

Agnieszka Rozpłochowska

Dekadentyzm utracony

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 97/4, 117-142

2006

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.

AGNIESZKA ROZPŁOCHOWSKA
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

DEKADENTYZM UTRACONY

Bez dogmatu Henryka Sienkiewicza należy do tych utworów, ku którym zwolennicy prostych linii zerkają z niepokojem; przyczyna jest oczywista, acz doniosła: Płoszowski nie tylko w małym światku Płoszowa, ale i w całej literaturze polskiej nie znajdzie sobie podobnego¹. W tym punkcie zaczyna się wielkie nieporozumienie: od 100 lat z górą umacnia się w historii literatury przekonanie, zgodnie z którym potomek rodu herbu Osoria jest pierwszym dekadentem w polskim piśmiennictwie epoki. Najświeższym przykładem jest wstęp w ostatnim wydaniu *Bez dogmatu* w serii „Biblioteka Narodowa”, pióra Tadeusza Bujnickiego, w którym autor, co prawda, zaznacza w kilku słowach dandysowskie rysy w portrecie Płoszowskiego, niemniej – ostateczną ocenę zamyka w sformułowaniu: „sceptyk, dekadent, esteta i erudyta”². Tymczasem kwestia u d o w o d n i e n i a dekadentyzmu Płoszowskiego pozostaje wciąż otwarta: przyjmując je *a priori*, całą energię skupiono na krytyce bohatera. Nieliczne głosy zdobyły się na odstępstwo³, lecz dziwnym trafem pozostały bez echa. Burza polemik rozpętana wokół powieści nie rzuciła nawet cienia wątpliwości na sprawę najbardziej problematyczną, jaką jest tożsamość głównego bohatera; tymczasem od czasów Monteskiusza powtarza się zdanie, iż celem książki jest zmusić odbiorcę do myślenia. Komentując zamieszanie wokół Sienkiewiczowskiego dramatu *Na jedną kartę*, Piotr Chmielowski stwierdził w 1901 roku, że jedynie po ukazaniu się miernoty „następuje wśród publiczności [...] zgoda zupełna co do jej wartości”⁴ – tym samym odpowiedział pośrednio wszystkim tym, którzy kilka lat później krytykowali *Bez dogmatu* m.in. za rzekomą niezbornosć myśli. Obecnie, w czasie ponownego wzrostu zainteresowania Sienkiewiczem, warto skorygować przynajmniej niektóre z opinii towarzyszą-

¹ Wskazać można oczywiście Petroniusza, ale ten bohater słusznie postrzegany jest przez sienkiewiczologów jako mleczny brat Płoszowskiego, zrodzony w głowie tego samego ojca, i jako taki, nie może być uważany za postać innego *genre'u*.

² T. Bujnicki, wstęp w: H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*. Wrocław 2002, s. LXII. BN I 301.

³ Zob. J. M. Świącicki, *Bez dogmatu czy bez instynktu*. „Przegląd Powszechny” 1953, nr 1. – G. Mężykowski, *Dandysowski feblik pana Sienkiewicza*. W zb.: *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*. Red. E. Ihnatowicz. Warszawa 1999. Pewne sugestie podaje także S. P a p é e w pracy *Sienkiewicz jako humorysta* (Poznań 1921).

⁴ P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. H. Markiewicz. T. 1. Warszawa 1961, s. 475.

cych *Bez dogmatu*. Ostatni z rodu, kochanek, wiwisektor, dziedzic tradycji literackich – oto cztery wizerunki Płoszowskiego, które może pozwolą uchylić rąbka tajemnicy.

1

Skąd u dzisiejszych historyków literatury przekonanie o dekadenskim rodowodzie Płoszowskiego? Płynie ono z opinii współczesnych Sienkiewiczowi krytyków, opartych na deklaracjach autora *Bez dogmatu* i na echach epoki. Te trzy źródła (krytycy XIX-wieczni, słowa Sienkiewicza i współczesny mu światopogląd) stanowią ogniwa tego samego łańcucha, gdyż niewątpliwie i sam pisarz, tworząc powieść w określonej intencji, materię i teorię czerpał z otoczenia. Któreś z ogniów zawiodło. I czy tylko jedno?

W listach do Jadwigi Janczewskiej i do Mścisława Godlewskiego Sienkiewicz nie poprzestaje na ukazaniu „kawałka duszy złożonej, chorej, ale prawdziwej”, lecz pisze także wprost:

Płoszowski może mówić zniechęcająco i jak pesymista – ale jest to człowiek mający chorobę woli i zatruty sceptycyzmem, powieść zatem ma być i będzie bardzo wyraźnym ostrzeżeniem, do czego prowadzi życie „bez dogmatu” – umysł sceptyczny, przerafinowany, pozbawiony prostoty i nie wspierający się na niczym. [L 174]⁵

Aby wypełnić zadanie, Sienkiewicz nie omieszkał stworzyć „typu okazowego i spotęgowanego”⁶, dając tym samym portret parenetyczny opatrzony znakiem ujemnym. Tak wyrażona dezaprobata znalazła potwierdzenie w perypetiach głównego bohatera *Rodziny Połanieckich*, Stacha, a także w studium *Listy o Zoli* (1893):

Wątpliwości są wrogiem ludzkiego spokoju, ale zarazem i filtrem, który nie przepuszcza mętnego osadu. Żle, gdy ich jest za wiele, źle, gdy za mało; w pierwszym razie ginie zdolność do czynu, w drugim sumienie.

Powieść winna krzepić życie, nie zaś podkopywać [...] ⁷.

Jak zwięźle określił to Artur Hutnikiewicz, celem *Bez dogmatu* było „uderzyć w schyłkowy nihilizm i w kosmopolityczną arystokrację”⁸, lecz nie on pierwszy dostrzegł rozdziew między intencją a realizacją – dokonali tego już pierwsi krytycy tego dzieła (m.in. Cezary Jellenta, Antoni Potocki, Stanisław Tarnowski i Władysław Bogusławski), odczytując ową sytuację jako słabość kreacji. Dlaczego jednak, skoro zawiodła teza powieści, nie zbadano konstrukcji bohatera – może i tu, celowo lub nie, wprowadzony był rozdzwięk.

⁵ Stosuję następujące skróty lokalizacyjne, odnoszące się do tekstów H. Sienkiewicza: BD = *Bez dogmatu*. Warszawa 1985; L = *Listy do Jadwigi i Edwarda Janczewskich*. Red. J. Krzyżanowski. Oprac. M. Bokszczanin. Cz. 2. Warszawa 1996. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁶ H. Sienkiewicz, *Listy do Mścisława Godlewskiego*. Red. J. Krzyżanowski. Oprac. M. Bokszczanin. Warszawa 1977, s. 117.

⁷ H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli*. (*Le Docteur Pascal*). W: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 45: *Szkice literackie*. Warszawa 1951, s. 127–128, 147.

⁸ A. Hutnikiewicz, *O współczesnych powieściach Sienkiewicza*. W: *Portrety i szkice literackie*. Warszawa 1976, s. 10.

Pierwszym niepokojącym sygnałem winien być brak zgody między krytykami w kwestii reprezentatywności głównej postaci; przedstawiciela swojego pokolenia dostrzega w Płoszowskim właściwie jeden Bogusławski⁹, a takiej interpretacji zaprzecza stanowczo Chmielowski¹⁰, z którym pół wieku później zgodzi się Julian Krzyżanowski, ojciec współczesnej sienkiewiczologii¹¹; inni, jak np. Wilhelm Feldman, widzieli w Płoszowskim nie tyle odbicie rzeczywistości, co odprysk mody. Zdecydowanie najbardziej dyplomatycznie potraktował kwestię Tarnowski – spytawszy samego siebie: „czy są u nas tacy?” – najpierw zaprzeczył, by po chwili dodać: „ale mogą się pojawić”¹².

Niezgoda między recenzentami *Bez dogmatu* jest w prostej linii pochodną sporu wyższego rzędu, toczącego się wokół pytania, kto tak naprawdę jest dekadentem (w roku 1890). Brak konkretnej odpowiedzi doprowadził do sytuacji, w której (jak z humorem zauważa Teresa Walas) „wszyscy wszystkich wyzywali od dekadentów”¹³... Oczywiście, nawet połowa „wszystkich” z dekadentyzmem niewiele miała wspólnego, niemniej stwierdzenie to sygnalizuje, że w felietonowym sporze chodziło o coś więcej niż o samą literaturę. Stworzenie ze słowa „dekadent” obiegu inwektywy jest efektem błędnego utożsamienia literatury z życiem: nawet mimo dekadencckich gestów – dekadencckiej literatury jeszcze nie było; chociaż we *Współczesnej literaturze polskiej* Feldman wymienia powieści Belmonta i Sienkiewicza, to, zgodnie z uwagą Romana Zimanda, powieści te „mówią o dekadentach, lecz nie są utworami dekadencckimi”¹⁴ – jedynie *Próchno* Berenta i twórczość Przybyszewskiego wiernie portretują dekadentyzm europejski (ale same przynależą już do wieku XX). Niezgodność stanu literatury ze stanem rzeczywistości jest tym bardziej zaskakująca, że właśnie na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych następuje „ufilozoficznienie powieści” (termin Henryka Markiewicza¹⁵), zrodzone z kryzysu osobowości na tle secentyzmu pozytywistycznego. Częściowym przynajmniej wytłumaczeniem jest odniesienie uwagi Markiewicza przede wszystkim do pokolenia pozytywistów: „sposępnienie tonu” w ich twórczości już wówczas nie pozostaje niezauważone – niezwykle przydatna okazuje się tu jedna z recenzji *Lalki* Prusa, dla której to powieści Ludwik Popławski uznał za kluczowe te oto słowa: „ziemia, prosty człowiek i Bóg”, odsyłając tym samym do krytyki w stylu raczej modernistycznym niż pozytywistycznym¹⁶. Wytłuma-

⁹ W. Bogusławski (*O „Bez dogmatu”*. W: *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*. Oprac. K. Zachowski. Warszawa 1931, s. 171) pisze: „w życiu wreszcie odczuł [Sienkiewicz] dobę Płoszowskich i dostrzegł pokolenie ich, na pewnej wyżynie umysłowej plennie rozrodzone”.

¹⁰ Chmielowski, *op. cit.*, s. 327: „Sienkiewicz zaś bynajmniej nie dał psychologii pokolenia [...] – lecz tylko próbę psychologii jednostki [...]”.

¹¹ Oto, jakże dobitne, stwierdzenie J. Krzyżanowskiego (*Twórczość Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1970, s. 281): „błędne historycznie uogólnienie [tj. kreacja Płoszowskiego] zjawiska, wbrew pozorom rzadkiego”.

¹² S. Tarnowski, *Trzeci okres w zawodzie Henryka Sienkiewicza*. „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 6, s. 162.

¹³ T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*. Kraków 1986, s. 26.

¹⁴ R. Zimand, „Dekadentyzm” warszawski. Warszawa 1964, s. 62.

¹⁵ H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy*. W: *Wkręgu Żeromskiego*. Warszawa 1972, s. 117.

¹⁶ J. L. Popławski, *Świat marionetek*. „Głos” 1890, nry 21–23. Cyt. za: Zimand, *op. cit.*, s. 22.

czyć to można pamiętając, iż model kulturowy zawsze wyprzedza prąd literacki, co w tym wypadku oznacza, że choć modernistyczny model kultury da się usytuować już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku, to fakt ten nie przesądza niczego w kwestii literatury.

Rewelacje na temat prądu literackiego i modelu kulturowego nie mają służyć wyważaniu otwartych drzwi, lecz – w połączeniu z brakiem precyzji wokół terminu „dekadentyzm” – winny uświadomić, że w chwili ukazania się *Bez dogmatu* powieść ta nie powinna być w sposób automatyczny zapisana po stronie dekadentyzmu, zwłaszcza że w krytyce (i szerzej: w kulturze umysłowej) panował wówczas chaos. Jak ujął to Zimand, krytycy „może mieli c o zwiastować, lecz nie mieli k o g o”¹⁷. O stopniu zamieszania niech świadczy fakt, że za pierwszych dekadentów uznano... Asnyka z Konopnicką, a o tak bardzo zaangażowanym w te różnijszość Prusie napisano: „oddalony od nas o tysiące mil, bardziej nam obcy niż jakiś chiński dramaturg Lao-tsi”¹⁸. Pikanterii dodają określenia w stylu Tarnowskiego: „parnasiści, s a t a n i ś c i, impresjoniści”¹⁹... „Satanistów” akurat najłatwiej zrozumieć, jeśli zajrzeć np. do *Kwiatu lotosu* Rodziewiczówny (1889), gdzie główny bohater, Rafał Radwan, to, jeśli wierzyć autorce, „potępieniec Danta” i „szatan” w jednej osobie²⁰ (oczywiście, przez cały czas pamiętamy, iż potencjalnym kandydatem do grona „satanistów” jest i Płoszowski, o którym Tarnowski zauważył z iście hrabiowską łaskawością, że „serce ma raczej dobre”...).

Czas bardzo szybko skorygował wiele z przytoczonych opinii, ale niektóre pokutowały znacznie dłużej (przykładem nieporozumienie wokół terminów „*décadence*” i „*modernité*”: utożsamione w roku 1899 przez Popławskiego²¹, 80 lat później postawione w opozycji przez Tomasza Burka²²). Zakłopotanie polskiej krytyki płynęło jeszcze z dwóch innych źródeł, zasygnalizowanych uwagą, że w sporze o dekadentyzm chodziło o coś więcej niż tylko o literaturę.

W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku dekadentyzm był zjawiskiem przede wszystkim społecznym, postawą światopoglądową, znacznie później (w Dwudziestoleciu) zaanektowaną przez historię literatury. Miało to swoje określone konsekwencje, z których najważniejszą jest wielość definicji dekadentyzmu: ambicją niemal wszystkich ważniejszych krytyków i felietonistów była próba podania własnej, a tym samym niedoskonalej, skoro definiujący sami znajdowali się w sytuacji pogranicznej, na styku dwóch modeli kulturowych, toteż próba definiowania czegokolwiek winna być poprzedzona samookreśleniem się piszącego, świadomym i celowym opowiedzeniem się za konkretnym systemem wartości. Nie dość na tym: każda z proponowanych teorii kryła indywidualne wybory, postawy i gusta swych twórców. Dochodzi do tego charakterystyczny rys – mimo że nowinki płynące z Europy znało niewielu, to wedle ambicji krytyków należało mówić o nich

¹⁷ Zimand, *op. cit.*, s. 28.

¹⁸ L. Winiarski, *Literatura francuska*. „Prawda” 1892, nr 40. Cyt. za: Zimand, *op. cit.*, s. 30.

¹⁹ S. Tarnowski, *O twórczości polskiej ostatnich czasów*. Cyt. za: W. Jabłonowski, *Rozprawy i wrażenia literackie*. Warszawa [1908], s. 278. Podkreśl. A. R.

²⁰ M. Rodziewiczówna, *Kwiat lotosu*. Warszawa 1990.

²¹ L. Popławski, *O modernistach*. „Melitele” 1899. Przedruk w: *Szkice literackie i naukowe*. Warszawa 1910.

²² Pisze T. Burek (*Janusowe oblicze modernizmu*. „Teksty” 1976, z. 3, s. 67): „Dwa bieguny, od których zwykle bierze imiona literatura tego okresu, to *décadence* i *modernité* [...]”.

jak o prawdziwej inwazji. Nie trzeba było widma dekadencji, by przerazić konserwatystów – myślenie pozytywistyczne było tak zakorzenione, że każde odstępstwo odczytywano jako chorobę; choć zabrzmi to na tle opinii o *Bez dogmatu* paradoksalnie, zdaniem Przybyszewskiego, dekadentem był wówczas „każdy, kto nie uznawał Sienkiewicza”²³ – rzecz nie do uwierzenia na tle ówczesnego melanżu umysłowego. Ale dość przypomnieć, że podobnie potraktowano symbolistów („neuro- i psychopaci”²⁴), których powodzenie byłoby więc czymś w rodzaju zbiorowej hipnozy, co jest oczywistym absurdem. W tych właśnie latach zaznacza się niesamowita popularność dzieł (przeważnie amatorskich) traktujących o różnego rodzaju neurozach i psychopatiach, z naciskiem na powszechność, ale branie ich na serio czy postrzeganie epoki przez ich pryzmat – byłoby co najmniej niepoważne.

Mimo iż pierwsze sygnały dekadentyzmu pojawiają się już w roku 1895 (Zimand, za sugestią Markiewicza, przytacza odczyt Stanisława Rzewuskiego o Baudelaire), jeszcze dziś „dekadentyzm polski” to w znacznej części *terra incognita*, gwarantująca badaczom dreszczyk emocji. Zjawił się nagle, w aurze sporów i niepokojów, a nim ktokolwiek zdołał go rozszyfrować, rozplynął się w pustych gestach, mnożąc swe autokarykatury. 20 lat później, pisząc *Sezonową miłość*, Gabriela Zapolska tak oto zdefiniowała dekadentyzm:

Do grupy ich przyłącza się Markowska, dwóch jeszcze artystów i jakiś nieodzowny dekadent z włosami rozdzielonymi po cudacku i z twarzą w sekrecie natartą tłustym pudrem. Jest to pan noszący się z zamiarem napisania dwóch sonetów i nie chcący w żaden sposób zrozumieć, że jest już bardzo niemo dny²⁵.

2

Czym jest dekadentyzm? „Stanem braku w stosunku do jakiegoś uprzedniego stanu dostatku wartości”²⁶, „apoteozą prostytutki i dandysa”²⁷, „zielskiem dosyć ładnym [...], ale właściwym także [...], o zgrozo! – rozrzedzeniu mózgu”²⁸. Łaciński źródłosłów („*cado, cadere, cecidi*”) oznacza ni mniej, ni więcej tylko ‘upadanie’, ‘spadanie’, ‘obsuwanie’²⁹, a nie, jak to zazwyczaj się tłumaczy – ‘upadek’. Błaha na pozór zmiana aspektu na dokonany to potencjalne źródło całego szeregu nieporozumień, poczynszy od negatywnej oceny okresu, niemal wymuszonej błędnym tłumaczeniem. Rozwojowi zjawiska prawie od początku towarzyszyła świadomość analogii z epoką upadku piśmiennictwa łacińskiego (co pierwsza dostrzegła Francja), czyniąca z dekadencji zjawisko cywilizacyjne, a tym samym – uniwersalne. Do pary: dekadentyzm łaciński i tzw. nowa sztuka modernistyczna, Popławski dodaje ogniwo trzecie – średniowiecze, opatrując całość uwagą, że postrzeganie dekadencji jako skażenia czy upadku już dokonanego jest „późniejsze

²³ Wałas, *op. cit.*, s. 110.

²⁴ Zimand, *op. cit.*, s. 31.

²⁵ G. Zapolska, *Sezonowa miłość*. Kraków 1980, s. 337.

²⁶ Wałas, *op. cit.*, s. 21.

²⁷ Burek, *op. cit.*, s. 71.

²⁸ T. Jeske-Choiński, *Człowiek współczesny w oświeceniu literatury i prasy*. W zb.: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Oprac. J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1985, s. 602. BN I 249.

²⁹ *Słownik łacińsko-polski*. Oprac. K. Kumaniecki. Warszawa 1990, s. 70.

i dorobione”³⁰. Kiedy – tego już nie pisze. Można jednak z dużą dozą prawdopodobieństwa wskazać schyłek XIX wieku. Jeszcze w połowie stulecia „dekadencja” miała sens pozytywny, ufundowany na twórczości Baudelaire’a i Gautiera³¹, ale lata osiemdziesiąte, wraz z gwałtownym rozpowszechnieniem zjawiska, przyniosły diametralną zmianę frontu; odtąd wszyscy trzeźwi i zdrowi na umyśle za punkt honoru poczytywali sobie ciskać gromy na głowy „nowoczesnych barbarzyńców” (określenie wspólne Popławskiemu i Tarnowskiemu) – warto w tym miejscu przypomnieć sformułowanie Jellenty: „Same słowa »bez dogmatu« zawisły w powietrzu jak kacerskie bluźnierstwo i należało je spalić na placu miejskim. Spalono je też”³².

Te same lata osiemdziesiąte Elżbieta Grabska opisuje jako czas, w którym impresjonizm i naturalizm ustępują symbolizmowi (teza, według której dekadentyzm jest następnym etapem po naturalizmie, od początku należała do najpopularniejszych), a „dekadentyzm”, „modernizm”, „estetyzm” i „*fin-de-siècle*” funkcjonują jako terminy wymienne. Czas, którego potępieniem i podsumowaniem był niemiecki *Entartung* (franc. *dégénérescence*); wtedy to w Paryżu wychodzi programowy „Le Décadent”, konkurujący z angielskim „The Savoy” oraz „The Yellow Book” (echem tego ostatniego jest „żółta książeczka”, w której rozczytuje się Dorian Gray, czyli *Na wspak* Huysmansa). Baudelaire’owska *Pochwała makijażu* otwiera epokę „sztucznych kwiatów”, o całą wieczność wyższych nad rzeczywistość. Zapanowały perwersja i sztuczność, obie poza oceną moralną (gdyż katechizm dekadentki piętnuje zarówno cnotę, jak i występki, jako zjawiska naturalne, a więc wrogię afirmowanej sztuczności³³), stając się załączkiem neohedonizmu³⁴, który, połączony z pociąganiem do metafizyki, kulturą gestu i marzenia, przybrał kształt chorobliwy, najpełniej wyrażony w postaci des Esseintes’a, a nie – Płoszowskiego. Odtąd naczelną wartością ogłoszono dreszcz, dreszcz doświadczenia tego, co nieznanne, co niedostępne. Absynt, opium i morfina urosły do rangi symbolu.

Propozycję nowego kształtu powieści na miarę czasu wyłożył Huysmans w *Przedmowie do Na wspak*: rozumiejąc potrzebę nowości, zaproponował, by „skupić światło na pojedynczej postaci”³⁵. Pomyśl nie był odkrywczy – naturalistyczne studium opierało się na tym samym przesłaniu. Ale nowa powieść zakładała nie tylko ogląd świata zewnętrznego przez pryzmat własnego „ja”, rozbitcie fabuły na epizody, znaczny udział monologu i dywagacji, lecz także ujęcie całości w ramy światopoglądu dekadentkiego (kryzys wartości, sceptycyzm poznawczy, nihilizm naukowy, relatywizm systemu wartości). Półtony, zgaszone kolory, barwy okiem nieuchwytnie zapożyczzone z malarstwa. Kolor przestał charakteryzować przedmiot, lecz stał się wyrazem stanów wewnętrznych (zob. „błękit” i „z błękitnienie”, za

³⁰ Popławski, *O modernistach*, s. 167.

³¹ Zob. uwagi Walas (*op. cit.*, s. 19–21). Aprobata, z jaką odnoszono się do twórczości Baudelaire’a i Gautiera, można także prawdopodobnie powiązać z romantycznym jeszcze uznaniem dla dandyzmu w wydaniu bajronowskim (zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*. Poznań 1995, s. 26–31) oraz z królowaniem estetyzmu jako „ucieczki od wulgarnej i banalnej codzienności” (*Moderniści o sztuce*. Wybór, oprac., wstęp E. Grabska. Warszawa 1971, s. 125).

³² C. Jellenta, *Dwie historie kupieckie*. W: *Grający szczyt*. Kraków 1912, s. 194.

³³ Obszerniej na ten temat pisze Walas (*op. cit.*, s. 77–90).

³⁴ *Ibidem*, s. 84.

³⁵ J. K. Huysmans, *Przedmowa napisana po dwudziestu latach*. W: *Na wspak*. Przeł. J. Rogoziński. Kraków 2003, s. 33.

których pomocą Płoszowski oddaje w dzienniku swoje nastroje). Tym samym w powieści zapanowała synestezja, a „w synestezji [...] i w programie sztuczności wszystko jest jakimś półproduktem lub ogniwem pośrednim [...]; prawie nigdy surowcem w stanie naturalnym [...]”³⁶.

Malarski impresjonizm w literaturze rozkwitł „konwencją półtonu” – na pograniczu dekadentyzmu, symbolizmu i modernizmu. Wobec kryzysu etycznego system wartości zastąpiono synkretyzmem filozoficzno-estetycznym. Nowymi mistrzami byli: Wilde, Huysmans, Bourget, Pater, Rossetti, Barrès.

3

Spuściznę Zachodu przyjęliśmy – *nolens volens*. Pewna wstrzemięźliwość entuzjazmu płynęła stąd, iż jeszcze w obliczu faktu dokonanego łudzono się, że „zgnilizna Zachodu” nas nie dosięgnie. Stało się wprost przeciwnie; w oswojeniu z zaistniałą sytuacją pomocna okazała się próba określenia źródeł, wyraźnie naznaczona determinizmem. Zimand wypowiedzi współczesnych dzieli na dwie grupy formalne³⁷: pierwsza uważała dekadentyzm za reakcję (duchową, intelektualną *etc.*) na pozytywizm, druga – za kontynuację tegoż. Ustalenia te są jednak natury ogólnej, lecz i wśród pierwszych komentarzy pojawiło się kilka nader trafnych diagnoz.

Eliza Orzeszkowa we wstępie do *Melancholików* zapisuje spostrzeżenia, które już wówczas były własnością ogółu. Źródłem pesymizmu miało być przede wszystkim rozczarowanie religią i nauką:

Wiara religijna osłabła w sercach, nauka nie zadowolniła umysłów, idee tak zwane humanitarne nie okazały siły do zwalczania czynników im przeciwnych. [...] wiedza nie podaje młota do rozbijania obręczy tajemnic, które ścisają nas i niepokoją [...] ³⁸.

To fundamentalne rozczarowanie miało przypaść w udziale jedynie warstwom wykształconym, nie – całemu społeczeństwu; druga z przyczyn, choć, jak ją określiła Orzeszkowa, „niższego rzędu”, miała zasięg o wiele szerszy – był to stan współczesnej cywilizacji: demokracja pospołu z urbanizacją wytworzyły specjalizację zawodową, konkurencję, „łakomstwo i pychę”, żądę użycia i bezpardonową walkę o chleb, *febris auri* i zasadę *laissez faire*. Demokracja oznaczała także łatwiejszy dostęp do nauki (czyli spłyconie) i do sztuki (czyli przeniesienie jej do kategorii rozrywki masowej). Natomiast klasy, którym obce były trudy dnia powszedniego, osiągnęły stan przecywilizowania i przeestetyzowania, prowadzących w prostej linii do dziwactw i nadużyć.

O destrukcyjnym wpływie umasowienia kultury pisała niedawno Krystyna Kłosińska³⁹, lecz w sposób o tyle tendencyjny, że z naciskiem na rzekomą masowość przypadków psychopatologicznych, w oparciu o ówczesne dzieła z zakresu psychologii społecznej. Stanowi to bez wątpienia jakiś ślad, lecz przytoczona już opinia Zimanda jest bardziej miarodajna. Niemniej to właśnie Kłosińska wypro-

³⁶ *Moderniści o sztuce*, s. 127.

³⁷ Zimand, *op. cit.*, s. 38–43.

³⁸ E. Orzeszkowa, *Melancholicy*. W: *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 28. Warszawa 1949, s. 7.

³⁹ K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*. Katowice 1988.

wadza z francuskich dzieł teorie zasięgu społecznego ówczesnej neurozy: teorię elitarną (choroba zatruwa jedynie śmietankę) i teorię egalitarną („demokratyzacja” choroby)⁴⁰.

Przekonanie o zgubnym wpływie demokratyzacji na psychikę zbiorową podzielał i Popławski; jego zdaniem, z dekadencją mamy do czynienia, ilekroć „w życiu duchowym brać zaczynają udział żywioły świeże”⁴¹ (świeżość oznaczać ma „brak rutyny cywilizacyjnej”), co ujmuje dekadentowi z XIX wieku część jego brzemienia. Innymi słowy: dekadencja jest nieuniknioną pochodną każdej wielkiej rewolucji społecznej.

Tak więc przejęliśmy dekadentyzm z całym jego bagażem, lecz przejęliśmy nieudolnie, niezdarnie, fragmentarycznie, nie mogąc rozoznać się w chaosie (dekadentyzm zstąpił na nas niemal równocześnie z naturalizmem, gdy u nas królowała właśnie wielka powieść realistyczna). Gdy we Francji dekadentyzm oznaczał przeciwieństwo upadku, rodzaj szczytu, dla polskich odbiorców był to już nie tylko upadek, ale i sama przepaść. Sprzeczność opinii jedynie pogłębiała zamieszanie. Aleksander Świętochowski należał do tych, którzy do nowego zjawiska odnosili się z pewną, nie pozbawioną ironii, pogardą: „Francuzi powiedzieli światu, że trzeba grzebać we własnej duszy, ażeby znaleźć perłę”⁴².

Chociaż galijska dżuma dotknęła nielicznych, wina ich była tym większa, gdyż, jak wskazywał Jeske-Choiński, oni są tymi, którzy „tworzą kulturę i historię”⁴³. Mimo gromów liczba dekadentów i pseudodekadentów rosła. Dekadentyzm stanowił dalszy ciąg zapoczątkowanej przez Flauberta i Baudelaire’a „walki o autentyczność” (sformułowanie Tomasza Burka), która szybko przeniosła się na teren literatury. *Là bas*, a wcześniej *Na wspak* Huysmansa oraz *Le Disciple* Bourgeta nie schodziły z języków. Des Esseintes i Robert Greslou stają się prototypami polskich dekadentów – tych rzeczywistych i tych literackich. Powieść Bourgeta posłużyła do ułożenia prostego równania, będącego wodą na młyn dla obozu zachowawczego: „bezbożny scjentyzm” → dekadentyzm → zbrodnia⁴⁴. Wyobrażenie o schemacie dekadenta dają *Argonauci* Orzeszkowej, będący studium wziętym jakoby z ówczesnej rzeczywistości. „Kult prerafaelitów, demoniczny satanizm, mediewizm i fetyszyzm nowoczesności, poszukiwanie zgrzytów i dreszczów” – tak na temat *Argonautów* pisze Maria Żmigrodzka⁴⁵.

4

Czy zatem Leon Płoszowski był dekadentem? Pewne szczegóły zdają się na to wskazywać, np. „błękit Płoszowskiego” i „teoria elitarna”, ale uważny czytelnik niewątpliwie się zorientował, że wskazówek, przy odpowiednim nastawieniu, zna-

⁴⁰ *Ibidem*, s. 30–35.

⁴¹ Popławski, *O modernistach*, s. 168.

⁴² A. Świętochowski, *Młoda starość*. W zb.: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 613.

⁴³ Jeske-Choiński, *op. cit.*, s. 602.

⁴⁴ Zob. Zimand, *op. cit.*, s. 54–56.

⁴⁵ M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa*. W zb.: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Oprac. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, T. Żabski. T. 3. Warszawa 1967, s. 57. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 4.

lazłoby się więcej (podkreślam tendencyjność poszukiwań). Jeśli tak by rzeczywiście było, to Płoszowski należałby do typu określonego przez Zimanda mianem dekadenta „rzymsko-verlainowskiego”, a więc nie byłby niczym innym jak wykwitem wędnącej kultury, kwintesencją kontemplującego estetyzmu... Silnym argumentem „za”, prócz deklaracji Sienkiewicza, są słowa samego bohatera, tym bardziej że akceptacja ze strony pierwszych czytelników pomogła w ustanowieniu pewnego *status quo*.

Wiemy już, jakie było potoczne wyobrażenie dekadenta w czasie powstawania *Bez dogmatu*. Niezwykle pomocna w opracowaniu niniejszego szkicu okazuje się lektura rozważań Tadeusza Żabskiego⁴⁶, umacniająca jedynie moje przekonanie o nieuleganiu przez Sienkiewicza modom literackim – wniosek niezwykle ważny dla biografii twórczej, gdyż powieść w typie *Bez dogmatu* jest jedynie rodzimą odpowiedzią na europejski psychologizm, nigdy wyrazem mody na dekadentyzm, toteż ta ostatnia nie może stanowić argumentu rozstrzygającego na korzyść zwolenników dekadentckiego rodowodu bohatera. Według Krzyżanowskiego pisarz w miejsce dokumentów szukał życia, lecz takowego nie znalazł, wobec czego głównym źródłem wiedzy na temat fikcyjnego dekadenta pozostawały francuskie powieści. Przytoczyłam już opinię Feldmana, który w *Bez dogmatu* upatruje zapożyczeń z *Le Disciple*. Opinii tej, mającej swoich zwolenników, sprzeciwiali się m.in. Bogusławski i Tarnowski, a ostatnio Erwina Groten-Sonecka i J. M. Świącicki, lecz ostatecznie wątpliwości winna rozwiać treść korespondencji Sienkiewicza (na ogół przytacza się jedynie fragment dotyczący się obaw bycia posądzonym o plagiat): dopiero w październiku 1889, a więc już po podjęciu decyzji o kształcie *Bez dogmatu*, pisarz rozpoczyna lekturę *Le Disciple*. Jeszcze ciekawszy jest fragment listu z czerwca 1890:

Tymczasem posyłam Bourgeta [...], to taki świat odmienny od naszego – takie typy niesłychanie dalekie od tego, co jest Anielką, Płoszowskim i prawie każdą Polką i każdym Polakiem – że patrzymy na nie, jak na ludzi z innej planety. Zresztą stara historia. Poeta uwiedziony przez kokiętkę [...]. Co Ciebie lub mnie może to obchodzić! [L 290; podkreśl. A. R.]

A oto jak pisał Sienkiewicz na temat Huysmansa i *Na wspanak*:

Co za szczególna książka i dziwaczna – aż do chińszczyzny lub potworności. [...] Człowiek w wysokim stopniu newrozy i zużycia, usuwa się od towarzystwa i mebluje mieszkanie – więc:

I: Traktat o kolorach ścian.

II: Mebli. –

III: Rysunki, obraz. [...]

Więcej się nic nie dzieje. [...] Obecnie przeczytałem 2/3 tomu – nie więcej. Ten pan jest tak przerafinowany, że aż zdeprawowany – ale w nim nic nie ma. [L 222–223; podkreśl. A. R.]

Niewątpliwie obie powieści (zwłaszcza *Na wspanak*) nie wzbudziły szczególnego zachwytu Sienkiewicza; interesowały go jedynie jako objaw zjawiska spoza literatury, nie jako literatura sama. *Bez dogmatu* powstało, zanim zapoznał się on z modelowym dekadentyzmem ukazany w powieściach Bourgeta i Huysmansa, wzorzec ów nie mógł więc stanowić o genezie polskiej powieści, lecz – co najwy-

⁴⁶ T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*. Wrocław 1979.

żej – pełnił rolę przewodnika, zbioru klisz czy nowożytnego bestiarius. Jeżeli jednak uznać we francuskiej powieści instruktora, to powiedzieć trzeba, że zadziwiająco mało przedostało się z niej do dzieła Sienkiewicza. Przede wszystkim brak tu odpowiedniego sztafażu będącego czymś więcej niż tylko dekoracją. Opis czarnej mszy i historyczna pornografia *Là bas* oraz bagno występnej miłości w *Le Disciple* służą udokumentowaniu – czy też raczej zbliżeniu – rzeczywistości fikcyjnej do pozaliterackiej. Tego typu ekscesów brak na polskim podwórku i, konsekwentnie, brak ich u Sienkiewicza – wierniejszym odbiciem literatury francuskiej są raczej *Argonauci*, a choćby i wspomniany wcześniej *Kwiat lotosu*. Nie wyczuwamy w *Bez dogmatu* owej stężonej atmosfery okrucieństwa i mistycyzmu, eksperymentu i niezdrowej pokory. Wskazanie punktu wspólnego (oskarżenie współczesnej nauki o osobistą klęskę bohatera) nie wystarcza, jeżeli jest on jedyny. A na to wygląda. Najpoważniejszą różnicą jest niemożność sprowadzenia wy-mowy *Bez dogmatu* do równania: „scjentyzm → dekadentyzm → zbrodnia”, które jest wyciągiem z treści *Le Disciple*. Tak o Robercie Greslou pisała Orzeszkowa:

Złe postęпки, które popełnia, nie tylko nie obudzają w nim żalu [...], pragnienia własnej lepszosci [co dotyczy Płoszowskiego – A. R.], lecz przeciwnie, stanowią przedmiot jego chorobliwej ciekawosci i źródła wewnętrznej uciechy⁴⁷.

A tak Władysław Jabłonowski o powieściach Huysmansa:

to trupiarnia, w której elektryzują trupów, bez wiary w możliwość ich zmartwychwstania, ot, tak! – dla eksperymentu [...]. Są tu [...] dzieła pychy i dzieła pokory; jest pragnienie grzechu i nostalgia zbawienia; jest wzgarda ciała i wyrafinowane dogadzanie jego zmysłom, a nade wszystko jest metodyczne, z wyszukaną wirtuozyją prowadzone, znieprawianie duszy [...] dla tym lepszego przygotowania jej do stanu „łaski” [...]⁴⁸.

Wyróżniony tu fragment wypowiedzi Jabłonowskiego wskazuje na drugi wyznacznik dekadencjonalnej literatury francuskiej, a zarazem na jej odmiennosc od *Bez dogmatu*. Zatarcie granicy między dobrem a złem (Orzeszkowa), pozwalające na „metodyczne znieprawianie duszy” (Jabłonowski), sugeruje rodzaj systemu etyczno-estetycznego. Kolejność wypadków jest raz na zawsze zaprogramowana: maksymalne upodlenie – obietnicą coraz wyższych szczytów mistycznych. Innymi słowy: konieczne jest zstąpienie do piekieł, by poznać smak raju – nie sposób jednak zaprzeczyć, że gwałtowne nawrócenie pachnie nie mniejszym fanatyzmem niż wcześniejsze opętanie, że więcej tu podejrzanej dewocji niż szczerzej skruchy. Tym samym do zaproponowanego wzoru pasuje nie Płoszowski, lecz raczej Ambrozjo z powieści Matthewa Gregory’ego Lewisa (po uprzednim odwróceniu kolejności zdarzeń) – warto zwrócić uwagę na fakt, że francuska powieść dekadencjonalna w znacznej mierze powieliła powieść gotycką, co natychmiast wyklucza analogię z *Bez dogmatu*. Nie dziwi więc gorący protest zwolenników powieści:

Jak to! Więc Robert Greslou, ten oschły doktryner, który [...] rozkosze życia studiował u szwaczki na czwartym pięttrze; ten mrukowaty, niedowarzony [...], o ciasnej głowie i ograni-

⁴⁷ E. Orzeszkowa, *Listy z Ustronia. II (O powieści „Le Disciple” P. Bourgeta)*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 307.

⁴⁸ W. Jabłonowski, *J. K. Huysmans. (Wspomnienie pozgonne)*. W: *Rozprawy i wrażenia literackie*, s. 214–215. Podkreśl. A. R.

czonych horyzontach, ten ordynarny temperament, wybuchający najzwyczajniejszymi instynktami, ma być owym artystą życia [...]? *Allons donc!*⁴⁹

Aby zakończyć wątek – jak zwykle uroczą w swej dobroduszości – uwaga hrabiego Tarnowskiego:

Osobliwa skwapliwość, z jaką [...] nie tylko zestawiano i porównywano te trzy książki [*Bez dogmatu, Le Disciple* i *Hrabiego Augusta* Aleksandra Mańkowskiego], ale i genezę polskiej powieści od francuskiego wyprowadzano romansu⁵⁰.

Nim dojdzie do zawiązania właściwej akcji, w introdukcji powieści zostaje naszkicowana (ustami tej postaci) historia dzieciństwa i wczesnej młodości Płoszowskiego zawierająca przesłanki mające tłumaczyć późniejszy, deklarowany dekadentyzm (sam termin w powieści się nie pojawia) – zarówno te obiektywne, tj. od owego bohatera niezależne (np. historia rodziny), jak i wypowiedzi jego samego. Są to jednak, jak słusznie zauważył Świącicki, tylko poszlaki⁵¹, nie wytrzymujące próby rozwoju fabuły. Przykładem rzekomy kosmopolityzm, dla jednych nie podlegający dyskusji, dla innych nieco mniej oczywisty – do tej grupy należy Bogusławski, lecz nie podjął się on uzasadnienia swej racji, poprzestając na stwierdzeniu: „Płoszowski jest Europejczykiem, tylko nie jest kosmopolitą”⁵².

Która ze stron ma zatem rację? Płoszowski jest Europejczykiem – predestynuje go do tego nie tylko znajomość krajów i języków, ale, przede wszystkim, świadome dziedziczenie schedy kultury śródziemnomorskiej. Pewne jest to, że Sienkiewicz chciał stworzyć typ kosmopolity – kazał Płoszowskiemu wychowywać się w rzymskiej posiadłości i obdarzył go paryską przeszłością. Jeśli jednak przyjąć, że kosmopolityzm jest kwestią świadomego wyboru, to ta część historii Leona pozostaje jako argument neutralna (przykładem rasowego kosmopolity byłby choćby i ordynat Zrębski z *Pana Graby*). Zauważmy, że z Płoszowem nie łączą bohatera żadne emocje, żadne wspomnienia; rzecz się zmienia z chwilą pokochania Anielki i zacieśnienia więzi z ciotką: wówczas, w sposób naturalny, Płoszów przekształca się z majątku ziemskiego w dom rodzinny – stracone pod tym względem lata młodzieńcze zostają w jakimś stopniu zrekompensowane. Nie sposób nie zauważyć wzruszenia, z jakim Leon wita rodzinne strony, i chępliwej nieco dumy, z jaką pokazuje Klarze polskie pola i lasy – sentyment tak bardzo nie na miejscu u kogoś, kto „wielokrotnie demonstruje swoją niechęć do kraju, jego pejzażu”⁵³.

Przejście od dziennikowych zapisków do świata rzeczywistego jest punktem, od którego datuje się rozłam: intencja a realizacja. Jak podkreśla Świącicki, osobowość Płoszowskiego to „dwie odrębne, a nawet przeciwstawiające się sobie części”⁵⁴, które najprościej można zobrazować jako rozbieżność między słowem a czynem, doskonale widoczną już w streszczonym pokrótce życiorysie. Ten przyznający się do „boskiego rozleniwienia” sybaryta ma za sobą romantyczną ucieczkę w szeregi powstańców (Hiszpania) i ukończone dwie wyższe uczelnie! Jedną z nich była Akademia Rolnicza, na którą Płoszowski wstąpił nie po to, by zadośćuczynić

⁴⁹ Bogusławski, *op. cit.*, s. 175.

⁵⁰ S. Tarnowski, *Henryk Sienkiewicz*. Cyt. za: Bogusławski, *op. cit.*, s. 173.

⁵¹ Świącicki, *op. cit.*, s. 24.

⁵² Bogusławski, *op. cit.*, s. 200.

⁵³ Bujnicki, *op. cit.*, s. LIII.

⁵⁴ Świącicki, *op. cit.*, s. 22.

swej pasji, lecz kierując się poczuciem przyszłych obowiązków. Rzecz u prawdziwego dekadenta nie spotykana, gdyż ten, dziwnym trafem, nigdy nie jest w stanie doprowadzić swej edukacji do szczęśliwego końca...

Pierwsze stronicie *Bez dogmatu* należy czytać niezwykle ostrożnie, by nie wpaść w pułapkę szczegółu (precyzja literackich biografii ma za zadanie przygotować grunt dla głównej tezy powieści, jak w przypadku *Bez dogmatu*), a także – by nie ulec złudzeniu, iż passus ten jest dla głównej historii zbędny; przeciwnie, to jeden kamyk więcej wrzucony do ogródka bohatera, bynajmniej nie tak bezwolnego, jak sam by sobie życzył. Jego energia na czas rozpoczęcia powieści została jedynie uśpiona. Dowodem nie tylko gorączkowy niepokój, jaki budzi w nim tragiczna miłość (co na ogół wskazują badacze), ale i rozliczne epizody jego życia, wymagające zaradności, praktycyzmu i zdolności organizacyjnych: urządzenie domu i galerii, zorganizowanie koncertów Klary czy wycieczki do Gastein. A przede wszystkim – sztuka obracania pieniędzmi. Nie tylko *gentleman*, ale i dekadent nie wie, co to pieniądz. Wszystkie te fakty sprawiają, że – mimo upodobania do kontemplacji – Płoszowski nie jest kimś, kogo bezwolnie unosi prąd życia. „Ja zasad nie mam żadnych, mam tylko nerwy, moje zaś przygodne poglądy są raczej liberalne” (BD 337) – tak o sobie pisze Płoszowski. Myli się. Myli się, lecz nie tak, jak by tego chciał Ignacy Matuszewski, dla którego bohater jest „jako myśliciel – zerem”⁵⁵. Podobna pomyłka nie wynika z płytkości umysłu bohatera czy z niedoskonałości Sienkiewicza-psychologa (dopiero późniejsze rozprawy stanowią wyraz sprzeciwu wobec bagatelizacji – także pod względem psychologicznym – twórczości autora *Szkiców węglem*). Jedyne, co wiąże Płoszowskiego z dekadentyzmem, to jego własne słowa, i to słowa, które – co znamienne! – przynależą do pierwszej części powieści. Ale widać tu raczej snobizm na findsieclizm: to próżność i egotyzm drapują na bohaterze szaty schyłkowca, nie fakty. Jedyne, na co można przystać, to dyletantyzm, ale dyletantyzm w takim wydaniu pozwala na pewną elastyczność umysłową. Wykształcony i z ambicjami intelektualnymi, Płoszowski dotrzymuje kroku umysłem swej epoki – wiele czyta, bacznie śledzi i wyciąga odpowiednie (przede wszystkim dla siebie) wnioski. Zestawiając własne znużenie z zataczającym coraz szersze koła *Weltschmerz*’em, odkrywa podobieństwo (powierzchnowe, ale za to efektywne) i odtąd stara się dochować wierności wybranym wzorom, nie dostrzegając, że jest to tylko stylizacja, której sekundują sybarytyzm i pokaźny majątek; stylizacja, którą rzeczywistość rozbija w puch.

Wbrew temu, co pisze, Płoszowski ma zasady – czy też zasadę generalną, implikującą pomniejsze. Jest nią wielokrotnie przez krytykę podkreślane stwierdzenie „*I am for myself*”, mające jakoby świadczyć o daleko posuniętej megalomanii i o wybujałym immoralizmie. Być może, to na tej wątej analogii Janina Kulczycka-Saloni oparła tezę, wedle której Granowski zawdzięcza swój żywot Płoszowskiemu⁵⁶ – dewizą bohatera *Dwóch biegunów* Orzeszkowej jest dogmatyczne „*cela me plaît / cela me déplaît*”. Sugestia niezbyt szczęśliwa: panicz Granowski, „podrażnione nerwy” leczący dobrym obiadem zaprawionym dowcipami o prowincjuszach, jest co najwyżej lichą karykaturą Płoszowskiego. Pozornie twar-

⁵⁵ I. Matuszewski, *Henryk Sienkiewicz*. W: *Swoi i obcy*. Warszawa 1898, s. 148.

⁵⁶ Zob. uwagę J. Kulczyckiej-Saloni (*Henryk Sienkiewicz*. Warszawa 1966, s. 58): Granowski ma przyćmić Płoszowskiego, któremu „zawdzięcza swe oblicze moralne”.

dy, egoizm bohatera nie jest wyrazem rozmycia granic pomiędzy dobrem a złem (jak sobie tego życzą zwolennicy mialkości pięknego Leona); rozwikłać zagadnienie stara się Bogusławski:

egoizm Płoszowskiego ma w sobie te same, co jego cała natura, powikłania: jest to nie tyle zaspokojenie [...] samolubnych instynktów, ile wysilony rozkwit bogatej indywidualności [...] ⁵⁷.

– ale odpowiedź ta jest tylko cząstkowa, za to doskonale łączy się z „nadświadomością”, o której pisali Hutnikiewicz i Markiewicz; sam Bogusławski w innym miejscu zauważa, że „Płoszowski ma za wiele rozumu, ażeby w coś wierzył [...]”. Dogmat [...] ma się o tyle, o ile jest się w pewnym kierunku jednostronnym [...]” ⁵⁸. Pominąwszy egzaltację tej uwagi, trzeba przyznać, że jest w niej wiele prawdy, podobnie jak w nieco zgryźliwym zapytaniu Potockiego: czy „zbawienie w takim razie w tym, żeby być głępszym od niego [tj. Płoszowskiego]?” ⁵⁹ Te i inne zapytania, jakkolwiek przewrotne, stanowią w istocie przejrzystą pochwałę indywidualizmu bohatera.

W rzeczywistości zasada głoszona przez Płoszowskiego wyrasta, paradoksalnie, ze zmysłu moralności, takiej, jak ją Płoszowski pojmuje: „dobre i moralne” jest tylko to, co „potęguje życie” (rozumowanie obce Granowskiemu) – nie sposób się oprzeć słuszności takiego wnioskowania. Przyjęcie owej zasady jest najlepszą rękojmnią życia „zgodnego z kodeksem karnym”, jak nieco dalej żartuje Płoszowski. Ta sama maksyma stanowi wyjaśnienie nietypowego (dla dekadenta) rysu: szukanie ukojenia w prostocie, której pełnym wyrazem jest natura – stąd próby zagubienia się w rzymskim tłumie czy opis wiosennego poranka ucieleśnionego w Anielce – nawet mimo głoszonej (początkowo) wyższości sztuki („chroni od cynizmu”). Deklarowana przez bohatera moralność, czy też raczej wnioski, jakie ze swych zasad etycznych wyciąga Płoszowski, są niezgodne z moralnością obowiązującą, co niewątpliwie ułatwiło krytykom postawienie znaku równości między Leonem a schyłkowcami, nie uznającymi praw Boskich ni ludzkich (jako przykład jawi się tu Greslou, a z bohaterów polskiej literatury – hrabia August). Choć efekt jednakowy (alienacja), to same postawy są różne, o czym za chwilę.

Na straży czystości moralnej Płoszowskiego stoi także jego artystyczna natura. Bo Płoszowski jest artystą, choć jego dyletanctwu wyrzucano jałowość; w takim ujęciu akt twórczy nie jest najważniejszy, co w powieści potwierdza Klara (rację ma Grzegorz Mędykowski, gdy wskazuje analogiczne rozwiązanie u Prousta ⁶⁰). Artystyczne spojrzenie na świat przeradza się w zdeklarowany światopogląd (estetyzm), będący odtąd nie tylko miarą wartości sztuki, ale i probierzem moralnym. Estetyka wchłania etykę. Teza niebezpieczna w swym indywidualizmie, ale Płoszowski nie należy do potomstwa des Esseintes’a, dla którego estetyzm jest chorobą: natura bohatera *Bez dogmatu* jest na to zbyt arystokratyczna i zbyt rdzennie polska, by mogły się jej imać podobne chimery; także typ Doriany Graya (drugi biegun) obcy jest mu w swym okrucieństwie. Sam Płoszowski nie popełniłby wielu uczynków „nie tyle może dlatego, że są złe, ile dlatego, że są szpetne” – nie na rękę konserwatywnej krytyce był liberalizm bijący z tych słów.

⁵⁷ Bogusławski, *op. cit.*, s. 182.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 168.

⁵⁹ A. Potocki, *Henryk Sienkiewicz*. W: *Szkice i wrażenia literackie*. Lwów 1903, s. 35.

⁶⁰ Mędykowski, *op. cit.*, s. 150.

Arbitralny osąd własnych uczynków – *c'est incroyable*, to grozi upowszechnieniem! Z tym większą więc skwapliwością wrzucono Płoszowskiego do szufladki z napisem: „moralni psychopaci”, nie zadawszy sobie trudu przeniknięcia tak śmiałej deklaracji. A przecież uczynek wielki, choćby i zły, nie może być plugawy w pospolicym sensie (Nietzsche) – cień Fausta podąża naszym śladem. Myśli Płoszowskiego nie błądziły jednak tak krętymi ścieżkami: w tej kwestii bohater jest niewątpliwym rezonerem autora: piękno zyskuje wartość jedynie w połączeniu z dobrem. Wobec takiej postawy zagrożona może czuć się jedynie... „moralność obowiązująca”.

To właśnie w kwestii sztuki, w skłonnościach do ulegania impresji, wreszcie w rozlicznych literackich intarsjach, jakimi Płoszowski inkrustuje swe zapiski, najłatwiej rozpoznać pazur autora. Podstawą artyzmu Sienkiewicza był „panteizm malarskości”⁶¹, mający oddźwięk w obrazach, jakimi Płoszowski wieńczy swe refleksje. Owe obrazy są pochodną wykształcenia, erudycji, a przede wszystkim – czegoś, co można określić jako „chciwość świata”. W ilości cytatów, aluzji i przytoczeń Kłosińska upatruje jeszcze jeden dowód dewiacji bohatera: lektura ma stanowić najwyższy autorytet, zastąpić sposób na życie, w końcu życie samo⁶². Typ „lektury wykonawczej”, w pełni akceptowany także przez Bujnickiego, ma być elementem zrównującym Płoszowskiego z innymi bohaterami „wieku nerwowego”, w zderzeniu z życiem szukającymi książki. Tymczasem literaturę należy raczej potraktować jako bodziec w niczym nie ustępujący innym bodźcom zewnętrznym; „Sienkiewicz był to pisarz, który obracał się nieustannie w sferze czystej literackości”⁶³. W rezultacie bohaterowie Sienkiewicza (jak i on sam) obracają się na styku tego, co literackie, i tego, co nieliterackie – pogranicze dopuszcza, ba, nawet wymaga nieustannego przenikania się obu sfer. Dlatego to Podbiپیęta przypomina Don Kichota, a papa Pławicki – Wilkinsa Micarbera. Drugi argument Kłosińskiej to eklektyczność lektur Płoszowskiego, mająca dowodzić (pozytywistyczne: „jesteś tym, co czytasz”) rozchwiania osobowości, spowodowanego sięganiem do zbioru „książek zakazanych”, a dowodząca raczej (poza wspomnianym już rysem osobowości autora) traktowania literatury w sposób całościowy, co, jak miemam, jest najlepszym z możliwych sposobów na literaturę (jeżeli istnieje coś takiego jak „sposób na literaturę”). Literatura staje się zbiorem wrażeń potwierdzanych przez rzeczywistość; stąd już krok do aktu twórczego. Oto, co pisał Proust, nieoceniony jako twórca zbioru portretów różnego typu dyletantów:

Tylko wrażenie [...] stanowi kryterium prawdy i z tej racji ono jedno zasługuje, by wchłaniał je umysł, gdyż ono jedno potrafi, jeśli zdoła wydobyć zeń ową prawdę, przywieść go do większej doskonałości i obdarzyć radością czystą. Wrażenie dla pisarza jest tym, czym eksperymentacja dla uczonego, z tą różnicą, iż u naukowca praca inteligencji poprzedza eksperymentację, u pisarza zaś następuje ona po wrażeniu⁶⁴.

Stworzenie z estetyki azylu doprowadziło w konsekwencji do tego, co krytycy określili mianem „apatycznej obojętności” (Ignacy Matuszewski) czy też „aberracją, jakiej ulega natura polska pod warunkami dzisiejszych czasów” (Tarnowski), a co oznaczać miało płytkość intelektualną, brak woli i *l'improductivité slave*.

⁶¹ Z. Falkowski, *Przed wszystkim Sienkiewicz*. Warszawa 1959, s. 266.

⁶² Kłosińska, *op. cit.*, s. 115–122.

⁶³ Z. Falkowski, *Sienkiewicz a Szekspir*. „Przegląd Powszechny” nr 556 (1930).

⁶⁴ M. Proust, *Czas odnaleziony*. Przeł. J. Rogoziński. Warszawa 1974, s. 234–235.

Słabość intelektualna zarzucana *Bez dogmatu* jest nieporozumieniem o tyle, o ile oczekiwano by po Płoszowskim co najmniej nowego systemu filozoficznego. Przystawszy na dyletantyzm, przyznaliśmy mu prawo decydowania, czym i jak będzie się zajmował – dyletant nie ma obowiązku *stwarzania*. Jak wskazuje Święcicki, bohater powieści nie jest intelektualistą, jeżeli przez to rozumieć pasję poznawczą. Nietrudno spostrzec, że analiza filozoficzna *nie jest* (wbrew temu, co sądzi autor *Bez dogmatu*) głównym materiałem dziennika; spojrzenie całościowe pozwala zamknąć analizę w stwierdzeniu nieprzydatności intelektu, gdy w grę wchodzi podstawowe problemy egzystencjalne (brzmi to jak echo słów Orzeszkowej o wiedzy, która „nie podaje młota do rozbijania obrczy tajemnic”). Bohater, którego podejmowana przezeń analiza doprowadzić miała do wewnętrznego rozdwojenia (można też, nieco przekornie, dopatrzeć się dalekiego pokrewieństwa tego typu konstrukcji z średniowiecznym moralitetem), w rzeczywistości jest wrogiem wszelkiej analizy (dowodzi tego romans Leona i Laury). Przyczyną był tu estetyzm, który bynajmniej nie jest pogonią za coraz to innymi wrażeniami (teza zwolenników dekadencjonalnej biografii bohatera), lecz spokojną, leniwą kontemplacją – już współczesny powieściopisarzowi Bogusławski zauważył, że sceptycyzm Płoszowskiego „przesłał być wojujący”⁶⁵. Tak więc mimo zapewnień Balzaka (myśl jako czynnik rozkładu) trudno właśnie panujący podówczas światopogląd obarczać odpowiedzialnością za tragiczny finał losów bohatera (nie na tym polega jego dramat), choć niewątpliwie refleksja, oryginalna bądź przyswojona, doprowadziła do porzucenia utartych kolein postępowania.

Od początku historii Płoszowskiego niezwykle silnie akcentuje się fakt, że jest on ostatni z arystokratycznego rodu herbu Osoria; zwiedziony od autorskimi sugestiami czytelnik spodziewa się historii w stylu *Zagłady domu Usherów* lub co najmniej *Domu o siedmiu szczytach* Hawthorne’a. Tak piękna zapowiedź (wzmocniona postacią ojca złamanego śmiercią żony) zawodzi; owo wprowadzenie ma na celu jedynie zdeterminowanie sytuacji i pozycji społecznej bohatera poprzez umieszczenie go w klasie rentierów:

Z tej zamożności skorzystałem w ten sposób, żem nigdy nic nie robił, skutkiem czego nie miałem i nie mam określonego celu w życiu. [BD 164]

Pierwszym skutkiem takiej sytuacji miałyby być to, co w żargonie medycznym określa się mianem abulii – jednak „paraliż woli” niekoniecznie stanowić musiał cechę dystynktywną dekadenta; jak zauważył Tarnowski, u „uczni” Bourgeta woli jest aż nadto: „wie doskonale, czego chce, i [...] z zimną krwią popełni każdą zbrodnię i podłość, byle tej swojej woli dogodzić”⁶⁶. Zapowiedziawszy w liście do Janczewskiej opis „przyczyn, z mocy których Płoszowscy powstają” (L 175), Sienkiewicz stara się o uwiarygodnienie tej tezy z możliwie wielu stron; dlatego też wkłada w usta ciotki Płoszowskiej słowa, które nabierają charakteru profetycznego w stosunku do całej powieści; słowa, którymi autor chciał przypieczętować los bohatera (osobnego rozpatrzenia wymagałaby kwestia, jakie światło na ewentualny dekadentyzm rzuca piętno fatalizmu):

Wszyscy Płoszowscy kończą na paraliż [...]. Ale nie warto o tym mówić – wola Boska! [BD 413]

⁶⁵ Bogusławski, *op. cit.*, s. 168.

⁶⁶ Tarnowski, *Trzeci okres w zawodzie Henryka Sienkiewicza*, nr 7, s. 129.

„*L'improductivité slave*”, fraza, która nie schodzi z ust Płoszowskiego, zapożyczona została, zdaniem Bujnickiego, od Turgieniewa i oznaczać miała zarówno „nieproduktywność” jako ogólną cechę Słowian, jak i przypadłość właściwą zwłaszcza Polakom w epoce zaborów⁶⁷. Po sprecyzowaniu termin ten, wsparty teorią Taine’a, oznacza dysproporcję między stopniem konsumpcyjności kulturalnej a wytwórczością. Poważna i sucha definicja pod piórem Płoszowskiego zamienia się w wyznanie wyrwane z... piersi romantyka:

jest jakaś nieudolność życiowa do wydania z siebie wszystkiego, co się w nas mieści. Można rzec, że Bóg dał nam luk i strzały, tylko odmówił zdolności do napięcia tego luku i wypuszczenia strzał. [BD 14]

Rozwinięcie tej myśli włożył Sienkiewicz w usta profesora Waskowskiego, nieszkodliwego dziwaka o gołęmbim sercu; ta właśnie szczypta szaleństwa zwalnia profesora z obowiązku szerzenia „poprawnych poglądów”, tym samym mógł Sienkiewicz bez zbytecznego ryzyka pozwolić Waskowskiemu głosić tezy na tle *Rodziny Połanieckich* wywrotowe – słowa niemal te same co te, które wtrąciły Płoszowskiego między dekadentów:

bośmy najmłodszy z Ariów i wskutek tego ni rozum, ni serce nie ułożyły się w nas jeszcze do równowagi. My [...] czujemy najżywiej, bierzem wszystko do serca najgoręcej i stosujemy do praktyki życia najzapalczywiej... Nie ma u nas miary i nie może być, bo u nas do zbytecznego przejmowania się każdą ideą dołącza się jeszcze lekkomyślność i – wiesz co? – oto próżność⁶⁸.

Najpoważniejszym atakiem, jaki mieszczańska myśl przypuściła na „improduktywizm” Leona, była... *Rodzina Połanieckich*. Nie tyle jako reakcja Sienkiewicza na *Bez dogmatu* (stosunek pisarza do obu powieści to temat na osobne studium), lecz jako określone przesłanie ideowe: słowa Połanieckiego kontra słowa Płoszowskiego. Emanujące z Połanieckiego poczucie wyższości nie jest obiektywnym potwierdzeniem jego wartości, lecz raczej pychą płynącą ze świadomości „bycia po właściwej stronie” – już to jedno wystarcza, by każdy, komu uświęcony porządek nie spędza snu z powiek, rościł sobie prawo do mentorstwa. Dysproporcja ta jest wynikiem układu społecznego, w którym wartość jednostki mierzy się jej użytecznością, nie trzeba więc być dekadentem, by znaleźć się poza nawiasem: artysta w typie romantyczno-modernistycznym stawał się pospolitym darmożjadem, „geniuszem bez teki” – „*naturae lus*”... Tu bije źródło refleksji Połanieckiego:

gdy sobie przypominał postać Płoszowskiego, jego szlachetny i delikatny, a zarazem silnie zarysowany profil, jego wykształcenie, subtelność i giętkość umysłow[ą] [...], przychodziło mu na myśl, że jednak on, Połaniecki, jest typem mniej wytwornym, mniej uszlachetnionym i w ogóle człowiekiem wyciosanym z grubszego materiału. [...] „Ostatecznie [...] ja umiem, i dobrze umiem, farbować perkaliki, on umiał tylko farbować policzki kobiece [...]”⁶⁹.

Brutalność, a nawet prostactwo porównania zdumiewało odbiorcę nie przygotowanego do tego typu wypowiedzi u bohaterów Sienkiewicza. Za swoje uznali je tylko najbardziej wsteczni z opiniodawców. Niektórzy, m.in. Jellenta, widzieli w tym zgola nierycerską próbę szkalowania pamięci zmarłego:

⁶⁷ Bujnicki, *op. cit.*, s. LVIII.

⁶⁸ H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*. Warszawa 1958, s. 301–302.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 320.

wiesz [Połaniecki] psy na starszym [tj. Płoszowskim], nieobecny i stara się geniusz jego sprowadzić do miary wyskrobka, dlatego jedynie, że ten geniusz był bez teki, że nie wygrał na loterii życia wielkiego losu, jakim jest bawoli kark i zamilowanie do pieniężnych obrotów i spółek⁷⁰.

Bohater czy też obywatel pokroju Płoszowskiego nie był zupełnie stracony, o ile poddał się społecznej reedukacji, w której wyniku stawał się użytecznym, a więc pełnoprawnym członkiem społeczności. Dlatego ceniom Płoszowskiego przeciwstawiano mięśnie Połanieckiego (sam fakt wykonywania konkretnej pracy pozwalał przeoczyć tak wątpliwe szczegóły, jak zbijanie fortuny na klęsce głodu, na którą to hipokryzję zwrócił uwagę Boy-Żeleński). Zadziwiające, że ci synowie pozytywizmu nie brali pod uwagę różnicy środowisk, w jakich wychowali się obaj młodzieńcy – Stach i Leon. Chcąc arystokratę, jakim był Płoszowski, przerobić na kupca czy robotnika, zaniehbując przy tym sferę jego przekonań, uzyska się w rezultacie jedynie karykaturę, portret niepełny, egzemplarz ułomny.

Te sceptyczne przewidywania znalazły potwierdzenie trzy lata później: w roku 1894 ukazują się *Emancypantki*, a w nich niezwykle silna osobowość Stefana Solskiego. Bohater ten stanowi (w pewnym uproszczeniu) efekt połączenia Płoszowskiego z Połanieckim. Czym naprawdę jest fabryka, której miraż rozpala oczy Solskiego gorączką? Niczym innym jak – przez swą pospolitość – wielkopańskim kaprysem, fanaberią arystokratyczną! Prawda, że Solski poświęca jej wszystkie czas i energię, ale w chwili zwątpienia pryska czar, nie sposób wskrzesić pierwotnego zapału... Kaprys, igraszka, pańska zabawka... Oto, do czego chcieli doprowadzić pozytywistyczni krytycy, niepomini na teorie, które sami głosili (Taine). Patrząc z odpowiedniej perspektywy, widzimy, że Płoszowskiego z Solskim łączy o wiele więcej: obaj szukają celu; tej tęsknoty nie zadowoli urządzanie wystaw czy budowa fabryki. Nie, jeśli na tym poprzestaną. Leon i Stefan szukają wartości, które pozwoliłyby im zakorzenić się w życiu. Tragedia polega na tym, że zaczęli od końca: i związek z kobietą, i założenie fabryki winny nastąpić w efekcie odnalezienia wartości; obaj zostali ukarani za pogwałcenie naturalnego porządku – tracą miłość, bez której czyny przeobrażają się w puste gesty.

Wszystko, co dotąd powiedziano, zdąża do punktu, w którym dekadentyzm Płoszowskiego zostanie ostatecznie odrzucony⁷¹. Dekadentyzm w ujęciu krytyków – i tych współczesnych Sienkiewiczowi, i tych z ostatnich dziesięcioleci – prowadzący do sformułowań równie dziwacznych, jak zawarte w studium Ewy Owczarz, wedle której miłość tęskniąca za metafizyką jest „zaskakująca w powieści o dekadencie”, a szukanie wytchnienia wśród ludzi i spraw prostych stanowi „rysę w dekadentckim światopoglądzie”⁷². Takie i inne jeszcze zaskoczenia są nieuniknione, jeżeli autor czy autorka przyjmą *a priori* tezę tyczącą się dekadentyzmu Leona: wówczas zmu-

⁷⁰ Jellenta, *Dwie historie kupieckie*, s. 195.

⁷¹ Jeśli przyjąć, iż *Bez dogmatu* jest powieścią z założenia ironiczną, to wówczas dekadentyzm Płoszowskiego byłby ocalony; tezę taką przedstawiają w swych pracach B. Bobrowska („Na wspak” J. K. Huysmansa i „Bez dogmatu” H. Sienkiewicza – dwie powieści o „skomplikowanych durniach”). W zb.: *Sienkiewicz i epoki*, s. 9–22) i M. Jankowiak (*Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu” i „Quo vadis”*). W zb.: *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1991, s. 137–148).

⁷² E. Owczarz, *Między esencją a egzystencją. „Bez dogmatu” wśród powieści o „chorobach wieku”*. W zb.: *Sienkiewicz i epoki*, s. 196, 198.

zeni są ponieść konsekwencje (czy też raczej – niekonsekwencje) swojej decyzji.

Ale zbyt proste byłoby poprzestanie na zanegowaniu; prawda o Płoszowskim jest znacznie bardziej skomplikowana, niż to się krytykom zdawało. W rzeczywistości można mówić o dekadentyzmie Leona – i to dwojakiego rodzaju, cechą zasadniczą pozostanie jednak fakt, że nie będzie to schyłek w stylu modernistycznym.

Jako pierwszy jawi się dekadentyzm, który nazwać można Sienkiewiczowskim: większość bohaterów w twórczości tego pisarza musi przejść przez okres młodzieńczej skłonności do anarchii. Różne są rodzaje tego buntu (tym samym: różne rodzaje dekadencji), ale wszystkie składają się na edukację życiową. Ich związek z rzeczywistym *fin de siècle* jest, oczywiście, luźny, niemniej istnieje, a jeżeli przypomnimy, że w czasach Płoszowskiego k a ż d e odstępstwo od obowiązującej normy poczytywane było za uleganie tendencjom schyłkowym, to w twórczości Sienkiewicza znajdziemy więcej potencjalnych kandydatów do tego tytułu niż jeden Płoszowski...

Druga kwestia wymaga wzmożonej uwagi, której zabrakło pierwszym czytelnikom *Bez dogmatu*. Gładko przełknięto fakt, iż analizowany bohater jest rówieśnikiem pozytywistów, a nawet sam jest pozytywistą. Zatem nie może być mowy o wspólnocie pokoleniowej z modernistami ani z dekadentami spod znaku nowej epoki. Jeśli postawa Płoszowskiego uległa pewnemu wykrzywieniu, to jest to spuścizna przełomu antypozytywistycznego; bliższa Płoszowskiemu jest niemoc Wokulskiego, nie – bunt Rudnickiego. Prus napisał *Lalkę* i *Emancypantki*, Orzeszkowa *Dwa bieguny* i *Ad astra*, Sienkiewicz – *Bez dogmatu*.

5

Kim zatem jest Leon Płoszowski? Hutnikiewicz proponuje, by *Bez dogmatu* potraktować jako studium⁷³, którego analiza winna pominąć zewnętrzny balast. Tak rozpatrywany bohater jest przede wszystkim dandysem⁷⁴, ale dandysem rodzimym, ze wszystkimi obciążeniami wynikającymi z tego faktu.

Czym jest dandyzm? Błękitnym frakiem i błyszczącym cylindrem? Wypomadowaną bródką i brylantem na palcu? W *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* (1891–1903) Adam Pług pod hasłem *Dandy* zapisał: „strojnisia, modnisia, gągatka”⁷⁵, a w swobodnej rozmowie słyszało się o „lwach” i „lwicach salonowych”. O stopniu spłylenia przekonujemy się, czytając Baudelaire’a: dandys określony jest jako „najwyższe wcielenie idei piękna, przeniesionej w życie materialne”⁷⁶, natomiast samo określenie, jak zapewnia Radosław Okulicz-Kozaryn, wzięło swój początek z języka prowincji i szkockich piosenek, by potem zrobić furorę wśród wychowanków ekskluzywnej szkoły wyższej w Eton, już pod koniec XVIII wieku; nieprzypadkowo właśnie wtedy studiował tam George Bryan Brummel – legenda swej epoki, dandys doskonały.

⁷³ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 12.

⁷⁴ We wspomnianym już studium Mędykowski wyraża zdanie nieco odmienne od mojej własnej koncepcji – uważa Płoszowskiego jedynie za dandyś, natomiast w mojej opinii dandyzm jest jednym z wielu składników osobowości bohatera.

⁷⁵ Cyt. za: Okulicz-Kozaryn, *op. cit.*, s. 61.

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Przeł., wstęp, przypisy A. Kijowski. Warszawa 1971, s. 113. Cyt. za: Okulicz-Kozaryn, *op. cit.*, s. 19.

Dla naszych rozważań fundamentalne znaczenie będzie miał fakt, iż kolejne 100 lat historii dandyzmu naznaczone jest podwójnym podziałem. Jednocześnie niemal nastąpił rozłam na dandyzm angielski i francuski (efekt ucieczki Brummela do Paryża) oraz na dandyzm kontemplacyjny (należy się wyrzec czynu w imię piękna) i „czynny”, uosobiony w Byronie, mającym za cel „przełamać barierę między myślą a życiem”⁷⁷. Ten zaimprovizowany tu podział potwierdza Jurij Łotman; pisze, że o ile w Rosji pojęcie dandyzmu służyło określeniu wielu rozmaitych zjawisk, to w Anglii zrodził się on „jako narodowa przeciwwaga dla francuskich mód, które przy końcu XVIII wieku wywoływały burzliwe protesty angielskich patriotów”⁷⁸. Tak więc francuskiej elegancji i wykwinności przeciwstawiano angielską ekstrawagancję i oryginalność (moda na frak, dotąd używany jedynie do jazdy konnej), a za pośrednictwem Brummela i Byrona wulgarność tłumu spotkała się z oporem „wyrafinowania indywidualisty” i „heroicznej szorstkości romantyka” (określenia Łotmana).

Od tego momentu zaczyna się rozkwit dandyzmu. Jego historia znaczone jest nazwiskami takimi, jak: najsłynniejsze z nich – d’Orsay, jak Benjamin Disraeli, Edward George Lytton Bulwer, a wreszcie Baudelaire. Po błękitnych frakach zapanały czarne (z króciutkim interludium na rzecz czerwonych, aksamitnych kamizelk) – żaloba po „straconych złudzeniach”... Powstaje dandysowska szkoła literacka (tzw. „powieść srebrnego widelca”), którą w 1828 roku zainicjował Bulwer. O dandyzmie piszą wielcy tej epoki, m.in. Balzak i Barbey d’Aureville. Wreszcie, w latach czterdziestych, dochodzi w Paryżu do przewartościowania zjawiska, w efekcie czego dandyzm stał się przede wszystkim stanem świadomości. Ukoronowanie historii następuje w momencie, w którym dochodzi do zetknięcia dwóch odmiennych kierunków dandyzmu (filozoficznego i salonowego), wywodzących się z dwóch przeciwległych dzielnic Paryża; te dzielnice to: Quartier Latin i – Faubourg Saint-Germain.

Te skomplikowane, a fascynujące procesy zupełnie nasz kraj ominęły. Brak jest w polskiej literaturze i kulturze tradycji dandysowskiej; rozgłos zdobył u nas Byron, ale nie było mowy o ewentualnym naśladownictwie: podstawą bajronizmu był przecież indywidualizm, z natury swej niemożliwy do powielania. Wyjątkiem może być Juliusz Słowacki, ale jedynie w latach trzydziestych (wedle Okulicz-Kozaryna nikt inny, tylko właśnie „piękny Julo” użył w liście do matki – po raz pierwszy w polskiej literaturze – słowa „*dandy*”), a także Chopin i Norwid w niektórych swych rysach charakteru. Były to jednak przywileje geniuszów, niedostępne ogółowi, a nawet niepożądane „jako propozycja życiowo niepoważna, a patriotycznie szkodliwa. Niewola polityczna kępowała także swobodę zachowania się”⁷⁹.

W latach siedemdziesiątych pojęcie dandyzmu i zawarta w nim treść rozumiane były jednoznacznie. W 1872 roku Orzeszkowa wydaje *Pana Grabę* – pierwszą powieść, która zyskała uznanie krytyki, ale demoniczny, przeraźliwie chudy i błądy Kalixst Graba jest doskonałym przykładem, jak w umysłach polskich pisarzy dandyzm mieszał się z dekadentyzmem, pokazanym w ten sam diaboliczny sposób co w *Kwiecie lotosu* (jedynie ordynat Zrębski, jako zapalony angelman, jest wybornym przykładem zarówno kosmopolity, jak i po trosze dandysa). Trze-

⁷⁷ Cyt. jw., s. 31.

⁷⁸ J. Łotman, *Rosja i znaki*. Przeł. B. Żyłko. Gdańsk 1999, s. 141.

⁷⁹ Okulicz-Kozaryn, *op. cit.*, s. 60.

ba było zatem jeszcze dwóch dziesięcioleci, by ukazało się *Bez dogmatu*. Cytuję Okulicz-Kozaryna: „wiele rysów łączy Leona Płoszowskiego z dandysami”⁸⁰. Jakie to rysy łączą omawianego bohatera z potomstwem Brummela – autorka nie pisze; ten punkt pomija i Mędykowski, wskazując jedynie na „podbojowy” charakter miłości Leona. Rzecz jest jednak do udowodnienia, jeśli towarzyszy temu głębokie przekonanie, jak właśnie w tym przypadku. Sienkiewicz nie użył określenia „dandys”. Ale nie użył i słowa „dekadent”. Być może, jednym z poważniejszych błędów historyków literatury jest usiłowanie, by za wszelką cenę przykroić bohatera do wąskich ramek schematu. Z literaturą współczesną tak nie postępujemy; za oczywistą uważa się niejednoznaczność i skomplikowanie postaci. Dlaczego tak bardzo wzdramy się przed podobną operacją, gdy w grę wchodzi literatura starsza? A przecież pochylając się nad Sienkiewiczem nie mamy do czynienia z tuzinkowym pisarzem tendencyjnym czy w ogóle z talentem przeciętnym; dla wielu był on osobowością literacką wyprzedzającą epokę, pisarzem, którego twórczość dotrzymuje kroku kolejnym stadiom rozwoju powieści. Prawda, którą przekazywał, swoim skomplikowaniem co najmniej dorównuje tej współczesnej. Czy jeżeli u Prousta ktoś „posługuje się tą samą liczbą pojedynczą co Racine”, a mrok hotelowego korytarza porównuje do „zmierchu, w którym Rembrandt wycina ramę okna lub korbę u studni”⁸¹ – to czy to musi oznaczać, że bohater szuka w życiu książki, a więc jest jednostką patologiczną?...

Była już mowa o tym, że autor starał się zdeterminować los Płoszowskiego; temu służy zacytowana uwaga ciotki o paraliżu oraz zdanie zapisane przez samego Leona: „Wierzę do pewnego stopnia, że dyletantyzm jest przeznaczeniem wszystkich Płoszowskich [...]” (BD 7); tymczasem postać ojca, zgodnie z teorią dziedziczności, służy kreacji dandysa, nie – dekadenta. Ojciec, ten wspaniały „Leon *l’Invincible*”, ta „jedna z najpiękniejszych i najszlachetniejszych głów”, ten „doskonały typ patrycjusza” jest tu prototypem; co więcej, jego dzieje stanowią mogą rodzaj prefiguracji wobec historii głównego bohatera (zarzucenie kariery naukowej oraz przedwczesna śmierć ukochanej kobiety). Pasja kolekcjonera wypełnia mu życie, ale motywy skłaniające Płoszowskiego-seniora do ufundowania muzeum właśnie w Rzymie są dość przejrzyste, przynajmniej dla młodszego Płoszowskiego:

Nie wypada mi roztrząsać, czy w tym nie ma trochę próżności rodowej i czy myśl, że nazwisko Płoszowskich zostanie wryte na marmurze w Wiecznym Mieście, nie była rozstrzygającą w tej sprawie. Krótko mówiąc, sądzę, że tak było. [BD 9]

Wszystko się zgadza: indywidualizm dandysa ma mu zapewnić pamięć u potomnych. Po ojcu dziedziczy więc Płoszowski elegancję i szlachetność profilu, podobnie jak arystokratyczne zamiłowania i słabość bardziej do filozofowania niż do samej filozofii.

Łotmanowska charakterystyka dandysa w pełni odpowiada osobowości Płoszowskiego: „przedwczesna starość duszy”, „bunt, cynizm, przekształcenie egoizmu w swoistą religię oraz ironiczny stosunek do wszelkich zasad trywialnej moralności”⁸². Wszystko to znajdziemy u Płoszowskiego, choć w wersji nieco zła-

⁸⁰ *Ibidem*, s. 63.

⁸¹ M. Proust, *W cieniu zakwitających dziewcząt*. Przeł. T. Żeleński (Boy). Warszawa 1974, s. 417.

⁸² Łotman, *op. cit.*, s. 145.

godzonej (właśnie owo złagodzenie decyduje, moim zdaniem, o „rodzimości” dandyzmu Leona). „Starość duszy” znalazła swój wyraz w improduktywizmie, a „religia egoizmu” streszcza się w słynnym „*I am for myself*”. Złagodzenie polega na odjęciu pierwiastka cynizmu – dandys był tym bardziej sobą, im bardziej odstawał od ogólnie przyjętych norm. Dandys był nieprzewidywalny. Był prowokatorem. Różnica między dżentelmenem a dandysem polega na tym, że ten drugi może zachowywać się jak dżentelmen, lecz nigdy – *vice versa*. Czy Płoszowski to prowokator? Nie, o ile rozumieć przez to jedynie usilne dążenie do skandalu; tak, jeśli uwzględnić fakt, iż w razie potrzeby nie cofa się przed niekorzystną sytuacją towarzyską (publiczna replika skierowana do pani Koryckiej czy wystąpienie na zebraniu u Stawowskiego). Stonowany, lecz pełen rezerwy, Płoszowski przestrzega towarzyskich konwenansów, jak długo nie kłócą się z jego zasadami.

Ostatni punkt, dotyczący „moralności zastanej”, jest szczególnie interesujący; wymieniona cecha bohatera powieści najpełniej wyraża się w stosunku do miłości i jej spraw. Temat to zbyt obszerny, by mógł być tu omówiony – poprzestać muszę jedynie na uwadze, że odrzucenie mieszczańskich standardów nie wynika z anarchicznych ambicji czy z braku zasad; przeciwnie, jest to jeszcze jedna konsekwencja „obstawania przy sobie” i niezgody na kompromisy; przed ewentualnym chaosem strzegą bohatera dwa wymogi: zgodności z naturą i estetyczności, przy czym natura pełni rolę fundamentalną – czyn estetyczny ulega dyskwalifikacji, jeśli jest sprzeczny z tym, co życiodajne (taki układ dochodzi do głosu przede wszystkim w części drugiej *Bez dogmatu*).

Zwykło się w naszej tradycji łączyć pojęcie dandyzmu z osobą Byrona⁸³ – być może dlatego dandyzm Płoszowskiego pozostał tak długo nie rozpoznany. Jeśli przeciwnicy tej tezy podniosą argument, że nawet „bez złagodzenia” Płoszowskiemu daleko do Manfreda, wskażę wówczas Brummela, który czyn poświęcił na rzecz piękna, doprowadzając do perfekcji „sztukę chwil milczenia” – znakomicie wpisują się tu uwagi Bogusławskiego i Święcickiego na temat kontemplacyjnego charakteru postawy Płoszowskiego. Sam wybór, nawet nieświadomy, dandyzmu z pominięciem dekadentyzmu nie może zaskakiwać: wiadomo, że Sienkiewicz literaturę francuską czytał, gdy tymczasem angielską – podziwiał. Jak i Słowackiego – naszego pierwszego dandysa...

6

Pisząc o dandyzmie, zasugerowałam, że jest to jeden z wielu rysów bohatera; czas spytać, kim jeszcze był Płoszowski – dopiero wielość odpowiedzi da pojęcie o bogactwie natury, dla której dandyzm i kryzys antypozytywistyczny tworzą jedynie ramę. Czy owa złożoność była siłą, czy słabością Sienkiewicza jako pisarza? Być może, wachlarz osobowości Leona będzie odpowiedzią.

Czy Sienkiewicz stworzył postać pozytywną, czy też więcej tu negatywów? Czy kryzys duchowy, którego ofiarą padł m.in. Płoszowski, przywiódł go np. do pesymizmu? W 1891 roku odpowiedź wydawała się jasna: tak, nie tylko z powo-

⁸³ Relację dandyzm–Byron podnosił już A. Mickiewicz (*Dzieła*. Wyd. Narodowe. T. 11. Warszawa 1953, s. 32), wskazując na poetę jako na „wcielenie intuicji i poezji w czyn”. Na rewolucyjny i ekstrawagancki charakter dandyzmu Byrona wskazuje także Ł o t m a n (*op. cit.*, s. 141).

du rzekomego dekadentyzmu, ale również dlatego, że po epoce romantyzmu polski grunt wydawał się szczególnie podatny na przyjęcie pesymizmu. Tu jednak pojawiają się dwie kwestie: pierwsza wynika z faktu, że Sienkiewicz nigdy nie przystał na pesymizm, druga – z konieczności zbadania, w jakiej mierze Płoszowski był romantykiem.

I na to przystano bez wahania. Sam tekst *Bez dogmatu* podsuwał tropy: lektury, typ miłości, samobójstwo... W powszechnej opinii Płoszowski sytuuje się pomiędzy trzema postaciami: Hamletem, Werterem i Onieginem (z księciem duńskim łączyć mają bohatera rozterki oraz nieustanne reminiscencje z lektury, z pozostałą dwójką – podobieństwa fabularne). Jeśli jednak wykluczyć romantyczny wymiar miłości Leona i Anieli (czy jest to możliwe – o tym niżej), to wówczas Oniegin, a już na pewno Werter, giną w dalszym tle. Niepewna jest również kwestia hamletyzmu; znalazło się dwóch autorów – Święcicki i Falkowski – którzy odrzucili możliwość takiego pokrewieństwa, choć każdy z innych przyczyn: Falkowski ze względu na fakt, iż Płoszowski szczerze kochał swą Anielkę, Święcicki natomiast tak to argumentuje:

I z bohaterami hamletycznego pokroju [...] nic go nie łączy. Rzekoma niezdolność do czynu Płoszowskiego jest w rzeczywistości postawą, którą bohater wmawia w siebie – poza przybraną dla ukrycia istotnych motywów, które podświadomość jego tuszuje, bo się wstydzi ich popolitości i małości: zazdrości i dumy⁸⁴.

– wywód zamykając konkluzją, że przecież później „nie zabrakło mu [tj. Leonowi] energii”.

Interpretacja romantyczna jest niezwykle kusząca, gdyż bohater romantyczny nie musi być zarazem wzorcem osobowym, co tłumaczy w zarodku pretensje krytyki. Ten tak bogaty w odcienie portret w rzeczywistości zawiera też rysy romantyczne, dotychczas przypisywane innym wpływom; prócz analizowanego już kryzysu duchowego i dandyzmu (zaliczającego się do form buntu duchowego) są to lektury Leona oraz sposób, w jaki określa on swój dramat:

Wobec ludzi nie ma teraz zwyczaju zdradzać się z takimi rzeczami. W niedawnych jeszcze czasach, gdy romantyzm kwitnął w sercach i w poezji, nosiło się swą tragedię jak malowniczo drapowany płaszcz, obecnie nosi się ją jak jegierowski kaftanik: pod koszulą. Ale [...] w dzienniku wolno i należy być szczerym. [BD 14]

Fragment ów Kłosińska traktuje jako deklarację „choroby wstydlivej”⁸⁵; jest to jednak raczej nie zażenowanie, lecz żal wobec konieczności skrywania wrodzonych potrzeb; sam dziennik byłby więc przeobrażoną tragedią, zmuszoną ustąpić w cień.

Lektury Płoszowskiego, mimo pozornego bezładności, mają jedną wspólną cechę: są proveniencji romantycznej lub romantyzmowi pokrewne; tak więc obok Mickiewicza gości Goethe, przy Szekspirze i Dantem – Dumas i Słowacki, Balzak i Sand towarzyszą Homerowi, a za Dickensem na karty powieści wkracza, obok Amiela, Schopenhauer. Symptomatyczna to lista, zahaczająca o zupełnie nową kwestię, jaką jest ewentualne podobieństwo między autorem a bohaterem: nie sposób zaprzeczyć, iż Sienkiewicz obdarzył Płoszowskiego własnym gustem literac-

⁸⁴ Święcicki, *op. cit.*, s. 37.

⁸⁵ Kłosińska, *op. cit.*, s. 125.

kim – pisarz wygłaszał odczyty m.in. o Dantem i Szekspirze, jego twórczość i listy pełne są aluzji i mikrocytatów z Homera, Dickensa, Słowackiego, a przede wszystkim – z *Hamleta*. Czy to przypadkowa zbieżność? Kwestię tę podnosiło już wielu badaczy, m.in. Święcicki, a chociaż sam mistrz pokrewieństwu zaprzeczał, to – jak zauważył Krzyżanowski – i Sienkiewicz, i Słowacki, jako twórcy postaci Płoszowskiego i Kordiana, „przy całym programowym w stosunku do nich krytycyzmie, wiedzę o nich czerpali z własnego doświadczenia”,

byli przecież [ci pisarze] ludźmi danych epok [...]. Kreacje swe bezwiednie modelowali na własnych postawach i, co więcej, równie bezwzględnie ulegali czarowi ich piękna czy ich niezwykłości...⁸⁶

Przeciw romantycznej koncepcji postaci Płoszowskiego wystąpił Święcicki, w zamian podsuwając klasycyzm. Ta nowatorska propozycja nie jest zupełnym zaskoczeniem: w trakcie lektury niniejszej pracy, nacisk, z jakim podkreślałam kontemplacyjny charakter natury Leona (wroga analizie kontemplacja jako wykwit klasycyzmu), pewne jego upodobania, a także spokój, emanujący z kart powieści – wszystko to powinno nasunąć stosowne skojarzenia. Święcicki, na poparcie swej tezy, przytacza nie słowa bohatera (te uznaliśmy już za snobistyczne strojenie się w cudze piórka), lecz jego pragnienia; zwyczajne tęsknoty i marzenia (ojczyste strony, żona i dzieci) dowodzą zdrowych instynktów, a także tego, że ich podmiot wyznawał wartości patriarchalne, a więc rodzime, nawet – arcyrodzime. Główna część wywodów Święcickiego dotyczy pojęcia szczęścia w ujęciu Płoszowskiego:

cała jego zasadnicza postawa różni się od postawy romantycznej biegunowo. [...] Bardzo charakterystyczna jest w tym względzie definicja szczęścia podana w pamiętniku: „szczęście nie jest niczem innym jak szeregiem zaspokojeń”. Jest to określenie zupełnie klasyczne⁸⁷.

I – dodajmy – jak najbardziej w duchu eudajmonizmu.

W tym duchu oglądane, samobójstwo przestaje być kalką z Wertera, lecz zyskuje samodzielne znaczenie. W swej wielokrotnie już tu przywoływanej książce Łotman interpretuje samobójstwo na podstawie pism Radiszczewa, lecz wiadome jest, że ten czołowy przedstawiciel rosyjskiego oświecenia swą teorię zaczerpnął od Monteskiusza; tak więc samobójstwo nie jest aktem rozpaczliwej desperacji, ale „najwyższą gwarancją wolności”⁸⁸, innymi słowy, nie ma takiej ziemskiej władzy, która napęłnić by mogła strachem kogoś, kto jest gotów na dobrowolną śmierć. Taka była i śmierć Płoszowskiego, pamiętać też należy o zapisku, w którym cieszy się on swą wyższością nad losem: to ja mam możność decydowania, jak długo jeszcze znośić będę „pociski losu”...

Dla wielu krytyków postać Płoszowskiego nie była rodzajem *deus ex machina*, lecz konsekwencją linii rozwojowej pisarstwa Sienkiewicza; starano się pokazać, którzy wcześniejsi bohaterowie zapowiadają typ przedstawiony w *Bez dogmatu*. Wielu z cech Leona dopatrzeć się można w postaci młodego Szwarca z *Na marne*, sytuację arystokracji rzuconej we współczesny wir rozpoznawano w dramacie *Na jedną kartę*, także „mała trylogia” oraz bohater noweli *Ta trzecia* dostarczyli Płoszowskiemu niejednego rysu.

⁸⁶ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 285. Podkreśl. A. R.

⁸⁷ Święcicki, *op. cit.*, s. 30–31.

⁸⁸ Łotman, *op. cit.*, s. 246.

Współcześni doszukiwali się w „pięknym Leonie” portretu jednej z ciekawszych postaci Krakowa z tamtej epoki – Karola Potkańskiego, historyka (autora m.in. *Krakowa przed Piastami*), wieloletniego przyjaciela Sienkiewicza i opiekuna jego dzieci, subtelny i przeintelektualizowany „wieczny kawaler”⁸⁹. Płoszowski nie jest wiernym odbiciem Potkańskiego, ale sama sugestia może być ważną wskazówką: przypuszczalnie na tę kreację złożyło się wiele barwnych postaci, o których Sienkiewicz słyszał lub mógł słyszeć; np. jedna z legend moskiewskich, hrabia Razumowski, który wygrał w karty żonę księcia Golicyna, Marię Gawiłównę⁹⁰ (kapitałny pierwowzór próby „odkupienia” Anielki...).

W literaturze przedmiotu nigdy nie zakwestionowano jednego: Sienkiewicz uległ czarowi swego bohatera. Trzeba więc może spytać: czy i osławiony dyletantyzm nie ulega w dziele przewartościowaniu? Że jest to możliwe, dowodzi nie tylko fakt, że Sienkiewicz nie zdołał skompromitować Płoszowskiego (Hutnikiewicz nazywa go „błyskotliwym dyletantem”, a wedle Feldmana jest on wprost „genialny”), ale i opinie na temat dyletantów i „nerwowców” wygłaszane przez pisarzy i myślicieli będących mistrzami w swej dziedzinie, tworzące portret „dyletanta pozytywnego”.

Tadeusz Boy-Zeleński – z sobie właściwym humorem – pisał:

Nieraz zastanawiałem się nad rolą improduktywów, o wiele donioślejszą, niżby się zdawało. To roznosiciele pyłków inteligencji. Za innych chłoną, za innych trawią myśli, pomagają do ich krążenia. Czytają często za tych, którzy... piszą. Bo pisarze na ogół czytają znacznie mniej, niż się przypuszcza, instynktownie broniąc się przed nadmiarem druku. Pisać i czytać, to może za dużo⁹¹.

A Thomas Mann:

Amatorstwo jest szlachetne, a kto wytworny, ten jest amatorem. [...] Dyletantyzm! Przewyższa was, filistrzy! Czyż wam się kiedy śniło, że dyletantyzm jest blisko spokrewniony z demonicznością i z geniuszem, bo jest niezwiązany i stworzony do ujrzenia świeżym okiem przedmiotu w jego czystości takim, jaki jest, a nie tak, jak tradycja chce, by go widziano – i nie tak, jak widzi go tłum, który obraz rzeczy fizycznych i moralnych ma zawsze tylko z drugiej ręki?⁹²

Na koniec Marcel Proust:

Niech pani raczy pozwolić, że panią nazwę neurasteniczką. Należy pani do tej wspaniałej i żalostnej rodziny, która jest solą ziemi. Wszystko, co znamy wielkiego, zawdzięczamy nerwowcom. To oni, a nie inni, poczęli religię i stworzyli arcydzieła. Nigdy świat się nie dowie, ile im zawdzięcza, a zwłaszcza, ile oni wycierpieli, aby to dać światu. Sycimy się ich boską muzyką, ich pięknymi obrazami, tysiącem subtelności, ale nie wiemy, ile one kosztowały bezsennych nocy, płaczów, spazmatycznego śmiechu [...]. Powiedziałem pani, że bez nerwowej choroby nie ma wielkiego artysty; co więcej [...], nie ma wielkiego uczonego⁹³.

I wreszcie punkt ostatni, może jedyny n a p r a w d ę zaskakujący, w którym kreacja Płoszowskiego zyskuje wymiar uniwersalny. Skąd ten pomysł? Nie wystarczy tu przytoczony przez Sienkiewicza w liście wykrzyknik Adama Pługa: „Płoszowski to ja i w ogóle każdy!” (L 256), będący raczej wyrazem gorączkowego

⁸⁹ Więcej o biografii Potkańskiego zob. w pracy H. B a r y c z a *Wizerunek uczonego z epoki Młodej Polski: szlakami życia Karola Potkańskiego* (w: *Na przełomie dwóch stuleci. Z dziejów polskiej humanistyki w dobie Młodej Polski*. Wrocław 1977).

⁹⁰ Wiadomość tę podaje Ł o t m a n (*op. cit.*, s. 156).

⁹¹ T. Ż e l e ń s k i (B o y), *Znasz li ten kraj?* Warszawa 1932, s. 160–161.

⁹² Th. M a n n, *Lotta w Weimarze*. Przeł. F. K o n o p k a. Warszawa 1958, s. 275.

⁹³ M. P r o u s t, *Strona Guermantes*. Przeł. T. Ż e l e ń s k i (B o y). Warszawa 1974, s. 338.

entuzjazmu, a nie wyważoną opinią, niemniej to właśnie korespondencja autora powieści jest podstawowym tropem. Na marginesie listów pojawiają się uwagi dające interpretatorom sporo do myślenia; fakt, że są one z rzadka rozsiiane, świadczą może o ich mimowolności – trudno jednak podejrzewać pisarza o brak podstawowej kontroli nad słowami. Ale jeżeli dwuznaczność owych przesłanek była by mimowolna lub (co bardziej prawdopodobne) jeżeli Sienkiewicz zastosował zasłonę dymną, to już wiemy, co o tym myśleć.

Przede wszystkim twórca *Bez dogmatu* przyjął za cel zobrazowanie „natury ludzkiej” („wziętej głębiej, niż się ją powszechnie bierze”, L 156), nie należy więc jej analizować jako indywidualnego przypadku czy raczej – indywidualny przypadek nie może zawierać „natury ludzkiej”, tzn. postać Płoszowskiego może być wyrazem pojęcia wyższego: pod tym względem zyskują potwierdzenie deklaracje autora, który pragnął dać postać syntetyczną, w jego mniemaniu uosabiającą upadek współczesnego człowieka. Zachodzi jednak podstawowa sprzeczność między ponadczasową „naturą” a określeniem „współczesny” – trzeba szukać dalej: „jeśli nie każdy jest zupełnie Płoszowskim, to prawie każdy jest nim do pewnego stopnia”⁹⁴. „Płoszowski ma tę nową stronę, że stoi do pewnego stopnia w związku z ludzkością, cywilizacją i z epoką” (L 358).

W cytatach tych dostrzegano dotąd jedno słowo: „epoka”, doskonale wpisujące się w kontekst interpretacji („epoka dekadentów”) – pora więc przyjrzeć się im bliżej.

Pierwszy z fragmentów jest do rozpoznania raczej prosty: nie dość, że każdy przeżywa wewnętrzne rozterki (sprzeczne zasady, wiara a rozum, *etc.*), to jeszcze udziałem znakomitej większości są duchowe kryzysy, przynajmniej w pewnym okresie życia (*casus* Połanieckiego). Rozszyfrować należy drugi z cytatów. Pochodzące z przeciwnych sobie sfer abstrakta (opozycję wyznacza rozciągłość w czasie) Sienkiewicz ustawił w jednym szeregu enumeracyjnym. Dlaczego? „Epoka”, oznaczająca wycinek historii „ludzkości” i „cywilizacji”, w tym układzie okazuje się czymś równie stałym, nie – przemijającym. Tylko jedno tłumaczenie wchodzi w rachubę: to szczególna epoka – w dziejach wciąż powracająca. Jest nią następująca po szczycie kryzys (niekoniecznie upadek), w pewnej mierze sygnalizowany w *Szkicach* Popławskiego. Przeczucie takiego stanu rzeczy było udziałem już ludzi jemu współczesnych, którzy z przedziwną intuicją wzdragali się uznać w tym pesymizm; przykładem – słowa, jakie napisał Jellenta na temat Wokulskiego:

ów ból, który szumowiny umysłowego świata, ażeby go zdyskredytować, nazwałyby pewnie pesymizmem...⁹⁵

Te cząstkowe przeczucia niemal doskonałą formę znalazły u Thomasa Hardy’ego, w *Tessie d’Urberville*:

Mimo swego obecnego położenia wyzbył się zupełnie chronicznej melancholii ogarniającej zwykle cywilizowane rasy wraz z upadkiem ich wiary w dobroczynną Moc wyższą.

to, co nazywamy nowymi ideami, wyprzedzającymi powszechnie uznane, jest w znacznej mierze tylko nowym, modnym określeniem, bardziej dokładnym i ujętym w słowa kończące się na „logia” i „izm”, uczuć niepokojących od całych stuleci zarówno mężczyzn, jak kobiety⁹⁶.

⁹⁴ Sienkiewicz, *Listy do Mścistawa Godlewskiego*, s. 117.

⁹⁵ Jellenta, *op. cit.*, s. 208.

⁹⁶ Th. Hardy, *Tessa d’Urberville*. Przeł. R. Czekalska-Heymnowa. Warszawa 1960, s. 165, 173.

Niemniej to tylko przeczucia; trzeba było jeszcze kilkudziesięciu lat, by zostały opisane naukowo, tak jak to w pracy pt. *Historia literatury jako prowokacja* robi Hans Robert Jauss, dla którego dzieje ludzkości to nieustanne przeplatanie *modernus* z *antiquitas*⁹⁷; Sienkiewiczowska diagnoza zbiegła się więc w czasie z kolejnym schyłkiem i właśnie to jest powodem wielkiego, historycznoliterackiego nieporozumienia.

Czy decyzję o melanzu, jaki stanowi osobowość Płoszowskiego, Sienkiewicz podjął świadomie? Być może, skoro w odczycie *O naturalizmie* zawarł przekonanie o wyższości prawdy nad fikcją, prawdy, której głównym przymiotem jest złożoność. Z drugiej jednak strony, ten sam Sienkiewicz wyraził przekonanie, zgodnie z którym prawdziwy pisarz winien zawsze przerastać własną doktrynę... Tak się stało i w tym przypadku, ale „nie jest to bynajmniej klęską, lecz najwyższym triumfem pisarza”⁹⁸.

DECADENCE LOST

The present sketch is an attempt at “a new look at Sienkiewicz” that Julian Krzyżanowski called for as early as in the mid 50s of 20th century. The novelty of this reading relies mainly on rejecting the common schemes of interpretation, being many a time harmful for the author of *Third One*. In this case the author focuses on the figure of Leon Płoszowski (*Without Dogma*) and analyses the problem of the protagonist’s decadence, which is not as unambiguous as it was previously thought.

⁹⁷ Należy jednak zwrócić uwagę na znaczenie obu terminów, nieco odbiegające od zwyczajowego: „*modernus*” jest tutaj historyczną teraźniejszością, natomiast „*antiquitas*” – „wzorcową przeszłością”.

⁹⁸ Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 11.