

Samuel Sandler

"Trylogia Sienkiewicza. Szkice",
Zygmunt Szweykowski, Poznań 1961,
Wydawnictwo Poznańskie, s. 147, 3
nlb. + 7 wklejek ilustracyjnych :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 54/1, 181-194

1963

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.

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Zygmunt Szweykowski, TRYLOGIA SIENKIEWICZA. SZKICE. (Poznań 1961). Wydawnictwo Poznańskie, s. 147, 3 nlb. + 7 wklejek ilustracyjnych.

1

Książkę swoją autor opatrzył podtytułem *Szkice*. Posłużenie się liczbą mnogą motywuje się tym chyba, że każdy z pięciu rozdziałów zwartej pracy o *Trylogii* stanowi w pewnym sensie samodzielną całość. Poza tym zresztą książka zawiera *Kilka uwag o „Krzyżakach” Sienkiewicza*, szkic ciekawie zarysowujący problematykę tej powieści. Nie potrzeba nawet specjalnego wyjaśnienia powodów obecności tej pracy w książce o *Trylogii*. Jest interesującym jej dopełnieniem, tak w sensie metodologicznym, jak zwłaszcza analitycznym. Bo jest to już niemal regułą, że studium *Trylogii* staje się prawie zawsze pracą ogarniającą inne obszary pisarstwa Sienkiewiczowskiego, do nich odsyła i na nie się powołuje. Im więc te obszary głębiej są przebadane, tym rozleglejsza perspektywa na cykl powieściowy o XVII wieku.

„Przedtem i potem”, w których centrum znajduje się *Trylogia*, zawsze intryguje, właśnie przez swoją tak czy inaczej dostrzeganą odrębność, ostrość zróżnicowania. Jedni ją wyjaskrawiali może, inni spośród krytyków i badaczy literatury łagodzili, ale zawsze pasjonowała. Być zresztą może, że wynikało to z trudności znalezienia tropów interpretacyjnych wiodących do tego zagadkowego fenomenu, jakim pozostaje *Trylogia*, jej dzieje czytelnicze, a zwłaszcza perypetie krytycznoliterackie, jej miejsce w twórczości Sienkiewicza, pozycja pisarza wreszcie w literaturze polskiej i światowej.

Problem tropów interpretacyjnych jest też, moim zdaniem, głównym problemem szkiców Zygmunta Szweykowskiego. Już sama droga badawcza autora książki, prowadząca poprzez rozprawy „*Trylogia*” Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym i „*Ogniem i mieczem*” a krytyka pozytywistyczna¹, wskazuje na to bardzo wymownie.

Na tym zagadnieniu chciałbym także skupić główną uwagę. Czy nie dzieje się to z pewną krzywdą dla książki Szweykowskiego? Oczywiście tak. Pomija się w ten sposób wiele subtelnych analiz artystycznoliterackich, odkrywczych wywodów i ustaleń wzbogacających wiedzę o sztuce pisarskiej Sienkiewicza, elementach składowych *Trylogii*.

¹ Z. Szweykowski: 1) „*Trylogia*” Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym. „*Zycie Literackie*”, 1946, nr 12. 2) „*Ogniem i mieczem*” a krytyka pozytywistyczna. „*Zeszyty Wrocławskie*”, 1947, nr 3.

Pierwsza rozprawa jest nie tylko włączona, w zmodyfikowanej postaci, do omawianej tu książki, ale stanowi jej oś interpretacji *Trylogii*. Drugą, w skróconej formie, autor włączył do książki jako aneks, którego integralny związek z samym szkicem Szweykowskiego omawiam trochę dalej.

Nawet decydując się na takie zawężenie punktu widzenia na książkę wybitnego badacza, chciałoby się wspomnieć przynajmniej, że znajdujemy tu obszerną i wyczerpującą, jak nigdy może dotąd, analizę *Pana Wołodyjowskiego*. Ta powieść, ostatnie ogniwo Sienkiewiczowskiego „szeregu książek”, jest już z reguły pozostawiana na uboczu przez autorów prac o Sienkiewiczu, zarówno dawnych, jak i współczesnych. Praca Szweykowskiego nie tylko zawiera rozwiniętą analizę tej powieści, ale też dowodzi w jak wielu punktach pojmowanie całej *Trylogii* zależne jest od właściwego określenia w niej końcowego akordu. Jest to ważne ze względu na immanentne oblicze artystyczne i ideowe *Trylogii* oraz ze względu na możliwości śledzenia ewolucji pisarstwa Sienkiewicza w okresie powstawania tego cyklu powieściowego pisanego „w ciągu kilku lat i w niemałym trudzie — dla pokrzepienia serc”.

I jeśli nawet trudno się zgodzić z przypisywaną *Panu Wołodyjowskiemu* rolę „zrywania iluzji baśniowych”, co pozostaje oczywiście w związku z najogólniejszą problematyką interpretacji *Trylogii*, to i tak wskazanie na swoisty kształt artystyczny powieści, specyfikę jej motywów obyczajowych, politycznych, szczególnie charakter artystyczny kreacji głównych postaci i ich perypetii, jest niewątpliwie ważnym i płodnym *novum* w całej chyba „sienkiewiczologii”.

2

Nie jest to jeszcze jedna „obrona” Sienkiewicza, a więc pozycja mieszcząca się na tradycyjnej już mapie „sienkiewiczologii”, gdzie główne linie komunikacji przebiegają między pamfletem a apologią. Nie jest książka Zygmunta Szweykowskiego w każdym bądź razie tradycyjną „obroną” Sienkiewicza.

Jeśli się uważnie wyczytać w te spokojne, troskliwie dokumentowane wywody i wyważone konstatacje, to można by nawet nabrać przeświadczenia, że autorowi niewątpliwie bliższy jest ten nurt krytyki Sienkiewicza, który atakował jego sarmatyzm, konserwatywne poglądy, czczy optymizm i mdłe komunały pisarza w obliczu rzeczywistego dramatu narodowego, społecznego oraz intelektualnego rozgrywanego się na oczach autora *Trylogii*, *Bez dogmatu*, *Rodziny Połanieckich*, *Wirów*. To wszystko można znaleźć w książce Szweykowskiego sformułowane nawet *expressis verbis*. I więcej jeszcze. Już bardzo bliskie diatrybom Świętochowskiego z „Prawdy” oraz Brzozowskiego i Nałkowskiego są zdania określające umysłowość Sienkiewicza, ciasnotę jego horyzontów intelektualnych. Autor *Trylogii* to „człowiek charakteru raczej słabego” (s. 9), cechuje go „irracjonalna wiara w przeszłość” (s. 10), to „jednostka nie będąca [...] potentatem w sferze myśli” (s. 15). Jaskrawo już wprost brzmi twierdzenie o kulcie szlacheckich właściwym Sienkiewiczowi, o jego „ułatwionej”, płytkiej religijności (s. 16). Kilkakrotnie już nawet powtarza się zdanie, że w swoich poglądach na współczesne społeczeństwo polskie „Sienkiewicz postawił na szlachtę” (s. 62), co brzmi jak pogłos pamfletów Brzozowskiego, Nałkowskiego, Sieroszewskiego z 1905 roku. Znajdujemy się więc na pozór jakby w kręgu pojęć już wprost tradycyjnych w „sienkiewiczianach”. Niemal pamflet. O tyle dotkliwszy, że spokojnie motywowany, bardzo zobiektywizowany, ubezpieczony w swoich racjach, rozważnie skontrolowany. Pamflet, wszakże nieagresywny i bez konsekwencji dla oceny pozycji pisarskiej Sienkiewicza. A to przecież w końcu stanowi o całkowitej opozycji książki Szweykowskiego w stosunku do dawnych pamfletów i kampanii antysienkiewiczowskich, że tej pozycji pisarskiej najpopularniejszego pisarza polskiego nie kwestionuje. Podejmuje tylko jeszcze jedną próbę ustalenia jej fundamentów. Inną, niż czyniono to zazwyczaj.

Rdzeniem szkiców Szweykowskiego o *Trylogii* jest — jak to autor określa — dążenie do ukazania właściwego oblicza artystycznego cyklu Sienkiewiczowskiego, jego dominujących cech estetycznych. To wyjaśnia też znaczenie aneksu o *Ogniem i mieczem* w krytyce pozytywistycznej. I w nim, a wyraźniej oczywiście w samych szkicach, podjęta jest próba wykazania *implicite*, że właściwie wszystkie dotychczasowe ogólne charakterystyki kształtu artystycznego *Trylogii* chybiały albo co najmniej załamywały się z powodu nieadekwatnych kryteriów interpretacyjnych. Powieści Sienkiewicza o w. XVII powstały w okresie największego rozkwitu w Polsce realistycznej powieści dziewiętnastowiecznej, z właściwym jej arsenałem środków artystycznych. *Trylogia* w ramach tego kodeksu estetycznego była interpretowana przez współczesnych. Ten model jej krytyki stał się obowiązujący i później. Posługiwali się nim zarówno przeciwnicy ideowi i artystyczni Sienkiewicza, jak i jego apologeti. Wszyscy wychodzili właściwie z tych samych założeń estetycznych, ukształtowanych na teorii i praktyce realistycznej powieści, jej kanonów i konwencji, obowiązujących zarówno odzwierciedlaną artystycznie rzeczywistość teraźniejszą, jak i przeszłą. Wnioski były oczywiście różne: krytyczna ocena cyklu powieści Sienkiewicza zależna była od kryteriów historiozoficznych, poglądów społecznych, ideałów politycznych, smaku i gustu estetycznego itp. Ale przesłanki były wspólne: traktowano Sienkiewicza jako twórcę realistycznych powieści historycznych. Krytyczno-estetyczny punkt widzenia Szweykowskiego jest w tym zakresie próbą radykalnego przekształcenia samej postawionej od kilkudziesięciu lat problematyki. Za podstawowe uważa nie pytanie, czy Sienkiewicz, autor *Trylogii*, był realistą, jak realizował w swojej twórczości artystycznej postulaty realistycznego pisarstwa powieści historycznych, lecz czy w ogóle chciał nim być i był jako autor powieści o tematyce siedemnastowiecznej. Jeszcze jaśniej mówiąc: czy *Trylogia* w ogóle mieści się, ze względu na specyficzny zespół środków artystycznych, ze względu na swoją poetykę, w obrębie realistycznej powieści historycznej, w poetyce gatunku, w którego obrębie była dotąd z reguły interpretowana? Problem jest postawiony z taką wyrazistością, by i odpowiedź miała postać jednoznaczna, zdecydowaną, definitywną. I właśnie w samym sposobie odpowiedzi, tak, jak ją formuje Szweykowski, mieści się chyba siła i słabość argumentów autora szkiców.

Siła argumentacji. Szweykowski gromadzi najpierw dowody, że Sienkiewicz pozostawał, zwłaszcza w miarę zbliżania się do czasu tworzenia *Trylogii*, w swoistej opozycji estetycznej i ideowej wobec „poetyki pozytywizmu”, na której gruncie terminował. Wzmagała się też jego negatywna opinia o estetyce naturalistycznej, jej przesłankach teoretycznych i praktyce artystycznej. Dziś nie ulega to wątpliwości.

Dyskusja rozpoczyna się dopiero wtedy, kiedy się te fakty absolutyzuje; kiedy widzi się na przykład dystans i przepaść, a przeocza się połączenia i pomosty.

Oczywiście można zebrać sporą wiązkę wypowiedzi Sienkiewicza świadczących, że te elementy opozycji, nawet awersji, sobie uświadamiał. A świadectwa samej już *Trylogii*, przejawy arealistycznej techniki narracyjnej, kreacji postaci, konfliktów, ustosunkowania fabuły do historii? Obserwacji w tym zakresie od czasów ukazania się *Ogniem i mieczem* nagromadzono już chyba na opasłą antologię.

Orientacja estetycznoliteracka Sienkiewicza dedukowana z tych wypowiedzi dyskursywnych i obecność w *Trylogii* wymienionych wyżej składników jest główną podstawą argumentacji Szweykowskiego. „*Trylogię* stworzyła baśń” — brzmi lapidarna i sugestywna formuła (s. 54). Autor jej dowodzi, że konwencja narracyjna właściwa baśni (pytanie jeszcze, czy właściwa wyłącznie jej?) rządzi we wszystkich w istocie warstwach powieści. Odnajduje ją Szweykowski w kreacjach postaci (ich

hiperbolizacja, konwencjonalizm psychiki), w logice ich zachowania się, reakcjach, odruchach, w sposobie opowiadania i opisie, w atmosferze fabuły, konstrukcji akcji itp. Poetyka baśni, tu określona dość arbitralnie, jest według Szweykowskiego przez Sienkiewicza zamierzona. Artystyczne środki ekspresji, którymi posługiwał się pisarz, były świadomie arealistyczne; posługiwał się celowo chwytami właściwymi dla przedstawiania świata baśniowego czy, jak w *Potopie*, legendy. Wszystko to jest w książce wsparte na sugestywnych przykładach, konkretnych analizach motywów, wątków, epizodów, postaci, sytuacji. I w tym tkwi sprawdzalna siła szkiców Szweykowskiego. W ich — w tym względzie — prostoliniowości, w wyborze dowodów uzasadniających koncepcje autora. Nie innych. To może jest dobrym prawem szkicu; zawsze przecież jego celem, w odróżnieniu od opisu „monograficznego”, jest wydobyć na jaw tych treści i składników, które uważa się za najistotniejsze, ważniejsze lub przynajmniej różnorodnie w stosunku do innych, lepiej znanych.

Ale czy naprawdę baśń? Czy taką była *Trylogia* w zamierzeniu jej autora i czy taki jest choćby jej nadrzędny charakter artystyczny? Na razie wolno mi chyba tylko paradoksalnie na pozór powiedzieć: i tak, i nie. By dalej już obszerniej argumentować.

4

Zygmunt Szweykowski dowodzi właściwie dwu na raz rzeczy: że Sienkiewicz dążył do ukształtowania *Trylogii* na modłę baśni, i że Sienkiewicz stworzył baśń historyczną na tle rzeczywistych dziejów. Rozróżnienie obu tych tez wydaje mi się tu bardzo przydatne. Wywody Szweykowskiego dążą do ustalenia, że Sienkiewicz pragnął wyjść w swojej twórczości poza granice istniejących kanonów czy szablonów współczesnej mu prozy realistycznej, że dążył do pełniejszego ośmielenia fantazji i wyobraźni skrępowanych przez panujące konwencje. Ma za tym przemawiać wiele jego wypowiedzi publicystycznych, fragmentów prywatnej korespondencji, przygodnie wypowiedziane opinie, które Szweykowski przytacza albo do nich odsyła. Ale pełniejsze ośmielenie fantazji i wyobraźni to oczywiście jeszcze nie „stanowisko baśniowe”. I że pisarz tak pojmował te sprawy, wykazać można na równie miarodajnych wypowiedziach Sienkiewicza. Bodajże najbardziej miarodajnych, bo takich, w których Sienkiewicz występował niejako w roli kodyfikatora pojęć o powieści historycznej, pośrednio zaś i bezpośrednio — pojęć o samej *Trylogii*.

Otóż rzecz godna zastanowienia: w szkicach Szweykowskiego nie ma bodaj wzmianki o studium Sienkiewicza *O powieści historycznej* wydrukowanym w początkach 1889 r. w „Słowie”, nie mówiąc już o tych fragmentach z jego korespondencji (np. do Smolki), w których wypowiada opinie o charakterze swojej powieści historycznej, o własnych zasadach twórczych. A skoro bierze się pod uwagę intencje twórcze pisarza, tego rodzaju świadectwa nie mogą być zlekceważone. W ogóle, wiemy o tym, próby naukowej rekonstrukcji intencji twórczych są zawsze wyjątkowo grząskie, ryzykowne, ale nawet rezygnując z całościowego ich opisu, wolno i trzeba nieraz oprzeć się na elementach jako tako sprawdzalnych, zobjektywizowanych. Otóż na podstawie tego, co w tej mierze wiemy od samego Sienkiewicza, jego subiektywne pojmowanie zadań powieściopisarza historycznego nie miało chyba nic wspólnego z tym, co Szweykowski określa jako „stanowisko baśniowe”.

Położyłem akcent na odczyt Sienkiewicza o powieści historycznej. Powstał — tuż po wydaniu ostatniej części *Trylogii*². Studium Sienkiewicza jest wyrazistą,

² H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*. „Słowo”, 1889, nry 98—101. Rozprawka ta powstała wcześniej, w kilka miesięcy po ukończeniu *Pana Wołodyjowskiego*, i jako odczyt była wygłoszona w Warszawie i Krakowie.

pośrednią i bezpośrednią jej obroną przed krytykami atakującymi arealistyczne tendencje, wybór tematyki, kreacje historyczne i psychologiczne postaci itp. Sienkiewicz bronił się — nie lekceważeniem czy odrzuceniem kanonów ówczesnej realistycznej powieści historycznej, lecz dowodzeniem swojej prawowierności, wbrew stronnictwom i powierzchownym, jego zdaniem, opiniom krytyków. (Najwięcej dostało się przy tym Prusowi, jako autorowi znanego szkicu o *Ogniem i mieczem*.)

Ale najistotniejszy w tym wypadku wydaje mi się ten wątek wywodów Sienkiewicza, w którym określa funkcję i charakter powieści historycznej. Jak je pojmuje autor *Trylogii*?

Przed wszystkim w opozycji do Taine'a i Brandesa broni racji istnienia i rozwoju samej powieści historycznej, jej racji istnienia jako gatunku literackiego w obrębie pisarstwa realistycznego. Broni racji jego istnienia z punktu widzenia funkcji poznawczej, wprost dydaktycznej nawet, jako organizatorki prawdziwej świadomości historycznej społeczeństwa. W tym sensie powieść historyczna uzupełnia według Sienkiewicza dziejopisarstwo. Obowiązuje ją więc analogiczny nakaz dochowania wierności prawdzie historycznej. „Historia odtwarzając wypadki odtwarza tylko ważniejsze; odtwarzając historycznych ludzi daje tylko pewne wytyczne z ich życia, między którymi są ustawiczne przerwy. Uzupełnić te przerwy jest zadaniem fantazji” (s. 112)³. Oznacza to dla autora *Trylogii* określony obowiązek traktowania elementów fikcji literackiej; postuluje wprost, by opisywane przez powieściopisarza „zdarzenia prywatne były logicznie zgodne z barwą i nastrojem danej epoki; by zamiast stawać w sprzeczności z wypadkami dziejowymi i wpływać na nie przeważnie czyniły raczej wrażenie pojedynczych rzeczywistych pasemek, z których była utkana materia owoczesnego życia” (s. 112).

Pamiętajmy, że pisze to autor cyklu powieściowego, któremu od samego początku wszakże zarzucano, że „zdarzeniom prywatnym” nadał tak hiperboliczne znaczenie, iż przesłoniły rzeczywistą treść historii, zajęły jej miejsce (Prus). Sienkiewicz zrywał się, że można w ogóle utrzymywać, iż jest to właściwość organiczna powieści historycznej: „Bo na zarzut, że powieść historyczna musi koniecznie małym, prywatnej natury przyczynom przypisywać wielkie dziejowe skutki — nie warto odpowiadać” (s. 120). Według Sienkiewicza jest to oczywistym nierozumieniem samej istoty powieści historycznej. Wprawdzie zdarzało się takie deformowanie historii niektórym powieściopisarzom, ale ci po prostu pacyli istotę gatunku powieściowego. Czynił to Dumas, ale to było „indywidualną wadą pisarza, zresztą znakomitego”, lecz dlaczego ma się to „poczytać za błąd nieodłączny od całego rodzaju utworów trudno wiedzieć” (s. 120).

Autor *Trylogii* bronił więc zdecydowanie miejsca powieści historycznej w obrębie prozy realistycznej, akcentował spójność jej zasad niezależnie od tematyki. „Na fantazję — twierdził — jest tyleż samo miejsca i pełni ona także samą służbę w powieści historycznej, jak w psychologicznej” (s. 111—112). Fikcja literacka — jak podkreśla — pozostaje i tu, i tam podporządkowana funkcji poznawczej, jaką pełni powieść. „Zdarza się zapewne, że powieść historyczna przekreśla wypadki lub nawet zmyśla je: zdarza się, że to czyni i historia. Wówczas i pierwsza, i druga będą kłamstwem” (s. 110).

W sumie — i do konstatacji tego paradoksu się tu zmierza — studium Sienkiewicza zawiera dość doktrynerską obronę realistycznej powieści historycznej. Literacką deformację i śmielszą fikcję kwalifikuje się w niej jako kłamstwo.

³ H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*. W: *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 45. Warszawa 1951. Przywołując fragmenty tej rozprawy podano w nawiasach lokalizację.

Odmawia się wprost pisarzowi prawa do deformacji artystycznej, czyni się go pokornym sługą celów poznawczo-dydaktycznych. Dogmatyczny rygoryzm Sienkiewicza łatwo sobie uprzytomnić nawet na tle wcześniejszej twórczości w zakresie powieści historycznej w Polsce (Niemcewicza, Kraszewskiego, Jeża) oraz wypowiedzi o niej (np. Kraszewski⁴). Bo jest to dogmatyzm estetyczny dość ciasnego pokroju.

Już Goethe drwił kiedyś z tego rodzaju weryzmu historycznego, ostro przeciwstawiając zadania i cele historiografii oraz literatury:

„Zaden poeta nie znał przecie nigdy osobiście historycznych postaci, które przedstawiał. Gdyby je nawet znał, to i tak trudno by mu było w takiej właśnie formie je zużytkować. Poeta powinien wiedzieć, jakie wrażenie pragnie wywołać, i odpowiednio urabiać charaktery swych postaci. Gdybym chciał stworzyć Egmonta takim, jak go nam przedstawia historia, tj. jako ojca dwanaściorga dzieci, to jego lekkomyślne postępowanie wydałoby się nam całkiem absurdalne. Potrzebny mi był inny Egmont, bardziej zharmonizowany z jego czynami oraz moimi poetyckimi zamierzeniami. I dlatego jest to, jak mówi małutka Klara, mój Egmont. No bo do czegoż by służyli poeci, gdyby jedynie powtarzali to, co napisali już przedtem historycy”⁵.

Inaczej Sienkiewicz. Nie ten, który *Trylogię* pisał, lecz ten, który jej bronił. Według niego powieść nie powinna deformować historycznej wiedzy o rzeczywistych zdarzeniach i ludziach. „Jeśli autor tak czyni, u j m a spadać powinna na niego, nie na r o d z a j, który uprawia” (s. 110; podkreślenie S. S.).

Kiedy spotykamy się z twierdzeniem, że Sienkiewiczowi bliższa była poetyka romantyczna, romantyczny kult wyobraźni, w czym jest chyba tylko część prawdy, to warto przypomnieć, jakie ograniczenia był skłonny sobie narzucać autor *Trylogii*, w końcu kształtujący swoje poglądy estetyczne i stawiający pierwsze kroki pisarskie w klimacie dyktatu „poetyki pozytywistycznej”.

Jak widzimy, głosił poglądy dogmatycznego wyznawcy werystycznej powieści historycznej, w niejednym przytakiwał rygorom naturalistycznej praktyki pisarskiej. Tonem niemal inkwizytorskim szermował pojęciem prawdy i kłamstwa historycznego. Siebie autor *Trylogii* nie widział pośród potępionych. To chciało się przede wszystkim uprzytomnić. Twórca *Trylogii*, już nawet po jej napisaniu i niebywałym sukcesie czytelnictwem, bronił jej wszechstronnej wiarytelności historycznej. Znamienna konkluzja autora studium, będąca przecież przejrzystą obroną własnego pisarstwa, brzmi: „może nie za śmiałym wyda się wniosek, że powieść historyczna nie tylko nie potrzebuje być poniewieraniem prawdy dziejowej, ale może być jej objawieniem i dopełnieniem [...], może ułatwić ich [scil. zdarzeń dziejowych] zrozumienie” (s. 113). A więc jednak aspiracje przewodnika po historii, jej artystycznej popularyzacji. Z Sienkiewiczowskiego pojmowania literatury wynikało to zresztą w sposób naturalny. Że mijało się to, a nawet przeciwstawiało rzeczywistej praktyce twórczej, staje się coraz bardziej oczywistym. Co zresztą, jak wiadomo, nie przestaje intrygować krytyków i badaczy.

5

„Powieść historyczna maluje zarówno dodatnie, jak i ujemne strony przeszłości, a tym, którzy bez znajomości dziejów, na wiarę innych powtarzają, że tak nie jest, że autor zawsze otacza nimbem daną epokę, choćby dlatego, że ją wybrał i poczytuje za swoją — można by opowiedzieć historię o Panurgowym stadzie” (s. 123). To

⁴ Por. chociażby J. I. K r a s z e w s k i, *Słowno o prawdzie w romansie historycznym*. W: *Nowe studia literackie*. Wilno 1843.

⁵ J. P. E c k e r m a n n, *Rozmowy z Goethem*. T. 1. Warszawa 1960, s. 334—335.

jeszcze jedna opinia zawarta w odczycie Sienkiewicza. Wynika z tych dotychczasowych przytoczeń jedno: twórca *Trylogii* posiadał dosyć zrygoryzowany system pojęć określających powieść historyczną jako specyficzny gatunek realistycznej literatury. System ten determinował rolę elementów fikcji literackiej, stosunek pisarza do dokumentarnej wiedzy historycznej. I wydaje się, że taki chyba musi być punkt wyjścia będący obiektywnym wymogiem zastanych faktów: próba określenia oblicza artystycznego *Trylogii* musi być podjęta w ramach gatunku literackiego, do którego przynależy. Póki nie pytamy, co jest jego istotą (a taka „istota” bez wątplenia istnieje), póki nie pytamy, jakie jest historyczne, danemu okresowi świadomości estetycznej właściwe, pojmowanie istoty powieści historycznej, póty jest miejsce na wszelką dowolność interpretacyjną. Można wtedy dany utwór określać jako mit i jako baśń, jako legendę i jako gawędę, jako powieść historyczną i jako „kostiumową”. Po prostu dokonuje się w danym wypadku przesunięcia akcentów na taki czy inny składnik dzieła; tym łatwiejsza operacja, kiedy mamy do czynienia z utworem niejednorodnym, hybrydycznym, ukształtowanym w wyniku dłuższego już rozwoju danego gatunku literackiego i zasymilowania przez niego różnorodnych składników. A tak właśnie, jak się wydaje, jest w wypadku *Trylogii*. Dla przykładu Szweykowski wskazuje, chyba słusznie, na obecność w *Trylogii* (zwłaszcza w *Potopie*) artystycznych składników konwencji narracyjnych właściwych legendom ludowym. Ale przecież tradycja przejawiania się tych konwencji w historycznej powieści datuje się od Waltera Scotta, dziedziczy ją Hugo, nawet Dumas. W Polsce spotykamy ją i u Kraszewskiego, i po Sienkiewiczu. Tymczasem dopiero określenie wzajemnych korelacji między istniejącymi składnikami, ich funkcja organiczna w powieści historycznej, może nam wierzytelnie ukazać „oblicze artystyczne” danego utworu. Inny przykład. Szweykowski przeprowadza bardzo ładną analizę „wyrastania” kreowanych przez Sienkiewicza bohaterów powieściowych oraz ich szybkiego „zużywania się” po osiągnięciu zenitu heroizmu, zasług, poświęceń, znaczenia. Wewnętrzną mechanikę tego procederu artystycznego tłumaczy Szweykowski faktem posługiwania się techniką narracji baśniowej i jej logiką. Ale czy tego rodzaju praktyka artystyczna heroizacji, hiperbolizacji bohaterów i ich czynów nie tłumaczy się raczej wewnętrznymi sprzecznościami romansopisarstwa historycznego Sienkiewicza? Tym przede wszystkim, że kontynuuje z jednej strony tradycję Scotta, a z drugiej — posługuje się, jak zwykła to czynić powszechnie niemal owoczesna powieść historyczna, techniką powieści awanturniczej? Wzorem twórcy powieści historycznej jako gatunku literackiego Sienkiewicz wprowadza jako głównych bohaterów *Trylogii* postacie fikcyjne, ale czyni je aktorami wielkich wydarzeń historycznych (Skrzetuski, Kmicic, Wołodyjowski, nawet Zagłoba), ich okolicznościowymi sprawcami, co jest przecież istotnym środkiem ich hiperbolizacji. Dalsze utrzymywanie tych fikcyjnych postaci na takich szczytach znaczenia groziło nieuchronnie tym, że historia rzeczywista danego okresu będzie zastąpiona przez zmyślane dzieje zmyślonych bohaterów. Sienkiewicz żywiący ambicje powieściopisarza historycznego musiał po prostu sprowadzać w pewnym momencie swoich bohaterów do tej zasadniczo przeciętnej rangi, jaką im wyznaczyła rzeczywista historia. Wtedy znikali w tłumie żołnierskim i szlacheckim, z jakiego ich nazwiska pisarz wyłowił w pamiętnikach z epoki, źródłach historycznych i dziełach historyków.

Wydaje mi się, że te i wiele innych wywodów Szweykowskiego wskazujących na „baśniowe stanowisko” Sienkiewicza bardziej konkretne wyjaśnienie znajdują, gdy spróbuje się analizowane elementy *Trylogii* prześledzić na tle losów powieści historycznej czasów Sienkiewicza.

Znany aforyzm Brandesa przyrównujący powieść historyczną do kawy figowej nie był tak paradoksalny, jak to się nam dziś może wydawać lub jak nam w to kazał wierzyć Sienkiewicz. Arbitralna jako uogólnienie, opinia Brandesa zawierała jednak dosyć miarodajne przeświadczenie o kryzysie walterskotowskiej tradycji powieści historycznej. Przynajmniej w zasięgu obserwacji literatury zachodnioeuropejskiej, dostępnej ówczesnemu krytykowi, przejawy dekadencji tego gatunku literackiego występowały w sposób oczywisty. Powieść historyczna stała się powszechnie produktem rozrywkowym, jej historyzm przekształcił się w zbanalizowane tło dla awanturniczej fabuły, której mistrzem był Dumas-ojciec. Próby przewyciężenia wewnętrznego kryzysu tego gatunku prozy dokonywały się w twórczości Flauberta i Tołstoja, można je było znaleźć w postaci zapowiedzi u bliskiego im obu Stendhala. Sam kryzys tej formy powieściowej był dosyć powszechnie odczuwany i odnotowywany w krytyce. W roku 1857 George Sand, entuzjastka zresztą autora *Waverleya*, pisała do swojego przyjaciela o zapowiedzianej powieści, której temat zaczerpnęła z w. XVII: „Drogi przyjacielu, to nie jest powieść historyczna, to powieść o epoce i kolorycie czasów Ludwika XIII. [...] Lecz to wszystko nie stanowi powieści Waltera Scotta. Takich już się nie pisze”⁶.

W Polsce, posiadającej już wprowadzicie wtedy znaczny dorobek w dziedzinie powieści historycznej, jej „klasyczny” jednak okres przypadnie dwadzieścia, trzydzieści lat później. Wpłynęło na to wiele okoliczności „lokalnych”, o których dużo już pisano, m. in. Szweykowski. Ale wielki klasyk polskiej powieści historycznej będzie w tej sytuacji klasykiem zapóźnionym. Jego wielkie dzieło, jak dobrze pokazał to Stawar, jest prawdziwym zamknięciem, rekapitulacją. Zamknięciem pewnego etapu rozwoju europejskiej powieści historycznej i polskich doświadczeń w obrębie tego gatunku.

Wskazuje na to zresztą Szweykowski podkreślając wyjątkowość pozycji Sienkiewicza jako twórcy powieści historycznych. Czyni to przez stwierdzenie, czym powieść historyczna stała się pod piórem autora *Trylogii*. Przystawała ona być epicką panoramą historyczną, sposobem ukazywania historycznej determinacji konfliktów i losów jednostek, przejawiania się w ich kreacjach praw i konieczności rozwoju społeczeństw. Stała się zaś, czy stawała, powieścią awanturniczą na tle przeszłości.

Określeniem poszczególnych części *Trylogii* jako „powieści awanturniczych” posługuje się kilkakrotnie Szweykowski (s. 84, 87). Orzeka równocześnie słusznie: „Świat awanturniczy w kreacjach Sienkiewicza urasta do wielkiej skali europejskiej” (s. 52). Tyle tylko, że taka transformacja powieści historycznej napotykała już wówczas w Europie, a nawet w Polsce (Prus, uwagi młodego Żeromskiego w *Dziennikach*), na sprzeciw estetyczne.

Sumując, mam wrażenie, że w przypadku *Trylogii* trudno zatem mówić o „arealistycznej idei dzieła, zachowującej pozory rzeczywistości” (s. 41), że jest ona dziełem, „w którym realistyczny zespół cech rzeczywistości historycznej przekształca powieściopisarz w świat baśni i legendy, które piętno swe wywra zarówno w oświetleniach sprawy dziejowej, jak i w wątkach awanturniczo-miłosnych” (s. 37). Według autora szkiców o *Trylogii* istnieją w niej dwie płaszczyzny: realistyczna, ta służy tylko pisarzowi za odskocznnię dla drugiej, gdzie rządzi logika poetyckiej fikcji, fantazji, baśni. Na jednej płaszczyźnie znajdują się ponoć sugestie problematyki historycznej, jej wierzytelności, realizmu kreacji psychologicznych, charak-

⁶ List do Charles-Edmonda (E. Chojeckiego). W: George Sand, *Correspondance*. T. 4. Paris 1883, s. 101—102. Przekład S. S.

terów. Ale zasadniczo o obliczu artystycznym *Trylogii* decyduje wyzwolenie się z tych norm estetycznych. „Za wszelką cenę” — jak pisze Szweykowski (s. 37).

Prawdę mówiąc chciałoby się przekornie wziąć „w obronę” Sienkiewicza, jeśli nie jego dzieło, to przynajmniej jego intencje artystyczne. „Sienkiewicz nie maluje przeszłości, on ją wskrzesza” — pisała Konopnicka, i wydaje mi się, że miała chyba więcej racji niż ci, którzy zarzucali Sienkiewiczowi mitologizację i bajkotwórstwo (np. Świętochowski w „Prawdzie”).

A jednak Sienkiewiczowski sposób traktowania materiału historycznego, jego technika narracji romansowo-awanturkowej na kanwie historycznej jest istotnym, chociaż chyba nie jedynym, powodem pozwalającym dopatrywać się u niego „baśniowego” traktowania historii i wikłania w nią na tę modłę bohaterów powieściowych. Ale pozostaje to głównie w związku z miejscem, jakie Sienkiewicz, autor *Trylogii*, zajął wobec tradycji i współczesnej mu fazy rozwoju powieści historycznej europejskiej oraz jej swoistego odgałęzienia polskiego.

6

Szweykowski ma chyba całkowicie rację: swoisty zmysł tradycjonalizmu był bardzo istotnym atutem artystycznym twórcy *Trylogii*; decydował nieraz o wielkości kreacji artystycznej. Nie jest to zresztą odosobniony wypadek w dziejach rozwoju powieści historycznej (konserwatyzm Scotta albo, żeby posłużyć się jeszcze innym znanym przykładem, Tolstoja).

U Sienkiewicza ów zmysł tradycjonalizmu, nawet artystycznego, był, jak wiadomo, istotnym i dosyć harmonijnym składnikiem jego pisarskiej osobowości. Ogarniał on bowiem zarówno sferę wrażliwości estetycznej, jak i światopogląd, sferę obyczaju i etyki, gustu artystycznego i pojmowania przeszłości narodowej, sferę wrażliwości patriotycznej w równej mierze, co poglądy na teraźniejszość i przyszłość. Ten typ tradycjonalizmu tłumaczy bowiem stosunkową gładkość, z jaką Sienkiewicz przeżył „czasy burzy i naporu” pozytywizmu warszawskiego, z jaką rozstawał się z „młodą prasą”, tę gładkość wreszcie, z jaką omijał rzeczywiste wielkie konflikty socjalne i narodowe swojego czasu. Nie uświadczyc u niego głębszych śladów dramatu entuzjastów pozytywistycznych w obliczu ruin ich nadziei i iluzji (Orzeszkowa, Świętochowski, Prus). Nawet sprawa ucisku narodowego, niewoli, na co Sienkiewicz okazywał szczególne uwrażliwienie, nie jawiły się u niego prawie nigdy w wymiarach tego tragizmu, jakiego współcześnie doświadczali i jaki wyrażali Orzeszkowa, Konopnicka, Asnyk i młody Żeromski.

Opancerzony w łatwy optymizm, znajdował w przeszłości jego umotywowanie. Wynikały stąd oczywiście dla twórczości artystycznej konsekwencje o charakterze bardzo ogólnym, jak i bardzo szczegółowym, czasem krańcowo ujemne artystycznie, czasem bardzo dodatnie. Pewne przykłady lepiej to uprzytomnią.

Prus dziwił się, że dla swojej optymistycznej wizji przeszłości Polski autor *Ogniem i mieczem* znajdował pożywkę w dziejach wojny ukraińskiej. Zżywał się na takie pretensje Sienkiewicz, który odpowiadał w wielokrotnie już tu przywoływanym odczycie: „Dlaczego zaś autor w dziejach swego społeczeństwa wybiera taką, a nie inną epokę, dlaczego niekoniecznie najświetniejsza, najbardziej zwycięska przypada mu do serca — to jest tajemnicą jego organizacji uczuciowej i artystycznej” (s. 121). Można chyba bez obawy uzurpacji interpretacyjnych powiedzieć, że jeśli nie wszystkie składniki tej tajemniczej organizacji osobowości są dla nas uchwytny, to bardzo wiele z nich. Upodobania Sienkiewicza dla w. XVII, nierozstawanie się z nieocenionymi pamiątkami Paska — oto nie tylko szczegół czysto biograficzny; odstania także pewne elementy pojmowania przeszłości

i orientacji współczesnej, określenie własnego stanowiska wobec konfliktów, jakie zrodziła historia. Wystarczy porównać z tymi faktami stanowisko Sienkiewicza wobec zjawisk przełomu XVIII i XIX w. w okresie pracy nad *Legionami*, jego opinie na ten temat zawarte w korespondencji. Porównanie tym ciekawsze, że ta epoka była niejako odkrywana przez historiografię współczesną Sienkiewiczowi i stała się dramatycznym składnikiem patriotyzmu polskiego przełomu w. XIX i XX (Zeromski). Była to epoka obca Sienkiewiczowi, epoka wielkiego przełomu narodowego, który właśnie ze względu na ten swój charakter pasjonował późniejszą artystyczną prozę historyczną (Zeromski, Berent). Konserwatywna mentalność Sienkiewicza była po prostu nieprzenikliwa na wizje wielkich konfliktów społecznych, narodowych, światopoglądowych; uchylał się od ich podjęcia, a gdy materiał literacki na to nie pozwalał (i w *Trylogii*, w *Bez dogmatu* i w *Rodzinnie Połanieckich*, w *Quo vadis* czy *Wirach*), spychał je na margines lub niemiłosiernie symplifikował. Wytykano mu to w wypadku *Trylogii* (Prus, Świętochowski, Brzozowski i wielu innych), w *Bez dogmatu*, w *Quo vadis* — nawet tak wyrozumiały na ulomności tradycjonalizm Stanisław Tarnowski; pokpiwał France w związku z tą powieścią o początkach chrześcijaństwa, wszyscy właściwie odnieśli się co najmniej z wielką rezerwą do *Wirów*, zarówno krytyka lewicowa, jak i prawicowa; miano za sobą świeże, surowe doświadczenia rewolucji 1905 roku.

Ow dystans, niedramatyczny w istocie sposób przeżywania historii, zarówno znieczulał pisarza przy wyborze „idealnego wodza”, tak to określa Szweykowski pisząc o kreacji Jeremiego, jak — w wielu wypadkach — osłabiał wyraz antypatii dla strony, którą pisarz w zasadzie traktował niechętnie (zbuntowany lud ukraiński). Nie tłumaczy chyba tych faktów „postawa baśniowa”. Nawet w planie artystycznym.

Sienkiewicz zupełnie serio dążył, jak to wielokrotnie wyznawał, do stworzenia nowoczesnej epopei. Pojmował ją jednak równie tradycyjnie, co ahistorycznie: miał to być aliaz współczesnej mu powieści realistycznej, jej właściwości narracyjnych, z techniką epiki homeryckiej. Znowu prywatny szczegół nierozstawiania się pisarza z tomem Homera nie jest dla tych spraw obojętny. Ale przede wszystkim odkrywamy kojarzenie tych składników w samym materiale fabularnym historycznych powieści Sienkiewicza. A więc i „idealny bohater”, a może znamiennejsze jeszcze — anachroniczne potyczki jednostkowe, których pełno w całej *Trylogii*. Komparatystyka zawsze wskazywała tu na rodowód homerycki. Tylko że ważniejszy jest fakt, iż w eposie antycznym wynikało to z charakteru ówczesnego modelu wojennego, natomiast w XVII w. był to już margines praktyki wojennej. Skupianie zaś uwagi pisarskiej na tego rodzaju motywach nie tyle wskrzeszało tradycję epiki homeryckiej, co przekształcało powieść historyczną w romans awanturniczy. To tkwiło w logice wewnętrznej zjawiska, nie w zamierzeniach pisarza. A atuty konserwatyzmu Sienkiewiczowskiego w *Trylogii*? Czy samo pytanie nie traci paradoksem? Wydaje mi się, że są one także widoczne, chociaż dosyć rzadko uświadamiane. Czy nie ów swoisty typ konserwatyzmu autora *Trylogii* i *Krzyżaków* dozwalał mu na tak pełne utożsamienie się z opisywaną przez siebie epoką, na zżycie się z nią nie tylko intelektualne, ale także na emocjonalne z nią przymierze, przenikające zarówno kreację postaci, jak i gospodarowanie tworzywem językowym, opis epizodu i gestu, ewokację krajobrazu. Konopnicka to właśnie nazwała „wskrzeszaniem przeszłości”. Czy aby nie popada się w przesadę? Oczywiście, jeśli mamy tak określać sposób ukazywania konfliktów dziejowych, dramatów ówczesnej historii, roli poszczególnych aktorów rzeczywistych... Jeremi, Chmielnicki, Jan Kazimierz, Jan III i wielu innych przeczą temu nader dobitnie. To natomiast, co nie przeczy, to postacie powołane do życia przez Sienkiewicza. Nawet Skrzetuski, Longinus,

Wołodyjowski, nie mówiąc już o Kmicicu, Zagłobie, Rzędzianie i tłumie pomniejszych postaci. Pod tym kątem, trzeba to powiedzieć, najmniej się nad *Trylogią* zastanawiano. Badano np. wpływ na nią języka Paska, ale czy zwrócono dostatecznie uwagę, w jakiej mierze jej bohaterowie powieściowi należą do kompanii Paskowej. A przecież chyba w ten sposób „cyferblat”, jeśli posłużyć się porównaniem Prusa, pokazuje właściwy czas. I jeśli by się chciało wreszcie wyjść z zakłętęgo kręgu dyskusji o prawdzie i fałszach historycznych w *Trylogii*, które — jak podkreślam — nie toczyły się poza Sienkiewiczem, poza jego intencjami, ale z jego udziałem, a nawet nie bez jego inicjatywy, to i obecnie droga nie prowadzi ani do posłuszenia się aptekarską wagą (a trzymał ją w ręku bardziej efektownie niż skutecznie zwłaszcza Olgierd Górka), ani przez dowodzenie baśniowego stylu narracji Sienkiewicza⁷.

Autor *Trylogii* w jednym z artykułów stanowiących ślad jego parania się krytyką literacką napisał o Orzeszkowej, że z jej książek czytelnicy dowiadują się nie tyle, jak myślał i czują ukazywani przez nią bohaterowie, lecz jakie problemy dominowały w ich czasach, jakimi się „kwestiami” zajmowali. Niewątpliwie zbyt to brzmi niesprawiedliwie, a przynajmniej zbyt ryczałtowo, ale jeśli by się już posługiwać ryczałtowymi określeniami, to powiedziałbym, że u Sienkiewicza rzecz ma się raczej odwrotnie. Kto szuka prawdy procesów historycznych w opisywanych przez niego autentycznych zdarzeniach, łatwo się zabłąka. To istotnie „wymalowany” cyferblat zegara, bez kółek i sprężyn — jak pisał Prus.

W artystycznym wskrzeszaniu reprezentatywnych typów ludzkich XVII w. Sienkiewicz pozostaje natomiast niedościgłym mistrzem. Tu jego żywiołowy talent kreowania postaci i odpowiednich dla nich sytuacji świeży chyba największe triumfy artystyczne. Jest bowiem w Sienkiewiczu, autorze *Trylogii*, jakaś, nie waham się tu użyć tego określenia, genialna intuicja (podbudowana zresztą chłonnymi studiami) w umieszczaniu nawet najbardziej ekscentrycznych i nieprawdopodobnych figur w „atmosferze przedstawionego czasu” (określenie Lukácsa). Rzadko też zdarza się, aby jego postaci siedemnastowieczne wychylały się z ram epoki, w której je umieszczono. Pisarz nigdy niemal nie uwspółcześnia wizerunku psychicznego swoich fikcyjnych bohaterów, nawet kiedy ich czyny, gesty i słowa są bezpośrednią aluzją do współczesności pisarza. Nie na darmo przywilej zwracania się do czytelnika z czasu powstania *Trylogii* posiadał prawie wyłącznie jeden Zagłoba, mrugający swoim jedynym zdrowym okiem i uśmiechający się pod wąsem...

Umiejętność artystyczna utrzymywania się w ramach „dawności” jest na pewno jednym z najistotniejszych źródeł sukcesu pisarskiego i czytelniczego. Sprawia, że *Trylogia* i *Krzyżacy* nawet dla czytelników bardzo zaangażowanych w opisywanych konfliktach, i to nie po stronie, z którą sympatyzuje pisarz, są porywającą lekturą. Było, minęło... Temu przyświadcza wielki artysta słowa zakochany w przeszłości. O tym nie zawsze się pamięta w pracach o *Trylogii*.

Myślę, że wrażliwość badawcza Szweykowskiego borykająca się z tymi specyficznymi właściwościami romansopisarstwa Sienkiewiczowskiego sprawia, iż szuka

⁷ J. Ziomek w recenzji książki A. Stawara *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza* („Pamiętnik Literacki”, 1962, z. 1, s. 256) pisał niedawno: „Koncepcja *Trylogii* jako baśni [...] żąda tylko, aby przy wartościowaniu ideowym i wychowawczym respektować założenia poetyki utworu”. Trzeba jeszcze tylko dowieść, że taka jest poetyka *Trylogii*. K. Wyka, na którego rozprawę *Sprawa Sienkiewicza* powołuje się Ziomek, dylemat cyklu Sienkiewicza jako baśni czy realistycznej powieści historycznej rozpatrywał w perspektywie ewolucji recepcji czytelniczej, nie poetyki utworu. To istotna różnica. Powracam do tej sprawy nieco dalej.

klucza do nich w przełamaniu przez pisarza potocznego w jego czasach i przez niego samego dyskursywnie respektowanych kanonów i konwencji ówczesnego realizmu powieści historycznej. I nie akceptując nawet założeń, do których tym tropem się prowadzi, trzeba stwierdzić, że analizy i konstatacje szczegółowe Szweykowskiego są inspirujące i płodne.

7

Książka Szweykowskiego dotyka, tak mi się wydaje, newralgicznych miejsc problematyki artystycznej i ideowej *Trylogii*, każe na nie raz jeszcze inaczej spojrzeć. Nie formuła wieńcząca, lecz świetne analizy szczegółowe kształtu artystycznego *Trylogii* dowodzą, że Sienkiewicz istotnie nie mieścił się w ramach sztywnej dyscypliny powieści historycznej, której kanony uznawał i usiłował im jakoś dochować wierności. Górę brał temperament świetnego narratora o niepohamowanych skłonnościach do koloryzacji własnej przeszłości w duchu sympatii i optymizmu. Autor, który miał głębokie wewnętrzne poczucie, że to przeszłość i że to własna. Intencje „rozrachunkowe” pojawiające się wówczas w polskiej prozie historycznej czy dramaturgii (choćby u Jeża czy Świętochowskiego), nie mówiąc już o Żeromskim, były autorowi *Trylogii* najzupełniej obce. Jego konserwatyzm czynił z historii pocieszycielkę, siłę krzepiącą. Takie pojmowanie historii było w ogóle charakterystyczne dla świadomości pewnego odłamu polskiego konserwatyzmu szlacheckiego w w. XIX, zwłaszcza w Królestwie Kongresowym⁸.

Czy Sienkiewicz był świadom rys i dekadencji, jakie występowały w dziejach Polski XVII wieku? Sam o tym pisał kilkakrotnie. Nawet w *Trylogii*, na co zwracał przed Szweykowskim uwagę Prus i inni. Sporo fragmentów, wypowiedzi wprost wskazuje na groźną sytuację Polski, rozkład jej życia politycznego i państwowego. Obszernie Szweykowski ukazuje te motywy w *Panu Wołodyjowskim*. Wywody na ten temat są tym ciekawsze, że prowadzą na próg motywacji deformowania tła historycznego, które stanowiło kanwę Sienkiewiczowskiej fabuły. Autor wskazuje mianowicie (skracam dowodzenie do konkluzji), że „Sienkiewicz wyszedłszy raz z atmosfery baśniowo-legendowej musiał — nawet łamiąc brutalnie jej logikę w ostatniej powieści — powrócić do źródeł stylu charakteryzującego całość cyklu. Musiał — bo w istocie poza uludą czyhała ze wszystkich stron przepaść” (s. 95).

Otóż to właśnie: Sienkiewicz był mimo wszystko zbyt silnie przywiązany do kanonów i konwencji realistycznej powieści historycznej, aby mógł je zaatakować od czoła; mógł je obejść, czynić — że tak powiem — flankowe wyłomy. Nie odrzucał obowiązujących go, wedle własnego przekonania, wymogów pisarskich. Tylko obchodził je „na tyle”, by nie skaziły optymistycznej, pocieszycielskiej wizji przeszłości. Pewnym argumentem immanentnym w stosunku do wywodów Szweykowskiego jest właśnie *Potop*. Autor szkicu słusznie wskazuje, że nic nie świadczy o jakiejś zmianie postawy ideowej i artystycznej na przejściu od pierwszej do tej

⁸ Ten typ konserwatyzmu szlacheckiego był szeroko rozpowszechniony w prasie i publicystyce po 1863 roku. Reprezentanci jego występowali na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kłosów”, „Niw”, a także pism codziennych, spośród których na szczególną uwagę zasługuje tu pozostające przez kilka lat pod redakcją Sienkiewicza „Słowo”. Warto też zwrócić uwagę na znamieny pod tym względem stosunek Sienkiewicza do pesymistycznej historiozofii krakowskiej szkoły historycznej czy też stańczyków, składaną przecież bardzo mu bliskich ideowo.

powieści". To tylko materiał historyczny, na którym autor *Potopu* snuł swoją fabułę, miał inny walor z punktu widzenia skłonności artystyczno-ideowych pisarza, z punktu widzenia wewnętrznych sprzeczności, jakie go cechowały. A przecież odmienność ideowo-artystyczna pierwszej i drugiej części *Trylogii* była właściwie przez wszystkich prawie dostrzeżona.

Wyrazem właśnie tych wewnętrznych sprzeczności pisarstwa Sienkiewicza jest obecność w obrębie realistycznej powieści historycznej takich elementów i „chwytów” artystycznych, które Szweykowski określa jako „baśniowe” i „legendowe”. Nie widzę powodu, żeby ich i tak nie można było nazwać, jeśli zachowa się przeświadczenie, że jest to terminologia metaforyczna. Nie tyle w końcu chodzi o nazwę, chociaż wyrazistość semantyczna posiada swoją wartość; chodzi przede wszystkim o właściwe widzenie proporcji poszczególnych elementów określających charakter artystyczny *Trylogii*. Z tego punktu widzenia traktowanie *Trylogii* jako „baśni” wydaje mi się zachwianiem rzeczywistych proporcji tych składników i oderwaniem jej od rzeczywistej gleby, na której powstała. Nie wystarczy chyba jednak powiedzieć tylko tyle.

8

Cykl Sienkiewiczowski jest jedną z najpopularniejszych, a ściślej mówiąc: najpopularniejszą dotąd powieścią polską. Dziełom zaś tej rangi przypada los — nie wiem: przywilejowany czy nieuprzywilejowany — iż ewolucja kultury, literatury w której obrębie się znajdują, wyciska najwyrazistsze na nich piętno.

W przemiennym procesie odbioru czytelniczego takich dzieł odbija się szczególnie plastycznie ewolucja świadomości społecznej, upodobań zbiorowych, gustów artystycznych. I właśnie z tego punktu widzenia, jeśli się dobrze zastanowić, książka Szweykowskiego urosnąć może do symbolicznych świadectw tych procesów w stosunku do dzieła, któremu popularność i oddziaływanie nadało właściwie znamiona probiercze. Bo pomyślimy tylko: toczyła się przez kilkadziesiąt lat prawdziwa kampania o historyzm, prawdę historyczną *Trylogii*; była to kampania, w której uczestniczyło kilka pokoleń krytyków i historyków literatury, pedagogów i socjologów, przywódców stronnictw politycznych i badaczy kultury. Szedł spór między dzielnicami, między pokoleniami, a także między „szkolami historycznymi”; intelektualiści różnych specjalności zawodowych rzucali częstą swoją wiedzę i autorytetu na szalę jednej ze stron. Takiego zasięgu publicznych dyskusji nie zna chyba żadne inne dzieło literatury polskiej, co nie świadczy tylko o randze dzieła.

To prawda: wziętość i popularność *Trylogii* w szerokiej opinii czytelniczej nie stąd czerpała swoje umotywowanie. *Trylogią* zaczytywano się w pewnym sensie niezależnie od tych sporów i wbrew modom literackim. To prawda, ale jeśli coraz częściej pisarz, krytyk czy historyk literatury, publicysta zajmuje w stosunku do *Trylogii* pozycję właściwą właśnie tym szerokim rzeszom czytelniczym, jeśli i tamci stają się także rzecznikami traktowania jej jako urzekającej „przygody” czytelnic-

⁹ Nie podważając tego poglądu, warto nawiasem dodać, że niezwykle interesujący byłby problem pokrewny: jaka dokonywała się ewolucja kunsztu pisarskiego Sienkiewicza w ciągu kilku lat pracy nad poszczególnymi częściami *Trylogii*? Bo zaczynał ją Sienkiewicz jako powieściopisarz-debiutant mający niezbyt zachęcające doświadczenie zarówno jako autor powieści, jak i autor próby narracji historycznej (*Niewola tatarska*). Ewolucja kunsztu pisarskiego w obrębie *Trylogii*, co sygnalizuje Szweykowski, nie oznacza oczywiście tylko postępu artystycznego.

czej bez większych konsekwencji intelektualnych, historiozoficznych, dowód to, że coś się zmieniło w „samej” *Trylogii*. Ze pewne jej treści zwietrzały, straciły wprost zdolność intensywniejszego oddziaływania, inne zaś stają się podstawą trwałych upodobań, przyjemności czy rozkoszy estetycznej. Niezaprzeczoną wydaje się fakt, że od kilku dziesięcioleci dokonuje się właśnie redukcja aktywności treści historiozoficznych, wizji artystycznej najistotniejszych elementów rzeczywistej historii zawartych w *Trylogii*⁴⁰. Spór właściwie przestaje się toczyć o to, czy Sienkiewicz namalował „cyferblat” dziejów, lecz — czy jego cyfry jeszcze fosforyzują.

W książce Szweykowskiego odnajduję przebliski negatywnej odpowiedzi na to pytanie. I właśnie dlatego wydaje mi się ona tak znamienita. Stanowi ona nie tylko dalszy krok w badaniach nad *Trylogią*, ale przede wszystkim może w dziejach dociekań nad nią, co zresztą w tym wypadku wyraziście łączy się z sobą. Powiem nawet więcej: sumiennosc i dociekliwosc, z jaką Szweykowski dowodzi swoich tez, stanowi szczególnego rodzaju świadectwa, iż świadomosc badacza nie jest oderwana od zmieniających się form percypowania dzieł tak czy inaczej klasycznych, dzieł należących do kanonu kulturalnego jakiejś zbiorowosci, narodu itp. W tym sensie książka Szweykowskiego bardziej dowodzi, czym się staje *Trylogia*, niż czym była.

Czy nie jesteśmy w drodze, czy także książka Szweykowskiego jej nie toruje, do przewartościowania miejsca, jakie zajmuje *Trylogia* w polskiej kulturze literackiej? Czy aby w ten sposób zainteresowanie dla Sienkiewicza, autora *Trylogii*, nie przesuwają się coraz bardziej tam, gdzie jest miejsce dla honorów i chwały pisarza „popularnego”, dla twórczości, która daje fascynującą rozrywkę (na jakim poziomie artystycznym!), pisarstwa przychylnego dla odpoczywającego umysłu czytelnika?⁴¹

Historyk literatury zaś, który wyznacza *Trylogii* miejsce niemal w pobliżu wszystkim nam kiedyś bliskiej opowieści *W pustyni i w puszczy*, nie wiem, czy nie najmnielej znaczy punkt węzłowy drogi, jaką przechodzi *Trylogia* po polskim życiu kilku dziesięcioleci.

Samuel Sandler

Georges Blin, STENDHAL ET LES PROBLÈMES DU ROMAN. Paris 1954, Librairie José Corti, s. 339.

Stendhal i problemy powieści jest pozycją z wielu względów interesującą dla badacza literatury. Autor należy do najwybitniejszych stendhalistów współczesnych, posiada w tej dziedzinie poważny dorobek interpretacyjny i edytorski, przede wszystkim obszernie studium *Stendhal et les problèmes de la personnalité*. Zajmował się również prozą osiemnastowieczną, zwłaszcza Sade'em, wydał cenne studia o Baudelaire, a jednocześnie uczestniczy w aktualnych dyskusjach filozoficzno-literackich.

⁴⁰ Pierwszy chyba szerzej wskazał na to K. Wyka w rozprawie *Sprawa Sienkiewicza. „Twórczość”*, 1946, nr 6. Przedruk w: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 1. Kraków 1956, s. 113—140. Do niektórych sugestii tej rozprawy tu nawiązuję.

⁴¹ Niedawno pisał na ten temat P. Hertz (*Z dziennika lektury*. „Nowa Kultura”, 1962, nr 16): „Jest to — i był zawsze — jakiś szczególny rys naszej literatury, że świetność narracji nie idzie w parze z głębokością myśli. I na odwrót — ważne i mądre słowa, trudne, nowe myśli nie znajdowały prawie nigdy schronienia w gęstwinie wydarzeń, realiów, akcji. Czytanie Sienkiewicza sprawia oczywistą rozkosz. Ale gdy odkładamy książkę, nie myślimy dalej niż Sienkiewicz, pozostajemy w granicach przez niego zakreślonych, nic nas bowiem do wyjścia poza nie nie skłania”.