

Bogdan Mazan

"Sienkiewicza „Powieść z lat dawnych : studia”", Tadeusz Bujnicki, Kraków 1996 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 89/3, 193-209

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

o tym bogata bibliografia), trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że momentami nadmiar informacji wymyka mu się spod kontroli: zdarzają się powtórzenia i dygresje rozbijające ciągłość wywodu. Niemniej jednak rezultatem podjętych przez niego badań jest osadzenie poszczególnych utworów Jurkowskiego w tradycji literackiej i kontekście epoki, a jednocześnie „rekonstruowanie pewnego repertuaru idei i tematów, jakimi na przełomie XVI i XVII wieku dysponował polski pisarz i jego (modelowi) odbiorcy” (s. 302). Rekonstrukcja taka niewątpliwie okaże się pomocna również przy lekturze innych poetów epoki baroku.

Praca Pfeiffera zasługuje na uwagę również ze względu na zastosowanie w praktyce — tj. w analizie stylistycznej — teorii Hermogenesa, która rzeczywiście, co widać także w omawianej publikacji, daje duże możliwości w zakresie opisu stylu utworów staropolskich. Jednak wydaje się, że autor niezbyt konsekwentnie poszedł tropem, który sobie wyznaczył omawiając dramat Jurkowskiego. Pisał: „W całej niemal twórczości Jurkowskiego repartycjom ideowym odpowiadają, zgodnie z nadrzędną zasadą *decorum*, podziały i rozróżnienia stylistyczne. Na szczególną uwagę zasługuje pod tym względem *Tragedia o polskim Scylurusie*. Stanowi ona rodzaj synkretycznego połączenia, a zarazem polaryzacji zarówno wątków treściowo-ideowych, jak i podziałów stylistycznych obecnych niemal we wszystkich utworach Pilźnianina” (s. 23). Konstatacja ta pozwalała oczekiwać, iż w rozdziałach dotyczących panegiryków i utworów satyrycznych autor odwoła się do repertuaru stylów w *Tragedii* i przekonująco dowiedzie, na czym polegał ich „modelowy charakter”. Tymczasem, mimo iż kwestie stylu zostały oczywiście obszernie omówione w przypadku poszczególnych utworów, brakuje wyraźnego ich odniesienia do wcześniej artykułowanych stwierdzeń, a i sama terminologia greckiego retora z rzadka się pojawia.

W cytowanym już wstępie do *Utworów satyrycznych i panegirycznych* Czesław Hernas pisał: „Jurkowskiego wydajemy [...] nie dla miłośników dawnej poezji, lecz dla celów wyraźnie naukowych, dla umożliwienia głębszych studiów nad kształtowaniem się polskiej awangardy barokowej w poezji przełomu XVI i XVII wieku, nad przemianą warsztatu poetyckiego na granicy renesansu i baroku”²⁷. To wyraźne zaproszenie do podjęcia studiów nad spuścizną poety przez długi czas pozostawało bez odzewu i mieliśmy do czynienia z rażąco dysproporcją: wzorcowemu wydaniu krytycznemu dzieł wszystkich nie towarzyszyło żadne całościowe opracowanie twórczości Jurkowskiego. Praca Bogusława Pfeiffera jest więc swego rodzaju odpowiedzią i wypełnieniem tej luki. Podobnie jak twórczość pilźnieńkiego bakałarza adresowana była do wąskiego raczej grona wykształconych odbiorców, tak i *Alegoria między pochwałą a naganą* nie jest książką popularyzatorską, lecz przeznaczoną dla czytelnika profesjonalnego. I, mimo pewnych zastrzeżeń, stanowi wartościową pozycję w badaniach nad literaturą staropolską.

Marzena Walińska

Tadeusz Bujnicki, SIENKIEWICZA „POWIEŚCI Z LAT DAWNYCH”. STUDIA. Kraków 1996. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 238.

Prezentowany zbiór zawiera rozprawy stanowiące przetworzone wersje tekstów opublikowanych w latach 1983–1992 i rozprawę, która powstała dopiero w 1996 roku, a potrzebna jest tutaj dla dopełnienia rozważań o sarmackim baroku. Nota wstępna

²⁷ Hernas, *Utwory Jana Jurkowskiego*, s. 7.

informuje o innych publikacjach badacza tworzących „tło książki” (s. [7]). Trzeba powiedzieć, że ono nieustannie się poszerza¹.

Książka składa się z trzech części, zatytułowanych kolejno: „*W pozytywistycznym słoneczniku*”, *Sarmacki barok* w „*Trylogii*”, *Wokół recepcji*. Zespala ją one poprzez wspólne zagadnienia. Podstawowe (tytułowe) wątki dyskursu są sukcesywnie dopełniane. Nieraz można śledzić, jak precyzyjnie skupia się myśl na kwestiach głównych i pomocniczych, a z jej odgałęzień krystalizuje się projekt osobnego studium. Jest to przykład wzorowo skonstruowanego zbioru prac wzajemnie sprzęgniętych.

Weryfikując skuteczność owej metody, można obserwować, jak np. w różnych studiach funkcjonuje pamięć o Sienkiewiczowskiej koncepcji powieści historycznych, przedstawionej na początku, później pojawiającej się w rozmaitym uwikłaniu (s. 29–31, 39, 41, 57, 62, 71–72, 109, 209–210). Można też podziwiać wieloaspektową argumentację w rozważaniach o problematyce baroku w *Trylogii*. Poświęcona temu część tomu przesłania objętością i rozmachem wizji badawczej okalającą ją części. Wolno w niej upatrywać materiał na arcyciekawą monotematyczną książkę i zarazem istotny składnik przyszłej syntezy Sienkiewiczowskiego cyklu. Ciągłe bowiem otwartą i pilną sprawą pozostaje napisanie pełnej naukowej monografii *Trylogii*. Skoro nie zdążył lub nie zdołał opracować jej Julian Krzyżanowski, mistrz prawdziwej sienkiewiczologii, obowiązek spada na Bujnickiego i Lecha Ludorowskiego. Pozostaje wprawdzie kilka węzłowych zagadnień do opracowania w pierwszej kolejności, zaczynając od refleksji tekstologicznej. Przybór prac poświęconych Sienkiewiczowi, jaki nastąpił w jubileuszowym 1996 roku, niechby użył — już to jakością, już to niosąc namuły — glebę do wykonania wspomnianego zadania.

Niezwykle trafny tytuł całości przypomina, że XIX-wieczne wydania utworów Sienkiewicza były opatrzone podtytułami (*Ogniem i mieczem. Powieść z lat dawnych; Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*). Precyzją i rzeczowością charakteryzują się zresztą tytuły wszystkich studiów. Zauważmy przy tym przemyślany, choć mogący budzić kontrowersje, zabieg badacza, który części I dał tytuł harmonizujący z konkluzjami — nowymi w literaturze przedmiotu — opracowania poświęconego Sienkiewiczowskiej koncepcji powieści historycznych. Jednak zaczerpnął go ze źródła oświetlającego polemicznie te konkluzje. W liście do Konstantego Mariana Górskiego z 14 VII 1895 Sienkiewicz pisał m.in.: „co się działo w Warszawie za dobrych pozytywnych czasów, [...] gdy racjonalizm był synonimem rozumu i gdy nawet ludzie religijni, mniej śmiałej natury, trzymali się ideału i religii jakoś wstydliwie... Ja z tym nastrojem nie polemizowałem wprost — kręciłem się nawet w tym pozytywnym słoneczniku sam, ale był mi on *sans le savoir* wstrętny, zwłaszcza zaś przeciwny moim artystycznym poczuciom. — W mateczniku też nie od razu zmiarkowano, że takie rzeczy nawet, jak *Stary sługa, Hania* [...], nie należą do estetyki przeglądowo-pozytywnej [...]. Później przysłała świadomość obu stronom. *Niewolę tatarską* przyjęto już źle — a *Ogniem i mieczem, Potop, P<an> Wołodyjowski* były grzechem nie tylko przeciw pojęciom historycznym prądów racjonalnych i ich poglądów na przeszłość, ale wprost zwrotem i w terażniejszości w inną stronę [...]. Toż samo *Polanieccy*, a w końcu *Quo vadis*. Ganiono czy chwalono, ale rzeczy te wywarły wpływ i wrażenie, a w końcu lub raczej w biegu przyczyniły się ogromnie do zwrotu nie tylko idealnego, ale wprost religijnego”². Lekko sparafrazowane i wyjęte

¹ Zob. np. T. Bujnicki: *Listy w strukturze „Trylogii”*. W zbiorze: *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*. Red. Z. Przybyła. Częstochowa 1996; *Bohater Sienkiewiczowski wśród dzieł sztuki i książek*. (Płoszowski — Petroniusz — Groński). Referat na konferencji *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, zorganizowanej przez Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (Warszawa, 2–3 XII 1996).

² H. Sienkiewicz, *Listy*. Wstęp i biogramy adresatów: J. Krzyżanowski. Opracowanie i przypisy: M. Bokszczanin. T. 1, cz. 2. Warszawa 1977, s. 293. Podkreśl. B. M. Autor

z kontekstu słowa stanowiące tytuł części książki mogą sugerować, że wypowiedź z listu pisarza przynosi potwierdzenie dla ustaleń badacza. Tymczasem Sienkiewicz sytuował w „pozytywnym słoneczniku” siebie z okresu wczesnopozytywistycznego. Jego późniejsze utwory, zwłaszcza powieści historyczne, miałyby ten związek — niezbyt ścisły — przełamywać.

Część I tomu składa się z 2 prac: *Sienkiewiczowska koncepcja powieści historycznej i „Trylogia” w kontekście dziewiętnastowiecznej powieści historycznej*.

W pierwszej pracy została przeprowadzona wnikliwa analiza eseju Sienkiewicza *O powieści historycznej*³, wcześniej wygłoszonego w formie odczytu. Badacz przekonująco dowiódł, modyfikując zastany obraz pojęć, że w tym tekście dominują „argumenty zgodne z pozytywistycznym systemem wartości” (s. 15), aczkolwiek znalazło się również miejsce do podkreślenia roli tradycji romantycznej oraz intuicji i natchnienia. Z konstrukcji odczytu Bujnicki wywnioskował, że w założeniach Sienkiewicza tkwiła — oprócz chęci obrony i opisu cech konstytutywnych gatunku — „koncepcja dialogu z przeciwnikami powieści historycznej w ich własnym języku powieściowym i na ich terytorium” (s. 15–16). W ramach tak złożonego zadania Sienkiewicz starał się uzyskać dla „modelowej” powieści historycznej status odmiany realistycznej beletrystyki i prawo do własnej estetyki w obrębie realistycznego wzorca. Tak się stało, gdyż miał wsparcie w powieściopisarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego, Teodora Tomasa Jeża i Zygmunta Kaczkowskiego. Za ich wspólną sprawą, jednak przy największym udziale Sienkiewicza — czytamy w kolejnym studium — „klasyczna postać gatunku” (s. 31) upodobniła się do powieści dojrzałego realizmu. Nowatorskie odczytanie znanego i wielokrotnie analizowanego przez badaczy tekstu Sienkiewicza jest widoczne szczególnie w partiach, które uwypukliliśmy poprzez cytaty. W związku z wymową pierwszego studium warto się zastanowić, czy pomysł Sienkiewicza — aktywnej „obrony” i dialogu — nie był zbyt finezyjny. Został odsłonięty w rezultacie błyskotliwej analizy, gdy w swoim czasie, jak wiadomo, nie był właściwie zrozumiany.

Nasuwa się jeszcze kilka uwag na temat tego studium, uzasadnionych faktem, że ono zarysowuje — od strony teorii — horyzont oczekiwań wobec powieści historycznych Sienkiewicza.

Bujnicki przyznał odczytowi rangę „najpełniejszego wyrazu świadomości estetycznej gatunku” w ówczesnej krytyce (s. 24), ale nie uznał go za szczególnie odkrywczy. Z dużą rezerwą, ważąc pieczołowicie argumenty, sformułował ocenę. Dopowiedzmy, że w wypowiedzi *O powieści historycznej* Sienkiewicz definiował postawę powieściopisarza historycznego w sposób, w jaki pojmowały ją najwybitniejsze indywidualności twórcze w przeszłości (Mickiewicz), a jaki przyjęli za własny znani XX-wieczni autorzy, np. Teodor Parnicki i inni⁴. Parnicki, krytyczny wielbiciel talentu autora *Trylogii*, był gorętszym niż Bujnicki entuzjastą praktycznej doniosłości Sienkiewiczowskiej zasady rekonstrukcji dziejów (według logicznego prawdopodobieństwa i Cuvierowskiego daru „analogicznego odtwarzania”, przy dużej roli fantazji i intuicji historycznej). Dawał do zrozumienia, że niczego lepszego ani wcześniej, ani później nie wymyślono.

Osobne miejsce — w tym lub w przedostatnim studium tomu — mogłaby zająć refleksja na temat, co tak pobudziło Aleksandra Świętochowskiego do ataku, bo

recenzowanej książki przekształcił słowo „pozytywny” (z listu Sienkiewicza) na „pozytywistyczny”, podobnie jak w swojej książce *Pierwszy okres twórczości Sienkiewicza* (Kraków 1968, s. 100), gdzie ten zabieg był w pełni uzasadniony, wiążąc się z syntetyzującą refleksją na temat *Humoresek z teki Worszyłły*.

³ Pierwodruk: „Słowo” 1889, nry 98–101, 103–104. W recenzowanej książce zostały podane tylko nry 98–101.

⁴ Zob. M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa 1990, s. 43–44. — T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa 1980, s. 165–167, 169–170, 224, 399. — W. Majewski, *Czy Sienkiewicz zamierzał odtworzyć prawdę historyczną?* „Kwartalnik Historyczny” 1967, nr 2, s. 373 — mowa tam o popularności wśród pisarzy (Kruczkowski, Parnicki, Gołubiew, Graves, Yourcenar) postulat Sienkiewicza „uzupełniania historii”.

zapewne nie tylko apologetyczna recenzja Stanisława Tarnowskiego, ale i własne urazy lub kompleksy wobec rywala, nagle dystansującego *Trylogię* wszystkich konkurentów. Chodziłoby o próbę rekapitulacji tego, co badacz w różnych miejscach zaznaczył przy opiniach Świętochowskiego, zauważając jego „niechęć” oraz pisanie „z przekąsem”, „złośliwie tendencyjne” (s. 29, 163, 203). Wtedy, kontentując się odczytaniem *Trylogii* przez Posła Prawdy, a jeszcze bardziej analizą tego odczytania w przedostatnim studium, czytelnik zyskałby podstawę do poszukiwania w recenzji Świętochowskiego oczywistych przekłamań, np. preparacji i niedokładności w streszczaniu i cytowaniu, ułatwiających kąśliwą ocenę.

Słuszne było sprostowanie opinii Juliana Krzyżanowskiego o polemicznym głównie wobec wywodów Prusa charakterze wystąpienia Sienkiewicza (s. 14–15). Dodajmy, że przy tej samej okazji, choć w innym opracowaniu niż wskazane w studium, równie nietrafnie Krzyżanowski określił Prusa jako autora „żałośnie niezdarnej recenzji *Ogniem i mieczem*”⁵ (a Bujnicki zauważył w niej np. ciekawe porównanie Sienkiewiczowskiej metody rekonstrukcji do poczynań Cuviera, s. 18). Wszelako wielkim mogą zdarzać się niemałe potknięcia, nadające ludzki wymiar temu, co zrobili ponad przeciętność.

Kolejnemu studium w części I patronuje istotne założenie (starannie udokumentowane już we wcześniejszych pracach Bujnickiego), że *Trylogia* stanowi „sumę gatunków” (s. 28, 38), streszczającą dzieje polskiej powieści historycznej. Odzwierciedla ona „pamięć gatunku”, syntetyzując doświadczenie odmian prozy historycznej (s. 28), a jej struktura gatunkowa ma charakter synkretyczny (s. 37, zob. też s. 113). Z problematyki literackich zależności zainteresowały badacza przede wszystkim ogólniejsze implikacje, uwidocznione w kategorii „prawdy dziejowej” i „kwestii podstawy gatunkowej” analizowanej odmiany powieści (s. 29). Przyjęte założenia pozwoliły zsintetyzować dorobek literaturoznawczy na temat związków *Trylogii* z innymi tekstami. Tego dorobku zastane cechy: przyczynkowy charakter, nikły walor analityczno-interpretacyjny i brak perspektywy syntetyzującej — sprawiły właśnie, że „kontekst gatunkowy *Trylogii* i jej rola w rozwoju powieści historycznej są nadal kwestiami otwartymi” (s. 34). Wybitną rolę w realizacji i kształtowaniu zadań z tym związanych trzeba przyznać samemu Bujnickiemu. Inne kwestie warte uwagi prezentują się następująco: „warstwa przedmiotowo-zdarzeniowa, a zwłaszcza jej szczegółowe odwzorowanie w powieści historycznej, są mocniej zakotwiczone w źródłach niż we wcześniejszych tekstach powieściowych” (s. 35); dla *Trylogii* punktem odniesienia jest zarówno dawna klasyczna powieść historyczna (np. wzorzec scottowski), jak i poetyka współczesnej prozy dojrzałego realizmu (s. 38 i in.); wyróżniającą cechą tej powieści jest „optymalizacja środków przedstawienia w taki sposób, aby zachowując iluzję dawności i warstwę treści historycznie oznaczonych, nadać im znamiona bezpośredniości i naoczności” (s. 41); znamienne jest unikanie przez pisarza „wątpliwych ze względów historycznych analiz psychiki rzeczywistych postaci” (s. 42); na uwagę zasługuje zagadnienie kontekstowej sytuacji *Trylogii*, widziane poprzez jej relacje z elementami poetyki powieściowej, uprzywilejowanymi w tradycji gatunku (s. 43). Trafna jest konkluzja, że Sienkiewicz stworzył „pozytywistyczną powieść historyczną” (s. 49)⁶.

⁵ Krzyżanowski, wstęp w: H. Sienkiewicz, *Listy*, s. 12.

⁶ W tym celnym sformułowaniu wyczuwa się siłę scjencji, zwyciężającej ducha przekory z Brandesowskiego określenia powieści historycznej jako „prawdziwej kawy figowej”. Bujnicki, zgodnie z tradycją, uważa je za paradoksalne (s. 19, 30). Tymczasem w XX wieku, wobec np. groteskowej antyutopii odzwierciedlającej władztwo i realizm świata artefaktów (zob. A. Huxley, *Nowy, wspaniały świat*. Przełożyła S. Kuszelewska. Wyd. 2. Warszawa 1935, s. 68 (podkreśl. B. M.): „prawdziwa imitacja zamru marokańskiego”; s. 208: „Surogat Gwałtownej Namiętności”; s. 265: „surogat szampana przeznaczony dla klas wyższych”) oraz wobec zastosowań chemii, nabiera ono cech właściwych np. chwytom reklamowym albo informacjom o składnikach produktów (aromat lub barwnik identyczny z naturalnym itp.) i już tak nie uderza paradoksalnością.

Wobec wzmianki o problemie „uniwersum” powieści historycznej (s. 36) i uwag na podobny temat w części II recenzowanej tu książki (s. 72, 104) — należy się upomnieć albo zwrócić do następców o osobne potraktowanie kwestii, mogącej przydać weryfikacji: w jakiej mierze Sienkiewicz był w *Trylogii* historiozofem, jeśli zastosowanie tego pojęcia w odniesieniu do tej powieści nie wynika wyłącznie z nadwyżki myślowej i przesadnej rewerencji.

Dodajmy do wniosków wyływających z książki Bujnickiego — by dociekania intertekstualne ograniczyć do rozsądnej miary, a konkluzjom nadać tryb warunkowy — że w próbach lokalizacji *Trylogii* na tle jej pokłosa literackiego o profilu historycznym z terenu Królestwa Polskiego trzeba wziąć poprawkę na działalność cenzury. Swoiście potwierdzają się w tym zakresie wnioski Bujnickiego o modelowaniu wykreowaniu przez Sienkiewicza „pozytywistycznej powieści historycznej”. *Trylogia* stanowiła „sumę” dokonań także pod tym względem, że cenzura warszawska, ucząc się na doświadczeniach — związanych m.in. z publikacją tego cyklu i jego przeróbek — przyjęła już podczas ukazywania się dzieła Sienkiewicza ostrzejszy kurs wobec tekstów osnutych na kanwie polskiej historii⁷. Dotyczyło to również prac literaturoznawczych⁸. Impulsem do surowszej oceny utworów historycznych mógł być wniosek prezesa Warszawskiego Komitetu Cenzury z 6 XI 1886. Zwracał on uwagę, że częste pojawianie się w ostatnim czasie w warszawskich wydawnictwach periodycznych tekstów beletrystycznych sprzyjających popularyzacji historii Polski „bez wątpienia nie może być uznane za pożądane”. W konkluzji prezes zalecał cenzorom, ażeby wobec dzieł literackich, których osnowa jest wzięta z polskiej historii, stosowali zasadę: „dopuszczać do druku [...] po zapoznaniu się z treścią takiej pracy w całości i tylko w przypadkach, jeśli jej treść będzie w pełni odpowiadać wymaganiom cenzury”⁹.

Urealnienie perspektywy dociekań może wydać korzystne plony, gdy, z jednej strony, zawężymy, z drugiej — poszerzymy postulaty Bujnickiego. *Trylogia* wymaga głębszego osadzenia w nurcie polskiej i obcej powieści historycznej. Pożądane byłoby np. precyzyjniejsze umiejscowienie jej w kręgu dzieł operujących ściśle określonym — takim jak Sienkiewiczowskie lub analogicznym — tworzywem historycznym. Nowe możliwości otwierają się w związku z penetracją kontekstu dawnej i współczesnej literatury obcej¹⁰.

W obszernej części II recenzowanej książki, składającej się z 6 studiów, badacz analizuje — najpierw rekonesansowo — wpływ światopoglądu barokowego i literatury

⁷ Zob. materiały w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie (dalej: AGAD): protokoły posiedzeń Warszawskiego Komitetu Cenzury (dalej: PWKC). Np. cenzura miała zastrzeżenia wobec tekstów: „*Ogniem i mieczem. Obraz dramatyczny w 6 odsłonach*. (Benedykt Filipowicz, druk Gródek 1886)”; „*Ogniem i mieczem. Obraz dramatyczny w 6 odsłonach* przez Alfreda Kruka” (PWKC 1886, s. 139, 152; sygn. 37).

⁸ Np. broszurkę I. Skrochowskiego *Powieść z lat dawnych. „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza* (Kraków 1884) dopuszczono do rozpowszechniania w Królestwie, nakazując istotne „wykluczenia” na kilku stronicach (*Katalog wydawnictw polskich przejrzanych przez cenzurę*, AGAD, sygn. 14, s. 90).

⁹ PWKC 1886, s. 183–184 (sygn. 37).

¹⁰ Posłużmy się przykładami przedzielonymi okresem 100 lat i granicą kontynentu. Książkę wartą zainteresowania wskazywał dawny recenzent (podpisany: Ks. M. C.): „Świetne wyprawy wojenne i bitwy tak potoczyscie, tak żywo i barwnym piórem kreśli, że przypomina nieco autora powieści *Ogniem i mieczem*. Zwracamy szczególniejszą uwagę czytelnika na rozdział XVIII, w którym w szczególniejszy sposób to uwydatnia się” (rec. książki: *Sobieski et la Mission de la Pologne*. Par le baron Kervyn de Volkaersbeke. Lille 1887. „Przegląd Powszechny” t. 23 <1889>, s. 277–278). Na tle pogromów dokonanych przez Chmielnickiego i wojny przeciwko Szwedom (wspomniany jest „cudowny” opór Kordeckiego i kampania Czarnieckiego) ukazane zostały kłopoty Żyda Jakuba — w powieści I. B. Singera *The Slave* (1962); dalej odsyłam do przekładu polskiego I. Wyrzykowskiej, pt. *Niewolnik* (Wrocław 1996).

barokowej. Następnie rozpatruje szczegółowo takie zagadnienia poetyki, stylu i motywów barokowych w powieści, jak: sarmatyzm jako forma ujawniania szlacheckości i jeden z zasadniczych warunków historyczności cyklu; pierwiastki sarmacko-barokowe (zwłaszcza charakteryzujące się plastyką przedstawienia) jako podstawa struktury świata przedstawionego.

Warto przybliżyć treść ważniejszych ustaleń, uzmysławiając porządek i cechy dyskursu — wprowadzanie w obręb zasadniczej problematyki kolejnych elementów i spójność wieloskładnikowej wizji baroku. W zasadzie na końcu przeglądu tej części wspomniemy szerzej o kwestiach pobudzających do refleksji.

Studia *Barokowo-sarmackie prolegomena* i *Struktura „Trylogii” a pamiętniki polskie* dokumentują nadzwyczajną obszerność kontekstów *Trylogii* — źródłowego i literackiego. Na ten pierwszy składają się: dokument, list i pamiętnik. Drugi tworzą: literatura staropolska, gawęda szlachecka, poemat i dramat romantyczny, powieść historyczna. Zasada wzajemnego usytuowania inspirujących tekstów i mistrzostwo ich komponowania w spójną całość wykazane zostały m.in. poprzez analizę procesów reinterpretacji i transpozycji źródeł oraz typologii Sienkiewiczowskiej techniki przemawiania z nich sytuacji (np. z pamiętników) i systemów narracyjnych.

Studium *Barok „Trylogii”*. *Wojna i miłość* dotyczy najpierw motywów wielkich wojen jako ośrodków kompozycyjnych i ważnych składników koncepcji poszczególnych części cyklu. Badacz zwrócił uwagę m.in. na ujęcia hiperboliczne i patetyczne idealizacje jako pochodne eposowego wzoru barokowego, ograniczającego homerycką konwencję sprawiedliwości epickiej przez rozbudowanie pozytywnych cech wodza „własnej strony”, a negatywnych — wodza strony przeciwnej (s. 117–118). Przeprowadził liczne porównania *Trylogii* z XVII-wiecznym eposem polskim i wcześniejszym obcym. Zauważył wprowadzanie w obręb powieści elementów cudowności zgodnych z barokową wyobraźnią i — z drugiej strony — ich pisarską relatywizację z perspektywy realisty. Uwypuklił zaczerpnięte z baroku alegorie „wyspy” i „oblężonego obozu”, spokrewnione z topiką pożaru (ognia) i potopu (s. 124) — w ramach tych dociekań zamieścił ciekawe uwagi o możliwości odzwierciedlania się w utworze charakterystycznego dla XVII-wiecznej rzeczywistości „spazmu lęku” (s. 125). Interesujące są analizy barokowej koncepcji śmierci i obrazów śmierci, zwłaszcza heroicznej.

Skoro autor recenzowanej książki zajął się przede wszystkim „rzeczywistością wewnętrzną dzieła”, nasuwa się — zwłaszcza w związku z ważnymi wydarzeniami, takimi jak np. wojny — kwestia: czy historia literatury może obejść się bez historii? Wprawdzie badacz traktuje *interior* powieści dosyć szeroko, niemniej zdaje się, że przywołanie świadectw zewnętrznych mogłoby czasem lepiej go oświetlić. Niekiedy, jak próbowaliśmy wcześniej sygnalizować, rzeczywistość zewnętrzna modeluje kształty zjawisk „spod powierzchni”. Jak mówić o wojnach okresu buntu Chmielnickiego czy „potopu” bez napomknienia o Moskwie, niemożliwych w sytuacji uwrażliwienia cenzury na to słowo? Cenzor stwierdzał, że „i teraz służy [ono] jako szczególnie obraźliwe określenie dla rosyjskiej armii”¹¹. Sienkiewicz jakoś się z tym kłopotem uporał, co warte jest badawczej refleksji.

Kolejna część studium dotyczy kluczowej roli wątków miłosnych w kompozycji poszczególnych części Sienkiewiczowskiego cyklu. Rola ta odpowiadała założeniom estetycznym twórcy i odzwierciedlała wpływ — ograniczony — barokowej koncepcji miłości (*amor profanus*). Badacz przeanalizował porównawczo styl erotyki baroku i *Trylogii*. Sposób konstruowania i intrygi erotycznej zestawił z fabułami barokowymi. Uwzględnił też stroje i gesty, grę światła, scenerię baśniowo-sielankową wewnątrz pałacowych, znane barokowe koncepcje miłości jako choroby, kalectwa i śmierci oraz charakterystyczną dla tego rodzaju topiki „wyrazistość somatycznych reakcji podmiotu

¹¹ PWKC 1890, s. 63 (sygn. 40).

ogarniętego wszechogarniającym uczuciem” (s. 137). W końcowej ocenie podkreślił, że Sienkiewicz, stosując rodzaj pruderyjnej cenzury i sublimacji według konwencji romanetycznych, w swej koncepcji miłości nie pomieścił „dworskiej” sztuczności i „zmysłowości” sarmackiej, choć odpowiednich wpływów nie pominął zupełnie (s. 139).

Studium „*Barokowe*” wątki religijne w „*Trylogii*” przynosi analizę funkcji pierwiastków religijnych, stwierdzającą ich mocne zakorzenienie w świecie barokowo-sarmackim i komplementarność wobec innych ważnych warstw problemowych, zwłaszcza wobec wątków wojennych i erotycznych (s. 144–145). Odnoszący się do tych ostatnich materiał przykładowy, choć niezmiernie interesujący (np. s. 152), jest jednak dość szczupły. W świetle tej pracy uwyraźnia się Sienkiewiczowska koncepcja bardzo ważnej roli pierwiastków religijnych w „świecie wewnętrzym” *Trylogii*, zwłaszcza związanych z katolicyzmem, a podległych rozmaitym sublimacjom oraz uwikłaniem polityczno-społecznym i mentalnościowym (np. kult maryjny, idea przedmurza chrześcijaństwa). Ta koncepcja okazuje się „w znacznym stopniu pozbawiona cech metafizycznych i mistycznych” (s. 150). Jest to oryginalna konkluzja¹², ukształtowana z pewnością w efekcie osadzenia dzieła i twórcy w „pozytywistycznym słońcu” oraz związana z uwagami badacza ukazującymi interferencje z XIX-wiecznością¹³. W konsekwencji uwidoczniają się również przeciwstawne tendencje Sienkiewicza-artysty: pierwsza – odpowiada sarmackiemu stereotypowi religijnemu, o mocnym sensualizmie, konkretności i związku ze szlachecką „doczesnością”, druga – wysublimowana i bogata artystycznie, wyrastająca z inspiracji religijnej poezji barokowej (s. 153–154).

Studium *Kultura i obyczaj barokowo-sarmacki. Przelamanie stereotypu* zawiera analizę Sienkiewiczowskiej metody rekonstrukcji znamienych właściwości środowisk szlacheckich. Akcentuje elementy opisu, które wyraziście eksponują sarmackość i barokowość (s. 160–161), oraz – co ma świadczyć o wieloznaczności problematyki barokowo-sarmackiej w *Trylogii* – próby podważania stereotypu sarmackiego poprzez przeciwstawianie mu przekonań o charakterze uniwersalnym, przełamujących bariery stanowe i narodowe (s. 170). Badacz wybrał niektóre zagadnienia, ponieważ część problematyki obyczajowo-sarmackiej omówił przy okazji rozbioru wątków batalistycznych, erotycznych i religijnych. Patronowało mu założenie, że Sienkiewicz, starając się – jako zwolennik „metody realnej” – uzyskać iluzję realności powieściowego świata, „sięgnął po składniki szczegółowe: motywy obyczaju, zwyczaju, przedmioty kultury materialnej oraz metody ich przedstawiania”. Dlatego tak istotną iluzjotwórczą rolę odgrywają w dziele „stopień i zakres archaizacji, idiolekty postaci, nazewnictwo, wybór aluzji i tradycji literackich” (s. 160). Te przytoczenia miały również uzmysłowić przykładowo to, co powiedzieliśmy o metodzie badawczej i kompozycji tomu, o pieczołowitości i troskliwej pamięci badacza, sukcesywnie budującego z wielu przesłanek skomplikowaną, mozaikową konstrukcję, bez dysharmonijnych śladów wiązań.

Ostatnie w tej części książki studium, *Sarmacko-barokowy świat pana Zagłoby*, zmierza do wykazania, że w stypizowanej kreacji starego szlachcica, pełniącej istotną

¹² Można się nad nią zastanawiać np. w kontekście książeczki J. Bocheńskiego *Religia w „Trylogii”* (Kraków 1993) (zob. o niej na s. 157, przypis 1) i tomu zbiorowego *Motywy sakralne w twórczości Henryka Sienkiewicza* (Zamość 1992), w recenzowanej książce zupełnie pominiętego.

¹³ Zob. s. 63, 75, 104, 110, 112, 128, 131, 145–146, 149, 162, 176, 188. XIX-wieczność jako ciągle funkcjonujący układ odniesienia dla każdej paraleli sięgającej w przeszłość i jako nadrzędna struktura – warta jest osobnej uwagi. Nie podjęto jednak dotąd na większą skalę prac, które uwalniając się od schematycznego genetyzmu, serwitutów ideowych i zwulgaryzowanego socjologizmu, dałyby wyobrażenie o nacisku współczesności towarzyszącym powstawaniu *Trylogii*, mającym postać np. rozległego, brzmiącego tautologicznie tematu XIX-wieczności dzieła. Droga w owym kierunku prowadzi do spostrzeżenia, że Sienkiewicz spoglądał lub mógł spoglądać na dawne przekazy przez pryzmat współczesnych bądź zaktualizowanych wydarzeń, najnowszych prądów estetyczno-moralnych, społeczno-politycznych oraz rozmaitych tekstów nie dotyczących bezpośrednio historii.

rolę w „ubarokowieniu” *Trylogii* (s. 177) i „grze” z sarmackimi konwencjami (s. 185), uwidocznia się dwoistość świata powieści. Heroice, dramatyzmowi i grozie XVII-wiecznej historii przeciwstawia się w tej postaci – jednocześnie mędrca i błazna – rzeczywistość „świata na opak” i śmiechu, słowem: żywioł ludyczny, który rozbraja nazbyt podniosłe tony (s. 188).

Zasadnicze wnioski wieńczące tę część rozważań podkreślają doniosłość sarmackiego baroku jako jednego z głównych wyznaczników świata przedstawionego *Trylogii*, uaktywniającego – zwłaszcza dzięki swemu nasyceniu sensami „głębszej struktury” – moc iluzjotwórczą dzieła. Jest to zarazem element współistniejący z celami kompensacyjnymi oraz założeniami światopoglądowymi i estetycznymi zorientowanymi na XIX-wiecznego czytelnika. Współgra on również z tworzeniem wartości uniwersalnych, które – stanowiąc istotny kontekst dla powieściowego baroku – powodują, że „rzeczywistość wewnętrzna dzieła” znajduje się w stanie ciągłej ambiwalencji, w niezmiennych stanach fabularnych »skupień« i »rozrzedzeń« (s. 188). Efekt zewnętrznej harmonii dzieła postrzega badacz jako rezultat sprzężeń wieloskładnikowej i dynamicznej struktury, bo pisząc o baroku *Trylogii*, nie zapomina o XIX-wieczności tego dzieła, tj. oddziaływaniu tradycji romantycznej i pozytywistycznej; z rozwagą uwzględnia prace literaturoznawcze wprowadzające *Trylogię* w krąg tradycji młodopolskiej i naszej współczesności.

W rezultacie tej części dociekań uwypukliła się rola Sienkiewicza jako znawcy piśmiennictwa staropolskiego, a wizja sarmackiej Rzeczypospolitej, barokowość wyobraźni i stylu ukazane zostały jaśniej jako niewątpliwe, choć słabiej dotąd rozpoznane, składniki koncepcji historycznych i stylizacyjnych jego powieści historycznych (s. 65). Rozległość i wszechstronność stosownych lektur pisarza zasługują, zdaniem badacza, na osobne, pogłębione ujęcie. Zapewne ten aspekt *Trylogii* i erudycji twórcy wywoła jeszcze serię dopełniających opracowań¹⁴.

Skondensowana i wielowątkowa treść II części recenzowanej książki, zasobna w wiele rozstrzygnięć i postulatów, pobudza do uwag, co w niej zostało niejako zaprogramowane, niezależnie od tego, że – jak pisała Konopnicka – „nic tu skończonym nie jest”.

Tezę, iż sarmatyzm (jako światopogląd i styl) został w oświeceniu oceniony „jednoznacznie” negatywnie (s. 58), należałoby solidniej udokumentować i uściślić¹⁵, nie poprzestając na wymowie znanej komedii Zabłockiego. Już wtedy bowiem, a nie

¹⁴ Przypomnieć też warto opublikowane już prace związane z tym tematem, np.: D. Mazanowa, *Jeszcze o baroku w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza – społeczność szlachecka wobec tradycji antyku*. „Miscellanea Łódzkie” 1994, nr 1. Niezmiernie interesujące są referaty: A. Nowickiej-Jeżowej, pt. *Stereotypy sarmackie w „Trylogii”* (wygłoszony na konferencji *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa* (zob. przypis 1)), przypisujący Sienkiewiczowi dużą znajomość baroku, bez zapośredniczeń, wyniesioną z lektury dawnych tekstów; M. Cybulskiego, pt. *Elementy polskiej etykiety językowej w „Trylogii” Sienkiewicza* (wygłoszony 18 II 1997 na posiedzeniu Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, złożony do druku w „Rozprawach Komisji Językowej ŁTN” za rok 1997), wykazujący np., że Sienkiewicz „dbał nie o pedantyczną wierność językowi i obyczajowi epoki, lecz o wrażenie takiej wierności” i nieraz używał „form, co prawda starych w świadomości XIX-wiecznego czytelnika, ale w istocie wcale nie XVII-wiecznych, lecz późniejszych”.

¹⁵ Czni to np. A. Waśko (*Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*. Kraków 1995, s. 9–11), zauważając, że oświeceniowa ocena staropolskiej przeszłości była „krytyczna, a w pierwszym okresie zdecydowanie negatywna”, oraz sygnalizując niezbędne dystynkcje: różnicę między rozumieniem terminu „tradycja sarmacka” we współczesnej humanistyce i w wieku XVIII; potrzebę „odróżnienia i oddzielenia studiów nad sarmatyzmem jako historyczną formacją kulturową od badań nad literackimi świadectwami jego czysto intelektualnej recepcji” – chodziło mu tutaj o przygotowanie gruntu dla podkreślenia istotnej dla świadomości romantyków „opozycji między tradycją szlachecką jako częścią historii a tą samą tradycją jako częścią przedstawień literackich”.

dopiero w twórczości romantyków, jak twierdzi badacz, zyskała ta tradycja sens ambiwalentny, czego przykładem są takie utwory, jak Franciszka Karpińskiego *Żale Sarmaty*, Adama Naruszewicza *Balon* i *Reduty*, Franciszka Dionizego Książnika *Oda do wąsów*¹⁶.

Słusznie badacz potraktował z dystansem – ujmując je w cudzysłów – słowo „barok” (s. 67) użyte przez Sienkiewicza w artykule *Słowacki – Helios* („Kurier Warszawski” 1901, nr 1) z zabarwieniem negatywnym („nieznośny barok”). Sugerował, że twórcy *Trylogii* brakowało w tym zakresie wypracowanej świadomości terminologicznej. Powyższy przykład oznaczałby przebłyski owej świadomości, przy czym – być może – rezerwę wobec Sienkiewiczowskiego wyboru „barokowości” należałoby posunąć dalej. Prowadziłoby to w konsekwencji do niepewności co do przemyślanych przez pisarza prób w zakresie formalnego, literalnego odzwierciedlenia sarmatyzmu, do wzmocnienia zaś poczucia interferencji barokowości – jakkolwiek rozumianej – z perspektywą drugiej połowy XIX wieku. We wspomnianym artykule zarówno określenie tu przytoczone, jak inne, podobne, funkcjonują jako figury oznaczające przesadę, nadużycie *etc.*, bez wyczuwalnego konkretnego związku z wiekiem XVII, za to w ramach filipiki antymodernistycznej. Przywołuje ona jako wzór pozytywny dzieła Słowackiego, którego styl nie przytłumia idei, ale ją „uwypukla i wzmacnia”. Sienkiewicz podkreślał, że na ten „genialny artystyczny umiar zwracać należy uwagę szczególnie dziś, gdy literatura polska, zatracając prostotę, stacza się częściowo ku pochyłości, ku nieznośnemu barokowi, gdy na każdą najmarniejszą myśl używa się dziesięć razy tyle wyrazów, ile trzeba” (D 45, 170)¹⁷, i gdy w niektórych obszarach romantycznego dziedzictwa panują „chaos, mrok i barokowa anarchia” (D 45, 172). Tak więc słowo „barok” służy tu – jak można sądzić – zaznaczeniu dystansu wobec wynaturzonych mód, połączonego z akceptacją modernizowania stylu i wyobraźni w klasyczny, zdyscyplinowany sposób.

Sienkiewicz nie odbiegał tu od swoich poglądów, wyrażanych w młodości, kiedy to, choć nie był skłonny do obwiniania Miaskowskiego o „zbyt wielką przesadę”, w odniesieniu do bliższego i dalszego tła jego twórczości stwierdzał, iż „raz przebrana miara przyprowadziła do takich niedorzeczności w poezji, jakich pełno mamy w końcu XVII i połowie XVIII wieku” (D 45, 49). Zarysowuje się warta rozpatrzenia płaszczyzna baroku i – „baroku” jako antywzoru, uwzględnionego w Sienkiewiczowskiej rekonstrukcji minionych czasów, zmierzającej do możliwej pełni, ale wybiórczej. Należy – powtórzmy, bo jest to, podobnie jak odwołania do świata zewnętrznego powieści, *leitmotiv* tej recenzji – silniej uwzględnić związki baroku z XIX-wiecznością, zwłaszcza z czasem macierzystym tekstu (okres przełomu antypozytywistycznego albo – inaczej patrząc – buntu modernistycznego). Wydaje się bowiem nieraz, że nad rekonstruowanymi przez Sienkiewicza elementami sarmackiego świata dałoby się umieścić zarówno napis ogólny: „*Golden Baroque*” (jak nazwa serii współczesnych płyt marki Philips), jak też – z uwagi na wspomniane filiacje – napis cząstkowy: „*Baroque in Our Time*”, jak brzmi tytuł wydanej niedawno (1996) w ramach tej serii płyty, w której np. Haendłowska *Muzyka na wodzie* jest wpleciona w jazzowy standard.

W świetle rozproszonych wzmianek (s. 77–79, 82, 91, 99, 131, 146, 170, 181) oraz cytatu z *Ogniem i mieczem* (s. 78), gdzie nie tylko wspomniani są „współcześni

¹⁶ Mowa o tym w pracach J. Michalskiego i M. Klimowicza zawartych w zbiorze *Przemiany tradycji barskiej. Studia* (Red. Z. Stefanowska. Kraków 1972). Zob. też J. Maciejewski, *Sarmatyzm*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Wyd. 2. Wrocław 1991.

¹⁷ Skrót D odsyła do: H. Sienkiewicz, *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 1–60. Warszawa 1948–1955. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następne – stronicę. Niektóre teksty Sienkiewicza podaje według wydań nowszych: *Potop*. T. 1–3. Warszawa 1966 – do tej edycji odsyła skrót P; *Listy*. Opracowała M. Bokszański. T. 2, cz. 1–3. Warszawa 1996 – do tej edycji odsyła skrót L (tu pierwsza liczba po skrócie oznacza część, następne – jak przy innych skrótach – stronicę).

kronikarze”, na których zwraca uwagę zapowiedź badacza, ale są wymienione również nie określone bliżej źródła, ukryte w sformułowaniach „widywano też” i „niektórzy twierdzili”, zaczyna się zarysowywać tradycja folklorystyczna jako nie tylko pomocniczy układ odniesienia. Jeszcze bardziej widać jej rolę w świetle potencjału dzieła. Wart jest osobnego głębszego przebadania, w związku z barokowością i XIX-wiecznością, stopień zakorzenienia *Trylogii* w sferze folkloru. Chodzi – przykładowo – o liczne przejawy asekuracji narratora (autora) wobec rzeczywistości historycznej, nieprawdopodobieństwa i cudowności, przekazów niepełnych, zdeformowanych lub mało wiarygodnych. Nieraz przy takich okazjach Sienkiewicz zaznaczał rolę „cudzego” opowiadania, fakt obiegu informacji, jej folklorystyczny (ustny) charakter itp. Niekiedy wskazywał przybliżone określenia gatunkowe takich przekazów (saga, legenda). Kiedy indziej, sygnalizując dystans narratora i związaną z tym niepewność lub tajemniczość, stylizował relację na przekaz folklorystyczny, np. przez powtórzenie słowa „mówiono” w uprawdopodobnionym historycznie obrazie śmierci cywilnej Bohuna (zakończenie *Ogniem i mieczem*). Ta problematyka, ukierunkowana na przekaz ustny, jego przekształcenie lub imitację (niesprecyzowane sądy, pogłoski, opinie) wiąże się zapewne z realiami okresu baroku, ale także i z kształtowaniem się w XIX wieku zjawiska opinii publicznej, której towarzyszyły jej wynaturzone formy (plotka, półsłówka, donos), wielokrotnie opisywane przez prawie wszystkich twórców.

Jako porękę stwierdzeń, że działania postaci są zdeterminowane przez zdarzenia historyczne, ale trwają więzy łączące czyny militarne z życiem prywatnym, podał autor przykład Basi znajdującej się w obłączonym Kamieńcu u boku Wołodyjowskiego. Można zauważyć, odwołując się do „świata zewnętrznego” powieści, że w tym wypadku Sienkiewicz uległ zarazem XVII- i XIX-wiecznej tradycji, sprzeciwił się zaś źródłom historycznym, *nb.* również z XVII i XIX wieku. Krystynie Jeziorkowskiej, żonie historycznego Jerzego Wołodyjowskiego, zabrakło bowiem poczucia obowiązku, właściwego – podług szczytnej tradycji – kobietom kresowym. Opuściła swego męża-rycerza w najważniejszej chwili (ukryła się przed wojną w puszczech litewskich), choć znaczna część jej znajomych i krewnych została w Kamieńcu.

Powołanie się na „pamiętniki polskie” (kategoria ta może się wydać czasem sztucznie wyodrębniona spośród kategorii pojemniejszej) ma służyć wzmocnieniu tezy o barokowości *Trylogii*. Jednak wymieniając postaci powieściowe będące zarazem autorami pamiętników, można było wspomnieć o szerszym pomysle: o wprowadzeniu do *Trylogii* autorów źródeł, a więc o kategorii lepiej odzwierciedlającej całokształt wysiłków zmierzających do rekonstrukcji przeszłości w oparciu o dawne teksty. W odniesieniu do *Potopu* wiąże się to (uwypukla się tu kolejny recenzencki *leitmotiv* – postulat wznowienia konfrontacji *Trylogii* z tekstami obcymi) z takimi nazwiskami obcokrajowców, jak de Noyers, „przyboczny królowej”, nazwany także jej sekretarzem (P 2, 353; 3, 16); Jean Laboureur, autor relacji z podróży po Polsce (P 1, 254). A te postaci i ich teksty poszerzają – o zobiektywizowane stanowisko obserwatora z zewnątrz – odpoznaną w *Trylogii* wizję XVII wieku. W wypadku posłużenia się wspomnianą kategorią doszłoby jeszcze – z *Pana Wołodyjowskiego* – nazwisko Stanisława Makowieckiego, autora wierszowanej, w XIX-wiecznej edycji zmienionej na prozę, *Relacji o upadku Kamieńca r. 1672 i ostatnich czynach P. Jerzego Wołodyjowskiego* („Przegląd Powszechny” 1886).

Słusznie badacz podkreślił „zastanawiający fakt stosunkowo nikłej obecności w wewnętrznym świecie powieściowym zakonów i zakonników” oraz niezwykłość tego, że „potężny zakon jezuitów nieomal nie istnieje na kartach *Trylogii*” (s. 156). Wnikliwe spostrzeżenia Bujnickiego skłaniają do rozmaitych przypuszczeń. Utwory powieściowe osnute na kanwie analitycznej do tworzywa historycznego *Trylogii*, w tym również polemiczne wobec tradycji Sienkiewiczowskiej, eksponowały bowiem np. fanatyzm, okrucieństwo lub rolę jezuitów w spiskowej wizji naszych dziejów (np. *Hetman Ukrainy* Michała Czajkowskiego, 1841; *Miecz i łokieć* Wiktora Gomułickiego, 1903). Nawet

w *Niewolniku* Singera znalazło się dobitne, choć jakby sztucznie doklejone, zdanie na ten temat (s. 153). Zauważmy jeszcze, że Bogusław nazywa Jana Kazimierza „eks-jezuitą” (P 3, 308).

Humorystyczna prezentacja w *Ogniem i mieczem* antagonizmu koroniarzy i Litwinów może być odwzorowaniem *Pamiętników* Paska (s. 162), jak też – dodajmy – może wynikać z impulsów dostarczanych przez teksty współczesne. Nasuwa się na myśl komedyjka Orzeszkowej *Pokociło się i dam nogę* (Wilno 1880), prezentująca żartobliwie idiomatykę, charakterystyczne przytyki i spór o wyższość, zażegnany przez głośną lekturę *Pana Tadeusza*. Motyw wstrząsu pod wpływem tej lektury przywodzi skojarzenia z osnową Sienkiewiczowskiego *Latarnika* (1881).

W opisie bezcennego kielicha z Lubowli czytamy: „Łączyły podstawę z kielichem filigrany złote, jako włosy cienkie, powyginane dziwnym kunsztem w liście winne, grona i rozmaite kwiaty. Owe filigrany wity się naokoło kryształu, łącząc się w górze w jedno koło” (P 2, 418; podkreśl. B. M.). „Wężowy” kształt filigranów wygląda na ornament „zdecydowanie barokowy”, jak stwierdza badacz (s. 169), ale również może uchodzić – co stawiamy jako hipotezę – za refleks wyobraźniowy form wczesnej postaci secesji (Art Nouveau). W lokalnych nazwach tego prądu uwidoczniają się główne motywy oraz charakter kształtowanych wówczas wygięć i przegięć: styl zakrętasowy, tasiemcowy, *stile floreale* (styl kwiatowy). Wniósł on wiele motywów odziedziczonych po estetyzmie minionych wieków. Chodzi nam o rozważenie możliwości nawiązań do takich wyróżników stylu Art Nouveau, jak: urzekająca ornamentyka i linia falująca, często jakby upojona obfitością kwiecistego świata; zainteresowanie we Francji, Niemczech i Anglii stylem kwiatowym zainspirowanym rośliną, stanowiące teoretyczne podłoże secesji i w ostatnim ćwierćwieczu XIX wieku odzwierciedlone we wzornictwie; siła wzrostu motywu roślinnego jako punkt wyjścia dla ornamentu, np. uprzywilejowanie łodygi oraz wszelkiego rodzaju pnączy i pełnych siły zwiewnych krzywizn.

Wiele z tych cech wykazuje załączkowo sztuka europejska, poczynając od lat pięćdziesiątych XIX wieku, a więc okresu wczesnej secesji i tendencji wiodących ku secesji (wpływy japońskie i orientalne, neobarok). Wtedy zadziwia w zdobieniu przedmiotów gra na wpół stylizowanych kształtów roślinnych oraz „pełen wdzięku sposób, w jaki rośliny obiegają przedmiot dokoła”¹⁸. Z początkiem lat osiemdziesiątych przychodzi prawdziwe odrodzenie ornamentyki kwiatowej w sztuce stosowanej. Maria Bokszczanin podkreśla, że dzięki listom Sienkiewicza do Janczewskiej widzimy „La Belle Epoque” z całym jej niepowtarzalnym urokiem, np. „oglądamy [...] modne sklepy zawierające przedmioty sztuki secesyjnej” (L 1, 98). Te obserwacje potwierdza już publicystyka Litwosa – korespondenta zagranicznego z okresu przed powstaniem *Trylogii*. Na wystawie w Wiedniu (1873) widział on w pawilonie japońskim puchar „łokciowej wysokości, prześlicznie wyrobiony; tyle na nim zwierząt, owoców i innych ozdób, że najpierwsza firma paryska byłaby szczęśliwą, gdyby z jej pracowni coś takiego wyszło” (D 44, 9). Na wystawie powszechnej w Paryżu w roku 1878 podziwiał w pawilonie chińskim fantastyczne zwierzęta, ptaki i kwiaty – „powyginane w nagłe a niespodziewane łuki” (D 44, 54) – i dawany Europejczykom wzór, jak „powyginąć linię” (D 44, 55). W Salonie paryskim z tego samego roku zaobserwował na płótnach Carolusa Durana „postacie powyginane w konwulsyjne skręty” (D 44, 90; wszystkie podkreśl. B. M.). Przy tym, gdy w roku 1879 zwiedzał pałac dożów w Wenecji, nasuwały mu się na myśl słowa Klemensa Janickiego: „Jać nie boleję, żem sarmackie dziecię...” (D 44, 186). Wobec tego chyba trudno jednoznacznie orzec, w jakim wymiarze czasoprzestrzennym ujrzał Sienkiewicz oczyma wyobraźni kształt

¹⁸ T. Madsen, *Art Nouveau*. Przełożyła J. Wiercińska. Warszawa 1987, s. 77. Wykorzystujemy również informacje ze s. 15, 18, 32, 36, 54–55, 58, 61, 68–69, 80, 88, 151.

i ornament przepięknego pucharu, służącego Lubomirskiemu do spektakularnego popisu; zapewne barokowy świat nie wydawał się z perspektywy XIX wieku zbyt odległy.

Niektóre przytoczenia z *Trylogii* ilustrujące, według objaśnień badacza, cechy baroku, mówią również o jakichś uzgodnieniach artystycznych z technikami literackimi drugiej połowy XIX wieku. Np. w cytacie z *Potopu* dowodzącym „głębokości Sienkiewiczowskich intuicji związanych z estetyczną wyobraźnią przedstawianej epoki” (s. 148) występują słowa mogące świadczyć o percepcji impresjonistycznej: „wszystkie one blaski [...] drgały na ścianach, ślizgały się po rzeźbach, załamaniach, przedzierały się w zaciemnione głębie, wydobywając na jaw jakieś niewyraźne przedmioty [...]. Tajemnicze połyski rozbiegały się i skupiały z mrokiem tak nieznacznie, że nikła wszelka różnica między światłem a cieniem. [...] Dymy z kadzielnicy tworzyły mgłę purpurową [...]. Wszystko to było półwidne, półprzysłonięte” (cyt. na s. 148). W tego rodzaju wypadkach barok może się jawić jako niezupełnie samodzielny układ odniesienia. Czy jednak przejrzysty dyskurs naukowy może pomyślaną złożoność perspektywy skutecznie ogarnąć i zsynchronizować w eksplikacji?

W każdym razie śledzenie oddziaływania baroku lub np. romantyzmu trzeba uzupełniać – przy założeniu, iż zmierza się do syntezy czy hipotetycznej pełni – pamięcią o czasie macierzystym twórcy *Trylogii*, wskazując pierwiastki dookólnego życia, modyfikując każdy stylizatorski zamysł. XIX-wieczność *Trylogii* nie podlega wszak dyskusji. Ową pamięć badacza odzwierciedlają jego uwagi, ale nieraz chciałoby się te spostrzeżenia rozbudować, nie umniejszając w niczym rangi fundamentalnego problemu: barok w *Trylogii*. Przyszły monografista będzie go jednak musiał bezkolidyjnie wprowadzić w syntezę w odpowiedniej proporcji i relacji do innych oddziaływań, często nie tak świetnie jak u Bujnickiego opracowanych. Postulowany tutaj dyskurs naukowy straciłby zapewne na klarowności, ale czy można zostawić bez instruktażu spadek tak bogaty (książka *Barok w „Trylogii” wydaje się uprawniona*), że nie da go się spożytkować z myślą o syntezie, bo musiałaby ona przybrać rozmiary *Potopu*?¹⁹

Dokonywana w części II recenzowanej książki rewaloryzacja stylizacji barokowo-sarmackiej prowadzi nieraz do istotnych rewizji częściowych, np. do reinterpretacji słynnej maksymy Zagłoby, zaczynającej się słowami: „nie masz takowych terminów...”; *nb.* jaki to świetny „rozpędnik zdaniowy”, przykład retoryki użytkowej. Zdaniem Bujnickiego, niedoceniając tej stylizacji lub uznając jej za anachronizm przez krytykę ubiegłowieczną stosującą kryteria powieściowego realizmu, a z drugiej strony (co odnosi się również do XX-wiecznego literaturoznawstwa) przyjęcie funkcji „krzepiącej” za dominantę ideologiczną – sprawiło, że wspomniana maksyma została uznana za „sąd wiążący” i uniwersalistyczne przesłanie dla „przyszłych pokoleń” (s. 55). Jednak badacz wątpi w asertoryczność toastu, wygłoszonego przez łgarza i facejonistę, a nie np. tak wiarygodnego bohatera jak Skrzetuski. Sugeruje, że owe słowa starego szlachcica można traktować jako „wyraz konsolacyjnej beztroski sarmackiego światopoglądu” (s. 56). Konsekwentnie w innym miejscu wątpi w słuszność „globalnej interpretacji znaczeń” (s. 187) toastu, przypominając okoliczności jego wygłoszenia oraz wcześniejsze zadufanie i warcholstwo Zagłoby, teraz chwającego jedność, gdy za dewizę winien był raczej wziąć „*nil desperandum*” (s. 188)²⁰.

Nasuują się przecież argumenty za przyjęciem stanowiska tradycyjnego. Trudno byłoby „świat wewnętrzny” cyklu przedzielić dychotomicznie: na traktowany serio i mniej poważnie, wprost błazeńsko (czemu nie postrzeżać go zgodnie z cechami

¹⁹ Zob. H. Markiewicz, *Stare i nowe w badaniach nad pozytywizmem*. „Ruch Literacki” 1996, z. 6, s. 662.

²⁰ Tę argumentację wzmacniają wzmianki o prześmiewczym stosunku Zagłoby do modlitwy (s. 158) i nietolerancji religijnej jako składnika sarmackiej mentalności (s. 145, 149).

osobowości twórcy, łączącego powagę z żartem?). Te płaszczyzny tekstu przenikają się, podobnie jak odpowiednie rysy charakteru, zwłaszcza u postaci najbardziej wyrazistych i złożonych, jak Zagłoba. Dłaczegóż by ten rycerz „mądrych sentencji pełen” (P 3, 69), najbardziej skuteczny w działaniu, pragmatyk, choć zarazem — oczywiście — facecjonista i postać czasem groteskowa, miałby nie być autorem formuły „pokrępiającej”. W tonacji *serio* wielu bohaterów *Trylogii* wypowiada podobne słowa, nie zawsze fortunnie, gdy usztywniają ich powinności ideowe. Naszym zdaniem, nikt w tej mierze co Zagłoba nie zyskuje prawa do uogólnienia zbiorowych doświadczeń w sentencjonalnym zapisie. On jeden spośród osób świeckich nigdy nie ulega zwątpieniu (wyjątek stanowi scena pogrzebu „małego rycerza”) i umie wybrnąć z każdej opresji. Potrafi też, co stanowi uzasadnienie wieszczego tonu toastu, prorokować pomyślny przebieg wydarzeń. W zgodzie ze sformułowaniami toastu brzmią słowa o samym Zagłobie: „nie masz w świecie takowych terminów, z których by ten człowiek nie potrafił się salwować” (P 1, 325).

Bujnicki znajduje dla maksymy Zagłoby analogię (s. 191) w *Pamiętnikach* (Kra-ków 1858) Jakuba Łosia. Jednak nie przekreśla to prawdopodobieństwa, że rola ważnych impulsów mogła przypaść tekstom współczesnym, np. w danym wypadku fragmentowi artykułu Świętochowskiego (zob. dalej), gdzie znajdujemy prawie identyczny „rozpędnik zdaniowy”, a w miejsce Sienkiewiczowskiej sankcji religijnej — sankcję laicką. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu tekst toastu jest oryginalnym pomysłem pisarza, a w jakim — zapożyczeniem lub twórczym przyswojeniem. Sienkiewicz był stylistą zarówno świadomym, jak i bezwiednym, obdarzonym „pamięcią gatunków” i klisz frazeologicznych. Przyswajał ze źródeł „rozpędniki zdaniowe” i słownictwo staropolskie z różną dozą świadomości. Niekiedy doskonale naśladował ogólnokulturową retorykę skutecznej argumentacji i styl dawnej epoki. Toast Zagłoby: „nie masz takowych terminów [...]”, zakotwicza się w samej *Trylogii* (np. poprzez motyw „pokrępienia serc” oraz słowa: „*auxilia*” i „terminy”, których frekwencja — zwłaszcza tego drugiego — jest w powieści wysoka) oraz w różnych źródłach i tekstach (np. historycznych, filozoficznych, literackich, paraliterackich), a także w faktach rzeczywistości XVII i XIX wieku. Treść powieściowego przesłania do potomnych wiąże się z ideałami i hasłami pozytywistów (praca organiczna, *self-help*), zwłaszcza z zachętami do maksymalnego wykorzystania istniejących warunków na potrzeby cywilizacyjno-kulturowego rozwoju narodu w ramach obcej państwowości. Przywódca tzw. obozu „młodych” pisał o tym w słowach mogących być dla Sienkiewicza wskazówką, odskocznią lub zasłyszonym frazesem. „Nie ma położenia, którego by nie można wyzyskać dla pewnej korzyści. [...] W jakimkolwiek położeniu pozostaje ogół, zawsze znajdzie się sfera, w której może on pracować na korzyść własnego dobra. Potrzeba tylko, ażeby zdrowy rozsądek ogółu zmierzył granicę tej sfery i przekonał się, jak daleko rozciąga się możność jednostkowego działania w harmonii z prawem społecznym”²¹.

Okoliczności wygłoszenia maksymy, choć muszą być wzięte pod uwagę (ukazanie ich znaczenia zawdzięczamy Bujnickiemu), nie są wystarczającym argumentem, ażeby kwestionować jej asertywność. Sienkiewicz stronił od jednowymiarowej solenności. W trakcie pisania *Rodziny Polanieckich* sformułował w liście do Janczewskiej z 6 X 1894 istotną myśl: „W pisaniu i robocie literackiej jest jedna rzecz trudniejsza, niż się zdaje, i wskutek tego bardzo rzadka: oto umieć się uśmiechać” (L 3, 83).

Jak wspomnieliśmy, możliwe są kontrowersje w sprawie modelowania materiału użytecznego do ilustracji oddziaływań baroku. Ten materiał jest otwarty na sprzężenia z innymi kontekstami, ale w praktyce zostały one zminimalizowane, żeby wyraźniej zarysowała się teza dotycząca roli baroku. Trzeba też zauważyć, że wbrew naras-

²¹ [A. Świętochowski], *Opinia publiczna*. „Przegląd Tygodniowy” 1872, nr 1.

tającemu, zwłaszcza w studiach o baroku, uzasadnionemu poczuciu pewności, trwają dręczące pytania bez odpowiedzi (np. związane z tajemnicą tworzenia), które w studium na temat odczytu *O powieści historycznej* uległy neutralizacji. Sienkiewicz miał ich świadomość, pisząc (w liście do Janczewskiej z 10 II 1887) ku pamięci literaturoznawczych pokoleń: „Krytycy i biografowie starają się wytłumaczyć proces artystycznego tworzenia, ale cały szereg bodźców jest i pozostaje zawsze dla nich nieprzystępny – bodźców może najważniejszych” (L 1, 326).

Część III omawianej książki, zatytułowana *Wokół recepcji*, składa się – podobnie jak część I – z dwóch prac (a więc studia o baroku zostały pięknie kompozycyjnie i treściowo obramowane). Pierwsza z nich, *Trzy odczytania „Trylogii”* (Tarnowski – Świętochowski – Chmielowski), wprowadza w temat i kompozycję tych wypowiedzi, które wyznaczyły dla przyszłości następujące modelowe stanowiska w ocenie dzieła: kult (Tarnowski), anatema (Świętochowski), postawa poznawcza „zobiektywizowana” (Chmielowski). Bujnicki rozpatrzył je niezwykle wszechstronnie – z punktu widzenia rekonstruowanej „dynamiki” sądów o utworze (s. 197) – i w rozlicznych relacjach, dotyczących nawet miejsc wspólnych oraz zależności wprost i poprzez negację. Zaprezentowane zostały m.in.: charakterystyczne perswazyjno-edukacyjne i polemiczno-oceniające chwytły adwersarzy (s. 200, 202); reakcja na tezę o „arcydzielności” poprzez przedstawienie „systemu antywartości wymierzonych w dzieło Sienkiewicza” (s. 202); układanie się wypowiedzi w swoisty dialog; nieświadome wpadanie w „sieć” zastawioną przez polemistę – wchodzenie w „układ konstelacyjny” cudzego tekstu (s. 204); pisanie „jakby na przekór” (s. 206); przemyślane i zintelektualizowane w formie poszukiwanie „miary właściwej” pomiędzy negacją a aprobatą, np. unikanie bezpośredniej polemiki z adwersarzami, ale podjęcie niewrażliwych kwestii sporu o „arcydzielność” (s. 205, 207).

Pedantycznie zgromadzone i przejrzyście uporządkowany materiał empiryczny służy w tej części, jak w pozostałych, do odkrywania prawidłowości i pokazuje, ile można z niego wyczytać. W rezultacie ustalenia i obserwacje, charakteryzujące się rzeczowością i dobitnością, objawiają się jako dość nieoczekiwane, nowe. Ta właściwość dotyczy również ostatniego studium, którego akademicki tytuł (*Triumf popularności. Sienkiewicz – laureat Nobla*) obiecuje mniej, niż faktycznie otrzymujemy. Zaciekawia tutaj np. podkreślenie pierwiastka narodowego w uzasadnieniu Nagrody Nobla i przemówieniu Sienkiewicza podczas uroczystości (s. 214–215) oraz wyakcentowanie popularności jako zasadniczego motywu sporu z pisarzem (s. 217). To ostatnie zadecydowało o mniejszym zainteresowaniu badacza nurtem apologii, a większym – anty-Sienkiewiczowskimi wystąpieniami Wacława Nałkowskiego, Stanisława Brzozowskiego, Witolda Gombrowicza i Czesława Miłosza. Dla większej równowagi spojrzenia może należałoby, omawiając wypowiedzi pamfletowe, wspomnieć o ich krytycznych rozbiorach²². Przywołanie bowiem bardziej precyzyjnych i zobiektywizowanych opinii Kazimierza Wyki (jednak np. zbieżnych w znacznym stopniu z sądami Gombrowicza i Miłosza) oraz wypowiedzi Stefana Żeromskiego (w przypisie) i Antoniego Potockiego nie prowadzi do reguły „złotego środka”. Trudność polegała na tym, że pamflet nie podlega lub z trudem poddaje się naukowej weryfikacji w zakresie swych zarzutów²³.

²² Np. wypowiedzi Gombrowicza wnikliwie omówił L. Ludorowski w pracy *Gombrowicz o Sienkiewiczu* (w zb.: *Z Sienkiewiczem po Mazowszu. Studia – referaty – materiały*. Red. B. Strzelecka, M. Mikulska, J. Marciniak, L. Ludorowski. Płock–Lublin 1990), określając je mianem „negatywnej fascynacji” (s. 208). Ostatnio T. Świętosławska („*Quo vadis?*” *Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*. Łódź 1997, s. 66–68) sprowadziła do właściwej miary – poprzez wprowadzenie własnej (nieraz druzgocącej) oceny i interpretacji lub zobiektywizowanych opinii sienkiewiczologów – najbardziej krytyczne wypowiedzi Brzozowskiego, Nałkowskiego, Gombrowicza i Miłosza.

²³ Zob. H. Markiewicz, *Paszkwil i pamflet*. W: *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*. Warszawa 1976, s. 92: „Rozróżnienie takie [paszkwilu od

Krytykom, rozbudowującym negatywną stronę legendy Sienkiewicza, przyznał badacz wiele (czy nie nazbyt?) racji we wniosku: „Konstatując, słusznie, ograniczenie jego [tj. Sienkiewicza] historycznych wizji, niedojrzałość intelektualną, powierzchowność i wtórność, byli jednak bezradni wobec siły iluzji jego utworów” (s. 227), jak też w uznaniu za „niezwykle trafne” spostrzeżenia Gombrowicza, który proponując zmianę lektury Sienkiewiczowskich tekstów, uważał, że ich analiza jako dzieł sztuki o „charakterze spontanicznym [...] wprowadzi nas w mroki osobowości” i pozwoli ujrzeć „prawdy o sobie, od których włosy stanęłyby nam dęba” (s. 220, 228). Pod wpływem krytycznych opinii formułował badacz końcowe postulaty badawcze. Treść owych projektów, niezmiernie interesujących, jak również wyniki badań, które przedstawia omawiany tom – przeczą, zdaje się, nie tylko wyrażonym wprost opiniom, ale i podskórnym intencjom Gombrowicza, zgadzając się może z nimi tylko w analizowanej wcześniej kwestii Zagłoby. (Ale jaka różnica w uzasadnieniu tezy; argumentów Bujnickiego nie sposób lekceważyć, gdy supozycje Gombrowicza dotyczą szerokiej przestrzeni – niekoniecznie tekstu Sienkiewicza.) Myślmy zwłaszcza o niejasno sformułowanym przez Gombrowicza zagadnieniu „spontaniczności”. Bujnicki natomiast analizuje dzieła Sienkiewicza, jakby spontaniczności w nich prawie nie było. Czy sensowna – a jak „zabójcza” dla każdego dzieła – byłaby analiza podług niejasnych wskazań Gombrowicza (bo są one na miarę pamfletu, nie użytku literaturoznawczego) mogłaby pokazać np. „spontaniczna” lektura *Ferdydurke*? Doprawdy, w *Trylogii*, jako dziele o „charakterze spontanicznym” dostrzegł źródło „pogardy dla nauki i wszelkich głębszych pierwiastków” (cyt. na s. 217), „zarazy szlacheckiego lenistwa duchowego” (cyt. na s. 218), „igrania wartościami” (cyt. na s. 219), wreszcie prefigurację „twarzy, archetypalnie sarmackiej, Gnębona Puczymordy” (cyt. na s. 222)²⁴ – ten sam modelowy odbiorca, utajniający w agresywnym języku własne nie rozwiązane sprawy.

Starano się tutaj ukazać warsztat badawczy w jego złożoności, dynamice oraz cennej, pobudzającej do refleksji dyskursywności; w wielkiej, budzącej podziw, dojrzałości skojarzonej z pełnym elegancji, acz iście młodzieńczym polotem w przewyciężaniu trudności i schematów myślenia o literaturze. Spełniły się słowa sprzed lat: „rezultaty poszukiwań Bujnickiego [...] staną się wzorcem metodologicznym”²⁵. Zarazem trzeba do nich dołączyć głos.

Warte uwagi są niewzruszone opcje badacza, oparte na wyczerpującej argumentacji. Teza o *Trylogii* jako „sumie gatunków” (bodaj najlepsze ogólne rozwiązanie problematyki genologicznej tekstu), pomysłu Samuela Sandlera, faktycznie zawdzięcza żywotność pracom Bujnickiego, ostatnio silnie podkreślającym znaczenie intertekstualności oraz oddziaływań baroku. Można ją modyfikować, proponując nieco inne ogólne sformułowanie lub własne rozłożenie pierwiastków genotypu, ale jako wyjaśniająca zasada nie powinna ulec przedawnieniu. Jest to równocześnie przykład celności i zwięzłości nazwy dla prawidłowości niejako zapraszającej badacza do odkrywania i klasyfikowania nowych składników gatunkowych.

Sienkiewiczowska koncepcja powieści historycznych i jego utwory jawią się w świetle badań Bujnickiego jako światy strukturalnie uporządkowane albo światy jawnych i utajonych struktur. Przenikanie się tych struktur, pierwiastki intuicji i fantazji, wreszcie nowinki badawczo-metodologiczne, o profilu – najogólniej mówiąc –

pamfletu, według kryterium prawdziwości zarzutów] jest jednak na terenie historycznoliterackim mało operatywne, bo prawdziwość, a tym bardziej nieprawdziwość postawionych zarzutów często jest wręcz niemożliwa do naukowego udowodnienia”.

²⁴ Fragmenty dłuższych wypowiedzi, kolejno: Nałkowskiego, Brzozowskiego, Gombrowicza i Miłozza, cytowanych w książce Bujnickiego.

²⁵ W. Danek, *Nowa książka o „Trylogii”* [T. Bujnicki, „Trylogia” Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej. Wrocław 1973]. „Ruch Literacki” 1974, z. 3, s. 194.

hermeneutycznym, innym niż strukturalny, również zostały włączone w to modelowe widzenie, ujęte w karby porządku, opisane językiem odmierzającym precyzyjnie i rzeczowo treść. Jest to styl refleksji i myśli ugruntowanej, bez oznak przypadkowości, myśli nacechowanej wewnętrzną koniecznością, dokładny w klasyfikacji faktów, idei i wrażeń; styl wyobraźni okiełznanej, wspomagającej poznanie naukowe. Lekkość w tej odmianie słowa (np. gdy mowa o Świętochowskim, uderzającym w powieść historyczną, a „pośrednio, »krytym sztychem«, w *Ogniem i mieczem*”, s. 140), łączy się z określonością, z dużą pieczołowitością i zarazem dystansem wobec materii literackiej, ze starannie wyważonym krytycyzmem, z dużą przejrzystością dyskursu, nawet w najtrudniejszych partiach, na wzór najlepszych mistrzów tzw. wysokiej popularyzacji. Badacz bierze na siebie cały trud przystępnej prezentacji, wykazując maksymalną dociekliwość, znakomite panowanie nad rozległym stanem badań, prawdziwą sztukę w analizie i syntezie. Stąd bierze się wielka skuteczność w odświeżaniu warstwy wewnętrznej tekstu albo – mówiąc pożyczonymi słowami – w ukazywaniu „wewnętrznej pracy warsztatu”²⁶. Można było niektóre problemy rozwiązywać inaczej, ale dzisiaj trzeba przykładu porządnego myślenia i wzorcowego warsztatu, zdecydowanie zmierzającego do celu i rozliczającego się tak z wątpliwością, jak z kolejno realizowanych własnych postulatów badawczych.

Jest to lektura nieodzowna, podstawowa (warto ją włączyć do akademickiego spisu obowiązkowego) dla wszystkich pracujących nad Sienkiewiczem, którzy dbają o zakotwiczenie w dorobku poprzedników i pragną śmiałych przedsięwzięć. Decyduje o tym m.in. pogodzenie pełnego rozważliwego i dyscypliny wewnętrznej uszlachetnionego tradycjonalizmu – szanującego wcześniejsze dokonania, zwłaszcza o wartości faktu, inspiracji i wzoru – z absorpcją nowych technik analityczno-interpretacyjnych, której towarzyszy nieustanne zastanowienie nad tym, czy mają one wartość przechodnią, np. urodziwego lub modnego pomysłu, czy rzeczywiście określają nowe perspektywy badawcze. Tak np. badacz, opracowując „staroświeckie” teksty Sienkiewicza i jego współczesnych, z rozmysłem i uzasadnieniem stosuje kategorię „gry” (s. 38, 40–41, 44, 47, 62, 145, 167, 173, 183, 185, 196, 228), nie ulegając pokusie tautologicznego wyjaśnienia, danego pewnemu literackiemu uczonemu: „gra jest grą”²⁷; zwraca uwagę na gesty i pozy (s. 67, 133, 151, 153–154, 158, 167); uwzględnia perspektywę komunikacji – zwłaszcza odbioru (s. 16, 26, 32, 40, 149, 167, 197–198, 200) – intertekstualną i inne, uchodzące wspólnie za nowatorskie.

Poczucie słuszności bronionej sprawy nie jest dane tutaj w deklaracji. Wynika z siły i klarowności wywodu, z posągowej formy argumentacji i języka, z przejrzystości okresów zdaniowych, wreszcie z umiejętnego a oszczędnego operowania cytatem, który mówi głosem podporządkowanym dykcji badacza. Na tle mistrzów w cytowaniu, których jednak wyróżnia rozrzutność²⁸, kunszt Bujnickiego jest sztuką umiaru, wymagającą uważnej lektury, a niekiedy samodzielnych dopełnień i niemałej wiedzy.

Kto zna Bujnickiego z wystąpień na sesjach, może dopatrzeć się związków jego naukowego stylu pisanego, którego wiele próbek daliśmy tutaj w *oratio recta* i *oratio obliqua*, z jego nie tyle konferencyjnymi referatami, co erudycyjnymi i niezmaczenie pięknie wygłaszanymi wykładami, wprawiającymi w rodzaj napiętego zafascynowania „geometrycznością” kompozycji i kierowaniem tekstu bezpośrednio do odbiorcy (a nie np. „do kartki”). Nie znać w nich nerwowości naszego *fin de siècle*’u, co też – uwaga dotyczy zarazem stylu pisanego badacza – „odwrotną stroną medalu” studzi, nużąc może czasem, zapały rozgorączkowanej młodzieży. Jednak tej samej, która ponad wiele innych wynosi zalety poznawczo-dydaktyczne prac Bujnickiego. Widocznie w klasycz-

²⁶ Parnicki, *op. cit.*, s. 39.

²⁷ J. W. Goethe, *Faust*. Przełożył K. Lipski. Kraków 1996, s. 159 (słowa Mefistofelesa).

²⁸ Zob. J. Witan, *Wierny mąż języka. (O trudnej sztuce cytatu słów kilka)*. „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 1, s. 84–85.

nej, perfekcjonistycznej formie, zharmonizowanej z ważką treścią, zawarł swą receptę na „długie trwanie”. Mówiąc zaś bez światłocienia: przeoczenie jego osiągnięć w pracy nad Sienkiewiczem byłoby oznaką ignorancji i niewiedzy. Piszący te słowa, jeśli nawet próbował podążać w badaniach nad *Trylogią* inną niż mistrz drogą, niejednokrotnie go spotykał.

Nie idzie bowiem o to, by czytać mistrzów użyciem. Prawdziwi narzucają odbiorcy niecierpliwość obowiązek sumiennej lektury, a w jej świeckim obrządku postawę wertykalną z marzeniem o przyszłej (samo)dzielności. Wtedy należałoby po lekturze tomu Bujnickiego rzec: można na pewne kwestie mieć pogląd odmienny niż badacz albo inaczej je formułować, bo przecież w dążeniu do prawdy naukowej nie całkiem wyzbywamy się osobniczych idiolektów; jednak wiele się nauczyłem. Tyle są warte lekcje nieprzełacone.

Bogdan Mazan

STANISŁAW WYSPIAŃSKI. STUDIUM ARTYSTY. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995. Pod redakcją naukową Ewy Miodońskiej-Brookes. (Indeks osobowy opracowała Justyna Zarzycka). Kraków 1996. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 260, 2 nlb.

Ewa Miodońska-Brookes, „MAM TEN DAR BOWIEM: PATRZĘ SIĘ INACZEJ”. SZKICE O TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. Kraków 1997. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 242, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr.

Za sprawą Ewy Miodońskiej-Brookes, autorki dwóch książek o dramaturgii Wyspiańskiego¹, obszerny zbiór publikacji na temat jego twórczości powiększył się o kolejne dwie pozycje. Ukazał się bowiem tom gromadzący referaty wygłoszone na sesji *Stanisław Wyspiański. Studium artysty – jego praca i mit*, zorganizowanej w dniach 7–9 czerwca 1995 przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego i Muzeum Narodowe w Krakowie. Miodońska-Brookes przygotowała tę sesję i jest redaktorem naukowym tomu. Nieomal równocześnie siedem szkiców krakowskiej badaczki, poświęconych dramatom oraz inscenizacjom Wyspiańskiego, zebrano w książce, której tytułem stał się wiersz zaczerpnięty z *Not do „Bolesława Śmiałego”*: „mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”.

Krakowska sesja miała charakter interdyscyplinarny. Wzięli w niej udział historycy literatury, sztuki i teatru. Nie wszystkie wygłoszone wówczas referaty opublikowano w tomie. Pominęte zostały wystąpienia Roberta Siewiora *Ryszard Wagner a „Legenda” Wyspiańskiego* i Kazimierza Nowackiego *Zamierzenia inscenizacyjne Wyspiańskiego wobec współczesnej techniki inscenizacyjnej*. Dodano natomiast i umieszczono na początku tomu wypowiedź Tymona Terleckiego, nagraną w sierpniu 1995 w Oksfordzie przez Annę Kuligowską-Korzeniewską i przez nią opracowaną. Miodońska-Brookes we wstępie zapewnia wprawdzie, że tekst ów został „sformułowany specjalnie z okazji krakowskiego sympozjum” (s. 7), w istocie jednak należy on do szeregu wypowiedzi o ludziach teatru, opublikowanych na łamach „Dialogu” przez Kuligowską-Korzeniewską, nigdy natomiast nie autoryzowanych przez Terleckiego – od lat ciężko chorego i niezdolnego do pracy intelektualnej. Trudno pojąć, czemu ma służyć umieszczenie tekstu *Samotny, uniwersalny geniusz z Krakowa*², chaotycznego i pełnego wątpliwych twierdzeń, w publikacji naukowej i przypisanie jego

¹ E. Miodońska-Brookes: *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1972; *Wawel-„Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1980.

² T. Terlecki, *Samotny, uniwersalny geniusz z Krakowa*. „Dialog” 1996, nr 1.