

Alina Nofer-Ładyka

"Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza", Tadeusz Bujnicki, Kraków 1968, Wydawnictwo Literackie, Monografie Historycznoliterackie, ss. 466, 2 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 281-296

1970

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.

dzielu, a mianowicie artykuł Janiny Wieczerskiej. Autorka wysoko oceniła rozdział *O rymotworcach polskich* i uznała go za „pracę przełomu” w polskich badaniach historycznoliterackich¹².

Wspomniany artykuł o R. Welleku zakończył Sawicki krótkim przeglądem stanu badań nad dziejami polskiej wiedzy o literaturze. Stwierdził wówczas jak najsluszniej, że stan ten nie przedstawia się zadowolająco. Otóż wydaje się, że sytuacja uległa obecnie znacznej poprawie, i to w głównej mierze właśnie dzięki jego książce, która nie tylko posuwa naprzód badania w tej dziedzinie, lecz także powinna spełnić rolę inspiratorską i spowodować powstanie wielu prac szczegółowych. Dotychczas mógł odstręczać od ich podejmowania brak odpowiedniego „układu odniesienia”, konieczność dorabiania na własną rękę odpowiedniego tła porównawczego. Dziś zadanie to znakomicie ułatwia praca Sawickiego. Jak już wyżej zaznaczono, ukazuje ona „przemienność zagadnień i poglądów”, nie interesując się osobowościami krytyków i historyków literatury ani zagadnieniami bardziej szczegółowymi, aczkolwiek nie pozbawionymi ważności. Ta problematyka czeka jeszcze na opracowanie, przy czym — jak się wydaje — rozprawa Sawickiego będzie zmuszała do bardziej przemyślanego ujęcia wizerunków badaczy, do odrzucenia częstych jeszcze schematów odziedziczonych po nekrologach czy rocznicowych wspomnieniach.

Rościsław Skręt

Tadeusz Bujnicki, *PIERWSZY OKRES TWÓRCZOŚCI HENRYKA SIENKIEWICZA*. Kraków (1968). Wydawnictwo Literackie, ss. 466, 2 nlb. „Monografie Historycznoliterackie”.

Rok 1966 — jubileuszowy Rok Sienkiewiczowski — dobitnie potwierdził znany powszechnie fakt, iż pisarstwo autora *Trylogii* stanowi wciąż jeszcze trwały przedmiot zainteresowań badaczy różnych szkół w Polsce i nie tylko w Polsce, a co więcej, wciąż jeszcze dostarcza okazji do wznawiania starego sporu o walory Sienkiewiczowskiego dzieła. Pojawiły się wtedy i tuż potem liczne publikacje o najrozmaitszym zasięgu i przeznaczeniu, przy czym wiele z nich, a zwłaszcza prace powstające w kręgu warszawskiej humanistyki uniwersyteckiej, było „głosem zdecydowanie apologetycznym, przemilczającym lub tuszującym to wszystko, co budziło i może budzić sprzeciw, eksponującym walory estetyczne i patriotyczne” dorobku pisarza¹. W tym kontekście nabrały szczególnego znaczenia prace, których autorzy zaprezentowali stanowisko odmienne: aż zbyt ostentacyjnego obiektywizmu, wyłączającego całkowicie udział emocji zarówno z przewodu badawczego jak i z ostatecznych osądów. Do takich autorów należy niewątpliwie Tadeusz Bujnicki.

Ten chyba najmłodszy w Polsce sienkiewiczolog interesował się twórczością pisarza już od dawna, o czym świadczą nie tylko daty jego pierwszych z tego zakresu publikacji, ale także częstotliwość i systematyczność publikacji późniejszych, a przede wszystkim ich zawartość. Zaczął od analiz Sienkiewiczowskich małych form. W roku jubileuszowym udowodnił, że potrafi wnieść wiele nowego

¹² J. Wieczerska, „O rymotwórstwie i rymotwórcach” Ignacego Krasiciego. „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 2, s. 382.

¹ A. Tatariewicz, *Sienkiewicz — dzisiaj?* „Polityka” 1969, nr 38.

do naszego odczytania *Trylogii*. W następnych latach zaczęły się pojawiać dalsze jego artykuły, sięgające aż do *Krzyżaków*². Można stąd wnosić, że ambicją młodego badacza jest dopracowanie się w przyszłości pełnego opisu dzieł wszystkich Sienkiewicza. Jako dobrą zapowiedź takiego zamiaru przyjąć też można omawianą tu książkę, w której Bujnicki scalił i podsumował niejako wyniki swoich badań nad pierwszym okresem twórczości pisarza.

Obejmuje ona okres 1869—1880, którego granice wyznaczają daty powstania *Na marne* i *Za chlebem*. Mieszczą się w niej więc najwcześniejsze utwory Sienkiewicza — młodzieńcza powieść i *Humoreski z teki Worszyłły*, tzw. „mała trylogia” oraz utwory powstające podczas czteroletnich bez mała wojaży pisarza po świecie — większość utworów o tematyce ludowej, większość opowiadań czy nowel „amerykańskich”, *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* i wreszcie pierwszy dramat *Na jedną kartę*. Konsekwencją ściśle przestrzeganego wyznacznika chronologii i rodzajowości jest swoista amorficzność książki Bujnickiego, jej wyrażenie nie dokończony, otwarty kształt. Nie jest to bowiem monografia całej twórczości pisarza poprzedzającej *Trylogię* (bo zabrakło w niej utworów, które powstały po jego powrocie do kraju), nie jest to studium Sienkiewiczowskich małych form (bo zabrakło w nim utworów najważniejszych, takich jak *Latarnik* czy *Sachem*, a znalazło się omówienie dramatu) i wreszcie nie jest to pełny obraz pisarstwa Sienkiewicza do r. 1880, gdyż pominięto w nim tak ważną dla tego okresu publicystykę Litwosa, od felietonów *Bez tytułu* poczynając na *Wiadomościach bieżących* kończąc. Przy czym o ile dwie pierwsze pretensje można uchylić w przewidywaniu, iż Bujnicki pociągnie dalej wątek swoich sienkiewiczowskich rozważań, o tyle pretensja trzecia pozostaje w mocy. Żadna monografia twórczości któregośkolwiek z pozytywistów, nawet jeżeli chce objąć pewne tylko lata, nie powinna wyłączać z pola obserwacji jego felietonów czy kronik, które pod wieloma względami dorównywały znaczeniem nowelom, obrazkom lub szkicom. Nie potrafię znaleźć odpowiedzi na pytanie, dlaczego Bujnicki pominął ten odcinek twórczości, robiąc do niego co najwyżej odsyłacze dla wykazania niewątpliwych zbieżności tematycznych pomiędzy publicystyką a konkretnym utworem „pięknym” albo dla wykazania podobieństw w tkance stylistycznej obu gatunków. Wydaje mi się bowiem, że pominął w ten sposób nie tylko ważne ogniwo w pisarstwie Sienkiewicza, ale również okazję do mocniejszego ubicia owego „przedpola” (jak nazywa Bujnicki omawiany okres), na którym zarysowuje się wyraźnie zarówno „system poglądów społecznych, ideowych, artystycznych” jak i poetyka pisarza i które niewątpliwie „otwiera perspektywę na okresy następne” jego twórczości (s. 7, 6). Odwoływanie się w tym lub innym miejscu książki do publicystyki Litwosa jedy-

² Oto ważniejsze publikacje T. Bujnickiego: „*Mała trylogia*” Henryka Sienkiewicza. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Filologia, z. 7 (1961); „*Szkice węglem*” Henryka Sienkiewicza. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 1; *Dwa paradoksy twórczości Sienkiewicza*. „Życie Literackie” 1965, nr 52; *Struktura artystyczna „Trylogii” a pamiętniki polskie XVII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 3; *Sztuka narracyjna „Trylogii”*. „Ruch Literacki” 1966, z. 3; *Sienkiewiczowskie „laboratorium” formy. (Z problemów budowy „Jamioła”)*. Jw., 1967, z. 2; *O „Niewoli tatarskiej” Henryka Sienkiewicza*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, Filologia, z. 14 (1968) (wspólnie z S. Balbusem); *Sienkiewicz — twórca polskiej noweli*. „Życie Literackie” 1969, nr 11; „*Krzyżacy*”. Jw., nr 15; *Prolegomena do „Potopu”*. Jw., nr 19.

nie jako do źródła informacji o kształtowaniu się owych poglądów czy poetyki — na pewno sprawy nie załatwia.

I tu natrafiamy od razu na generalną zasadę metodycznego postępowania autora, która przyniosła jego pracy ogromne korzyści, ale także zadecydowała w pewnym stopniu o jej amorficznym kształcie. Bujnicki z niesłychanym pietyzmem traktuje każdy utwór. Odnosi się wrażenie, że biorąc go na warsztat, uruchamia za każdym razem na nowo, dla potrzeb tego tylko opowiadania czy szkicu, całą swą precyzyjną aparaturę badawczą. Dociera w sposób często odkrywczy do genezy utworu, odnotowuje pieczołowicie fazy jego powstawania od pierwszego pomysłu do ostatecznej wersji publikowanej (nie pomijając perypetii cenzuralnych i ich konsekwencji w takich przypadkach, jak dzieje *Szkiców węglem* czy dych odmiennie redakcyjne *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*), relacjonuje dokładnie opinie krytyki współczesnej i po tych wstępnych niejako zabiegach przeprowadza wszechstronną, nad wyraz skrupulatną analizę struktury utworu, nie przepuszczając najdrobniejszym jej elementom — trzecio- czy czwartorzędnym postaciom, epizodom, wątkom, osobliwościom w zakresie onomastyki itp. Ta zasada postępowania uniemożliwia praktycznie autorowi jakiegokolwiek wiązanie poszczególnych utworów w szersze całości strukturalne. Omawia on więc po prostu kolejno utwór po utworze, trzymając się jedynie „naturalnego” (tj. chronologicznego) porządku rzeczy (drobnym odstępstwem od tej reguły jest dołączenie *Selima Mirzy* do *Starego sługi* i *Hani* lub przesunięcie *Za chlebem* do szeregu utworów amerykańskich). Teraz jeżeli się zważy, że Bujnicki odcina się niemal całkowicie od biografistyki, że rejestruje w swojej książce tylko takie fakty, jak wyjazd pisarza do Ameryki, Paryża czy Włoch, że rezygnuje świadomie z prób penetrowania tych obszarów jego doświadczeń, które nie mają bezpośredniego związku z twórczością, łatwo można stwierdzić, iż pomiędzy omówieniami tworzą się w książce puste miejsca, których autor nie jest w stanie niczym wypełnić.

Bo z przyjętej przez niego zasady wynika jeszcze co innego: wąskie możliwości dokonywania uogólnień. Bujnicki nie pomija wprawdzie żadnej okazji, by na marginesie swych drobiazgowych rozważań zasygnalizować kwestię szerszej natury, dotyczącą bądź tzw. orientacji ideowej pisarza, bądź specyficznych cech jego talentu, ale te ważne często spostrzeżenia mają charakter tak nawiasowy, tak są wtopione w misterne konstrukcje kolejnych mikroanaliz, że nieomal uchodzą uwagi przy najpilniejszej nawet lekturze. Nie powstaje z nich widoczne zwieńczenie poszczególnych elementów rozprawy, czy choćby wyższe ich piętro. Przed oczami czytelnika przesuwiają się fragmenty obrazu, których nie łączy lub łączy zbyt nikle nadrzędna idea całości nazwanej „przedpołem” Sienkiewiczowskiego powieściopisarstwa. (Musiał sobie z tego zdawać sprawę zresztą sam autor, bo zamknął swoją książkę rozprawką pełniącą rolę podsumowania. Tu dopiero znalazło się miejsce na syntezę, którą jedynie zapowiadały wpisywane od czasu do czasu w ten czy inny rozdział wnioski uogólniające.) Sądzę, że ta „osobność” rozdziałów książki wynika nie tyle stąd, że autor zbyt wiele troski poświęcił najdrobniejszym nawet utworom, ile przede wszystkim stąd, że nie zadbał w sposób dostatecznie widomy o ich konstrukcyjną więź, której nie były w stanie mu dostarczyć znakomite skądinąd analizy samych tylko utworów „pięknych”.

Nie chciałabym jednak, by te może zbyt rygorystycznie sformułowane pretenzje podważyły w jakimkolwiek stopniu opinię wcześniejszą, iż omawiana książka daje gwarancję powodzenia dalszym poszukiwaniom Bujnickiego. Zaprezentowany w niej bowiem warsztat badawczy i każdorazowe wyniki przeprowadzonych analiz rekompensują w poważnej mierze niedostatki syntezy.

Dążąc przede wszystkim do ustalenia genezy konkretnych utworów sięga Bujnicki do najrozmaitszych źródeł. Nie tylko do eksploatowanej najczęściej korespondencji i publicystyki pisarza, gdzie natrafia niejednokrotnie na wypowiedzi doszczętnie zapomniane lub po prostu nie dostrzeżone przez innych badaczy, ale także do rozległych złóż prasy ówczesnej, w której podnoszone przez Sienkiewicza kwestie znajdowały swoją dokumentację. W tych przypadkach natomiast, gdy utwór pozbawiony był takiego zaplecza, gdy pisarz nie zaopatrzył go w żadną „metrykę urodzenia”, a źródła prasowe nie mogły być brane pod uwagę, Bujnicki rekonstruuje nie bez powodzenia „intencje” Sienkiewicza na podstawie samego tylko odczytania owego utworu. Dużą pomocą są mu opinie krytyków zwłaszcza ówczesnych, z którymi konfrontuje niejako zamysł twórczy pisarza i ukazuje różne możliwości jego interpretacji. Niebagatelną wreszcie rolę spełnia przy tych wstępnych zabiegach przywoływany kontekst literacki; tu odnajduje badacz zarówno jeszcze jeden krąg inspiracji tematycznych Sienkiewicza jak też miejsce i rangę jego dzieła w literaturze okresu.

Chciałabym zwłaszcza podkreślić wagę dokumentacji dotyczącej dwóch zespołów małych form, różniących się tematem, ale wbrew pozorom podobnych do siebie w sposobie jego „odkrywania”. Są to: zespół utworów ludowych, do których dołączyć można zupełnie odmienną w tematyce „powiastkę” *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, oraz zespół utworów amerykańskich. Materiały nagromadzone przez Bujnickiego, szczególnie na użytek pierwszego zespołu, są wręcz imponujące. Przy analizie *Szkiców węglem* np. poznaje się dzięki nim całą złożoność, wagność i aktualność „kwestii włościańskiej” podjętej przez Sienkiewicza: charakter i sens ustawy o sądach gminnych, rzeczywistą funkcję pisarza gminnego, podłoże „zasady nieinterwencji” stosowanej przez szlachtę wobec chłopów, kampanię młodej prasy prowadzoną przeciwko tej zasadzie itd. Dopiero na tym tle „przeświecone” *Szkice węglem* zarysowują się jako utwór o wyjątkowym znaczeniu nie tylko w twórczości pisarza, ale i w całej literaturze współczesnej. Podobnie rzecz wygląda w przypadku *Jamioła* i *Janka Muzykanta*, gdzie z kolei Bujnicki przytoczył liczne świadectwa dowodzące społecznego zainteresowania problemem dzieci wiejskich, któremu Sienkiewicz wyszedł wyraźnie naprzeciw. Dwa następne utwory, *Za chlebem* i *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, były już kiedyś dość dokładnie zbadane przez Jarosława Maciejewskiego. Z tym większą satysfakcją należy więc powiedzieć, że Bujnicki nie poprzestał bynajmniej na odwołaniu się do jego opinii, ale pod wieloma względami je uzupełnił i skorygował, co przy omawianiu zwłaszcza *Pamiętnika* miało niebagatelne znaczenie dla ostatecznej interpretacji utworu (zazębiał się on ściśle, jak to udowodnił Bujnicki, z publicystką współczesną, omawiającą szeroko problemy szkolnictwa i wychowania, przy czym skrzyżowały się w nim tendencje prasy pozytywistycznej z tendencjami prasy zachowawczej). Na podstawie tych przykładów można stwierdzić, do jakiego stopnia Sienkiewicz, przebywający wówczas poza krajem, wsłuchany był w „głosy z ojczyzny”, jak czujnie i natychmiastowo reagował na każdą „palącą kwestię” kraju, a więc jak gorliwie wypełniał swoje „obowiązki” zgodnie z postulatami ówczesnego programu literackiego pozytywistów.

Wypełniał je wbrew pozorom i wówczas, gdy przysyłał do kraju swoje amerykańskie utwory, traktując je trochę tak jak *Listy z podróży do Ameryki*, które miały m.in. zapoznawać polskich czytelników z egzotyką nie znanego im świata. „Zapotrzebowanie” na temat amerykański, potwierdzone obfitością publikacji w prasie i nie tylko w prasie, wykazał Bujnicki równie dowodnie jak pobudki

kierujące pisarza ku określonym tematom ludowym³. Ale przy ustalaniu źródeł pomysłów konkretnych utworów posłużył się w zasadzie jedynie *Listami z podróży do Ameryki*, gdzie odnalazł zarówno prototypy postaci i „sytuacji międzyludzkich” pojawiających się w *Orsie* czy w opowieści *Przez stepy*, jak opinie pisarza o społeczności amerykańskiej, które zadecydowały w poważnym stopniu o ukształtowaniu materiału fabularnego w jego amerykańskiej nowelistyce. Tu raz jeszcze się okazało, jakie przysługi oddać może badaczowi publicystyka Sienkiewiczowska, z której tak skąpo korzystał Bujnicki przy innych okazjach⁴. W ostatecznym zaś rezultacie temat amerykański potwierdził w gruncie rzeczy to samo zjawisko co temat ludowy — młodzieńcza twórczość pisarza tkwiła głęboko korzeniami w konkretnej rzeczywistości współczesnej: z niej wyrastając, ją przetwarzając i ku niej się zwracając w swoich ideowych posłaniach.

Na inną płaszczyznę wkracza Bujnicki w momencie, gdy zaczyna „ogłądać” utwory Sienkiewicza w kontekście literackim, wykazując ich powiązania z kręgiem myśli estetycznej epoki lub też z określonymi utworami tych lub wcześniejszych lat. Niezmiernie interesująco się przedstawia w jego książce „otoczka” powieści *Na marne* (Kraszewski, Zachariasiewicz, Bałucki, Orzeszkowa, ba, nawet Żmichowska), *Humoresek z teki Worszyłły* (Zachariasiewicz, Jeż, Orzeszkowa, Bałucki, Lam, a nawet Gogol), *Przez stepy* (Cooper, Bret Harte), *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* (Kielland) itd. Nad wyraz ciekawie postępuje badacz przy omawianiu „małej trylogii”; odnajduje bowiem związek tych opowiadań z ciągiem tradycji literackich sięgających pierwszej połowy XIX wieku. Wydaje się jednak że — ogólnie rzecz biorąc — w przeciwieństwie do swych późniejszych studiów nad *Trylogią*, autor nie wykorzystał tu wszystkich możliwości poznawczych, jakie mu podsuwał ów kontekst, że daleki był jeszcze od traktowania dzieła Sienkiewicza jako zjawiska, w którym przełamały się w różny sposób najrozmaitsze elementy współczesnej świadomości kulturalnej wraz z dziedzictwem kultury epok minionych. Nagromadzone pieczołowicie materiały — przytaczane na zasadzie historycznoliterackiej ciekawostki, swoistego ozdobnika — pełnią w jego książce funkcję w istocie dość błahą wobec głównej sprawy, rzeczywiście pasjonującej Bujnickiego: drobiazgowej analizy fenomenu literackiego, jakim jest dla badacza każdy kolejny utwór Sienkiewicza.

Przystępując do owej analizy Bujnicki stara się przede wszystkim dotrzeć do generalnej zasady strukturalnej utworu. Wywodzi tę zasadę z przyjętych przez Sienkiewicza założeń ideowo-artystycznych, bądź to sformułowanych *expressis verbis*, bądź dających się wydedukować z pierwszego, wstępnego oglądu dzieła. W dalszym trybie sprawdzając te założenia z ich artystyczną realizacją — sprawdza badacz równocześnie funkcjonalność owej generalnej zasady, jej przydatność dla celów wyznaczonych sobie przez pisarza, która potwierdza się lub nie w poszczególnych elementach struktury utworu, w ich usytuowaniu i wzajemnych związkach. Ostatecznym wynikiem tego postępowania jest podejmowana za każ-

³ Prześcięgnął go pod tym względem tylko S. Sandler (*Indiańska przygoda Henryka Sienkiewicza. Tropy „Sachema”*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 3. Zob. też wydanie książkowe: Warszawa 1967), który tropiąc ślady *Sachema* dotarł aż do zapomnianej publikacji L. Powidaję.

⁴ A jednocześnie na marginesie i bez pretensji do autora: jak można wykozystać wiedzę o „dzikim Zachodzie” zawartą w *Listach* Sienkiewicza dla interpretacji jego twórczości, i tej amerykańskiej, i tej najbardziej „polskiej”, pokazał dopiero K. Wyka w swoim znakomitym studium *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza* (w zbiorze: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*. Kraków 1968).

dym razem próba oceny omawianego dzieła, przy czym za główne kryterium została tu przyjęta tzw. prawda życia, rodzaj i zasięg zawartych w dziele uogólnień, których jakość można ustalić przez odniesienie do pozaliterackiej wiedzy o przedmiocie. I wreszcie zmierza badacz do wniosków szerszych — na podstawie zaobserwowanych sposobów artystycznej obróbki danego tematu stara się ustalić pewne prawidłowości występujące w sztuce pisarskiej młodego Sienkiewicza; na podstawie odczytywanych w utworach poglądów pisarza na taką czy inną kwestię usiłuje określić ówczesny stan jego świadomości ideowej, a zwłaszcza stopień jego zaangażowania w ruch tzw. młodych.

To, co Bujnicki osiągnął w zakresie rozważań szczegółowych, budzi prawdziwy szacunek. W przebogată literaturę o Sienkiewiczu wpisać trzeba będzie, dzięki jego ustaleniom, nowe cenne pozycje. Po przykłady sięgać tu można do każdej kolejnej rozprawki, od analizy *Na marne* poczynając, na analizie *Na jedną kartę* kończąc. I tak np. *Na marne* odczytał badacz jako powieść „charakterologiczną”, w której znalazły odbicie dążenia, pasje i poglądy studentów Szkoły Głównej, zasyfrowane pozorami raczej niż realiami z życia studentów w Kijowie. Charaktery i role głównych bohaterów utworu, ich kształtujące się postawy wobec świata, sytuacje, w jakich się znajdują, wszystko to uprawnia do wniosku, że *Na marne* jest dość wiernym zwierciadłem „popowstaniowego marazmu, ideowego minimalizmu i bierności” ówczesnej młodzieży (s. 33), a więc zjawisk typowych dla okresu i środowiska opisanego przez Sienkiewicza. Z drugiej jednak strony konwencjonalne wątki fabularne uzyskały w powieści przewagę nad realistyczną motywacją przeżyć ludzkich, główny konflikt, w którym mieli uczestniczyć bohaterowie, konflikt pomiędzy miłością a pracą, nie został ukazany. Jeśli zaś stwierdzi się jeszcze „schematyczność wielu sylwetek, szablonowość ich postępowania oraz pewną — nie zawsze zamierzoną przez autora — karykaturalność” (s. 29), a obok tego nieznośną egzaltację i nadmiar retoryki w stylu całego utworu, niewiele będzie racji dla wysokiego zaszeregowania Sienkiewiczowskiego debiutu. Toteż Bujnicki oceni pozytywnie jedynie pewne cechy artyzmu pisarza występujące w powieści oraz położy nacisk na jej funkcje poznawcze, bo obok dokumentacji studenckiego życia odnajdzie w niej interesujące przejawy wczesnych przekonań ideowo-estetycznych samego Sienkiewicza.

Humoreski z teki Worszyłły to oczywiście „brozury społeczne w artystycznej formie”. Te niegdyś pomijane, a w pewnym okresie zdecydowanie przeceniane utwory młodego pisarza obrosły już w tak bogatą literaturę przedmiotu, że to, co mógł zaprezentować Bujnicki w swojej analizie tekstu, musiało być w jakiejś mierze powtórzeniem interpretacji wcześniejszych, tyle że uszczegółowionych i znacznie solidniej udokumentowanych, wśród których tylko niekiedy zdarzała się okazja do sformułowania poglądu zupełnie nowego. Autor zebrał więc przede wszystkim pokazną sumę nowych dowodów na potwierdzenie starej opinii, iż *Humoreski* spełniały idealnie wszelkie warunki literatury tendencyjnej, której poetykę wypracowywali w tym czasie krytycy i twórcy z obozu młodych. I że w rezultacie „Skonwencjonalizowany schemat fabularny, służący doraźnym i wąskim celom pisarza, wpłynął w sposób decydujący na nikłą trwałość wielu ideowo-artystycznych elementów” obu utworów (s. 52). Po dokładnym jednak przepatrzeniu wszystkich tych elementów oraz po skonfrontowaniu ich z elementami pokrewnymi występującymi obficie w ówczesnej produkcji powieściowej Bujnicki doszedł do wniosku, że „Na tym tle *Humoreski* nie wyglądają wcale najgorzej”. I wyraził przekonanie, iż „Opowiadania ratuje przede wszystkim ich »humorystyczna« koncepcja, tworząca dystans ironiczno-komiczny wobec świata przedstawionego. Stąd

na wiele elementów tekstów można patrzeć »z przymrużeniem oka« (s. 82). Sprawdziło się to zwłaszcza w odniesieniu do *Nikt nie jest prorokiem*, gdzie postać narratora, utrzymana znakomicie w starszylacheckim stylu, przyczyniła się szczególnie do stworzenia owego ironiczno-komicznego dystansu wobec pozytywnego bohatera i jego poczynań. Dokonany zaś przez Bujnickiego przegląd rodzajów komizmu, którymi posłużył się pisarz, stał się jednym z lepszych przykładów inwencji badacza, pozwalającej mu odnaleźć nowe możliwości odczytania nawet tak „obgadanych” utworów jak *Humoreski*.

Podobną inwencję, w znacznie rozleglejszych przy tym zastosowaniach, przejawiał autor przy analizie „małej trylogii”, w której wykazał zarówno więzi strukturalne, łączące te trzy utwory w pewien cykl, jak też zasadność traktowania ich jako utworów o wyraźnych swoistościach kompozycyjnych. Znakomicie przedstawia się wywód dotyczący *Starego sługi*, w którym badacz dopatrywał się dowodów świadomej stylizacji gawędowej, potwierdzającej się w portrecie głównego bohatera, w zredukowanej do minimum akcji, w rozbudowanych epizodach, dygresjach, charakterystycznych scenkach i wreszcie w samym sposobie prowadzenia narracji. Nie mniej ciekawie wypadła analiza *Hani* jako powiastki psychologicznej, która — inaczej niż *Stary sluga* — posiada już wyraźną akcję, skonstruowaną według schematu „awanturniczego romansu”. Ale o ile w *Hani* owe narastające wątki przygotowawcze przystają jeszcze dość ściśle do przeżyć narratora-bohatera, a tzw. działanie tylko częściowo likwiduje znaczenie płaszczyzny psychologicznej, o tyle w *Selimie Mirzy*, będącym przykładem typowej opowieści awanturniczo-przygodowej, przyjęta przez pisarza zasada narracji podmiotowej klóci się oczywiście z fabularnym tokiem utworu i sprawia wrażenie zbędnego naddatku, który się niczym nie tłumaczy.

W rezultacie cykl *Z natury i życia* stanowi dość osobliwy przykład ewolucji gatunkowej małych form Sienkiewicza w kierunku ich „upowieściowienia”. Nie oznacza to jednak bynajmniej kierunku wzwyż, przeciwnie — adekwatność tematu i sposobu jego potraktowania realizuje się najpełniej w *Starym słudze*, by w *Selimie Mirzy* dojść do takiej rozbieżności, która musiała przesądzić o nikłych walorach artystycznych utworu. Potwierdzeniem tej tendencji zniżkowej jest pojemność poznawcza poszczególnych części cyklu. Typowość i plastyczność postaci bohatera w *Starym słudze*, rozbudowane w utworze tło społeczno-obyczajowe i wreszcie, rzecz niebagatelna, wyraźnie zaznaczony dystans narratora wobec świata przedstawionego przy jednocześnie stworzonej iluzji jego autentyczności — wszystko to razem pozwala widzieć w owej „gawędzie” rzeczywistą pamiątkę dawnych czasów, kartkę z albumu przeszłości. Stopniowy zanik tych elementów w dalszych częściach cyklu — doprowadza „małą trylogię” do ślepego zaułka w twórczości pisarza, gdzie jedynym walorem utworu staje się wartko prowadzona akcja.

Osobną sprawą są uogólnienia, do których dochodzi Bujnicki po dokładnym przebadaniu całego cyklu. O ile bowiem podpisać się można bez zastrzeżeń pod jego stwierdzeniami dotyczącymi zmian zachodzących w warsztacie pisarskim Sienkiewicza (m. in. emancypacja postaci, które wyzwalać się spod presji ilustracyjności zaczynają „decydować” o przebiegu zdarzeń w utworze; przeobrażenia w zakresie stylu, gdzie coraz większą rolę odgrywają elementy „nastrojotwórcze”), o tyle uwagi odnoszące się do dyskutowanego od dawna miejsca „małej trylogii” w polu ówczesnej świadomości twórcy budzą wątpliwość, do której wypadnie jeszcze wrócić.

Wkraczając w temat ludowy znalazł się badacz znowu w dość trudnej sytuacji.

Utwory powstające w tym kręgu zainteresowań pisarza cieszyły się od dawna najwyższą aprobatą krytyków i historyków literatury, a co za tym idzie, bywały wielokrotnie przedmiotem studiów. Z tym większą satysfakcją należy potraktować fakt, że zaprezentowany przez Bujnickiego sposób odczytania ludowej nowelistyki Sienkiewicza pomysłowością swoją i odkrywczością daleko wybiega poza znane kanony interpretacyjne. Nie bez powodu badacz najwięcej miejsca poświęcił *Szki-com węglem*. W dorobku Sienkiewicza jest to jedna z najtrwalszych pozycji, w literaturze o nim jest to obok *Trylogii* utwór, do którego najczęściej się wraca. Samo tylko zreferowanie wszystkich kwestii spornych występujących w dotychczasowych badaniach domagało się pewnego trudu, a było zabiegiem o tyle koniecznym, że jedynie taka płaszczyzna odniesienia mogła stworzyć dogodny start do podjęcia rozważań własnych.

Nie sposób nawet pokrótce zreferować tych rozważań, wprowadzających najdrobniejsze elementy utworu w swoisty obieg znaczeń, w którym zawarł Bujnicki swoją interpretację *Szki-ców węglem*. Zwrócę więc tylko uwagę na kilka tropów jego myśli. Są to m. in.: obecność „fatalistycznej koncepcji świata bez Opatrzności” w utworze, co zadecydowało — „obok socjologicznej konstrukcji faktów — o ze-świecczonym obrazie rzeczywistości” (s. 185); wpływy Szekspirowskie widoczne nie tylko w bezpośrednich aluzjach narratora, ale przede wszystkim w charakterystycznym przemieszaniu motywów groteskowych i tragicznych; inspiracje szkoły naturalistycznej, podpowiadającej pisarzowi „zasadę »organizowania« materiału beletrystycznego na podstawie zgromadzonych faktów o wyraźnym zabarwieniu autentycznym, swoistą formę opowiadania-dokumentu [...], sięgnięcie do nizin społecznych, gdzie formy bytowania ludzi ułatwiają biologiczną koncepcję ich losu, wreszcie nie ustalone jeszcze w *Szki-cach* ostatecznie »przedmiotowe« ujęcie narracji i samoistne znaczenie realiów” (s. 188); heroikomiczna koncepcja postaci głównego bohatera — Żołzikiewicza; rozliczne przejawy „czarnego” humoru w sposobie traktowania innych postaci, a także sytuacji, zbędnych z punktu widzenia porządku fabularnego, niezbędnych dla ogólnej wymowy dzieła; itd.

Jeśli „szkicowość” stała się istotnym wyróżnikiem struktury *Szki-ców węglem*, to z kolei *Jamioł* i *Janko Muzykant* odwzorowują — w dwu różnych wariantach — poetykę noweli pozytywistycznej. Znowu uderza trafność spostrzeżeń Bujnickiego zawartych w analizach obu tych utworów. *Jamioł* został powiązany raz jeszcze z naturalizmem, gdyż w przedstawionym w nim świecie „obowiązują żelazne, empirycznie określone założenia: nie ma w nim miejsca na interwencję Opatrzności, a zdarzenia są zdeteminowane prawami przyrody i prawami wiejskiego środowiska” (s. 339). W *Janku Muzykancie* dopatrzył się badacz, obok elementów naturalistycznych, pokrewieństw z... romantyzmem, a stosunki pomiędzy obiema metodami przejawiające się w różnych opozycjach i związkach uznał za podstawowy wyznacznik struktury tego utworu. Pomijając dalsze ciągi rozważań, w których znalazłoby się jeszcze wiele odkrywczych uwag (dotyczących np. konwencji baśniowych w naturalistycznym *Jamiole* lub „lirycznego akompaniamentu” konstrukcji zdarzeniowej w *Janku Muzykancie*), zaproponowane koncepcje interpretacyjne ludowych nowel Sienkiewicza potraktować trzeba jako nowy przejaw pomysłowości badawczej Bujnickiego.

Również temat amerykański dostarczył mu okazji do zaproponowania nowych ciekawych ujęć poszczególnych utworów. Podnieść tu należy sposób odczytania utworu *Przez stepy*, w którym zdaniem badacza konstrukcja zdarzeń została podporządkowana poetyce relacji podróźniczej, kojarzącej stale zmianę miejsca z upływem czasu; doskonałą analizę *Orsa*, tej chronologicznie pierwszej noweli Sienkie-

wicza, która zaskakuje skądinąd swoją optymistyczno-baśniową koncepcją losu bohaterów, i wreszcie — wyjątkowo sumienne potraktowanie bagatelizowanej zazwyczaj *Komedii z pomyłek*.

Ten z konieczności krótki i powierzchowny rejestr pomysłów interpretacyjnych, zaprezentowanych i uwierzytelnionych w „egzegezach” Sienkiewiczowskich tekstów, nie wyczerpuje oczywiście osiągnięć badacza. Nie sposób także podejmować z nim drobnych sporów o taki czy inny szczegół, który może budzić pewne zastrzeżenia⁵. Trzeba jednak podkreślić osobno, i to z dużym naciskiem, że niezależnie od wyników analiz szczegółowych, pointujących się w wierzytelnych ocenach każdego utworu, nagromadził Bujnicki na marginesach swoich studiów nad dziełem sporą ilość uogólnień, o których także należy wspomnieć.

Tak więc np. natrafia on przede wszystkim na powtarzalność pewnych motywów występujących w Sienkiewiczowskich małych formach, co pozwala mu stwierdzić, jak różnorodne więzi łączą w istocie owe niepodobne do siebie na pierwszy rzut oka utwory. Ustala nie tylko zasady wspólnoty pozwalające scalić *Starego sługę*, *Hanię* i *Selima Mirzę* w „małą trylogię”, a inne utwory łączyć w cykle „nowel ludowych” czy „nowel amerykańskich” (we wszystkich tych przypadkach autor wykrywa nowe rodzaje związków nie tylko tematycznych, ale i strukturalnych). Bo obok tego dostrzega — poprzez podobieństwa w kreacjach bohaterów — zbieżności między *Na marne*, *Hanię* i *Pamiętnikiem poznańskiego nauczyciela*, między *Orsem*, *Jamiołem*, *Jankiem Muzykantem* i znowu *Pamiętnikiem*, wreszcie między *Za chlebem* i utworami amerykańskimi z jednej, a *Za chlebem* i utworami ludowymi z drugiej strony. Również poprzez postacie, prezentujące tym razem określone cechy środowiskowe, wykrywa Bujnicki pokrewieństwa między *Humoreskami* a *Szkicami węglem*, między *Humoreskami* a *Komedią z pomyłek*. Sposób potraktowania wątku erotycznego, zwłaszcza jego rozwiązania, przybliży, zdaniem badacza, *Hanię* do *Na marne*, jednocześnie zaś tę samą *Hanię* „Atmosfera romantyczno-przygodowa oraz wysunięcie na plan pierwszy pierwiastków uczuciowych” (s. 250) łączy z opowiadaniem *Przez stepy*. Fatalistyczną koncepcję losu ludzkiego odnajduje Bujnicki nie tylko w *Szkicach węglem* i w *Jamiole*, ale także w *Przez stepy* i *Za chlebem*. Rodzaj obrazowania natomiast wiąże, jego zdaniem, utwory tak różne, jak *Na marne*, *Janko Muzykant* i *Za chlebem*.

Czy z tej splątanej siatki wpływów, zależności, podobieństw, dostrzegalnych na różnych piętach konstrukcji małych form, można wyprowadzić jakieś główne wątki zdolne uczynić ład w pisarstwie młodego Sienkiewicza? Bujnicki próbuje tego dokonać, i to z dużym powodzeniem. Nie zacierając indywidualnych rysów

⁵ Np. antyarystokratyczne elementy w *Humoreskach z teki Worszyłty* mają chyba starszą tradycję niż przedpowstaniowa powieść realistyczna; antygermańskość w tychże *Humoreskach* powinna być zdaje się potraktowana bardziej ogólnie, jako antyzaborczość, kojarząca się zresztą z przypisywaną bohaterowi *Dwóch dróg* świadomością obrońcy praw narodu, którego serce, „gdy wicher wionął kosmopolityzmem” — „stawało wówczas na kotwicy przeszłości”; cytat ten świadczy dowodnie, iż nie można powiedzieć, że dopiero w *Hani* „po raz pierwszy do utworów Sienkiewicza wkroczyła problematyka narodowa” (s. 122); nie mogę się zgodzić z twierdzeniem, że wagę oskarżeń zawartych w *Szkicach węglem* osłabił pisarz komentarzem *Epilogu*; w oskarżeniu adresowanym do pana Skorabiewskiego badacz nie dostrzegł akcentów pretensji Sienkiewicza do bohatera za jego odstępstwo od zasad narodowych, których rzecznikiem był on kiedyś; „nastrojotwórcze” elementy obrazowania zastosowanego w *Janku Muzykancie* wiązałabym raczej z impresjonizmem niż z romantyzmem; itd.

poszczególnych utworów i dostrzegając w ich różnorodności ewidentne świadectwo eksperymentowania literackiego, stara się określić granice poszukiwań pisarza, wskazać kierunki jego oscylacji. I znajduje je „pomiędzy metodami: romantyczną i naturalistyczną, pesymistyczną i optymistyczną koncepcją utworu oraz pomiędzy tendencyjnością a realizmem” (s. 322).

Z tych krzyżujących się w różny sposób dążeń Sienkiewicza tworzy Bujnicki dwa do pewnego stopnia opozycyjne porządki artystyczne, w których usiłuje pomieścić żywą materię prozy pisarza. Pierwszy z nich wywodzi chyba od *Humoresek* (aczkolwiek, o ile dobrze rozumiem autora, jakieś elementy owego porządku dostrzec można już w *Na marne*) i ustala go w ciągu utworów społeczno-obyczajowych zaangażowanych we współczesną problematykę kraju (przeobrażenia dokonujące się w tym ciągu można potraktować na zasadzie prawidłowości występujących w całej literaturze pozytywistycznej); na tej linii ukształtuje się modelowa struktura realistycznej noweli typu *Jamioł*, w której „pesymistyczna koncepcja utworu” sprzymierzy się ze zdobyciami szkoły naturalistycznej. Drugi porządek (znacznie szerzej potraktowany) otwiera „mała trylogia”, a kontynuacją jego są nowele amerykańskie. Tu z kolei ujawniły się „te cechy warsztatu pisarza, które po ukazaniu się *Trylogii* okazały się typowe — »Sienkiewiczowskie«. Sposoby prowadzenia wartkiej, sensacyjnej akcji; ujęcie wątków erotycznych i nadanie miłości wysokiej rangi artystycznej; kreacje postaci: silnego, odważnego i przedsiębiorczego mężczyzny oraz słabej i potrzebującej opieki kobiety, bogactwo i różnorodność funkcji opisów, metody prezentacji zbiorowości — oto najistotniejsze z nich” (s. 323). W tym nurcie dojdą chyba do głosu najlepiej tendencje, które badacz nazwał romantycznymi, a których obecność dostrzec można niekiedy i w utworach z porządku pierwszego (*Janko Muzykant*). Na pograniczu obu nurtów, z których drugi osiągnie wkrótce zdecydowaną przewagę nad pierwszym, znajdują się: *Za chlebem* i *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*; są to utwory „przejściowe”, „o niezdecydowanym profilu ideowo-artystycznym” (s. 323).

Poza sferą owych oscylacji dokonuje Bujnicki innych porządkujących zabiegów. Tak więc np. w obrębie kształtujących się w tym czasie Sienkiewiczowskich małych form stwierdza co najmniej trzy ich postacie: formy grawitujące ku ujęciom powieściowym, charakterystyczne bardzo dla pisarza powieści-szkice, od *Na marne*, poprzez *Hanię* i *Selima Mirzę*, do *Szkiców węglem* i *Za chlebem*; opowiadania mniej lub bardziej spokrewnione z gawędą, od *Nikt nie jest prorokiem*, poprzez *Starego sługę* i *Przez stepy*, do *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*; wreszcie nieliczne przykłady nowel — *Orso*, *Jamioł*, *Janko Muzykant* — z których każda prezentuje zresztą jakąś odmianę w obrębie gatunku. I tu więc można mówić o eksperymentowaniu, pozwalającym jednak Sienkiewiczowi osiągnąć już w tym okresie pozycję jednego z twórców noweli w Polsce.

Inne zdobycze upatruje badacz w kształtujących się już wtedy różnorodnych formach narracji pisarza, który wyszedłszy od tradycyjnej, po Kraszewskim odziedziczonej „przedmiotowości”, sięgał w miarę upływu lat po coraz inne formy „stylizacji”, wykorzystując twórczo konwencje gawędowe, wspomnieniowe, pamiętnikarskie itp., dostosowane z reguły do postaci narratora uobecniającej się często bardzo konkretnie w utworze (szlachcic „starej daty” w *Nikt nie jest prorokiem*, Henryk, *porte-parole* autora, w „małej trylogii”, kapitan Ralf w *Przez stepy*, opiekun Michasia w *Pamiętniku poznańskiego nauczyciela*). W zakresie techniki narracyjnej z kolei najlepsze rezultaty osiągnął Sienkiewicz w opisie, który — od *Hani* począwszy — pełni coraz ważniejszą rolę w utworze, pozbywając się zarazem (nie zawsze i nie do końca) tendencji „liryacyjnych” na rzecz plastyczności (zob.

ciekawe uwagi na temat Sienkiewiczowskiego sposobu obrazowania w analizach *Hani, Przez stepy, Orsa, Za chlebem czy Jamiola*).

Osobną sprawą, której Bujnicki poświęcił szczególnie wiele miejsca, jest sposób kreowania postaci przez młodego Sienkiewicza (wagę tej kwestii, kluczowej dla zrozumienia popularności pisarza, podnosił parokrotnie Kazimierz Wyka, do jego też stwierdzeń Bujnicki najczęściej się odwołuje). Przyjmując za Wyką tezę, że Sienkiewicz jest twórcą postaci typu „bohaterskiego”, „o stale wyeksponowanych zasadniczych rysach charakteru, ujawniających się nawet w niesprzyjających okolicznościach” (s. 454), badacz stara się ukazać te wszystkie „drogi”, które wiodły pisarza do jego „klasycznego” typu. Pierwsze, bardzo jeszcze nieudolne próby takiej kreacji dostrzegł Bujnicki już w *Na marne* i *Humoreskach*, następne jego przykłady to postacie bohaterów „małej trylogii”, zwłaszcza postać Selima, wreszcie w postaci Ralfa z *Przez stepy* i Orlika z *Za chlebem* mamy do czynienia niemal z „ideałem”, bardzo już bliskim bohaterom *Trylogii*. Obok tego „szeregu” odnalazł jeszcze autor inny model Sienkiewiczowskiego bohatera w postaciach dziecka i — chłopca, kształtowanych na podobnej zasadzie eksponowania takich cech, jak bierność, naiwność, niezaradność, którym towarzyszą cechy „emocjonalno-twórcze” mające budzić u odbiorcy litość i współczucie dla pokrzywdzonych (w bliskim emocjonalnie klimacie występują też u Sienkiewicza kobiety, np. Hania, Lilian, Jenny).

Sumienna analiza stylistyki pisarza kończy ów przeprowadzony przez Bujnickiego rejestr środków wyrazu, którymi posługiwał się przyszły autor *Trylogii* i które ukazywały wyraźnie drogę jego rozwoju. To perspektywiczne ujęcie z pamięcią o kierunku, w jakim zmierzał pisarz, cechuje wszelkie uogólnienia Bujnickiego, trafnie podsumowujące warsztatowe zdobycze młodego Sienkiewicza.

Wszystko to, co dotyczy w omawianej książce spraw związanych z poetyką, aczkolwiek rozczłonkowane i włączone między rozważania szczegółowe, stwarza, jak sądzę, dość wyrazisty obraz sztuki pisarskiej autora *Hani*. Nie można tego powiedzieć natomiast o innym wizerunku Sienkiewicza — wyznawcy określonych poglądów i określonego programu literackiego, uczestnika popowstaniowych perypetii ideowych młodego pokolenia. Bujnicki zgodził się chyba w zasadzie z tymi swoimi poprzednikami (Sandler, Maciejewski, Stawar, Szweykowski), którzy próbowali ustalić ewolucję pisarza od momentu jego widocznego „kręcenia się w pozytywnym słońcu” do chwili, gdy coraz ostentacyjniej odwoływał się do tradycji, wiary przodków itd., co w rezultacie doprowadziło go do zerwania z racjonalizmem, empiryzmem, scjentyzmem i przybliżyło do obozu warszawskiej neokonserwy.

Nie zgłaszałabym z tego powodu pretensji do Bujnickiego; wprost przeciwnie — podpisując się pod taką właśnie wersją ideowego zwrotu pisarza, czułabym się głęboko usatysfakcjonowana stanowiskiem badacza, gdyby nie kilka nasuwających się tutaj zastrzeżeń. Przede wszystkim Bujnicki nie podjął w istocie nigdzie polemicznego wątku z innymi koncepcjami drogi pisarskiej Sienkiewicza, co więcej, nie opowiedział się wyraźnie, czyja koncepcja z tych, do których się odwołuje, trafia mu najbardziej do przekonania (a przecież można z łatwością stwierdzić, że pod wieloma względami stanowiska wymienionych badaczy różnią się dość zasadniczo). W rezultacie więc jego książka „ucina leć” sprawie Sienkiewicza, pozostawiając czytelnika w przekonaniu, że ów przedmiot wieloletnich, burzliwych dyskusji nigdy właściwie nie istniał. I wreszcie: Bujnicki, godząc się apriorycznie z wizją Sienkiewicza-pozytywisty i Sienkiewicza — późniejszego odstępcy od obozu młodych, nie dorzucił zbyt wielu argumentów przemawiających za takim właśnie

ujęciem perypetii pisarza i nie przyczynił się niestety do wyjaśnienia ich genezy.

Oczywiście, analizując *Na marne*, a później *Humoreski z teki Worszytły* Bujnicki powynajdywał w nich rozliczne i często wręcz nie dostrzegane dotychczas powiązania bądź z całym kompleksem pojęć filozoficznych obozu młodych, bądź z ich określonymi koncepcjami społeczeństwa, literatury itd., wpisał też bardzo poprawnie, zwłaszcza *Humoreski*, w poetykę powieści tendencyjnej pozytywizmu. Podobnie postąpił w ciekawych analizach amerykańskiej i paryskiej twórczości. Rozpatrzył ją w kontekście podróźniczych doświadczeń pisarza, które w zasadzie nie zmieniły jego obrazu świata, wyostrowając w nim co najwyżej kontury poszczególnych kwestii i pozbawiając je mgiełki optymizmu. Problem zarysował się więc właściwie tylko w dwóch miejscach: przy analizie „małej trylogii” oraz u progu opowiadań *Za chlebem*, *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* i dramatu *Na jedną kartę*.

W przypadku pierwszym Bujnicki zastosował swoisty „unik”. Wychodząc z założenia, że Sienkiewicz był jeszcze bliski wówczas „młodej” prasie i że „mała trylogia” nie oznaczała żadnego „przełomu” w jego twórczości, uznał po prostu, iż zapoczątkowuje ona linię ewolucyjną raczej artystyczną niż ideową, czego świadectwem jest fakt, iż „nikt z krytyków warszawskich nie zarzucił opowiadaniom konserwatyzmu czy braku społecznej tendencji” (s. 104). Stąd przy ustalaniu źródeł pomysłów owych trzech utworów badacz zupełnie wyjątkowo wymienił płaszczyznę zjawisk społecznych na płaszczyznę zjawisk psychologicznych, twierdząc, iż o powstaniu „małej trylogii” musiało zadecydować „jakieś czasowe zniechęcenie do aktualnej problematyki i sporów ideowych, może znużenie pracą dziennikarską [...]” (s. 110). Cała też dalsza interpretacja „małej trylogii” idzie w kierunku udowodnienia, że Sienkiewicz ujawnił w niej jedynie artystyczne zainteresowanie „światem pojęć i postaci szlacheckich” (co było równoznaczne z podjęciem tematu z przeszłości), że w sposobie potraktowania tego świata szedł za przekonaniem „zarówno dawnych moralistów szlacheckich jak i współczesnych uogólnień publicystyczno-literackich” i że idealizując dwór szlachecki, jednocześnie go „uegzotyczniał” jako świat miniony i swoisty »rezerwat« tradycji, postaci i pojęć” (s. 126, 129, 125). Tak więc zarzucana później pisarzowi zachowawczość była wówczas jeszcze bardzo niewinna, bo sprowadzała się „do »ocalenia« przed zapomnieniem pewnych dodatnich stron przeszłości” (s. 138—139). I żeby jeszcze bardziej wszystko się zgadzało, Bujnicki tak przeprowadził swoją świetną skądinąd interpretację *Szkiców węglem* (utworu, który powstał tuż po *Hani*, a przed *Selimem Mirzą*), by stwierdzić w zakończeniu, iż „ani opowiadania »małej trylogii« nie są tak zdecydowanie konserwatywne, ani *Szkicom węglem* (przynajmniej w systemie założeń autorskich utworu) nie przysługuje ranga krańcowego radykalizmu” (s. 228).

W drugim przypadku Bujnicki poszedł już ubitym (głównie przez Maciejewskiego) traktem. *Za chlebem* i *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* to — jego zdaniem — „radykalne jeszcze, ale już otwierające furtkę konserwatyzmowi utwory”, czego świadectwem są m.in. „Coraz wyraźniejsza rola motywów patriotycznych, nieśmiałe jeszcze akcenty tradycjonalizmu, antyugodowość — przy równoczesnej jaskrawej tendencyjności społecznej [...]” (s. 395). Następnym krokiem na tej drodze będzie dramat *Na jedną kartę*, o „coraz silniej dochodzącej do głosu ideologii zachowawczej” (s. 422).

Ze wszystkich tych wywodów wynika, że autor pomniejszył znaczenie „małej trylogii” w swoich ideowych rozrachunkach z Sienkiewiczem i cały ciężar zagadnienia jego odstępstwa przeniósł na lata 1879—1880, traktując ów okres jako rze-

czywisty przełom w twórczości pisarza. Ale charakteryzując dokładniej ten przełom (dopiero zresztą w *Zakończeniu*) Bujnicki nie wyszedł ani na krok poza wcześniejsze spostrzeżenia powojennych badaczy; tyle że czerpiąc argumenty z tych czy innych źródeł, ułożył „po swojemu” jeszcze jedną mozaikę przesłanek, które ukształtowały jego zdaniem profil autora *Trylogii*.

Są to przesłanki bardzo różnej natury. Najpierw osobiste doświadczenia pisarza: czteroletnia blisko podróż, nostalgia za krajem, wpływ środowiska emigrantów politycznych ożywiający nuty patriotyczne w jego twórczości (teza Kleinera); „kaperowanie” pisarza przez konserwatystów krakowskich podczas pobytu w Galicji (teza Maciejewskiego). Następnie sytuacja, którą zastał Sienkiewicz po powrocie do Warszawy: „wzrost tendencji rusyfikatorskich” w Królestwie i „tendencje ugodowe” ideologów burżuazji, „w znacznym stopniu związanych z pozytywizmem” (s. 436, 437; teza Sandlera); ogólne rozczarowanie do pozytywizmu (teza Wyki, Sandlera, Weissa i wielu innych); wzmożona ekspansywność programów zachowawczych, wśród których zarysował się szczególnie sugestywnie ideał patriotyzmu o tradycyjno-szlacheckim zabarwieniu (teza Kiernickiego). Stąd konieczność prze wartościowania dawnych pojęć w tej sytuacji: „Zdecydowanie negatywny od początku stosunek autora *Pamiętnika poznańskiego nauczyciela* do tendencji ugodowych odstręczył go od pozytywistów [...]” (s. 440; teza Sandlera), zaś „Konfrontacja programu pozytywistycznego z rzeczywistością ukazała nie tylko jego nieprzydatność [...], lecz co więcej — szkodliwość”, głównie ze względu na „racjonalistyczne i indyferentne religijnie podstawy filozoficzne ideologii pozytywistycznej” (s. 441; teza Szweykowskiego).

O dalszym ciągu przeobrażeń ideowych Sienkiewicza przesądziły: z dokonanego przeglądu sił społecznych — „wybór socjalnie najbliższej warstwy”, tj. ziemiaństwa (Szweykowski); z dokonanego przeglądu możliwości literackich — wybór własnej drogi twórczej, który określiła m. in. samowiedza pisarza, przecucie, że nie w powieści współczesnej spoczywa siła jego talentu (Wyka). Reszta to już tylko „indywidualne zainteresowania Sienkiewicza: kult literatury romantycznej oraz studia nad historią i piśmiennictwem staropolskim” (s. 445), które ukształtowały ostatecznie jego światopogląd (Krzyżanowski).

A więc „ *nihil novi sub sole*” i w gruncie rzeczy o tzw. ewolucji czy przełomie Sienkiewicza wiemy aż tyle, że prawie nic. Wciąż pozostają nie dopowiedziane kwestie: skąd się wzięły i na jakich tradycjach się wspierały widoczne od czasów *Na marne* przejawy swoistego patriotyzmu pisarza, które stopniowo „brały górę” w jego twórczości; co w istocie było przyczyną zwrotu do tematyki z lat dawnych („mała trylogia”) w momencie gdy, jak chce badacz, związek twórcy z obozem postępu był „autentyczny” (teza o „zniechęceniu” czy „znużeniu” niewiele wyjaśnia); dlaczego radykalizujący autor *Listów z Paryża*, jeszcze nim wrócił do kraju, zaczął przeżywać ideowy „regres”, czego widowym świadectwem były jego trzy ostatnie utwory; co miały wspólnego z tym regresem utwory powstające tuż przed *Trylogią* — *Latarnik*, *Wspomnienie z Maripozy*, *Sachem*. Podobnych pytań postawić można znacznie więcej po przeczytaniu książki Bujnickiego, który wykazując taką inwencję w opisie warsztatu artystycznego, w zarysie ewolucji ideowej pisarza okazał się tradycjonalistą idącym posłusznie tropami swoich znakomitych poprzedników.

Pewien tradycjonalizm myśli badawczej Bujnickiego dostrzega się także na innych płaszczyznach jego rozumowania. Zaciążył on szczególnie wyraźnie na przyjętej przez autora koncepcji pozytywizmu i inspirowanej przez pozytywizm literatury.

Okres ten długo nie miał szczęścia do historycznoliterackich syntez. Wciśnięty między dwie epoki — wspaniale rozwijający się romantyzm i pełną niespodzianek Młodą Polskę — przez długie lata traktowany był z odcieniem pobłażliwości, jako okres naiwnych programów społecznych, niepoważnego zachwytu dla cywilizacji i pocziwej krzątaniny w trosce o losy małych — ludu, mniejszości narodowych, kobiet i dzieci. Potem nadeszły czasy demonizowania pozytywizmu, jako ideologii burżuazji polskiej, która po krótkim okresie pseudopostępowości odsłoniła swoje prawdziwe oblicze, napiętnowane ugodowością i drapieżnym egoizmem klasowym. W ostatnim dopiero dziesięcioleciu zaobserwować można było próby rehabilitacji pozytywizmu.

Zaczęto go traktować jako ważny etap w dziejach kultury, kiedy dzięki wysiłkom intelektualnym młodego pokolenia pojawiły się w Polsce nie spotykane od czasów Oświecenia tendencje do przeszczepienia na krajowy grunt zdobyczy naukowych Zachodu, a co za tym idzie, do wypracowania modelu nowoczesnego społeczeństwa, stylu nowoczesnego myślenia, odartego wreszcie z romantycznej mistyki, wizerunku nowoczesnego człowieka, który pozbedzie się wreszcie kompleksu niższości wobec Europy — rekompensowanego misją zbawiciela ludzkości — i zacznie widzieć swoją realną wartość w efektach własnej pracy, „w tworzeniu nowych wartości materialnych i duchowych”, w realizacji postulatu „wolności jednostek i równości ich praw”⁶. Na tej drodze dokonano także rewaloryzacji literatury popowstaniowej. Znikły ostro zarysowane przedziały między ideologią pozytywizmu a twórczością literacką okresu, między etapem literatury tendencyjnej, będącej tylko środkiem masowego przekazu owej ideologii, a etapem literatury realizmu krytycznego, wyzwalającej się spod niszczycielskich wpływów pozytywizmu, między zawartymi w dziele literackim sugestiami pisarza-ideologa a obiektywną wymową jego utworu itd. Pojawił się w to miejsce „dynamiczny model światopoglądu i stylu literatury pozytywistycznej”⁷ (w latach 1864—1900), który uwzględnił jej rozwój i kolejne fazy tego rozwoju, ale nie stwarza pomiędzy nimi przepaści, a przede wszystkim nie deprecjonuje żadnej z nich.

Niestety, w książce Bujnickiego natrafia się raz po raz na sformułowania, które tracą anachronizmem i muszą budzić zrozumiały sprzeciw. Kreśląc bowiem drogę pisarską Sienkiewicza, badacz widzi ją do pewnego momentu jako drogę złudzeń ideologa (*Humoreski z teki Worszyłły*), a od pewnego momentu jako drogę zwycięstw artysty nad ideologiem, który tkwi jeszcze co prawda w oparach pozytywizmu, ale dzięki swemu talentowi potrafi się przez nie przedzierać i tworzyć wbrew samemu sobie dzieła realizmu krytycznego (*Szkice węglem*). W takim ujęciu nie będą niespodzianką stwierdzenia mówiące: o „cezurze pomiędzy naiwnie tendencyjnymi *Humoreskami* a realistyczną i o wiele bardziej postępową nowelistiką społeczną (*Szkice węglem, Janko Muzykant* i in.)” (s. 109), o problematyce ludowej, która „wyrasta u Sienkiewicza z przekonania o solidarystycznych i organicznikowskich” (s. 329), o osiągnięciu przez pisarza w okresie paryskim „granicy mieszczańskiej postępowości” (s. 433), a przede wszystkim o przyczynach dokonującego się rozbratu między obozem młodych a pisarzem, które badacz upatruje „w zaostreniu, a nie osłabieniu jego radykalizmu” (s. 439) oraz w negatywnym jego stosunku do tendencji ugodowych, co musiało go ostatecznie „odstręczyć” od pozytywizmu.

⁶ H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*. W: *Przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1967, s. 34.

⁷ *Ibidem*, s. 44—45.

Stąd też wzięły się chyba dość ryzykowne w swoim rygorystycznym rozgraniczeniu opozycje, w których pomieścił Bujnicki niespójną w swych elementach strukturalnych prozę Sienkiewicza: tendencyjność — realizm, naturalizm — romantyzm, realizm — romantyzm — realizm itd. Rozumiem zasadność rozróżniania wszelkiego typu poetyk nawarstwiających się w pisarstwie takiego „eklektyka” jak Sienkiewicz, pod warunkiem jednak, że się sprecyzuje pojęciową zawartość terminów: romantyzm, realizm itp., oraz ustali się płaszczyznę i zakres ich stosowalności. Inaczej bowiem dojść można do stwierdzeń: że w literaturze popowstaniowej „Poetycki sposób kreowania świata ustępował tendencjom realistycznym” (s. 45), że odwrócenie się pisarza od problematyki aktualnej nie oznaczało jakiegos programowego zerwania z realizmem” (s. 111), że „zaciekawia obecność pierwiastków romantycznych w noweli napisanej w okresie największej radykalności pisarza [...]” (s. 342) itd. — co prowadziłoby do sugestii, że poetyczność kreacji wykluczała jej realizm, że przeszłościowy temat zakładał z góry konieczność odstępstwa od realizmu, że radykalizm musiał być sprzeczny z romantyzmem itd.

Trzeba przyznać, że badacz stara się w pewnych swoich wywodach wylegitymować z treści ów system znaków, którymi się posługuje. Dotyczy to przede wszystkim naturalizmu (być może dlatego, że „szkoła francuska” wypracowała sobie dość spoiłą koncepcję literatury, a ostatnie badania wykazywały wielokrotnie stopień jej popularności i wpływów w Polsce). Nieco gorzej przedstawia się sprawa tendencyjności i realizmu, rozumianego nie jako wyznacznik wartości poznawczych utworu, ale jako swoista poetyka (tych dwu zakresów pojęciowych badacz absolutnie nie dookreśla). Rozgraniczając ostro owe dwie metody twórczości i jeszcze osobno widząc naturalizm, Bujnicki nie uchwycił w istocie procesu kształtowania się realistycznej poetyki, która wywodziła się przeciw z pierwszej, wstępnej fazy literatury pozytywistycznej, oznaczonej mianem programowej tendencyjności, a „pełnię” osiągnęła m. in. dzięki przystosowaniu do swoich potrzeb metody naturalistycznej.

Najwięcej jednakże zastrzeżeń budzi sposób traktowania przez Bujnickiego terminu „romantyzm”. Zaryzykować by można twierdzenie, że jest to dla niego bliżej nie określona i bardzo dziwna epoka, z której pochodzi wszystko, co nie jest u Sienkiewicza tendencyjnością, realizmem czy naturalizmem. „Romantyczne schematy” dostrzeże on w perypetiach miłosnych bohaterów *Na marne* i *Hani*. „Rozmaitość stylizacji” będzie dla niego „funkcją romantycznej osobowości bohatera” w opowiadaniu *Przez stepy*. „Romantyczne motywy” wykryje w powiastce *Za chlebem* („opisy przyrody ojczystej, nostalgii za nią, miłości rozdzielonych przez los kochanków, prezentacji silnego bohatera” (s. 306)). Z „tradycji romantycznej” wywiedzie typ obrazowania w *Janku Muzykancie. Pamiętnik poznańskiego nauczyciela* będzie miał jego zdaniem „cechy romantycznego historyzmu”. „Pierwiastki romantycznej egzaltacji” określa w jego oczach postać Drahomira w dramacie *Na jedną kartę*. I wreszcie „Zwrot ku romantyzmowi zsynchronizowany nieprzypadkowo z zachowawczym kierunkiem przemian w ideologii pisarza” to dalsza perspektywa twórczości Sienkiewicza, której kierunkowskazami będą: „historyzm, patriotyzm, silnie zindywidualizowana postać bohatera oraz wątki erotyczne” (s. 447).

Najprawdopodobniej Bujnicki ma rację wykazując aż tyle dowodów ciężenia pisarza ku dawnej epoce. Co więcej, sędzę, że tylko w dokładniejszym przebadaniu kwestii: Sienkiewicz a romantyzm, leży klucz do zrozumienia specyfiki jego twórczości, a przede wszystkim *Trylogii*. Nie można jednak tego dokonać bez głębszego rozważenia, do jakich tradycji romantyzmu nawiązywał pisarz, z jakich sfer filozofii, historiozofii, poezji, prozy, romantyzmu emigracyjnego czy krajowego, twór-

czości Mickiewicza, Słowackiego (a może Krasińskiego, a może Pola?) czerpał pomysły do swoich motywów, wątków, koncepcji bohaterów, sposobu obrazowania, prowadzenia narracji, układania fraz stylistycznych itd. I szerzej — jakie elementy kultury romantycznej zostały wchłonięte przez kulturę okresu pozytywizmu, w jakim stopniu ukształtowały one świadomość młodego pokolenia i co zdecydowało o takim a nie innym ich wyborze dokonany przez Sienkiewicza. Bujnicki na wielu przykładach uprzytomnił ważność problemu sygnalizowanego już wielokrotnie przez badaczy, ale sędzę, że jeszcze niejedna książka będzie musiała powstać, zanim ten problem się rozstrzygnie. Oby ich jak najwięcej napisał autor *Pierwszego okresu twórczości Henryka Sienkiewicza*.

Alina Nofer-Ładyka

Peer Hultberg, STYL WCZESNEJ PROZY FABULARNEJ WACŁAWA BERENTA. Przełożył Ignacy Sieradzki. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 236. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Komitet Redakcyjny: Maria Renata Mayenowa, Janusz Sławiński, Jan Trzynałowski, Maria Żmigrodzka. Sekretarz Redakcji: Teresa Kostkiewiczowa. Tom XVI.

Rozprawa duńskiego polonisty Peera Hultberga nie ma zasadniczo równorzędnego odpowiednika wśród naszych publikacji naukowych. Brakuje bowiem w Polsce w ogóle szerokich, rozciągających się na całe książki, analiz stylistycznych pisarstwa poszczególnych autorów, nie mówiąc już o tak samo rozległych badaniach pojedynczych utworów. Bardzo rzadko pojawiają się u nas takie tytuły, jak np. Wiktora Weintrauba *Styl Jana Kochanowskiego* (1932) czy Edwarda Balcerzana *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego* (1963). Częściej bada się w Polsce styl utworów poetyckich (szczególnie poezji XIX w.) niż dzieł pisanych prozą; unikalne zaś są wnikliwe analizy stylistyczne prozy XX wieku. Przykładowo: Berentowi poświęcono dotychczas tylko jedną tego typu analizę — myślimy o rozprawie Marii Górskiej *Znamienne właściwości stylu opowieści biograficznych Wacława Berenta*¹. Słusznie więc podkreśla się w nocie *Od Redakcji* pionierski charakter książki Hultberga; zdaje sobie z tego sprawę także sam autor.

Czytelników zainteresowanych zagadnieniami stylistycznymi przyciągają dwa

¹ „Roczniki Humanistyczne” t. 8 (1959), z. 1. Pewne szczegółowe problemy stylu Berenta omówił M. Des Loges w artykule *Paralelizmy głoskowe w powieściach Berenta* („Pamiętnik Literacki” 1957, z. 4) oraz M. Podraza-Kwiatkowska i J. Kwiatkowski w studium *Magnuszewski — Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego* (w zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pignonia*. Kraków 1961). W pracach monograficznych J. Rosnowskiej „*Żywe kamienie*” Wacława Berenta (Warszawa 1937) i K. Troczyńskiego *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta* (Poznań 1938) nie poświęca się wiele uwagi badaniom ściśle stylistycznym (zob. np. rozdział Rosnowskiej *Impresjonistyczne chwytły w kształtowaniu materiału językowego* oraz punkt *Forma wewnętrzna* z rozdziału 2 książki Troczyńskiego). Najnowszą pracą, w której spotykamy również próbę rozbioru stylistycznego pisarstwa twórcy *Żywych kamieni*, jest książka W. Studenckiego *O Wacławie Berencie* (cz. 1—2. Opole 1968—1969).