

Tadeusz Bujnicki

Barok w "Trylogii" Sienkiewicza : wojna i miłość

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/4, 19-46

1992

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.

TADEUSZ BUJNICKI

BAROK W „TRYLOGII” SIENKIEWICZA WOJNA I MIŁOŚĆ

1

W dawniejszych pracach o *Trylogii* z reguły spierano się o prawdę i fałsz, uprawnienia fikcji artystycznej, rolę źródeł oraz opisywano prototypy sytuacji i postaci powieściowych. Natomiast to, że *Trylogia* jest jak gdyby „zanurzona” w barokowo-sarmackiej rzeczywistości, której nosicielem jest odpowiednio ukształtowane słowo narratora i słowa postaci, uchodziło najczęściej uwadze interpretatorów. Jest to zwykle wynik sugestii XIX-wiecznej krytyki, zwłaszcza w jej pozytywistycznym wydaniu. Za kryteria powieściowego realizmu uważano bowiem najczęściej zgodność dziejowego tła fabuły z ówczesną wiedzą historyczną. Z tego punktu widzenia stylizacje sarmacko-barokowe, szczególnie w sferze znaczeń, mogły uchodzić za anachronizmy¹. Przyjęcie funkcji „krzepiącej” jako dominanty ideologicznej dzieła nadawało całości sens uogólnienia i paraleli między epoką „potopu” a współczesną Sienkiewiczowi epoką zaborów. Obraz świata ulegał swoistej „uniwersalizacji”, stawał się przesłaniem dla „przyszłych pokoleń”. Stąd już krok tylko do uznania za sąd wiążący słynnej maksymy pana Zagłoby, iż „nie masz takowych terminów, z których by się viribus unitis przy boskich auxiliach podnieść nie można” (P 3, 421)². A przecież powinien budzić wątpliwość fakt, iż ta właśnie maksyma została włożona w usta łgarza i facejjonisty, a nie wiarygodnego bohatera (jak np. Skrzetuski). Wypowiedź Zagłoby, respektująca konwencje uroczystego

¹ „Sarmatyzm”, określane również jako „epoka saska”, stanowił jeden z koronnych zarzutów stawianych Sienkiewiczowskiej wizji dziejów. Z tej perspektywy oceniał historiozofię pisarza S. Brzozowski (*Współczesna powieść polska*. Stanisławów 1906), podobnie — po latach — Cz. Miłosz, który w szkicu *Sienkiewicz, Homer i Gębon Puczymorda* (w: *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 89) pisał: „Rzeklibyśmy, że *Trylogia* kryje w sobie nie wywołaną kliszę, a kiedy ją wywołają odpowiednie warunki, wylania się z niej twarz, archetypalnie sarmacka, Gębona Puczymordy” (podkreśl. T. B.). Z prac o bardziej aprobatywnym wobec pisarza charakterze należałoby wymienić M. Pankiewicza *Źródło popularności „Trylogii” — sarmatyzm* (w zbiorze: *Sienkiewicz żywy*. Londyn 1967).

² W ten sposób odsyłam do *Trylogii* H. Sienkiewicza, wydanej w serii „Biblioteka Klasyki Polskiej i Obcej” (Warszawa 1977), przy czym stosuję następujące skróty: OM = *Ogniem i mieczem*, t. 1–2; P = *Potop*, t. 1–3; PW = *Pan Wołodyjowski*. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następna — stronicę.

toastu, może być również wyrazem konsolacyjnej beztroski sarmackiego światopoglądu³.

Zanim jednak przystąpimy do wyznaczonej przez temat problematyki, musimy przedstawić kilka istotnych wyjaśnień i dokonać dookreśleń. Tytułowy „barok” nie pojawia się w *Trylogii* jako nazwa (tej bowiem Sienkiewicz nie zna, podobnie jak jemu współcześni), ale jest rezultatem „wczytywania się” pisarza w literaturę staropolską, przede wszystkim XVI- i XVII-wieczną⁴. Właściwością tej rozległej lektury było nie tylko nagromadzenie realiów, zapamiętanie fabuł i postaci, lecz także intuicyjne rozpoznanie istotnych cech systemowych światopoglądu i poetyki. Jest rzeczą zdumiewającą, jak nowoczesna była świadomość pisarska Sienkiewicza w pojmowaniu baroku. Zwłaszcza w określeniu jego XVII-wiecznej sarmackiej wersji. W tym bowiem znaczeniu był barok stylem polskiej kultury szlacheckiej, ogarniającej nie tylko elitę magnacką (barok dworski), ale również ogół szlachty. Różne aspekty tej kultury odnaleźć można na kartach *Trylogii*. Jej zakres wyznacza środowisko i przestrzeń oraz czas akcji. Różne są funkcje tej kultury: światopoglądowe, fabularne i estetyczne. Ich cechą jest nie tylko przedmiotowy, lecz i podmiotowy charakter. Szlachecka (sarmacko-barokowa) wizja świata jest istotnym elementem uniwersum dzieła.

Tę perspektywę interpretacyjną dostrzegł już dawno Antoni Potocki. Pisał on w *Szkicach i wrażeniach literackich*:

Tak w każdym calu po szlachecku pisanego arcydzieła jeszcześmy nie mieli. Pan Pasek mógłby to napisać, gdyby na czasy swoje spojrzął z odległości naszych czasów. To jest niewątpliwie bardzo polskie, ale jest przy tym bajecznie szlacheckie⁵.

Dla dalszych rozważań o cyklu powieściowym są to konstatacje niezwykle ważne. Od odpowiedzi na pytania o charakter „szlacheckości” w *Trylogii* oraz jej semantyki w świecie przedstawionym zależy rozpoznanie sposobów i funkcji składników mentalnych i kulturowych właściwych epoce. W węższym sensie są to pytania o poetykę, styl i motywy barokowe w powieści. Czynności „rekonstrukcyjne” pisarza odbywają się oczywiście przy założeniu dystansu narracyjnego, ale wyraziste są również chwytły niwelujące ostre rozgraniczenia perspektywy „autorskiej” i perspektyw postaci. Dlatego też szczególnego znaczenia nabierają rzucone mimochodem słowa Potockiego: „Pan Pasek mógłby to napisać”. Wskazują one sposób i kierunek lektury: przez Sienkiewiczowską koncepcję sarmatyzmu.

Sarmatyzm jest szczególną formą ujawnienia szlacheckości *Trylogii* oraz jednym z zasadniczych warunków jej historyzmu. Na potrzeby badawcze termin „sarmatyzm” został wprowadzony zgodnie ze współczesnymi ustaleniami naukowymi. Przyjmuję zatem, za Januszem Maciejewskim, koncepcję sarmatyzmu jako formacji kulturowej, a więc całości „zachowań ludzkich

³ Zob. J. Tazbir, *Sarmacka „futurolgia”*. W: *Świat Panów Pasków*. Łódź 1986, zwłaszcza s. 133–134.

⁴ Zob. F. Hoesick, *U Sienkiewicza w Warszawie*. W: *Sienkiewicz i Wyspiański*. Warszawa 1918, s. 34.

⁵ A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*. Lwów 1903. Cyt. z: „*Trylogia*” Henryka Sienkiewicza. *Studia, szkice, polemiki*. Wyboru dokonał i opracował T. Jodełka. Warszawa 1962, s. 303. Podkreśl. T. B.

i ich wytworów w ramach określonego społeczeństwa w określonym odcinku jego rozwoju dziejowego”⁶. Ponieważ formacja kultury sarmackiej ukształtowała się u schyłku w. XVI, a jej koniec przypada na epokę oświeceniową, zatem jej środkowy odcinek pokrywa się dokładnie z czasem fabularnym *Trylogii*. W literaturze staropolskiej jest to zarazem okres baroku. W efekcie świat przedstawiony Sienkiewiczowskiego dzieła ściśle odpowiada szczytowemu stadium sarmacko-barokowej kultury. O jej determinantach pisał Stanisław Cynarski:

Druga połowa XVII stulecia wniosła do sarmatyzmu inne [niż w renesansie – T. B.] barwy i inne akcenty [...]. Pod wpływem klęsk doszło do skoncentrowania wysiłków na obronę kraju. Czasy te stanowiły okres bohaterskiej walki z wrogami Rzeczypospolitej, odrodzenia ducha rycerskiego. Tragiczne doświadczenia musiały doprowadzić do konsolidacji społeczeństwa szlacheckiego z jednej strony, a do dużej polaryzacji z drugiej. Zmagania z Kozakami uświadomiły szlachcie groźbę, jaką niósł ruch wyzwolenczy i radykalny społecznie. Doświadczenia z czasów wojny szwedzkiej budziły wrogość wobec dysydentów nie zawsze uzasadnioną [...]. Walki Sobieskiego z Turkami spowodowały wzrost nastrojów mesjanistycznych [...]⁷.

Do najistotniejszych składników szlacheckiego sarmatyzmu należało przeświadczenie o szczególnych i wyjątkowych uprawnieniach stanu, skondensowanych w pojęciu „złotej wolności” oraz kulcie tradycji. W sensie węższym sarmatyzm obejmował przekonania, obyczaje, sposoby zachowań i tzw. styl życia. Ówczesny szlachcic nieustannie obracał się w świecie pojęć i przedmiotów nacechowanych „sarmackością”. Był w niej całkowicie zatopiony – poczynając od form życia codziennego, sprzętów, ubiorów, sposobów wyrażania się, aż po sferę norm i wartości. Nawet ciało – jak to przedstawiał Tadeusz Chrzanowski – posiadał „sarmackie”⁸. Najlepiej czuł się we własnym partykularzu, zdecydowaną zaś niechęć żywił do tego, co obce. Uważał, że należy do nacji i klasy wybranej, stąd kult przodków, tradycjonalizm, kwietyzm i ksenofobia. Spomiędzy wzorów osobowych najbardziej odpowiadały mu ziemiański i (dawniejszy) rycerski. Cechowały go: poczucie demokratyzmu (choć w wobec magnatów bywał wielokrotnie serwilistą) oraz skłonności do anarchii i warcholstwa. Sarmatyzm określał również charakter kultury towarzyskiej o wyrazistych formach ludycznych, głównie biesiadnych i myśliwskich. Kultura ta miała cechy niezwyklej ceremonialności (z wielką drażliwością na punkcie honoru), z drugiej zaś strony – była skrajnie rubaszna i trywialna. W sposobach artykulacji była narracyjna (anegdociarska) i oratorska, pełna bombastycznego patosu i humorystycznego gawędziarstwa. Występowały w niej, obok starożytnych exemplów, różne formy „świata na opak”, monstrialne łgarstwa i bogata facecjonistyka. „Sarmata był w efekcie *homo ludens* i *homo politicus*” – twierdził słusznie Janusz Maciejewski⁹. Świat sarmacki był więc wewnętrznie antynomiczny i ulegał regresywnej ewolucji aż do czasów saskich.

Łącząc się z poetyką barokową (stylem i wyobraźnią artystyczną) sarmatyzm stał się składnikiem literatury nadając jej swoiste piętno. I odwrotnie –

⁶ J. Maciejewski, *Sarmatyzm jako formacja kulturowa*. „Teksty” 1974, z. 4, s. 19.

⁷ S. Cynarski, *Sarmatyzm – ideologia i styl życia*. W zbiorze: *Polska XVII wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura*. Warszawa 1969, s. 239–240.

⁸ T. Chrzanowski, *Ciało sarmackie*. W: *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*. Kraków 1988.

⁹ Maciejewski, *op. cit.*, s. 8.

barok stworzył wzorce wypowiedzi uroczystej i okolicznościowej, kontrastujące z formami wypowiedzi potocznych. Ukształtował składniki szlacheckiego „mówienia”. Odwzorowywał – szlachecką mentalność.

W takiej roli wkroczył sarmatyzm w obręb tradycji kulturowo-literackiej. Był więc światopoglądem i stylem, wobec którego określały się następne epoki. Jednoznacznie oceniło go Oświecenie. Sarmatyzm, wyjaskrawiony satyrycznie w znanej komedii Zabłockiego, był tradycją negatywną i do bezwzględного przewyżczenia w świadomości społecznej. Jednakże upadek państwa u schyłku XVIII stulecia nadał mu sens ambiwalentny, co widać chociażby w twórczości romantyków. Mityzacja „złotej wolności” i szlacheckiego demokratyzmu, rosnąca legenda konfederacji barskiej, przy równoczesnym potępieniu stanowego konserwatyzmu, partykularyzmu i zacofania, ukształtowały znaną opozycję „czerepu rubasznego” i „duszy anielskiej”. Pozytywizm (a także ideologowie z kręgu krakowskich Stańczyków) powrócił do surowych opinii sformułowanych przez Oświecenie. Spór z nadal aktywnymi relikwami szlachetczyzny oraz z romantycznym „*liberum conspiro*” wyrażał się jednak w nowej argumentacji ideologicznej i historycznej. Znalazły one najpełniejszy wyraz w tezach historycznej „szkoły krakowskiej” i pracach historyków warszawskich (Korzon, Smoleński).

Tak to – w największym skrócie – można by ująć koncepcję sarmatyzmu (i w konsekwencji jego barokowe odbicie w literaturze), z którą musiał się zetknąć Sienkiewicz przystępując na początku lat osiemdziesiątych XIX w. do przygotowania materiałów „z epoki” formujących fabułę *Ogniem i mieczem*. Można przy tym z całym przekonaniem twierdzić, iż pisarz świadomie stosował założenie, wyrażone wcześniej w sporze z Włodzimierzem Spasowiczem o ocenę twórczości Wincentego Pola:

Gdy ktoś tworzy ludzi wieków dawnych, nie ma innego sposobu, jak wcielić się w ich sposoby myślenia i odtwarzać ich takimi, jakimi byli¹⁰.

Rozszerzając tę tezę na inne składniki tła historycznego, należy pierwiastki „sarmacko-barokowe” uznać za podstawę struktury świata przedstawionego *Trylogii*. One to przede wszystkim tworzą powieściową wizję XVII-wiecznej epoki. I dlatego spór o *Ogniem i mieczem* (oraz całość cyklu) był nie tylko sporem o wierność zdarzeniom i faktom historycznym, lecz także sporem o koncepcję szlacheckiego świata i sposób jego zwartościowania¹¹. Nie rozwijając szerzej dziejów „kultu i anatemy” dzieła Sienkiewicza, przypomnijmy jedynie dwa charakterystyczne sądy: negatywny Stanisława Brzozowskiego oraz „obiektywizujący” – Antoniego Potockiego. Obaj krytycy, niezależnie od różnicy ocen, skupili uwagę przede wszystkim na metodzie wykreowania przez pisarza wewnętrznego świata powieści. Z właściwą sobie pasją Brzozowski pisał:

Od XVI wieku jesteśmy już w Europie gapiami, przyglądającymi się z paradyżu wielkiemu dramatowi świata. To, co dla ludzkości życie stanowiło, jej cała krwawa praca, jest dla nas rozrywką. Sienkiewicz skodyfikował, nadał kształt estetyczny temu naszemu stanowisku. Jest on klasykiem polskiej ciemnoty, szlacheckiego nieuctwa. Przez niego żyje, w formie

¹⁰ H. Sienkiewicz, *Mieszalniny literacko-artystyczne*. Warszawa 1950, s. 193. *Dzieła*. T. 50.

¹¹ Zob. Z. Szweykowski, „*Ogniem i mieczem*” a krytyka pozytywistyczna. W: „*Trylogia*” Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza. Wyd. 2. Poznań 1973.

artystycznie skończonej, aż do czasów naszych saska epoka naszej historii. Cały tragizm dziejów polskich, cała nieskończoność ofiar, poświęceń, zniesionych i znoszonych upokorzeń, przeszły się po tym człowieku. [...] Niech mi tylko nikt nie mówi o krzepkości plemiennej, która na zaledwie ostygniętych zgłiszczach straszliwej pożogi, pod obuchem wroga zdobywa się na taką pogodę¹².

Natomiast Antoni Potocki na kartach *Polskiej literatury współczesnej* dowodził:

Wszystkie [czynniki powieściowe] jak w soczewce zbiegają się w instynkcie plemiennej żywotności, który jest punktem wyjścia *Trylogii*, oraz w genialnej plastyce kompozycji, będącej rozwiązaniem jej wpływu i znaczenia. Że jedno i drugie musiało prowadzić przez szlachecko-narodowy ton powszechny, tego już dłużej wyjaśniać nie będę. Lecz poblądziłbym ciężko przeciw prawdzie, gdybym [...] nie stwierdził [...], że sama ta szlacheckość jawi się w *Trylogii* bynajmniej nie w formie doktryny [...], lecz jest li tylko koniecznością artystyczną i historyczną malowidła — taką samą i w tym stopniu, w jakim stała się koniecznością narodowej psychologii [...]¹³.

W obu wypowiedziach nie padło co prawda określenie „sarmatyzm”, ale niewątpliwie o nim mowa w ogólnych sformułowaniach krytyków. Obaj — mimo dzielących ich różnic światopoglądowych — dostrzegają w skończonym świecie *Trylogii* olbrzymią siłę ekspresywną, biorącą się ze sposobu wnikięcia pisarza w wielopoziomową rzeczywistość historyczną. Autor *Legandy Młodej Polski* do implikacji tej metody odnosi się zdecydowanie wrogo, ale uznaje siłę powieściowej sugestii; Potocki, próbując konsekwencje ideowe „szlacheckiej plemienności”, ceni zarazem wysoko suwerenność artystyczną literackiej wizji. Lektura Sienkiewiczowskiego cyklu zakłada, iż rekonstrukcja szlacheckiego środowiska, z jego wyposażeniem mentalnym, obyczajowym, emotywnym oraz formami artykułowania postaw i uczuć, jest istotnie podstawą iluzji rzeczywistości przedstawionego w *Trylogii* świata. Dlatego też możemy ją odczytywać w taki sposób, jakby ona była spontaniczną manifestacją samej epoki, wtórnie dopiero określoną przez XIX-wieczne wyobrażenia i idee.

Wspomniano już wyżej, iż na takie ukształtowanie świata wewnętrznego *Trylogii* pozwoliła Sienkiewiczowi rozległa znajomość piśmiennictwa staropolskiego¹⁴. Jeśli wierzyć wyznaniom pisarza, to zainteresowania dawną literaturą sięgały aż do okresu dzieciństwa. Niemniej systematyczne poznawanie dawnej literatury rozpoczął Sienkiewicz wstępując w r. 1866 na wydział filologiczny Szkoły Głównej. Był słuchaczem wykładów Józefa Przyborowskiego, Aleksandra Tyszyńskiego i Adama Bełcikowskiego, znawców literatury ubiegłych wieków. Ostatni z wymienionych badaczy wykładał wtedy historię poezji polskiej w w. XVII, poświęcając wiele uwagi ówczesnym eposom (m.in. Samuela Twardowskiego).

Pierwszymi świadectwami zainteresowań staropolskich pisarza były dwie

¹² S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*. III. Henryk Sienkiewicz. Cyt. z: *Eseje i studia o literaturze*. Wybór, wstęp i opracowanie H. Markiewicz. T. 1. Wrocław 1990, s. 411. BN I 258. Podkreśl. T. B.

¹³ A. Potocki, *Polska literatura współczesna*. Cz. 1. Warszawa 1911, s. 273.

¹⁴ W liście z 1 IX 1880 do Mściława Godlewskiego pisał H. Sienkiewicz (*Listy do Mściława Godlewskiego* (1878–1904). Opracował, wstępem i komentarzem zaopatrzył E. Kiernicki. Wrocław 1956, s. 57): „Mam to poza sobą, że czytałem bardzo wiele rzeczy z XVI wieku i późniejszych. [...] Żeby dobrze pisać, trzeba znać nie tylko Polaków z XVI i XVII w., ale i autorów łacińskich [...]. Potrzeba też umieć odtworzyć sferę pojęć właściwą współczesnym ludziom, co już jest rzeczą intuicji”.

rozprawki ogłoszone w „Tygodniku Ilustrowanym”: o Mikołaju Sępie Szarzyńskim i Kasprze Miaskowskim¹⁵. Umieszczając obu poetów w czasach przejściowych między „złotym wiekiem” a „epoką makaroniczną”, ówczesny student stara się odnaleźć w ich twórczości znamiona „ducha czasu”, idąc przy tym wyraźnie śladami estetyki Hippolyte’a Taine’a. Objasnia więc dokładnie związki twórców z tendencjami kontraformacyjnymi, przedstawia elementy genezy społecznej i psychologiczne motywacje tekstów. Sporo uwagi poświęca także charakterystyce wyobraźni artystycznej i środkom poetyckiego wyrazu.

Z czasem wiedzę o epoce kształtuje coraz rozleglejsza lektura tekstów: piśmienniczych i literackich źródeł XVII-wiecznych i późniejszych (wierszowanej epiki, pamiętników i listów; gawęd i powieści „szlacheckich”). Znaczna część tych lektur znajduje wyraz w recenzjach, omówieniach i wzmiankach, rozsianych w bogatej spuściznie publicystycznej pisarza. Podobnie rzecz się ma z krytycznie odczytywanymi opracowaniami historycznymi (Józefa Szujskiego, Michała Bobrzyńskiego i Ludwika Kubali). Rozległość i wielostronność Sienkiewiczowskich lektur zasługuje na osobne i pogłębione ujęcie, tu warto jedynie zwrócić uwagę na ich „moc” konkretyzującą, która polega na szczególnej umiejętności pisarza przyswajania różnych składników wydobytych z odczytywanych tekstów. Motywy, zwroty, obszerniejsze całości strukturalne, schematy sytuacyjne i postaciowe, włączone w konstrukcję powieściową kształtują jej znaczenia i zarazem stanowią podstawę jej historycznej i kulturowej integralności. Stopień ich wtopienia w strukturę dzieła jest różny: od „cytatu” po pełne zintegrowanie i niewidoczność.

Najwięcej świadectw lektur historycznych pisarza dotyczy lat osiemdziesiątych. Jest to zrozumiałe, gdyż właśnie wówczas przystąpił on do realizacji wielkiego planu twórczego – formowania cyklu powieści historycznych. Początkowo skromny pomysł niewielkiej powieści historycznej *Wilcze gniazdo* – przekształcił się w rozległą panoramę XVII-wieczną¹⁶. Lektura utworów dawnych i współczesnych traci wówczas znamiona przypadkowości, staje się coraz bardziej systematyczna i wzbogaca się o nowe pozycje. Sienkiewicz, donosząc w liście do Mścisława Godlewskiego o postępującej pracy nad pierwszym swoim opowiadaniem historycznym *Niewola tatarska*, pisał: „Mam to poza sobą, że czytałem bardzo wiele rzeczy z XVI wieku i późniejszych”¹⁷.

Dla pisarza, obracającego się dotąd w problematyce współczesnej, sięgnięcie w odległą przeszłość staje się szczególnym wyzwaniem. Musi on bowiem nie tylko zrekonstruować ją z zachowanych piśmienniczych przekazów i współczesnych interpretacji historycznych, lecz również zmierzyć się z jej własnym wyobrażeniem o sobie. „Wcielanie się” w dawne sposoby myślenia i odczuwania wiąże się bowiem z przejściem dawnego języka i zawartego w nim obrazu świata wraz z różnymi dalekosiężnymi konotacjami: światopoglądowymi, etycznymi, estetycznymi i innymi. „Gra” dystansem historycznym staje się

¹⁵ H. Sienkiewicz: *Mikołaj Sęp-Szarzyński. Studium literackie*. W: *Szkice literackie*. T. 1. Warszawa 1951. *Dziela*. T. 45; *Kasper Miaskowski. Studium literackie*. W: jw. Omówienie zob. S. Nieznanowski, *Henryk Sienkiewicz – badaczem staropolszczyzny*. W: *Studia i wizerunki: o poezji staropolskiej i jej badaczach*. Warszawa 1989, s. 193–203.

¹⁶ Zob. H. Sienkiewicz, listy do Stanisława Smolki (w: *Korespondencja*. T. 2. Warszawa 1951, s. 135–136. *Dziela*. T. 56).

¹⁷ Sienkiewicz, *Listy do Mścisława Godlewskiego*, s. 57.

utrudniona, a przezwycięzenie „progów” komunikacyjnych nie może ograniczyć się do wyjaśniającego komentarza narracyjnego, natomiast sam dystans historyczny powinien się rodzić w wewnętrznym świecie powieściowym. I to w taki sposób, aby nie zacierać bezpośredniości fabuły.

Wiek XVII zafascynował Sienkiewicza niezwykłą barwnością i różnorodnością, wewnętrzną dynamiką i podatnością na uformowania fabularne. Recenzując *Szkice historyczne* Ludwika Kubali Sienkiewicz nazwał wiek XVII „powieścią, która się sama pisze”¹⁸. Barokowo-sarmacki obraz świata opanowywał więc coraz mocniej wyobraźnię pisarza. Nie oznacza to jednak, iż autor *Trylogii* „podporządkował się” całkowicie presji przedstawianej epoki. Realista z wyboru i przekonania, oparł swoją wizję dziejów zarówno na intuicji artysty, jak i na założeniach XIX-wiecznej historiografii. Tworzyła ona jednak tylko ogólny paradygmat historii, natomiast zadaniem pisarza było go „ożywić”. W odczycie *O powieści historycznej* Sienkiewicz twierdził:

Fantazja na tle dziejów znajduje nie tylko pole, ale i dane ogólne autentyczne, na mocy których może odgadywać logicznie i prawdopodobnie zjawiska szczegółowe. Dodajmy, że powieściopisarz, jeśli nie zawsze jest, to przynajmniej zawsze powinien być obdarzony niepospolitą intuicją, a może nie za śmiałym wyda się wniosek, że powieść historyczna nie tylko nie potrzebuje być poniewieraniem prawdy dziejowej, ale może być jej objaśnieniem i dopełnieniem [...].

I może, bo odtworzy duszę człowieka lat minionych, jego namiętności, sposób myślenia; pokaże nam go [...] nie w mroku grobowej krypty, ale w świetle słonecznym¹⁹.

Pisząc w ten sposób miał już Sienkiewicz za sobą doświadczenie *Trylogii*. Wiedział więc, że zbyt widoczny dystans narratora powieści wobec przedstawionego świata osłabia siłę oddziaływania utworu. W swoim cyklu posługiwał się zatem taką konstrukcją świata wewnętrznego, w której oceny pojawiają się w kategoriach właściwych przedstawianemu czasowi, jako autointerpretacyjne wypowiedzi postaci, struktury mowy zależnej oraz „bezpośrednia” wymowa zdarzeń i sytuacji. Niezwykle istotną funkcję pełni przy tym „śmieszność” w bachtinowskim znaczeniu tego pojęcia²⁰. Humor, komizm (zwłaszcza sytuacyjny), anegdota i dowcip — stanowią ważne czynniki strukturalne *Trylogii*²¹. Tym bardziej że w publicystyce Sienkiewicza można odkryć ślady nowoczesnego rozumienia roli śmiechu. I tak np. w mało znanej sprawozdawczej recenzji pisarza z wystawy malarskiej płótno Jana Matejki *Rzeczpospolita Babińska* zostało ocenione właśnie z tej perspektywy:

Jest to jakiś nowy ton [...], niespodziewany uśmiech przeszłości, która właśnie dlatego, że nie przedstawia się nam ze strony wielkiej, przemawia nadzwyczaj silnie, nadzwyczaj zrozumiale, jakby po dzisiejszemu²².

Ten sposób przedstawiania szlacheckiej przeszłości jest — jak się zdaje — jednym z istotniejszych składników barokowo-sarmackiej wizji świata. W dra-

¹⁸ Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, s. 132.

¹⁹ H. Sienkiewicz, *O powieści historycznej*. W: *Szkice literackie*, t. 1, s. 112–113. Podkreśl. T. B.

²⁰ Zob. M. Bachtin, *Epos i powieść. (O metodologii badań nad powieścią)*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 537–581, zwłaszcza s. 560 n.

²¹ Problematyka humoru w twórczości Sienkiewicza jest słabo opracowana. Pewną syntezę stanowi jedynie przestarzałe studium S. Papéeego *Henryk Sienkiewicz jako humorysta* (Wyd. 2. Lwów 1939).

²² Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, s. 212. Podkreśl. T. B.

matycznym obrazie klęsk i zwycięstw, śmiertelnego zagrożenia państwa i niebezpieczeństw, na jakie nieustannie narażają się postaci *Trylogii*, śmiech ogarnia rozległe obszary tekstu, rozładowuje napięcia, tworzy perspektywę optymistyczną²³. Zarazem kreuje ten rodzaj pojmowania świata, który był właściwy sarmatyzmowi. Pisarz dyskretnie go wyjaskrawia, czasem (zwłaszcza przy okazji działań Zagłoby) – parodiuje, niemniej bardzo rzadko przekracza granicę prawdopodobieństwa. Ówczesna literatura „prywatna”: pamiętniki, listy, *silviludia*, fraszkopisarstwo, zdecydowanie potwierdza znaczenie „śmiechu”.

Zanim jednak, w *Trylogii*, uformuje pisarz taką właśnie koncepcję świata przedstawionego, wcześniej zmierzy się z koturnową i tragiczną historią „niezłomnego” szlachcica Aleksego Zdanoborskiego, narratora i bohatera opowiadania *Niewola tatarska*²⁴. Niezwykłość kreacji Zdanoborskiego polega m.in. na tym, że jako narrator przekształca on idee wspólne dla ówczesnego europejskiego katolicyzmu we własne szlacheckie wyobrażenia i przekonania. Podnosi je przy tym do znaczeń niemal sakralnych. Swe *credo* życiowe wypowiada bohater pełnym patosu barokowym okresem:

Fortuna moja była żadna, lecz zasię krwi zacność wielka, a po ojcach jakoby testament miałem przekazane, bym wiecznie uważał, iż gardło jest rzeczą moją i one wolno mi na szwank podawać, ale *integra* rodu *dignitas* jest puścizną przodków [...]²⁵.

„Powinowactwa” literackie *Niewoli tatarskiej* wskazują – w sposób pośredni – na bardzo ważny składnik barokowo-sarmackich wizji historycznych Sienkiewicza; na twórczość Juliusza Słowackiego. To właśnie romantyczny poeta kongenialnie przyswoił literaturze polskiej *Księcia Niezłomnego*. Autor *Trylogii* z niezwykłą atencją odnosił się do dzieł Słowackiego, a ślady ich wpływu, liczne aluzje i cytaty, można łatwo odkryć w beletrystyce i publicystyce pisarza. Wizja sarmackiej Rzeczypospolitej, „barokowość” wyobraźni i stylu, zawarte w twórczości poety, były niewątpliwym, choć dotąd słabo rozpoznanym „filtrem” historycznych i stylizacyjnych koncepcji powieści historycznych Sienkiewicza²⁶.

Formując świat wewnętrzny *Trylogii* pisarz świadomie wybierał te spośród tekstów literatury staropolskiej, które lepiej służyły zadaniom rekonstrukcyjnym (zarówno w sferze zdarzeniowej, jak i psychologicznej). Stąd odmienne niż w historii literatury hierarchie twórców i dzieł oraz rozmaite (w zasadzie zgodne z ówczesnym stanem wiedzy) selekcje. Istotną rolę odegrały tu potrzeby fabularyzacyjne i kreacyjne. Ograniczenie stanowiła przy tym przestrzeń społeczna i topograficzna powieści. Fabuła *Trylogii* umiejscowiona jest przecież w „czasach wojennych”, głównie na kresach Rzeczypospolitej i w środowisku szlachecko-żołnierskim, mniej podatnym na wpływy „wysokiej” kultury

²³ W tym też sensie *Trylogia* antycypuje sformułowaną przez Cz. Hernasa (*Zarys rozwoju literatury barokowej*. W zbiorze: *Polska XVII wieku*, s. 297) opozycję *homo militans* – *homo ludens* jako „naczelną kolizję barokowej wiedzy o człowieku”.

²⁴ Na temat *Niewoli tatarskiej* szerzej: T. Bujnicki, S. Balbus, *O „Niewoli tatarskiej” Henryka Sienkiewicza*. „Zeszyty Naukowe UJ”. Prace historycznoliterackie, 1968, z. 14.

²⁵ H. Sienkiewicz, *Niewola tatarska*. Cyt. z: *Wybór nowel i opowiadań*. Opracował T. Bujnicki. Wyd. 3, skrócone. Wrocław 1988, s. 270–271. BN I 231.

²⁶ Jedyłą popularną próbę przedstawienia tych związków stanowi artykuł R. Wojciechowskiego *Sienkiewicz a Słowacki* („Polonistyka” 1959, nr 6).

barokowej, silniej zaś na jej strywalizowane sarmackie repliki. Stąd też autor *Potopu* szczególnie wysoko cenił memuarystykę (diariusze Maskiewicza, Łosia, Jemiołowskiego i – przede wszystkim – *Pamiętniki Paska*²⁷) oraz tzw. polskie *heroicum*, wzorowane na antycznym eposie i *Jerozolimie wyzwolonej* Torquata Tassa (*Wojna chocimska* Wacława Potockiego, *Wojna domowa* [...] Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, anonimowe *Obleżenie Jasnej Góry*). Natomiast w mniejszym stopniu inspirująca była dla pisarza barokowa poezja liryczna i opisowa, odległa zarówno problematyką, jak i stylem od przedstawianej w powieściach rzeczywistości. Ponadto, podobnie jak współcześni mu krytycy i historycy literatury, Sienkiewicz niechętnie się odnosił do utworów „makaronicznej epoki”. Raziło go udziwnienie stylu, zawilóści metaforyki i komplikacje retorycznej składni. Z tego punktu widzenia krytycznie oceniał niektóre wiersze Sępa Szarzyńskiego (np. zawilóści składni i stylu *Pieśni o Fridruszu*²⁸), mimo iż uznawał jego wysokie umiejętności literackie. W podobny sposób pisał o Kasprze Miaskowskim. Dlatego wprowadzone na prawach „cytatu” w tekst *Trylogii* utwory wierszowane należą najczęściej do szlacheckiego folkloru (jego humorystyczną odmianą posługuje się chętnie Zagłoba) lub są stylizacjami pieśni religijnych (jak np. śpiewana przez Helenę Kurcewiczównę pieśń: „I w noc, i we dzień wołam do Ciebie, Panie...”), rzadziej natomiast wpływają na kształt artykułowania uczuć czy przekonań postaci.

Sienkiewicza interesowały przede wszystkim te dzieła polskiego baroku, które żyły anegdotą i opowieścią, dobrze nadawały się do uformowań komicznych oraz ukazywały sprawności narracyjne autorów. Zachwycając się *Pamiętnikami Paska*, pisarz akcentował przede wszystkim realność, wyrazistość i konkretność jego tekstu. Za szczególnie wartościowe uznawał zwłaszcza te fragmenty, w których do głosu dochodziła plastyka przedstawienia i dosadność środków wyrazu. W odczycie *O powieści historycznej* autor *Trylogii* mówił z zachwytem:

Oto mamy człowieka w wojnie i pokoju, w życiu publicznym i prywatnym, na weselach, pogrzebach, ucztach, na łowach i przy gospodarce, na tratwach płynących do Gdańska, w sądzie i gościnie, w kościele i karczmie; znamy jego wierzenia, przesady; wiemy, jakim stylem listy pisał, jakim mu na nie odpowiadano, jak się śmiał, jak się gniewał, jak zajeżdżał w piersi obuszkiem nieposłusznych czeladników, słowem – przeglądamy jego życie na wskroś²⁹.

Wprowadzając w obręb językowej struktury *Trylogii* rozmaite formy barokowego stylu, różne idiolekty osobnicze i środowiskowe, stosując zawiłą retorykę i bombastyczną metaforykę, pisarz traktował je najczęściej jako tworzywo humorystycznej parodii lub pastiszu. Mogły one służyć również językowi erotyki (w odmianach sentymentalnej i trywialnej). Także drobniejsze elementy stylu barokowego stanowią „inkrustacje” wypowiedzi postaci w różnych okolicznościach i sytuacjach³⁰.

„Sarmacki barok” *Trylogii* różni się od „baroku” *Niewoli tatarskiej* głów-

²⁷ O znaczeniu *Pamiętników J. Paska* dla *Trylogii* zob. J. Krzyżanowski, *Pasek i Sienkiewicz. (Do źródeł „Trylogii”)*. W: *Pokłosie sienkiewiczowskie. Szkice literackie*. Warszawa 1973, s. 245–281.

²⁸ Sienkiewicz, *Mikołaj Sęp-Szarzyński*, s. 19.

²⁹ Sienkiewicz, *O powieści historycznej*, s. 117.

³⁰ O problemach Sienkiewiczowskiego stylu w powieściach historycznych najobszerniej pisze A. Wilkoń (*O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*. Warszawa – Kraków 1976).

nie tym, iż przedmiotowość cyklu powieściowego zastąpiła podmiotowy, ulokowany wewnątrz przedstawionego świata punkt widzenia narratora noweli. Narrator *Trylogii*, wyposażony w wiedzę i autorytet XIX-wiecznego historyka oraz w perspektywę wszechwiedzy o świecie przedstawionym, „czuwa” nad całokształtem istniejących w nim stosunków. Ale reguły owej „przedmiotowości” są w znacznym stopniu ukryte; czytelnik obcuje przede wszystkim z „naocznością” i bezpośredniością przedstawień. I dlatego kształt artystyczny *Trylogii* określiła zasadniczo wskazana już wcześniej interferencja XIX-wiecznego dystansu i „samoświadomości” epoki. Obok narracyjnego „głosu” autora pojawiają się indywidualne i zbiorowe „głosy” postaci. W ten sposób kształtują się w *Trylogii* różnorakie relacje i dystanse między tymi „głosami”. Nie zawsze są one do końca rozgraniczone, często sprzeczne, czasem pozostawiające rozstrzygnięcia jak gdyby w zawieszeniu. W sumie tworzą jednak sugestię spontaniczności i realności świata powieściowego.

Zakres rozpoznania „barokowości” *Trylogii* oraz metody jej opisu bywają oczywiście rozmaite. Analiza może więc obejmować warstwę językową powieści i jej stylizacyjne aspekty; może — określić zespół aluzji literackich i kulturowych odsyłających do barokowej epoki; może — przedstawić sposoby kreowania postaci oraz konstruowania sytuacji; może wreszcie sięgnąć po sferę tzw. wyższych układów znaczeniowych, charakterystycznych tematów, stereotypów i schematów kompozycyjnych. Wybierając ostatni z wymienionych tropów interpretacyjnych, musimy stale pamiętać o pozostałych, tym bardziej że są one niezbędnym składnikiem motywacyjnym obrazu świata przedstawionego.

Synkretyczna budowa *Trylogii* pozwala na ujęcie jej konstrukcji gatunkowej w różnych projekcjach formalnych i odesłaniach do tradycji. Badaczom dobrze są znane związki powieści z wzorcami epopei i konwencjami baśniowo-legendowymi; wielokrotnie wskazywano również na wyzyskanie przez pisarza modelu historycznej powieści przygody³¹. Konstrukcje te wyraźnie korespondują ze schematami barokowej beletrystyki. W różnych odmianach epiki rycerskiej towarzyszyła wojnie intryga erotyczna (wzór *Jerozolimy wyzwolonej*). Bohater wojennej przygody i uczestnik wątku miłosnego przedziera się przez „labirynt życia”, w którym czekają nań liczne i groźne niebezpieczeństwa; fabułę tworzą konstrukcje wielkiej gonitwy, ucieczki i pogoni, szereg niezwykłych przygód w rozległej przestrzeni. Świat przedstawiony jest pełen przepychu barw i kształtów oraz gwałtownej, zmiennej dynamiki³².

2

Dla każdego czytelnika *Trylogii* jest rzeczą oczywistą, że batalistyka zajmuje w niej pozycję pierwszoplanową. Tło historyczne dzieła jest w pełni

³¹ Na ten temat zob. L. Ludorowski, *O postawie epickiej w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1970. — Z. Szwejkowski, „Trylogia” Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym. „Życie Literackie” 1946, nr 12. — J. Trzynadłowski, *Uwagi o poetyce „Trylogii” — historycznej powieści przygody*. W zbiorze: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*. Kraków 1968.

³² Zob. S. Nieznanowski, *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*. W: *Studia i wizerunki*.

„zmilitaryzowane”, a ośrodkami kompozycyjnymi poszczególnych części cyklu są trzy wielkie wojny: „domowa” na Ukrainie (1648–1651), „potop” szwedzki (1655–1656) oraz najazd turecki (1673). W dalszym tle rozgrywają się kampanie: z „Hiporberyjczykami” (Moskwą) i Rakoczym. Wojna stanowi więc zasadniczą „przygodę” powieściową, w której obrębie łączy się – na wzór barokowy – „Mars z Wenerą”, czyli zdarzenia batalistyczne z intrygą miłosną.

Metody uformowania tematu wojennego wskazują na liczne i znaczące filiacje sarmacko-barokowe. Widać je w kreacjach ważniejszych postaci, z reguły należących do stanu szlacheckiego i zarazem pełniących służbę żołnierską. Ich etos określa stosunek do występującego w kulturze sarmackiej etosu „Sarmaty-rycerza”, którego kodeks honorowy i „cnoty” patriotyzmu, męstwa, poświęcenia – kształtują stereotyp Sienkiewiczowskich postaci powieści historycznej. Także sposób ukształtowania schematów batalistycznych ma swoje wzorce w piśmiennictwie XVII-wiecznym. Wojna odcisnęła bowiem trwałe ślady w licznych utworach epoki. Najwidoczniej w epeicznym gatunku „ojczystego *heroicum*”, w znacznym zaś stopniu w ówczesnej memuarystyce (z *Pamiętnikami* Paska na czele) oraz okolicznościowych utworach wierszowanych. W tekstach tych wizja wojny bywa przedstawiana z mocną ekspresją, dynamiką zdarzeniową i plastycznością. Pochody wojenne, bitwy, potyczki i oblężenia znajdują w nich nie tylko literacką dokumentację (wykorzystaną w znacznym zakresie przez autora *Trylogii*), lecz także formują konwencje stylowe i kompozycyjne obrazu wojennego. Konwencje te, mimo iż często nawiązują do tradycji antycznych (rzymskiego i greckiego eposu), to jednak posiadają wyraźne znamiona oryginalności.

Szczególne znaczenie dla globalnej wizji wojny w *Trylogii* ma „ojczyste *heroicum*”, przede wszystkim zaś dzieła Samuela ze Skrzypny Twardowskiego (*Wojna domowa* [...]) oraz Wacława Potockiego (*Wojna chocimska*). Dla Sienkiewicza nie było rzeczą obojętną, że utwory te nie tylko były wierszowanymi kronikami XVII-wiecznych zdarzeń, lecz również stanowiły artystyczną projekcję barokowego światopoglądu, opartego na założeniu, iż

Conditio sine qua non narodowej epiki wynika z przekonania o randze własnej historii jako tworzywa godnego sarmackiego eposu, uwieczniającego heroiczne czyny rodzimych bohaterów³³.

O tym, że Sienkiewicz cenił XVII-wieczny epos zarówno jako wzór do odtworzenia ówczesnej rzeczywistości, jak i ze względów formalnych, świadczy jego pozytywna opinia o wydanej wówczas *Wojnie chocimskiej*. Także – podobieństwa strukturalne *Trylogii* z *Wojną domową*³⁴.

Założenia polskiego barokowego eposu, chociaż wiele nici łączy je z tradycją Wergiliusza, Lukana i Homera, mają szereg cech oryginalnych, wiążących się ściśle z autentyzmem historycznych tematów i ograniczeniem fikcji. Niemniej istotną rolę w „ojczystym *heroicum*” pełnią różne konwencje formalne: stylizacje mitologiczne, hiperbolika, czynniki panegiryczne, skomplikowana składnia i przerzutniowy tok wiersza. Narrację kształtują natomiast w znacz-

³³ M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972, s. 51.

³⁴ Zob. T. Bujnicki, „*Wojna domowa*” Samuela Twardowskiego a „*Trylogia*”. W: *Sienkiewicz i historia. Studia*. Warszawa 1981.

nym stopniu spetryfikowane pojęcia zbiorowości szlacheckiej. Tym samym eposowy obraz świata jawi się w perspektywie zmitologizowanej według sarmackich wyobrażeń.

Interesujących spostrzeżeń interpretacyjnych dostarcza zestawienie *Trylogii* z *Wojną domową* Twardowskiego. Łączy oba utwory przede wszystkim analogiczność wątków wojenno-historycznych. Płaszczyzną porównania są zatem epickie obrazy wojny, ich charakterystyczna „totalność”. Porównanie to dotyczy zwłaszcza *Ogniem i mieczem*, a więc części o najwyraźniejszych nacechowaniach epeicznych. Zestawiając zakresy treściowe obu dzieł można dostrzec istotną zbieżność; oto najbardziej uszczegółowione są te partie *Wojny domowej*, które odpowiadają fabule powieści: od wybuchu „wojny kozackiej” w 1648 r. po zwycięstwo beresteckie. Sienkiewicz, podobnie jak autor eposu, wydarzeniom na Ukrainie nadał największy wymiar i potraktował je jako początek nieszczęść Rzeczypospolitej. Sądzić też można, że Sienkiewiczowskie wyolbrzymienia wypadków biorą swój początek z eposowego przesłania:

Wojnę powiem okrutną, sroższej, której ani
Krwawszej nigdy nie było [...] ³⁵

I jeśli nawet ten sposób wystylizowania wojny był wynikiem megalomanii sarmackiej, to jednak odpowiadał on autentycznym zagrożeniom. Sienkiewicz, zgodnie z „duchem epoki”, nałożył na nie epeiczny obraz dziejów.

Kreuje go wprowadzony na wstępie *Ogniem i mieczem* motyw „znaków na niebie i ziemi”:

Rok 1647 był to dziwny rok, w którym rozmaite znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś kłęski i nadzwyczajne zdarzenia.

Współcześni kronikarze wspominają, iż z wiosny szarańcza w niesłychanej ilości wyroiła się z Dzikich Pól i zniszczyła zasiewy i trawy, co było przepowiednią napadów tatarskich. Latem zdarzyło się wielkie zaćmienie słońca, a wkrótce potem kometa pojawiła się na niebie. W Warszawie widywano też nad miastem mogiłę i krzyż ognisty w obłokach [...]. Nareszcie zima nastąpiła tak lekka, że najstarsi ludzie nie pamiętali podobnej. [...] Gdy więc tak porządek przyrodzenia zdawał się być wcale odwróconym, wszyscy na Rusi oczekując niezwykłych zdarzeń zwracali niespokojny umysł i oczy szczególnie ku Dzikim Polom, od których łatwiej niżli skądinąd mogło się ukazać niebezpieczeństwo. [OM 1, 5–6]

Aluzyjność tego fragmentu powieści wobec odpowiedniej partii tekstu eposowego jest uderzająca:

[...] Słoneczne rok przed tym zaćmienie
Niezwyczajnie straszliwe. Jako w srogiej owej
Na on czas defekcyjnej przy Zbawicielowej
Śmierci było widziane. Także prędko po tym
Rozzochrany kometa, niżli się kto o tym
Mógł dowiedzieć, dni dziesięć strzelając do siebie
Jadowite zarazy przegorzał po Niebie.
Nawet tedy, gdy się ta chimera rodziła
Szarańcza niebywała świat tu nasz zaćmiła,
[.]
Co starszy uważając z długiej wiadomości,
Że się było spodziewać takich prędko gości
Mądrze ominowali [...] ³⁶

³⁵ S. ze Skrzyppny Twardowski, *Wojna domowa z Kozaki i Tatory, z Moskwą, potem i z Węgry*. Wyd. 3. Kalisz 1681, s. 1.

³⁶ *Ibidem*, s. 2–3.

Jest rzeczą charakterystyczną, że owe „znaki” były obiegowym i skonwencjonalizowanym toposem ówczesnej literatury (także w jej pamiętnikarskich i diariuszowych odmianach³⁷). Twardowski nadał im znaczenie odpowiadające eposowym tradycjom, Sienkiewicz zaś „sprowadził” do poziomu wyobrażeń sarmackich „ówczesnych kronikarzy”. Niemniej taka właśnie forma powieściowego otwarcia nadaje fabule sens hieratyczny i uzasadnia użycie stylizacji epeicznych w dalszych sekwencjach utworu.

Na tym tle nabiera znaczenia metoda kreowania wodzów. Wymagała tego tradycja epeiczna. Rola przywódczych postaci w przebiegu konfliktu była niezwykle istotna. Dlatego twórcy wyposażali je w odpowiednie cechy charakteru, budowali właściwe im skale wartości i kontrastowali je ze sobą. Epos barokowy ograniczył przy tym homerycką konwencję „sprawiedliwości epickiej”, rozbudowując nad miarę oceny pozytywne wodza „własnej strony” i posługując się inwektywami wobec wodza strony przeciwnej. Dla Twardowskiego parę takich skontrastowanych bohaterów-wodzów stanowili w sposób oczywisty: książe Jeremi Wiśniowiecki i hetman zaporoski – Bohdan Chmielnicki. W eposie wyraziście formuje się legenda księcia Jaremy. Patos i hiperbolicę, które towarzyszą jego kreacji, tylko w części można wytłumaczyć konwencją panegiryczną. O wiele donioślejsza jest idealizująca i heroizująca stylizacja na obrońcę ojczyzny, wyraziiciela zbiorowych pragnień szlachty. Urasta więc eposowy Wiśniowiecki na postać antycznego herosa, swoimi cechami przekraczającego zwykłą miarę ludzką („Jako drugi Scipio...”).

Zarazem postać księcia ma w *Wojnie domowej* najdalej sięgającą indywidualizację charakteru i największe możliwości działania. Udziela mu autor w kilku przypadkach prawa bezpośredniej wypowiedzi (przemówienia i charakterystyczne *soliloquium*, które mogło zainspirować Sienkiewicza do przedstawienia słynnej „rozmowy Jaremy z Chrystusem”). Twardowski uwypukla te cechy bohatera, które ujawniają jego bezinteresowny „affekt ku ojczyźnie” oraz wybitne talenty wodza. Widać więc wyraźnie, że Sienkiewicz w kreacji powieściowej księcia idzie tropem wyznaczonym przez „ojczyste *heroicum*”, korzystając nawet z wzorców stylizacyjnych:

A wówczas na okopie ukazał się na koniu sam książe Jeremi. Łatwo go było poznać, bo proporzec i buńczuk hetmański wiały mu nad głową — a zaś przed nim i za nim niesiono kilkadziesiąt palących się krwawo pochodni [...].

I stojąc na okopie wśród krwawych świateł wydawał im [tj. kozakom] się ten groźny książe jakby olbrzym z baśni ludowej, więc drzenie przebiegało im utrudzone czlonki, a ręce czyniły znak krzyża... On stał ciągle.

Skinął złotą buławą — i wnet złowrogie ptaństwo granatów zaszumiało na niebie i wpadło w następujące szeregi [...]. [OM 2, 313–314]

Metoda, jaką posłużył się Sienkiewicz przedstawiając księcia na okopie zbaraskim, odpowiada w ogólnym zarysie plastycznej stylizacji barokowej. Wyodrębniona z tła postać, w krwawej scenerii świateł pochodni, urasta w oczach przeciwników na „olbrzyma z baśni”, czyli w celowo zhiperbolizowanym, przekraczającym ludzką miarę ujęciu³⁸. Wiśniowieckiego w wie-

³⁷ Zob. np. *Latopisiec, albo kroniczka Joachima Jerlicza*. T. 1. Warszawa 1843, s. 48. — *Pamiętniki Albrychta Stanisława ks. Radziwiłła, kanclerza w. litewskiego*. T. 2. Poznań 1839, s. 284.

³⁸ Zob. Szweykowski, „Trylogia” Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym, s. 53: „Sienkiewicz otoczył kniazia Jaremę atmosferą idealną i podniósł na wyżyny baśniowego bohatera”.

lu miejscach powieści otacza podobna aura patetycznej idealizacji i jest ona niewątpliwie pochodną eposowego wzoru.

W eposowej koncepcji *Wojny domowej* Chmielnicki jest postacią zdecydowanie skontrastowaną wobec Wiśniowieckiego. Twardowski prezentował stanowisko szlachty ujmując wodza Kozaków jako postać demoniczną i odrażającą. Widział go przez pryzmat przekonania, iż wyraża on „jadowitą nienawiść chłopów do panów”. W ten sposób autor eposu skupił w Chmielnickim atrybuty zła, lecz nie pozbawił znamion wielkości. Jest to jednak wielkość destrukcji i zniszczenia, wyzwalająca złe moce czerni, a zatem godna najsilniejszego potępienia. Niemniej Chmielnicki uzyskiwał w oczach Twardowskiego jeszcze jeden ważny atrybut: był on „biczem Bożym” za grzechy i prywatę szlacheckiego społeczeństwa. Stawał się więc postacią o wymiarze ponadjednostkowym, ogromniejszą wraz z rozszerzaniem się „wojny domowej”. Dlatego też jawna nienawiść narratora do wodza kozackiego nie przeszkadza mu traktować go w kategoriach epopeicznego wyolbrzymienia.

Sienkiewicz z innych źródeł i opracowań mógł uzyskać bardziej wiarygodne oceny Chmielnickiego³⁹. Ale właśnie *Wojna domowa* stworzyła podstawę „globalnego” ujęcia tej postaci oraz ukształtowała wyraźny związek epopeiczny pomiędzy Wiśniowieckim a wodzem kozackim. Szczególną funkcję wyznaczył pisarz – idąc śladem eposowej sugestii – wielkim hiperbolizacyjnym ujęciem, w których skontrastowani ze sobą przeciwnicy wyłaniali się z sytuacji społecznej i historycznej:

A z tych wszystkich klęsk, mordów, jęków, dymów i pożarów podnosił się tylko jeden człowiek coraz wyżej i wyżej, olbrzymiał coraz straszliwiej, zaciemniał już niemal światło dzienne, rzucał cień od morza do morza.

Był to Bohdan Chmielnicki. [OM 1, 210]

Teraz na burzę kozacką miała przyjść burza Rzeczypospolitej. Chmielnickiemu wydawało się, że już słyszy jej głuchy, daleki huk.

Oto z Wielkopolski, Prus, rojnego Mazowsza, Małopolski i Litwy nadejdą tłumy wojowników – trzeba im tylko wodza. [...]

Wodzem mógł być teraz jeden tylko człowiek.

Zwał się on: książę Jeremi Wiśniowiecki. [OM 1, 212–213].

Tworząc te wielkie postaci historycznych bohaterów korzystał niewątpliwie Sienkiewicz z ukształtowanej przez barokowy epos aury stylizacyjnej. Wyzbywając się wielu wyjaskrawień i naiwności wzoru, pisarz chętnie sięgał po konwencje rozbudowanych porównań i metafor, występujących zwłaszcza w batalistyce. Widać to w charakterystycznej dla barokowego eposu kompozycji obrazów bitewnych wypełnionych skłębioną masą koni, ludzi i oręża, kontrastami barw i światła, doznań wizualnych i akustycznych.

Ilu ich padło, nim doszli na koniec do owej fosy ciałami jeńców zasypanej, któż opowie, któż wyśpiewa! Lecz doszli i przeszli i poczęli się drzeć na wały. Wówczas rzekłbyś, że ta noc gwiaździsta – to noc sądu ostatecznego. Działa, nie mogąc tłuc bliższych, ryczały ogniem nieustannym na dalsze szeregi. Granaty, kreśląc łuki ogniste po niebie, leciały z chichotem piekielnym, czyniąc w ciemności dzień jasny. Piechota niemiecka i polska łanowa, a obok niej spieszni dragoni książęcy leli prawie wprost w twarze i piersi mołojców płomień i ołów.

Pierwsze ich szeregi chciały się cofać i pchane z tyłu, nie mogły. Więc marli na miejscu. Krew bluzgała pod stopami następujących. Wały stały się śliskie, obsuwały się po nich nogi, ręce, piersi. Oni darli się na nie, spadali i znów się darli, przykryci dymem, czarni od sadzy,

³⁹ Np. u K. Szajnochy (*Dwa lata dziejów naszych*. T. 1–2. Lwów 1865–1869) czy L. Kubali (*Szkice historyczne*. Lwów 1880).

kłuci, rąbani, strzelani, gardząc ranami i śmiercią. Miejscami walczone już na białą broń. Widziałeś ludzi jakby nieprzytomnych z wściekłości, z wyszczerzonymi zębami, z twarzą zalaną krwią... Żywi walczyli na drgającej masie pobitych i konających. Nie było już słychać komendy, jeno krzyk ogólny, straszny, w którym ginęło wszystko: i grzechot strzelb, i charczenie rannych, i jęki, i syk granatów. [OM 2, 312].

Przywołane powyżej starcie pod okopem zbaraskim to jeden z charakterystycznych przykładów Sienkiewiczowskich „obrazów bitewnych”, inspirowanych przez tradycje barokowego i homeryckiego eposu⁴⁰. Pisarz szczególnie wyeksponował aspekt dynamiczny sceny, opierając ją na dominujących motywach wizualnych i akustycznych (sekwencje barwy czerwonej określonej synonimiką ognia, kontrast ciemności i jasności, nakładanie się dźwięków i głosów dochodzących do najwyższego napięcia). Dynamikę wzmocniają jeszcze konstrukcja współrzędnych zdań krótkich, serie czasowników czynnościowych, wreszcie wprowadzony w końcowej części polisyndeton. Niewątpliwą aluzją do konwencji epeicznych jest przy tym perspektywa „aoida” – pieśniarza opiewającego niezwykłość bitwy (któż opowie, któż wyśpiewa).

W konstrukcji obrazów bitewnych łączył autor *Trylogii* obie tradycje eposowe: antyczną (w scenach indywidualnych pojedynków) i barokową. Z „ojczystym *heroicum*” (zarówno Twardowskiego, jak i Potockiego) wiąże powieści struktura rozległej perspektywy batalistycznej, prezentacja strategicznych działań wodzów (przy czym często ich imiona symbolizują całe walczące ze sobą wojska) oraz metoda opisu przestrzennego, „z lotu ptaka”, wielkich zbiorowości (tutaj znaczącą rolę ma metaforyka przyrodnicza). Stąd bliskie podobieństwo łączy np. plastyczny opis obozu tureckiego w *Wojnie chocimskiej* z analogicznym opisem w *Panu Wołodyjowskim*:

Zabielają się góry i Dniestrowe brzegi
(Rzekłby kto, że na ziemię świeżo spadły śniegi),
Skoro Turcy stanęli, skoro swoje w loty
Okiem nieprzemierzone rozbili namioty.
Nie toczyli obozu, nie ciągnęli sznurów,
Ale tak małą garstkę wzgardziwszy gjaurów,
Kędy kto szedł, tam stanął [...]

(*Wojna chocimska*)

Dnia 18 sierpnia poczęli nadciągać Turcy, a z nimi sam cesarz [...]. Mrowie to stubarne w rozlicznych zbrojach i ubiorach ciągnęło się bez końca. Od świtu do nocy, bez przestanku, wchodzili, przenosili się z miejsca na miejsce, rozstawiali wojska, kęcili się po polach, ustawiali namioty, które taką przestrzeń zaległy, że z wież i najwyższych miejsc Kamieńca wcale nie było można dojrzeć wolnego od płócien pola. Ludziom zdawało się, że śniegi spadły i całą okolicę pokryły [...]. [PW 537; podkreśl. T. B.]

Porównanie *Trylogii* z polskim XVII-wiecznym eposem dowodzi istnienia widocznych związków między nimi. Nie tylko zresztą w płaszczyźnie treściowej, lecz również – w sferze poetyki. Sienkiewicz co prawda w mniejszym (choć dostrzegalnym) stopniu sięgał do inspiracji stylizacyjnych i szczegółowych aluzji, jednakże dużą wagę przykładał do szerszych struktur znaczeniowych. Dotyczy to przede wszystkim semantyki fragmentów batalistycznych. Tym sposobem barokowy epos wchodził w kontekst historycznej powieści przygody, reinterpretował ją i zarazem „nobiletował”, podnosząc do wyższej niż powieściowa rangi gatunkowej.

⁴⁰ Zob. Ludorowski, *op. cit.*, rozdz. *Epickie ujęcie wojny, walki, pojedynku*.

W tej nobilitującej roli pojawiają się w *Trylogii* przede wszystkim oblężenia twierdz. Ich ważna funkcja kompozycyjna jest oczywista. Są one centralnymi epizodami wątków historycznych, najwyższą formą żołnierskiego poświęcenia i patriotyzmu. Zarazem należą do najstarszych tradycji epeicznych, mających swe prototypy w *Iliadzie* oraz aktualny wzór w *Jerozolimie wyzwolonej*; Sienkiewicz doskonale rozpoznał XVII-wieczne znaczenie tej tradycji, tym bardziej że dla przedstawionych w *Trylogii* oblężeń znajdował bezpośrednie i beletrystyczne źródła w ówczesnej literaturze⁴¹. Oblężenia: Zbaraża, Jasnej Góry i Kamieńca Podolskiego były więc na swój sposób „zbarokizowane”. Sprawdzał się w nich etos sarmacki i zarazem etos religijno-patriotyczny. Najbliższa ideałom epoki baroku była zwycięska obrona Jasnej Góry, natomiast fakt klęski i bohaterska śmierć Wołodyjowskiego („Hektora kamienieckiego”) przybliżyła finał *Pana Wołodyjowskiego* przede wszystkim do tradycji antycznych. Także oblężenie Zbaraża obfituje w szereg aluzji homeryckich.

Odrębny sposób potraktowania przez pisarza oblężenia Jasnej Góry uzasadniony jest jego szczególnym nasemantyzowaniem, mającym swe źródła w przedstawianej epoce. W *Potopie* epizod częstochowski to czynnik symetrii powieściowej; znajdując się w środkowej części utworu, stanowi punkt kulminacyjny i zwrotny wątku historycznego. Uzasadnia to, ugruntowany już w w. XVII, mit obrony klasztoru. O oblężeniu piszą wówczas Kochowski, Rudawski i przede wszystkim ks. Augustyn Kordecki (jako autor pamiętnika *Nowa Gigantomachia*) oraz anonimowy twórca barokowego poematu *Oblężenie Jasnej Góry*. Autorzy dostrzegają szczególną, mistyczną funkcję obrony świętego miejsca. Jej mit ściśle odpowiada kontrreformacyjnej koncepcji „wojny pobożnej”, „wojny świętej” z poganami, heretykami i bluźniercami. Czyn wojenny nabiera tu cech sakralnych i łączy obronę ojczyzny z obroną miejsca kultu religijnego. W tej koncepcji targnięcie się generała Müllera na twierdzę jasnogórską było nie tyle pogwałceniem wcześniejszego układu, ile świętokradczym podniesieniem ręki na cudowny obraz Matki Boskiej. Klęska oblegających ma uzasadnienie metafizyczne i jest wynikiem szczególnej opieki Bożej.

Dla Sienkiewicza te uzasadnienia są ważnym składnikiem mentalnego wyposażenia epoki, podstawą uczuciową działania bohaterów oraz metodą artykułowania religijno-patriotycznego etosu. Są elementem barokowo-sarmackiego światopoglądu. Pisarz wykorzystuje je dwojako. Po pierwsze – z perspektywy realisty, relatywizującego pierwiastki cudowności, dystansującego się od jaskrawej egzaltacji i poszukującego uzasadnień historycznych i psychologicznych porażki Szwedów; po drugie – wprowadzając w obręb wizji powieściowej i unaoczniając sugestie płynące z tekstów barokowych: z poematu *Oblężenie Jasnej Góry* oraz (w stopniu bardzo wysokim) z *Nowej Gigantomachii* Kordeckiego. Warto przy tym zwrócić uwagę na aluzję epeiczną zawartą w tytule pamiętnika.

⁴¹ Wszystkie oblężenia twierdz w *Trylogii* mają swoje pierwowzory w XVII-wiecznym piśmiennictwie. Tak więc oblężenie Zbaraża to obszerny epizod w *Wojnie domowej* oraz w anonimowym dziełku *Pochodnia sławy wojennej*; Jasna Góra jest tematem *Nowej Gigantomachii* ks. Kordeckiego i anonimowego poematu *Oblężenie Jasnej Góry*; natomiast Kamieniec Podolski mógł Sienkiewicz znaleźć w streszczeniu *Relacji o upadku Kamieńca [...] przez pana Stanisława Makowieckiego [...]*, opublikowanym w „Przeglądzie Powszechnym” (1886, t. 1–2).

Religijny charakter obrony przed heretykami przedstawia powieściowy Kordecki (powtarzając w znacznym stopniu sformułowania *Nowej Gigantomachii*):

– Bramy piekielne nie przemogą mocy niebieskich. Uspokójcie się i otuchy w serca nabierzcie. Nie wstąpi noga heretyka w te święte mury, nie będzie luterski ani kalwiński zabobon guseł swych odprawował w tym przybytku czci i wiary. Nie wiem zaiste, azali przyjdzie tu zuchwały nieprzyjaciel, ale to wiem, iż gdyby przyszedł, ze wstydem i hańbą odstąpić musi, bo moc jego większa moc pokruszy, złość jego złamie się, potęga startą będzie i odmieni się szczęście jego [...] [P 2, 188]⁴²

Styl „przemówienia” przeora ma wyraźne odniesienia do stylów kaznodziejskich epoki i do wzoru *Kazań sejmowych* Piotra Skargi. I to zarówno w argumentacji, w zwrotach profetycznych, jak i w charakterystycznej retoryce uroczystych okresów zdaniowych.

Słowa Kordeckiego stanowią rodzaj wprowadzenia w sytuację obrońców twierdzy. Ich opór determinuje przede wszystkim zagrożenie świętego miejsca i przekonanie, iż:

Matka Najwyższego Boga, która natchnęła piersi nasze żądzą bronienia Jej przeciw bezbożnym i bluźnierczym heretykom, przybędzie w pomoc pobożnym usiłowaniom sług swoich i sprawę słusznej obrony wesprze [...]. (P 2, 198)⁴³

Emocjonalną stronę tego przekonania dodatkowo wzmacnia „pieśń-wróżba” śpiewana przez żebraczkę Konstancję („Próżno przegrazasz mi, husycie srogi...”), będąca aluzją do stylizowanej pieśni konfederatów barskich z *Księdza Marka* Juliusza Słowackiego⁴⁴. Perspektywa „wojny pobożnej” sprzyja wprowadzeniu w obręb powieści elementów cudowności, zgodnych z barokową wyobraźnią, podkreślającą tym sposobem charakter *sacrum*. Niemniej pozytywistyczny narrator stwarza wobec zjawisk nadprzyrodzonych rodzaj sceptycznego „nawiasu”:

Biały tuman przesłaniał sam szczyt Jasnej Góry i wedle zwykłego rzeczy porządku powinien był zakrywać kościół; tymczasem szczególniejszym zjawiskiem przyrody kościół wraz z wieżą unosił się nie tylko nad skałę, ale i nad mgłę, wysoko, wysoko, zupełnie jakby oderwał się od swej podstawy i zawisł w błękitach pod niebem [...]. [P 2, 238–239; podkreśl. T. B.]

Jednakże nie „aparatus cudowności” decyduje o przebiegu oblężenia. Coraz większego znaczenia nabierają wątki i epizody batalistyczne, wzmacnia się

⁴² Zob. zapisane w *Nowej Gigantomachii* przemówienie Kordeckiego (A. Kordecki, *Pamiętniki oblężenia Częstochowy 1655 r.* Częstochowa 1991, s. 64–66).

⁴³ Słowa te wypowiada w powieści Zamoyski, powtarzając je niemal dokładnie za *Nową Gigantomachią*, w której brzmią one następująco: „Zapewne ta Matka Najwyższego Boga, która nas natchnęła szlachetną żądzą bronienia Jej czci przeciwko bezbożnym bluźnierstwom heretyków, przybędzie w pomoc pobożnym usiłowaniom sług swoich i sprawę słusznej obrony wesprze” (Kordecki, *op. cit.*, s. 20).

⁴⁴ Aluzja łączy ze sobą strofy:

Choćby tu przyszły poganów tysiące,
Choćby na smokach wojska latające,
Nic nie wskórają miecz, ogień i męże,
Bo ja zwyciężę! [P 2, 199]

Więc choć się spęka świat i zadrzy słońce,
Chociaż się chmury i morza nasrożą;
Choćby na smokach wojska latające,
Nas nie zatrwożą.

(J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, akt I)

również patriotyczny aspekt oporu. Z czasem charakter oblężenia zdominują czynniki zdarzeniowe: przewagi zbiorowe i indywidualne, których ukoronowaniem będzie heroiczny wyczyn Kmicica – wysadzenie kolubryny. Tą drogą ponownie uwidocznią się homerycki aspekt epepei: szczególna wartość czynu herosa.

Ogarniająca całość świata przedstawionego *Trylogii* batalistyka łączy się ściśle z wizją Rzeczypospolitej w momencie śmiertelnego zagrożenia. Sienkiewicz sięgnął po popularną w ówczesnym piśmiennictwie wizję kraju jako wyspy i „oblężonego obozu”. O funkcji tej topiki pisał w szkicu *Sarmacka „futuurologia”* Janusz Tazbir:

Wizja Rzeczypospolitej jako wyspy, sformułowana za rządów ostatniego z Jagiellonów, utrwaliła się na stałe w polskiej publicystyce politycznej. Na sejmie r. 1605 Jan Ostroróg przypominał posłom, iż pięciu sąsiadów zagraża naszej ojczyźnie, mianowicie Turek, Tatarzyn, Moskwicin, Szwed i Brandenburczyk. Tak więc „Korona polska sąsiad nieprzyjaciół nad insze wszystkie królestwa ma najwięcej [...], wkoło nimi otoczona”.

Wyspiarską odrębność Polaków tworzyły nie tylko konflikty polityczne, ale również wyznaniowe [...] oraz ustrojowe [...]. Nic więc dziwnego, że czarne sny o sarmackiej przyszłości jako stała – obok podboju przez Turcję – komponentę zawierały także możliwość zalania przez wroga, zewsząd nas otaczające morze.

Inną z wizji Polski, zbliżoną do obrazu wyspy, stanowiła alegoria ukazująca Rzeczpospolitą jako „Ogromny obóz otoczony zewsząd nieprzyjaciółmi: Niemcami, Moskalami, Turkami, Tatarami i Wołochami” [...]⁴⁵.

Nawiązaniem do tych wyobrażeń jest niewątpliwie następujący fragment *Potopu*:

Chmielnicki, wspomagany przez Buturlina, srożył się na południu i wschodzie, Chowański i Trubecki na północy i wschodzie, Szwed zbliżał się z zachodu! Ognista wstęga zmieniała się w koło ogniste.

Kraj był jak obóz oblężony. [P 1, 153; podkreśl. T. B.]

Alegorie „wyspy” i „oblężonego obozu” spokrewniają się z ważną dla koncepcji *Trylogii* topiką pożaru (ognia) i potopu. Oba te motywy również wyrastają z tradycji barokowego eposu. Wiśniowiecki w *Wojnie domowej* idzie „gasić pożary” wzniecone przez Chmielnickiego, natomiast Wacław Potocki w *Wojnie chocimskiej* tureckie niebezpieczeństwo zestawia z biblijnym potopem („Nie racz świata drugi raz zatracać potopem!”). Samuel ze Skrzypny Twardowski w barokowym eposie *Wojna domowa* wielokrotnie wprowadzał bogatą synonimikę potopu (odmęty, powódź, tonie) dla zobrazowania katastrof wojennych w połowie stulecia⁴⁶.

Przedstawiając w *Trylogii* „zmilitaryzowaną” rzeczywistość XVII-wieczną sięgnął Sienkiewicz do tego, na co musiał natknąć się w swoich lekturach źródłowych, a co Tadeusz Chrzanowski nazywa „spazmem lęku” wywołanym przez klęski i powszechne doświadczenie śmierci „wojennej”⁴⁷.

To realne doświadczenie związało się ściśle z barokową eschatologią i jej religijnymi aspektami. Wyobrażenia śmierci stanowiły ważny motyw ówczesnej literatury i sztuki; pojawiały się one w różnych, krańcowych ukształtowaniach. W wersji wznieśliwej, heroicznej, na polu walki w obronie ojczyzny i religii;

⁴⁵ Tazbir, *op. cit.*, s. 121.

⁴⁶ Zob. M. Kaczmarek, „Potop” w *epickiej relacji świadka i uczestnika*. „Życie Literackie” 1971, nr 48.

⁴⁷ T. Chrzanowski, *Śmierć w dawnej sztuce polskiej*. W: *Wędrowki po Sarmacji europejskiej*, s. 292.

i w wersji budzącej grozę, makabrycznej, pełnej drastycznych szczegółów, ujmowanej w konwencji barokowego naturalizmu. Obie metody formowania obrazu śmierci wpłynęły na wizję pisarza. „Sienkiewicz jako malarz śmierci”⁴⁸ nie cofał się przed drastycznym, zgodnym z wyobrażeniami epoki, jej przedstawieniem, chociaż nierzadko poddawał ją swoistej estetyzacji (np. śmierć Longinusa Podbięty).

Naturalizm, powiązany z właściwą barokowi makabrycznością, mógł również w scenach *Trylogii* wskazywać na tradycje romantycznej frenezji (wpływ dramatów „ukraińskich” Słowackiego). Brzydota śmierci rysuje się najwyraziściej w Sienkiewiczowskiej wizji „wojny domowej” *Ogniem i mieczem*, w obrazach mordów i rzezi:

U wejścia do wsi wisiał na dębie sam pan Strzyżowski [...] Wisiał nagi zupełnie, a na piersiach miał okropny naszyjnik złożony z głów ponawłoczonych na powróż. Były to głowy jego sześciorga dzieci i żony. W samej wsi, spalonej zresztą do szczytu, ujrzały chorągwie po obu stronach drogi długi szereg „świec” kozackich, to jest ludzi z wzniesionymi nad głową rękoma, poprzywiązywanych do żerdzi wbitych w ziemię, obwinionych słomą i zapalonych od dłoni. Większa ich część miała poupalane tylko ręce, gdyż deszcz przeskodził widocznie dalszemu gorzeniu. Ale straszne były to trupy z powykrzywianymi twarzami, wyciągające ku niebu czarne kikuty. Zapach zgnilizny rozchodził się dookoła. [OM 1, 366]

Ów niezwykle plastyczny, pełen drastycznych szczegółów obraz może być traktowany jako „odesłanie” do „malarzkiej wyobraźni” baroku, tym bardziej że w zastygłych pozach pomordowanych pisarz uwypuklił gesty i mimikę odtwarzające przedśmiertną mękę (podobne ujęcia można odnaleźć w rzeźbie i malarstwie epoki).

W zbliżonej konwencji przedstawił pisarz także obrazy zmagania i rzezi bitewnych. Wszystko wskazuje na to, że siedł tu śladem barokowego eposu. Bliskie podobieństwo łączy bowiem konstrukcję sceny bitewnej w *Wojnie chocimskiej* Potockiego i np. konstrukcję epizodu z bitwy pod Machnowką:

Wprzód chrzest tylko i szelest słyhać było cichy,
Gdy naszy ławą brali pogaństwo na szychy.

[.]

Trzask potem i zgrzyt ostry, gdy po same pałki
Kruszyły się kopije w trupach na kawałki:

Pełno ran, pełno śmierci; więzną konie w mięsie,

Krew się zsiadła na ziemi galaretą trzęsie;

Ludzie się nie dobici w swoich kiszkach płacą;

Drudzy chlipią z paszczeki posokę gorącą

(*Wojna chocimska*)

Husarze wobec tego natłoku ludzi wstrzymali impet i skruszywszy kopie, mieczami ciąć tłumy poczęli. Zapanowała walka zmieszana, bezładna, dzika, bezpardonowa, wrząca w tłoku, zgielku, gorącu, wśród wyziewów ludzkich i końskich. Trup padał na trupa, kopyta końskie grzęzły w drgających ciałach. Gdzieniedzie masy tak skłębiły się, że nie było miejsca na zamach dla szabli; tam bito się głowniami, nożami i pięściami, konie poczęły kwiczeć. Tu i owdzie ozwały się głosy: „Pomyłujcie, Lachy!” Głosy te wzmagaly się, mnożyły, zagłuszały brzęk mieczów, zgrzyt żelaza o kości, chrapanie i straszną czkawkę konających [...]. [OM 1, 375]

Obrazom śmierci zbiorowej towarzyszą w Sienkiewiczowskich powieściach sceny pełnych okrucieństwa śmierci indywidualnych. Barok lubował się w kon-

⁴⁸ Określenie z rozprawki W. Dobrowolskiej *Sienkiewicz jako malarz śmierci* (Tarnów 1927).

struowaniu takich obrazów, obsesyjnie powracały w nich motywy mąk i tortur zadawanych umierającym. Spełniały one zazwyczaj dwojakie funkcje: były utwierdzeniem świętości męczennika lub karą dla grzesznika. W *Trylogii* śmierć szczególnie okrutna dotyczy zdrajców i bezwzględnych zbrodniarzy (Kuklinowski, Azja Tuhajbejowicz), ale obejmuje również postaci przypadkowe uwikłane w konflikty zbiorowe i indywidualne (Sucha-Ruka, Barabasz i Tatarczuk, pan Nowowiejski). W tych wypadkach okrutne zadawanie śmierci jest albo wyrazem przekonania o „zbiorowej odpowiedzialności” (śmierć Sucha-Ruki na palu), albo miarą dzikości i nienawiści mordującego (egzekucja na Siczy, zemsta Azji na panu Nowowiejskim).

Szczególne znaczenie mają jednak w *Trylogii* śmierci heroiczne. Na plan pierwszy wysuwają się dwie z nich, dotyczące głównych postaci fikcyjnej płaszczyzny powieści: Longinusa Podbięty w *Ogniem i mieczem* oraz Michała Wołodyjowskiego w *Panu Wołodyjowskim*. Obie sceny śmierci zostały przez pisarza wyraziście skomponowane i poddane zabiegom stylizacyjnym. Obie zamyka apoteoza zawarta w pogrzebowych kazaniach księdza Muchowieckiego i księdza Kamińskiego. Zarówno sceneria zgonu bohaterów, jak i następujące po nich uroczystości funebralne są wyraźnymi aluzjami do światopoglądu i stylu barokowego.

Największe skupienie cech barokowych można odnaleźć w scenie bohaterkiej śmierci Podbięty. Ta przedstawiona wcześniej z dobrodusznym humorem postać, przypominająca kreację Don Kichota, urasta do rangi baśniowego herosa i sarmackiego *militis christiani*. Jego śmierć od strzał tatarskich została ustylizowana według popularnego wzoru ikonicznego: męczeńskiej śmierci św. Sebastiana. Bohater kona ze słowami antyfony na ustach i w aurze świętości. Sienkiewicz łamie w tym miejscu zobiektywizowany, relacyjny tok narracji i formuje stylizację apokryficzną:

Słowa litanii zmieszały się ze świstem strzał.

I gdy pan Longinus powiedział: „Gwiazdo zaranna!” – już strzały tkwiły mu w ramionach, w boku i w nogach... Krew ze skroni zalewała mu oczy i widział już – jak przez mgłę – łękę, Tatarów, nie słyszał już świstu strzał. Czuł, że słabnie, że nogi chwieją się pod nim, głowa opada mu na piersi... na koniec ukląkł.

Potem, na wpół już z jękiem, powiedział pan Longinus: „Królowo Anielska!” – i to były jego ostatnie słowa na ziemi.

Aniołowie niebiescy wzięli jego duszę i położyli ją jako perłę jasną u nóg „Królowej Anielskiej”. [OM 2, 384]⁴⁹

Przyjęta tu barokowa koncepcja śmierci jako wejście w obszar wiecznego życia zostaje wzmocniona w stylizowanym kazaniu pogrzebowym księdza Muchowieckiego. Kazanie to, skomponowane jako swoisty spektakl – dialog duszy Podbięty i uczestników pogrzebu ze św. Piotrem u bram raju, ma kunsztowny charakter retoryczny. Konstrukcja kazania opiera się na seriach wyliczeń przedstawiających rzekome i rzeczywiste zasługi bohatera i służące „przekonaniu” św. Piotra. Szczególną rolę odgrywają przy tym te czynniki perswazji, które stanowią odwołania biblijno-hagiograficzne o charakterze prefiguracyjnym. One to lokują Podbięty w znaczącej przestrzeni sakralnej jako idealny wzór rycerza-chrześcjanina:

⁴⁹ Podobną strukturę obrazową ma wizja nieprzytomnego Zdanoborskiego (*Niewola tatarska*, s. 307). W obu wypadkach pisarz posługuje się typowym dla baroku ikonem martyrologicznym.

– Lecz jakież to uczynki, jakaż to szarża, jakie to zasługi ośmielają cię, mości Podbięto, tak zacnego furtiana inkomodować? Jakimże to prawem chcesz wejść tam, dokąd ni urodzenie, chociażby tak zacne jak twoje, ni senatorska godność, ni urzędy koronne, ni majestatu nawet purpury jeszcze same przez się wolnego wstępu nie dają? dokąd nie gościńcem szerokim, w poszóstnej karecie, z hajdukami się jedzie, ale stromą, ciernistą drogą cnoty wspinać się trzeba?

– Ach! otwórz, święty Pietrze, otwórz co prędzej, bo właśnie taką stromą ścieżyną szedł komiliton i drogi towarzysz nasz, pan Podbięto – aż wreszcie przyszedł do ciebie jako gołąb po długim locie utrudzon, przyszedł nagi jako Łazarz, przyszedł jako święty Sebastian strzałami pogańskimi podarty, jako Hiob biedny, jako dziewczeczka, która męża nie zaznała, czysty, jako baranek pokorny, cierpliwy i cichy – bez zmyzy grzechowej z ofiarą krwi dla ziemskiej ojczyzny radośnie przelanej. [OM 2, 390]

W odmiennym schemacie heroicznej śmierci umieścił pisarz śmierć „małego rycerza”. *Sacrum* tej śmierci, mimo iż bohater ginie z modlitwą na ustach, jest ograniczone. Pod gruzami twierdzy kamienieckiej ginie przede wszystkim obrońca ojczyzny, którego prefigurację tworzy homerycki epos: „Tak zginął Wołodyjowski, Hektor Kamieniecki, pierwszy żołnierz Rzeczypospolitej” (PW 583; podkreśl. T. B.). Stąd też inaczej rozmieszcza akcenty kazanie księdza Kamińskiego niż księdza Muchowieckiego i innym posługuje się stylem. Już sam przebieg pogrzebu w kolegiacie stanisławowskiej nabiera cech barokowej „*pompa funebris*” z niezwykłymi efektami. Kazanie swoje poprzedza ks. Kamiński werblem bębna i dopiero po nim przechodzi do mowy-wezwania, skierowanej bezpośrednio do zmarłego. Ekspresywność wypowiedzi wzmacniają eksklamacyjny tok zdań, retoryka wykrzyknień i pytań retorycznych:

– Dla Boga, Panie Wołodyjowski! Larum grają! wojna! nieprzyjacieli w granicach! a ty się nie zrywasz! szabli nie chwytasz? na koń nie siadasz? Co się stało z tobą, żołnierzu? zaliś swej dawnej przepomniał cnoty, że nas samych w żalu jeno i trwodze zostawiasz? [PW 585–586].

Druga część kazania – modlitwa – ma inną tonację stylistyczną. Swoją strukturą jest ono zbliżone do słynnych antytureckich kazań Fabiana Birkowskiego. „Modlitwa” jest nie tylko wizją możliwych klęsk, ale również błaganiem o obrońcę:

– Kościoły, o Panie, zmieniają na meczety i Koran śpiewać będą tam, gdzieśmy dotychczas Ewangelię śpiewali. Pogrążyłeś nas, Panie, odwróciłeś od nas oblicze Twoje i w moc sprosnemu Turczynowi nas podałeś. Niezbadane Twoje wyroki, lecz kto, o Panie, teraz opór mu stawia? jakie wojska na kresach wojować będą? Ty, dla którego nic nie jest w świecie zakryte, Ty wiesz najlepiej, że nie masz nad naszą jazdę! Która ci, Panie tak skoczy, jako nasza skoczyć potrafi? Takichże obrońców się pozbywasz, za których plecami całe chrześcijaństwo mogło wystawiać imię Twoje? Ojcie dobroliwy! nie opuszczaj nas! okaż miłosierdzie Twoje! ześlij nam obrońcę, ześlij sprosnego Mahometa pogromcę, niech tu przyjdzie, niech stanie między nami, niech podniesie upadłe serca nasze, ześlij go, Panie!... [PW 586]

Kazanie ks. Kamińskiego przedstawia w skondensowanej formie sarmackie przekonania: o mesjanizmie polskim, o „przedmurzu” chrześcijaństwa oraz (co na tle podniosłych eksklamacji brzmi cokolwiek ironicznie) o walorach polskiej jazdy. Wezwania kaznodziei znajdują jednak swe „krzepiące” spełnienie na kartach powieści. W kolegiacie pojawia się Sobieski „z twarzą rzymskiego cezara”, a jego misja obrońcy kraju i chrześcijaństwa zostanie przedstawiona w *Epilogu*.

Rola wątków miłosnych w kompozycji poszczególnych powieści Sienkiewiczowskiego cyklu jest niewątpliwie kluczowa. Odpowiada to założeniom estetycznym Sienkiewicza, który jeszcze przed opublikowaniem *Ogniem i mieczem* pisał w recenzji opowiadań Prusa, iż intryga erotyczna

Jest [...] wyborną osnową, osią bajki, naokoło której można namotać do woli wszelkich stosunków życiowych, i jest wybornym pozorem, pod którym można nawprowadzać ile kto chce typów, temperamentów i charakterów⁵⁰.

Z tego punktu widzenia motywy miłosne stanowią element ponadczasowy i uniwersalizowany fabularnego utworu. Sienkiewicz chętnie wykorzystywał utrwalone przez tradycję powieściową stereotypy intrygi miłosnej i skonwencjonalizowane środki wyrazu. Tak jest również w *Trylogii*, w której na tle historycznym rozwijają się wątki erotyczne, skomplikowane przez czynnik sensacji i przygody. Dodajmy, iż ujęcie uczuć miłosnych podlega w powieściach znacznej idealizacji, a motywy zmysłowości są starannie ukryte. Sienkiewicz zachowuje bowiem obowiązujące normy moralne ówczesnej przeciętnej powieści werystycznej. W konwencjonalnych ramach mieszczą się opisy wyglądków bohaterów, a ich piękno fizyczne prezentują stereotypowe „portrety”.

Ten sposób wyzyskania wątków erotycznych w *Trylogii* ogranicza w pewnym stopniu wpływ barokowo-sarmackiej koncepcji miłości (*amor profanus*). Niemniej wkracza ona w obręb dzieła obejmując sfery zachowań postaci, obyczajów, formy wyrażania uczuć, a więc charakterystyczny dla epoki język miłosny. Bohaterowie pojawiali się zatem nie w beczasowym świecie erotyki, lecz we własnym *hic et nunc*, we własnej historycznej przestrzeni.

We wstępie do *Helikonu sarmackiego* pisał Andrzej Vincenz:

Do przeciwieństw baroku, nie tylko w Polsce, należy z jednej strony rozpasana zmysłowość, z drugiej do skrajności posunięty ascetyzm. Literatura polska jest, jak wiadomo, niezmiernie „cnotliwa”, wprost pruderyjna⁵¹.

I dalej, powołując się na Claude'a Backvisa, autor wstępu podkreśla „nieustanne napięcie między surową moralnością, którą narzucały uczucia religijne, a zmysłowymi porywami polskich poetów barokowych”⁵². Poezja baroku w bogatej metaforyce „upałów” i „pożarów” miłości, „jubilerskich” opisach fizycznego piękna kobiety, mitologicznych alegoriach, w których główne role odgrywają Kupido i Wenus, w przedstawianiu „okrucieństw” erotyki – ukazywała przede wszystkim zmysłowy aspekt „*amor profanus*”. Styl stanowił tu osłonę drastyczności. Z drugiej strony – „duchowe” aspekty miłości wyrażało często obrazowanie przejęte ze sfery religijnej.

Na ten uwznioślony styl erotyki literackiej nakładał się trywialny styl piśmiennictwa sarmackiego. Wyrażał on szlachecką obyczajowość erotyczną z jej ceremoniałem matrymonialnym, ideałem żony-„przyjaciela”, eksponowa-

⁵⁰ H. Sienkiewicz, *Pisma Bolesława Prusa* [...]. W: *Szkice literackie*, t. 1, s. 314.

⁵¹ A. Vincenz, wstęp w zbiorze: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*. Wybór tekstów, wstęp i komentarz A. Vincenz. Opracowanie tekstów i bibliografii M. Malicki. Wrocław 1989, s. LXXIX. BN I 259. Zob. też Chrzanowski, *Ciało sarmackie*, zwłaszcza s. 235–251.

⁵² *Ibidem*.

niem domowych, rodzinnych cnót i sposobów ich artykułowania. Nurt frywolny i rubaszny (najczęściej pojawiający się w fraszkopisarstwie) dotyczył z reguły środowisk niższych, nieszlacheckich. Sienkiewiczowski Zagłoba śpiewający dwuznaczne piosenki („Poszła Kaśka do piekarni...”, „Każda dziewczka hubka...”) nieprzypadkowo odwołuje się do folkloru⁵³.

Autor *Trylogii*, który swymi szkicami o Sępie Szarzyńskim i Miaskowskim udowodnił, iż posiada dobrą znajomość poezji barokowej, dostrzegał niewątpliwie owe wewnętrzne napięcia ówczesnej erotyki. Spoglądał jednak na nie z perspektywy dwuwieczna, a zwłaszcza przez pryzmat romantycznych wzorców miłości. Dbał więc o to, aby zachować równowagę pomiędzy XIX-wiecznym literackim modelem erotyki a jej usytuowaniem w XVII-wiecznej rzeczywistości. Dlatego pozytywne postaci głównych wątków miłosnych *Trylogii*, a zwłaszcza heroiny, musiały ulec idealizacji. Ich niezłomności i cnotcie sprzyjały również takie ukształtowania fabuły, w których zagrożenia nigdy nie przekroczyły niebezpiecznej granicy. Bohaterki porywane, więzione i napastowane przez negatywnych rywali, zawsze wychodziły bez szwanku. Nieszczęście i gwałt mógł spotkać jedynie postaci kobiece drugiego planu (Zosię Boską i Ewę Nowowiejską w *Panu Wołodyjowskim*).

Sposób konstrukcji intrygi erotycznej w *Trylogii* ma jednak pewne związki z fabułami barokowymi (np. z *Dafnidą* i *Nadobną Paskwaliną* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego czy z niektórymi eposami), przede wszystkim zaś z utworami, które „łączyły Marsa z Wenerą”, wprowadzając wątki miłosne w obręb batalistyki (wzór *Jerozolimy wyzwolonej*). Nie przypadkiem główni bohaterowie akcji miłosnej są w *Trylogii* „rycerzami” (nazwą tą posługuje się Sienkiewicz często, mimo iż jest już pewnym anachronizmem). Sienkiewiczowski bohater reprezentuje zarazem szlachcica i „sarmatę-rycerza”, apoteozowanego w literaturze XVII wieku. Cechy modelowe stają się własnością indywidualną postaci; są one patriotyczne, dzielne, poświęcają się dla innych; różni je przede wszystkim temperament. Zdyscyplinowani żołnierze Skrzetuski i Wołodyjowski temperamentem głównie się różnią od warchoła Kmicica. Tym ostatnim kierują gwałtowne uczucia, szaleńcza odwaga i łatwowierność. Jest typem kresowego „zagończyka”, który pozbawiony hamulców staje się groźny dla otoczenia, natomiast podporządkowany królewskiemu autorytetowi urasta do rangi obrońcy ojczyzny. Dlatego powikłania intrygi miłosnej w *Potopie* są w znacznym stopniu funkcją charakteru bohatera, który sam piętrzy przeszkody na drodze do ręki Billewiczówny.

Partnerkami bohaterów są w *Trylogii* szlachcianki, które autor wyposażył w odpowiednie zespoły cech mentalnych i charakterologicznych, częściowo skonwencjonalizowanych, odpowiadających przedstawianej epoce, częściowo zaś zindywidualizowanych. Są wierne, odważne, szlachetne; są patriotkami i – jak Oleńka – „regalistkami”. Wszystkie wyróżnia uroda, ale jej erotyzm jest wyraźnie stonowany. O ile powieściowa rola kniaziówny Heleny jest raczej bierna, o tyle Oleńka Billewiczówna i Basia Wołodyjowska są kreowane jako postaci czynne, dokonujące wyboru i działające samodzielnie.

W losach Oleńki istotną rolę odgrywa jej status społeczny: przestrzeń

⁵³ Zob. H. Kapeliński, *Folklor w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*. W zbiorze: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, s. 276.

i środowisko, w jakim się znajduje, wyznacza szlachecki, wsparty na tradycyjnych więziach, obyczaj. Testament dziadka Herakliusza przeznacza jej rękę Kmicicowi i ustanawia nad nią kuratelę szlachty laudańskiej⁵⁴. W początkowej partii *Potopu* Billewiczówna ściśle stosuje się do swej roli. Postępowanie Kmicica wytrąca ją z tej roli i umożliwia działania rywala. Intryga księcia Bogusława Radziwiłła ma przy tym charakter barokowego spektaklu. Zaplanowane przez księcia „zdobycie” Oleńki i zarazem wywarcie zemsty na Kmicicu jest wzorowane na „dworskich” grach miłosnych. Składnikiem tak pomyślanej gry są kostium, gest i słowo.

Książę Bogusław pojawia się przed Oleńką w specjalnie dobranym stroju. Jego opis jest wysoce „malarski”, z charakterystycznym dla baroku motywem złota i drogich kamieni:

Ubrany był czarno, w kaftan zszywany z pasów materialnych i aksamitnych, u którego rękawy rozcięte spinane były wzdłuż ręki. Naokoło szyi miał wyłożony szeroki kołnierz z najcudniejszych koronek brabanckich wartości nieoszacowanej i takżej mankiety wedle dłoni. Złoty łańcuch spadał mu na piersi, a przez prawe ramię, wzdłuż całego kaftana, szedł aż do lewego biodra pendent od szpady z holenderskiej skóry, ale tak nasiany diamentami, że wyglądał jak smuga mieniającego się światła. Zarówno błyszcząca od diamentów i rękojeść szpady, a w kokardach jego trzewików świeciły dwa największe, tak wielkie jak laskowe orzechy [...]. [P 2, 117–118]

Barokowe w tym opisie są również wyszukane bogactwo ubioru i gra świateł. Kolejnym etapem „spektaklu” jest gest powitania:

w prawą rękę [książę] chwycił kapelusz i podsunąwszy się ku pannie, skłonił się tak nisko, że prawie zgiął się we dwoje, pukle peruki spadły mu po obu stronach ramion, szpada przybrała poziome położenie, a on stał tak, poruszając umyślnie kapeluszem i zamiatając piórami na znak czci posiadzkę przed Oleńką. [P 2, 119]]

Kończy tę wstępną grę konwersacja rozpoczęta wyszukany komplemtem, opartym na mitologicznej aluzji:

– Oczom nie wierzę... i chyba we śnie widzę to, co widzę [...], ale powiedz mi, piękna bogini, jakim cudem zeszała z Olimpu do Kiejdan? [P 2, 119]

Kolejny „akt” rozgrywa się już na dworze księcia Bogusława w Taurogach. I tu dominują barokowe aluzje i sposoby obrazowania. Uczucie księcia do Oleńki nabiera cech gwałtownej namiętności: „Miłość ta była po prostu żądzą piekącą” (P 3, 208). Owa charakterystyczna dla miłości zmysłowej barokowa metafora ognia powtórzy się w okrzyku Bogusława zwróconym do jego powiernika: „Gorzeję, Sakowicz, gorzeję!” (P 3, 208).

„Spektakl” wzbogaca się o nowe i barwne efekty, które mają pomóc w zdobyciu względów Oleńki. Powieściowy narrator posługuje się przy tym charakterystycznym porównaniem księcia do pająka i „zdradliwego ptasznika”, który zastawia sidła. Właściwa poezji barokowej gra pozorów znalazła tu nową motywację. Dla zrealizowania swej podstępnej gry książę Bogusław „wskrzesił nawet dla swej damy zaniechane już wówczas gonitwy rycerskie w szrankach” (P 3, 211).

Barokowe stylizacje obejmują więc turniej, kiedy książę „przybrany w srebrną zbroję, a przepasany błękitną wstęgą, którą panna Aleksandra

⁵⁴ Zob. E. Kosowska, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*. Katowice 1990.

musiała go przewiązać”, po wygranych walkach „klęknąwszy przed swą damą brał z jej rąk wieniec zwycięstwa”, oraz niezwykłą scenerię baśniowo-sielankową wnętrz pałacowych:

Wieczorem, po igrzyskach, pokoje płonęły od lamp różnokolorowych, rzucających blaski tajemnicze a słodkie, jakoby z krainy snów rozkosznych na jawę przeniesione; upajające wschodnie wonie przesycały powietrze, ciche dźwięki niewidzialnych harf, lutni i innych instrumentów pieściły uszy, a wśród tych aromatów, światel, dźwięków chodził on, w glorii powszechnych uwielbień, niby zaczarowany król z bajki, młody, piękny, rycerski, świecący jak słońce od klejnotów, a jako pasterz rozkochany... [P 3, 211–213]

Ów nasycony motywami sztuki barokowej obraz, łączący przepych z ulotnością i tajemnicą snu, wypełniony grą światel i dźwięków, spełnia określoną funkcję fabularną tworząc „potężniejszy czar”, który ma złamać opór Oleńki. Gdy to zawodzi, książe sięga po skontrastowane z tym obrazem środki drastyczne i gwałtowne. One zaś przynoszą mu – wedle zasady *deus ex machina* – ostateczną porażkę. Bohaterka opuszcza stworzony przez księcia świat barokowej złudy i powraca do roli szlachcianki, która w finale powieści łączy się z oczyszczonym całkowicie z grzechów przeciw ojczyźnie Kmicicem.

W odmiennej konwencji ukształtował pisarz bohaterkę ostatniej części *Trylogii* – Basię Wołodyjowską. Nie tylko inaczej ujął jej los, ale również wyposażył w inne dominanty charakterologiczne. Basia, z jednej strony, jest „ponadczasowym” typem dziewczyny o chłopięcych cechach, z drugiej jednak „Hajduczek” stanowi „odmianę” znanego z literatury barokowej (głównie eposu) typu kobiety-wojownika. Kreacja Sienkiewiczowska obniża co prawda rangę tego zestawienia. Autor stwarza dystans humorystyczny wobec „wojennych” wyczynów bohaterki. Dopiero ucieczka z rąk Azji likwiduje ten dystans (nawiasem mówiąc, Basia jest jedyną w *Trylogii* kobietą, która sama wyzwala się z rąk porywacza). „Hajduczek” jest zatem odmiennie niż inne wykreowaną heroiną *Trylogii*.

Koncepcja erotyki stylizowanej według wzorów zawartych w poezji barokowej ujawniła się w dwóch kreacjach kobiecych z drugiego planu. W postaci Anusi Borzobohatej-Krasieńskiej, panny z fraucymeru księżny Gryzeldy Wiśniowieckiej, oraz postaci Krzysi Drohojowskiej. Postępowanie Anusi reprezentuje w *Trylogii* typ swobodnej erotyki dworskiej, zabarwionej lekkim flirtem i „rozkochiwaniem” kolejnych adoratorów. Anusia „igra” miłością, którą traktuje jako grę. Zbliżając się w ten sposób do swobodnych bohaterek wierszy Andrzeja Morsztyna nie jest jednak dziewczyną „łatwą”. Także tutaj Sienkiewicz stosuje „cenzurę” wewnętrzną, usuwając czynnik erotyczno-seksualny, pozostawiając jedynie powierzchowność flirtu. Ku niebezpiecznej dla bohaterki granicy zbliża się raz jeden, wykorzystując, znaną także ówczesnej literaturze, „skandaliczną” kronikę Zamościa za czasów Sobiepana Zamoyskiego. Dla niego właśnie Anusia ma być podstępnie porwana i tylko interwencja Kmicica udaremnia ten zamiar. W ten sposób motyw zmysłowej, drastycznej erotyki ulega stepieniu i pisarz pozostawia go jedynie w sferze nie spełnionej możliwości.

Wszakże najbardziej wysublimowane formy barokowej erotyki pojawiają się na kartach *Pana Wołodyjowskiego* w związku z postacią Krzysi Drohojowskiej. Jej charakterystyka zewnętrzna, sytuacja psychologiczna i wyobrażenia o miłości przygotowują „konwersację o amatorach” prowadzoną przez Ketlinga według barokowego rytuału.

Jadąc do Warszawy, w której nigdy przedtem nie była, [Krzysia] wyobrażała sobie, że będzie wcale inaczej [...]. Ileż tam będzie zabaw, gwaru, popisów, a wśród tego wiru, wśród tłumów rycerstwa, zjawi się jakowyś „on”, nieznan, jakowyś rycerz taki, jakich tylko w snach dziewczyny widują; ten dopiero afektem zapłonie, pod oknem z cytrą będzie stawał, kawalkady wyprawiał, długo musi kochać i wzdychać, długo wstęgę kochanej na zbroi nosić, nim po licznych cierpieniach i przezwyciężonych przeszkodach do nóg upadnie i miłość wzajemną uzyska. [...]. [PW 109]

W tej roli pojawia się w powieści Ketling, który nie tylko urodą, ale również sposobem prowadzenia miłosnego dyskursu, odróżnia się od sarmacko-szlacheckiego otoczenia. Ketling, spolszczony Szkot, reprezentuje inny niż sarmacki system i poziom kultury. Jego zachowania „rycersko-dworskie” odpowiadają raczej ówczesnym standardom kultury europejskiej, chociaż bohater jest już zadomowiony w środowisku polskiej szlachty. Jednakże, mimo przyjaźni z Wołodyjowskim i Zagłobą, mimo akceptacji w kręgu żołnierskim, nadal się od nich różni. Jest „swój” albo „obcy” w zależności od sytuacji. Odróżniają go także poglądy na miłość.

Krzysia jest wdzięczną słuchaczką jego tyrady „o amorach” zbudowanej na wyrazistej aluzji do poezji barokowej. Nie przypadkiem to właśnie Krzysia wcześniej śpiewa pieśń miłosną, także mieszczącą się w poetyce baroku:

Wierście, rycerze,
Na nic pancerze,
Na nic się tarcze zdały!
Przez stal, żelazo
W serce się wrażą
Kupida ostre strzały! [PW 58]

Oracja Ketlinga składa się z dwóch rozdzielonych części, odwołujących się do odmiennych źródeł literackich. Przytoczmy ją w całości:

Kochanie to niedola ciężka, bo przez nie człek wolny niewolnikiem się staje. Równie jak ptak z łuku ustrzelon spada pod nogi myśliwca, tak i człek miłością porażon nie ma już mocy odlecieć od nóg kochanych...

Kochanie to kalectwo, bo człek jak ślepy, świata za swoim kochaniem nie widzi...

Kochanie to smutek, bo kiedyz więcej łez płynie, kiedyz więcej westchnień boki wydają? Kto pokocha, temu już nie w głowie ni stroje, ni tańce, ni kości, ni łowy; siedzieć on gotów, kolana własne dłońmi objąwszy, tak tęskniąc rzewliwie, jak ów, który kogoś bliskiego postradał...

Kochanie to choroba, gdyż w nim jako w chorobie twarz bieleje, oczy wpadają, ręce się trzęsą i palce chudną, a człowiek o śmierci rozmyśla albo jak w obłąkaniu ze zjezoną głową chodzi, z miesiącem gada, rad miłe imię na piasku pisze, a gdy mu je wiatr zawieje, tedy powiada „nieszczęście” i ślochać gotów... [PW 118]

Drugi fragment zaś brzmi następująco:

A jednak [...] jeśli miłować ciężko, to nie miłować ciężej jeszcze, bo kogóż bez kochania nasyci rozkosz, sława bogactwa, wonności lub klejnoty? Kto kochanej nie powie: „Wolę cię niżli królestwo, niżli scepter, niżli zdrowie, niżli długi wiek”? A ponieważ każdy chętnie oddałby życie za kochanie, tedy kochanie więcej jest warte od życia [...]. [PW 118–119]

Narracyjny komentarz dostarcza ważnych wskazówek dotyczących „odbioru” tyrady Ketlinga przez jego słuchaczy. Dla obu panien jest to tekst niezwykle: „Panny siedziały przytulone jedna do drugiej, podziwiając i czułość jego mowy, i owe wywody misterne, obce polskim kawalerom” (PW 119). Jednakże tylko Krzysia – główna adresatka tyrady – „słuchała słów jego [tj.

Ketlinga] jakoby pieśń, duszą całą [...]” (PW 118; podkreśl. T. B.). „Obcość” dworskiej galanterii Ketlinga uwydatni dopiero po sarmacku rubaszny komentarz pana Zagłoby:

I ja byłem w swoim czasie kubek w kubek do Ketlinga podobny, a kochałem się tak zapamiętałe, że mógł mnie baran przez godzinę z tyłu trykać, nimem się spostrzegł [...]. [PW 119]

Obie przytoczone części miłosnej tyrady Ketlinga odtwarzają dwa odrębne warianty barokowej poezji erotycznej. W pierwszej dominują środki wyrazu bliskie kunsztownym sonetom Andrzeja Morsztyna. W tej części pisarz zgromadził bogactwa form retorycznych i metaforycznych. „Modelowość” ujęcia uczucia miłosnego polega m.in. na nagromadzeniu anafory, paralel, kontrastów i gradacji. Zostały tu zastosowane znane konwencje miłości jako choroby, kalectwa i śmierci. Ten rodzaj topiki ogarnia całą strukturę tekstu, łącząc się przy tym z charakterystyczną dla baroku wyrazistością somatycznych reakcji podmiotu ogarniętego wszechogarniającym uczuciem (tęży, westchnienia, blade twarz, drżenie rąk itp.). Jak widać, Sienkiewicz z dużą znajomością rzeczy sięgnął po model barokowej liryki erotycznej w jej dworskim wariacie.

Niezwykły jest barokowy podkład drugiej części tyrady. Jej kompozycyjne i stylowe odniesienie stanowi bowiem aluzja do słynnego sonetu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *O nietrwalej miłości rzeczy świata tego*:

I nie miłować ciężko, i miłować
Nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
Które i mienić, i muszą się psować.

Komu tak będzie dostatkami smakować
Złoto, scepter, sława, rozkosz i stworzone
Piękne oblicze, by tym nasycone
I mógł mieć serce, i trwóg się warować?

Miłość jest własny bieg życia naszego,
Ale z żywiołów utworzone ciało
To chwalcę, co zna początku równego,
Zawodzi duszę, której wszystko mało,

Gdy Ciebie, wiecznej i prawej piękności
Samej nie widzi, celu swej miłości.

W rozprawie o Sępie Szarzyńskim Sienkiewicz nazwał utwór „jednym z najpiękniejszych sonetów” i przytoczył go w całości.

Dokonana w *Trylogii* tawestacja pierwszej i drugiej strofy wiersza, przy podobieństwie, a nawet identyczności środków wyrazu, zasadniczo przekształca ich znaczenie. Najwyższą wartością, do której porównuje się inne, jest miłość do kobiety. Dlatego przytoczony prawie dosłownie incipit sonetu („jeśli miłować ciężko, to nie miłować ciężej jeszcze”) ma inną wykładnię. Podobnie zmienia się semantyka gradacyjnych wyliczeń, które tracą swe metafizyczne odniesienie. Tyrada Ketlinga jest zatem wysublimowaną, „dworską” formą wyrażonej w kategoriach barokowych „*amor profanus*”.

Obraz miłości przedstawiony przez Ketlinga mieści się w konwencjach miłości „dwornej”, wyrażanej „czułą” i pełną superlatywów metaforyką (dla

Ketlinga Krzysia jest istotą „niebiańską”). W tych konwencjach ujął także bohater swoje oświadczenia. Ich „barokowość” wyraża się m.in. w połączeniu motywów erotycznych z religijnymi:

– Nie grzech to, że w świętym miejscu przed tobą klękam, bo gdzież, jeśli nie do kościoła, czysta miłość po błogosławieństwo przychodzi. Miłuję cię więcej niż zdrowie, miłuję cię nad wszelkie dobro ziemskie, miłuję cię duszą, miłuję cię sercem i tu, wobec tego ołtarza, miłość ci moją wyznawam!... [PW 136]⁵⁵

W *Trylogii* odrębność tego stylu jest uderzająca i pozostaje w sprzeczności ze sposobami, w jakich wyrażają swoje uczucia bohaterowie pierwszego planu (wystarczy porównać wyznania Basi i Wołodyjowskiego). Język miłosny Ketlinga „obniża” swymi komentarzami Zagłoba i parodiuje Basia. Sienkiewicz dostrzegł w nim szczególnie rodzaj sztuczności, obcy szlacheckim normom obyczajowym. „Szkocki” styl Ketlinga pozostaje zatem w niezgodzie ze stylem erotycznym Sarmatów. Pisał Tadeusz Chrzanowski analizując „ciało sarmackie”:

Jeżeli mieli oni [tj. Sarmaci] ciało, to ukrywali je szczerze. Dla dwóch przyczyn: pierwsza wiąże się z identyfikującą rolą ciała, które w ten sposób stawalo się rusztowaniem dla stroju [...] i jednocześnie najczystszej radości [...]. Wyraża się w tym jedna strona sarmackiego charakteru: owa bachiczna, nieokiełznana witalność. Wzgląd drugi wynika z nadwiślańskiego podejścia do erotyki. Przy spełnieniu konwencjami było ono jednocześnie proste, naturalne, nieskomplikowane, ale wymagało tajemniczości, skrytości [...]⁵⁶.

W Sienkiewiczowskiej koncepcji miłości nie mieści się zatem ani „dworska” sztuczność, ani „zmysłowość” sarmacka. Wobec wzorów z epoki autor *Trylogii* stosował rodzaj pruderyjnej „cenzury”, sublimując je nierzadko według konwencji romantycznych. Śladów sarmackiej „obsceniczności” nie zacierał jednak zupełnie. Dostrzec je można w wypowiedziach Zagłoby. Niemniej obraz erotyki w *Trylogii* nie przekracza granic zakreślonych przez przyjęte normy moralne, zwyczajowe i konwencję literacką, według której wątki miłosne zamyka ołtarz łączący wiernych sobie partnerów.

Przedstawione w rozprawie barokowe (i sarmackie) składniki wizji powieściowej *Trylogii* są oczywiście dalekie od wyczerpania. Jednakże głównym celem interpretacji było nieco inne – niż stereotypowe – ujęcie Sienkiewiczowskiego cyklu. Interpretacja ta nie jest jedynie propozycją badawczą, stanowi również propozycję lekturową, skierowaną przeciwko „łatwej” lekturze w konwencjach powieści „serca i szpady”, formującą natomiast koncepcję „gry” pomiędzy dziełem a jego kontekstami historycznymi.

⁵⁵ Na związek tyrad miłosnych Ketlinga z sonetem Sępa Szarzyńskiego zwrócili wcześniej uwagę J. Krzyżanowski (*Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 151) oraz językoznawca B. Walczak (*Archaizacja językowa w „Trylogii” a różnicowanie socjalne polszczyzny XVII wieku*. W zbiorze: „*Trylogia*”. *Sobieski*. *Victoria wiedeńska*. Cz. 1. Lublin 1985, s. 256).

⁵⁶ Chrzanowski, *Ciało sarmackie*, s. 250–251.