) wiarygodny, czy wolno ufać w jego przekaz słów Sienkiewicza. Czy zatem wieczorem, 28 IX 1901, pisarz faktycznie powiedział, że pędzel malarski trzyma po raz pierwszy w życiu?

²⁶ [Autor anonimowy], *Echa Łódzkie*.

²⁷ Zob. [Autor anonimowy], *Echa uroczystości*. „Gońiec Łódzki” 1901, nr 225, s. 2.

²⁸ Zob. [Autor anonimowy], *Otwarcie nowego teatru w Łodzi*. „Słowo Polskie” 1901, nr 459, s. 5.

Wiarygodność autora relacji z „Rozwoju” nie przesądza o wiarygodności przytaczanego w niej Sienkiewicza. Bo przecież da się wiernie odtwarzać czyjaś nieszczerą wypowiedź. Czy mamy gwarancję, że pisarz powiedział to, co donosi prasa, i że w swoich słowach kierował się absolutną szczerością? Nie mamy! Był późny jesienny wieczór, poproszone do kancelarii grono gości zapewne wcześniej raczyło się alkoholem, obok „mistrza pióra” stał „władca pędzla”, Siemiradzki. Może Sienkiewicz chciał podkreślić, że mistrzostwo osiąga tylko w swojej dziedzinie i że podejmowane przez niego próby malarskie nie są warte, by się do nich przyznawać? Powodów, dla których autor *Krzyżaków* przemilczał doświadczenie malarskie, mogło być wiele. Trudno wszakże z góry skreślać wniosek najprostszy, ten mianowicie, że w łódzkiej kancelarii Sienkiewicz powiedział prawdę, bo faktycznie nigdy wcześniej pędzla malarskiego w ręce nie miał. Wcześniej – tzn. także w Zakopanem, 23 VII 1894.

Sama decyzja o położeniu sygnatury zdaje się sugerować, iż autor przeznaczając swe dzieło „na wyнос”, licząc się z tym, iż będzie ono w przyszłości oglądane i podziwiane (oceniane) lub – że może stać się przedmiotem transakcji handlowych. W tym drugim przypadku podpis autorski nabiera znamion certyfikatu autentyczności, który znacznie podnosi wartość rynkową płótna. Jeśli za łódzką wypowiedzią Sienkiewicza (o nietrzymaniu wcześniej pędzla) kryła się ogromna skromność, niepozwalająca wielkiemu pisarzowi publicznie przyznawać się do wcześniejszych prób malowania, to tę postawę trudno byłoby pogodzić z sygnowaniem i precyzyjnym datowaniem *Wenecji*. Epizod kancelaryjny wprowadza do naszych rozważań jeszcze jedną komplikację. Uświadamia bowiem, że złożony na obrazie podpis nie musi być sygnaturą, tzn. znakiem identyfikującym twórcę i personalizującym dzieło. Łódzki obraz wyszedł spod ręki Adama Strzeżymira Pruszyńskiego, ozdobiły go wszakże podpisy zaproszonych na uroczystość gości. Zamykając swe wywody, Dariusz Markowski przestrzegał: „sygnatura nie może być wyznacznikiem autorstwa danego obrazu”, a w każdym razie – nie może być wyznacznikiem jedynym²⁹.

W wykorzystanym wcześniej materiale o *Wenecji*³⁰ argumenty poszlakowe (malarskie otoczenie pisarza, „moda na malowanie” w „Chacie” Dembowskich, uwielbienie Włoch i Wenecji) wskazane zostały jako pomocnicze. O autentyczności obrazu rozstrzygać miała ekspertyza grafologiczna. Skądinąd wiemy, iż skonfrontowanie sygnatury z obrazem z materiałem porównawczym zlecone zostało historyczce literatury, zasłużonej edytorce korespondencji pisarza, Marii Bokszczyńskiej³¹. W sprawozdaniu Wojtczaka czytamy: „Punktem odniesienia były rękopisy i listy Henryka Sienkiewicza, z którymi porównywano tę sygnaturę”. O autentyczności listów Chopina wypowiadali się kryminaliści, specjalizujący się w porównawczej analizie pisma. Wiedzę z tej dziedziny wielokrotnie wykorzystywano także później³². Wynusne przez kryminalistów opinie często bywają rozbieżne. Wielogłosu pismoznawców

²⁹ D. Markowski, *Sygnatura a dzieło sztuki*. „Cenne. Bezczne. Utracone” 2009, nr 3, s. 12.

³⁰ Zob. Klusek, *op. cit.*

³¹ Zob. [Autor anonimowy], *Unikatowy obraz pędzla Sienkiewicza i dzieło Szermentowskiego – nowości w kolekcji Muzeum Narodowego w Kielcach*.

³² Zob. P. Girdwoyń, T. Tomaszewski, *Tajemniczy obraz – badanie sygnatury Tadeusza Markowskiego*. W zb.: *Problematyka autentyczności dzieł sztuki na polskim rynku*. – J. Piotrowska, *Rybak z siecią – prawdziwy czy fałszywy? Badanie sygnatur na obrazach jako metoda pomocnicza w ustalaniu autentyczności dzieła malarskiego*. W zb.: *jw.*

nie usłyszeliśmy w ocenie autentyczności *Wenecji*. Treści jedynej ekspertyzy, sporządzonej przez historyczkę literatury, nie znamy. Jest to o tyle zaskakujące, iż opinia Bokszczanin miała „kluczowe znaczenie” w atrybucji kieleckiego płótna³³. W dyskusji o listach Chopina argumenty przemawiające przeciwko autentyczności zdają się przeważać. Zaprzeczenie autentyczności okazuje się wszakże łatwiejsze niż wskazanie, kto – jeśli nie Chopin – ułożył sporne listy. Widacki, podnosząc kwestię autorstwa tego falsyfikatu, zamknął wywody pesymistyczną konkluzją: „tego już pewnie nie dowiemy się nigdy”³⁴. Sporu o autentyczność *Wenecji* Sienkiewicza nie można podobnie skwitować, choćby z tej racji – że jeszcze go nie ma.

Ustalenie autentyczności obrazu, który nosi sygnaturę wielkiego pisarza, jest zadaniem dla zespołu specjalistów z kilku dziedzin. Miejsce w nim znaleźliby historycy literatury (najwybitniejsi współcześni sienkiewiczolodzy), kryminaliści (grafolodzy z dużym doświadczeniem w badaniu sygnatur malarskich), konserwatorzy (solidnie wyćwiczeni w chemicznych i radiologicznych analizach płócien z przełomu XIX i XX wieku), wreszcie – wytrawni historycy sztuki. Rozstrzygnięcia tego zespołu zauważalnie wpłynęłyby na naszą wiedzę o pisarzu. Mogłyby zainteresować także odwiedzających Muzeum w Oblęgorku, tych zwłaszcza, których zafascynowałaby niezwykła proveniencja *Wenecji*. Proveniencja płótna, rozumiana jako jego możliwie najpełniejsza historia, ma kapitalne znaczenie dla placówki muzealnej, bo zabezpiecza ją przed ewentualnymi roszczeniami osób lub instytucji, które mogą wylegitymować się prawem własności. Wiedza o zmianach własnościowych, jakim obraz podlegał od momentu wytworzenia, ma także konsekwencje dla atrybucji, podsuwając argumenty potwierdzające bądź wykluczające autentyczność. Jest bowiem coś niezwykłego w tym, że wielki pisarz nagle okazał się też malarzem i że jedyny znany obraz, noszący wyraźną sygnaturę noblisty i datę, czekał na odkrycie i publiczne wyeksponowanie grubo ponad wiek, i że tego długiego okresu nie wypełnia żadna opowieść o tym, co działo się z płótnem po namalowaniu.

Cdn.

Abstract

WOJCIECH TOMASIK Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz
ORCID: 0000-0001-8015-4445

A DISPUTE OVER HENRYK SIENKIEWICZ'S "WENECJA" ("VENICE")

Visitors to the museum in Oblęgorek have for a few last years been showing admiration to *Wenecja* (*Venice*), a painting signed with the name of the famous writer. The painting was purchased from a pri-

³³ Stwierdziwszy, iż między materiałem badanym a porównawczym zachodzą istotne podobieństwa (przy braku istotnych cech różniących), Girdwoyń i Tomaszewski (*op. cit.*, s. 230. Podkreśl. W. T.) uznali „możliwość wykonania badanej sygnatury przez Tadeusza Makowskiego”. Powściągliwość polskich badaczy wydaje się zrozumiała w kontekście długiej historii fałszerstw. Szczególną kartę zapisał w niej Han van Meegeren, którego obraz *Uczniowie w Emaus* przez 7 lat uznawany był za najlepsze dzieło Vermeera. Jak zauważa T. Kulka (*Sztuka a falsyfikat. Monizm i dualizm w estetyce*. [Przeł. A. Wanik]. Wrocław 2014, s. 19): „Przypadek van Meegerena udowodnia, że nawet dokładna analiza dokonana przez specjalistów nie jest wystarczającą gwarancją autentyczności dzieła”.

³⁴ Widacki, *op. cit.*, s. 163.

vate collector. The present sketch attempts to point at the factors that question Henryk Sienkiewicz's authorship. The issue of attribution is not determined here, though in the coda it is hoped that the paper opens an interdisciplinary discussion on the work of art and invites scholars to reach for to this date unexplored biographical sources.