

Ryszard Koziółek

Martwe kobiety

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 41, 59-73

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.

Ryszard Koziol

MARTWE KOBIETY

Zaczyna się sen o śmierci – to kobieta¹

– I owszem, niewiasta może być rzeczona:
miękki błąd.²

Wszystko próżno. Macamy, gdzie miękczej w rzeczy,
A ono wszędy ciśnie! Bład – wiek człowieczy!

(J. Kochanowski, *Tren I*)

Sienkiewicz miał wyjątkową skłonność do uśmiercania swoich bohaterek. Jakby postanowił zastosować twierdzenie Edgara Allana Poe, który w *Filozofii kompozycji* pisze, że „śmierć pięknej kobiety jest bez wątpienia najbardziej poetyckim tematem świata”³. Wobec tysięcy męskich śmierci nie robi to wrażenia, ale też umierające kobiety w twórczości autora *Bez dogmatu* nie tworzą serii podobnych

¹ J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*. Przel. B. Banasiak. Gdańsk 1997, s. 48.

² *Rozsądek Salomonów o dwu niewiastach swowolnych*. [w:] *Rozmowy, które miał król salomon mądry z Marcholtem grubym a sprośnym, a wszakoż, jako o nim powiedają barzo z wymownym, z figurami i z gadkami śmiesznymi*. Przekład Jana z Koszyczek (1521)

³ E. A. Poe, *The Philosophy of Composition. Essays and Reviews*. New York 1884. Cyt za: E. Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester 1992, s. 59. Nawet jeśli to nie wiek XIX odkrył atrakcyjność kobiecej śmierci dla sztuki, to z pewnością uczynił ten temat niezwykle popularnym. Śmierć kobiety w XIX-wiecznej sztuce jest równie atrakcyjna, co śmierć męskich bohaterów w epice epok wcześniejszych. Nie chodzi jedynie o efekt melodramatyczny jak np. w *Damie kameliowej*. Takie powieści jak: *Pani Bovary*, *Anna Karenina*, *Idiota* czy *Nana* pokazują, że jest to temat samodzielny, w którym splatają się nowe, charakterystyczne dla realizmu techniki przedstawienia, jak i skomplikowana problematyka moralna, obyczajowa i uczuciowa. Literatura nie jest tu wyjątkiem. Catherine Clément, analizując semiotykę i ideologię kobiecej klęski w XIX-wiecznej operze, wymienia całą serię takich pięknych śmierci: Butterfly, Violetta, Mimi, Carmen, Gilda, Norma, Brunhilda, Antonia, Marfa. (C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris 1979, s. 88).

przypadków; ukazywane są samodzielnie, w rozbudowanych wątkach oraz skomplikowanych znaczeniach poszczególnych epizodów i obrazów. Wanda Dobrowolska, pierwsza monografistka śmiertelnych tematów w twórczości Sienkiewicza, zwróciła uwagę na tę skłonność:

Sienkiewicz lubował się także w przedstawianiu męczeńskich zgonów niewinnych dzieci-ofiar, dręczonych już to przez los zawistny, już to nieuleczalne choroby. Specjalny ma pociąg do malowania dramatycznych scen, których bohaterami są dzieci, zwłaszcza dzieci-kobiety. Już to małe dziewczynki, słodkie, delikatne, subtelne, rozwinięte uczuciowo, mile i słabe jak pajęczyna, a rozkoszne i ładne mają w Sienkiewiczu swego opiekuna i orędownika (Danusia, Litka, Marynia z *Wirów*, Nel, Jenny, Marysia z *Jamiola*, Marysia Toporezykówna)⁴.

Obrazy tych śmierci, ich intensywna obecność na przestrzeni całej twórczości nasuwa przypuszczenie, że nie są one, obliczonym jedynie na wzruszenie czytelnika, przedstawieniem umierającego kobiecego ciała, ale nakłaniają do spojrzenia ku sprawom, które moment śmierci pięknych, młodych kobiet gwałtownie skupia: ambiwalencji wobec ciała, metafizyki i biologii umierania, seksualności, religii, sztuki wreszcie.

Intryguje mnie literacka ekonomia tych przedstawień i oznak śmierci. Czy to mimowolnie realizowana obsesja, natręctwo wynikające z nieprzepracowanej żaloby po śmierci żony? A jeśli to świadomy plan, to jaki zysk czerpie pisarz i czytelnicy z powtarzanych obrazów śmierci kobiet i scen męskiej głównie żaloby? Jedno wydaje się pewne: historia tych postaci nie kończy się na śmierci; martwe, funkcjonują dalej, naznaczając różne składniki powieściowego świata swoją obecnością. Takie właśnie „trwanie” martwych kobiet jest przedmiotem tego tekstu.

Jak wielostronne może to być istnienie powieściowe pokazuje postać Litki – jednej z najbardziej fascynujących postaci stworzonych przez Sienkiewicza – nie tyle samodzielnej bohaterki, ile obiektu zdolnego wyzwalać skomplikowane znaczenia tekstu. Mimo że jej śmierć wynika z choroby ciała, to równocześnie należy do tego gatunku literackich śmieci, który zwany jest *Liebestod* czy *la mort*

⁴ W. Dobrowolska, *Sienkiewicz jako malarz śmierci*, Tarnów 1927, s. 19. Świętochowski twierdzi nawet, że to idealny autor dla kobiet: „Sienkiewicz z natury swego talentu jest autorem kobiet. Jak gdyby siedząc w ich gronie, opowiada miękko, czule, poetycznie, umie wzruszać drobiazgami, oglądać charaktery szorstkie i łagodzić zbyt mocne cienie, gra ciągle albo melodie sielankowe, albo rycerskie. Głębszych myśli nie rzuca, wielkich zagadnień ludzkich nie porusza, lecz uśpiwszy myśl słuchacza, to mu kilka łez wyciśnie, to go do łagodnego śmiechu pobudzi. Jego opowieść szmerze czasem jak czysta, pryskająca, świegotliwa woda, która nie odurza zmysłów, ale je kołysze do milej drzemki”. (A. Świętochowski, *Henryk Sienkiewicz (Litwos)*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. 3. Red. J. Krzyżanowski, oprac. J. Kulczycka-Saloni, S. Frybes i in., Warszawa 1959, s. 338); Prus w „Kronice Tygodniowej” z 21 lutego 1880 roku daje humorystyczny obrazek jednego z odczytów Sienkiewicza po powrocie z Ameryki, pod tytułem: *Co p. Sienkiewicz wyrabia z piękniejszą połową Warszawy*.

d'amour – jest śmiercią z miłości. Miłość Litki do Polanieckiego nie stanowi dla nikogo tajemnicy. Autor skazuje ją jednak na fascynujący żywot pośmiertny. Zaczyna się to już w trakcie pogrzebu:

Oto zdarzyło się, że jedno pasemko płowych, niezmiernie obfitych włosów Litki zostało na zewnątrz trumny. Pani Emilia przez całą drogę nie spuszczała z niego oczu, powtarzając co chwila: „O Boże. Boże! Przycięli dziecku włosy!” (RP. 166)⁵.

Bujne włosy to jeden z podstawowych atrybutów zmysłowości kobiecych bohatererek Sienkiewicza. Za ich sprawą martwe ciało nadal wychyla się ku życiu, popycha też ku niemu żyjących. To Litce kazał autor scalić związek Polanieckiego i Maryni. Dzięki jej śmierci – jak pisze Janina Kulczycka-Saloni – „Marynia z istoty daremnie pożądanej stała się [...] istotą posiadaną”⁶. Wpływ Litki sięga jeszcze dalej – jej śmierć, a raczej śmierci tej następstwa w szerokim rozumieniu „godzą Polanieckiego z życiem”, choć na początku zapowiadają rozpacz i głęboki kryzys. Kiedy przyglądamy się szczegółom sceny na cmentarzu, zauważamy, jak misternie przeplótł autor grozę śmierci i wyrastające z niej pożądanie.

Na cmentarzu topniejący śnieg opadał płatami na ziemię z grobów i odsłaniał żółtką, na wół przegniłą murawę. Z ramion krzyżów i z bezlistnych gałęzi drzew spadały duże krople, które zrywający się od czasu do czasu podmuch ciepłego wiatru rzucił w twarz Polanieckiemu i Maryni. Podmuchy owe szarpały jej suknię, tak że musiała ją tłumić. Stał się wreszcie u grobu Litki. I tu wszystko było mokre, oślizłe, posępne, na pół obnażone z topniejącego śniegu. (RP. 243)

Przytoczony opis tego nie zapowiada, a jednak Sienkiewicz chwilę później bezlitośnie pokazuje, jak życie w swoim wulgarnym przepychu zwraca bohaterów ku sobie, odwracając od świeżego jeszcze przeżycia straty i jakby popędzając do podjęcia zawieszonych powinności wobec życia. Jeszcze na cmentarzu podmuch wiatru

obwinął jej woalkę naokoło szyi Polanieckiego. Rzeczywistość poczęła go wołać. Przyciskał oto do boku ramię ukochanej kobiety i czuł, że kochanie, jeśli nie jest zdolne przesłonić śmierci, to przynajmniej godzi z życiem. (RP. 246)

Ten nagły zwrot ku życiu budzi poczucie winy; musiał budzić je u samego Sienkiewicza, bo w *Wirach* niemal dokładnie przepisuje tę scenę:

Byli już niedaleko od wrót cmentarnych. Ale tymczasem zerwał się wiatr silniejszy od poprzednich podmuchów, przeleciał nagłym cieniem po runi zbóż, podniósł tuman kurzu na drodze,

⁵ Cytaty z dzieł Sienkiewicza, opatrzone skrótem tytułu i numerem strony, podaję na podstawie wydania: H. Sienkiewicz, *Pisma wybrane*, t. 1–17, Warszawa 1989.

⁶ J. Kulczycka-Saloni, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] też, *Na polskich i europejskich szlakach literackich. Z pism rozproszonych 1985–1998*. Wstęp, wybór i red. D. Knysz-Tomaszewska, Warszawa 2000, s. 32.

pogasił te brackie świece, które nie pogasły przedtem, i okręcił długim woalem panny Anney szyję Krzyckiego. [...]

[Krzycki, idąc w kondukcje obok Anney] wyczuwa ciepło jej ramienia i dłoni. Zauważył też zaraz, że dłoń ta, obciśnięta rękawiczką, lubo kształtna, nie była wcale mała, i pomyślał, że przyczyną tego są sporty angielskie: tenis, wiosłowanie, łucznictwo i tym podobne⁷.

Ani ironia narratorów, ani wyrzuty sumienia bohaterów nie usuwają tej zasady powieściowego świata. Po powrocie z pogrzebu „Połaniecki wydawał się sobie w tej chwili obrzydliwym” (RP, 169), ale wyrzut żywego wobec zmarłej znika wraz z nowym pożądaniem. „Mamy zacząć nowe życie, to je zacznijmy prędko” – postanawia po kolejnej wizycie na cmentarzu, a słysząc zgodę Maryni

przyciągnął ją jak pierwszego dnia i po chwili znów począł szukać ustami jej ust, ona zaś, czy to pod wpływem myśli, że jego prawa są dziś już większe, czy pod wpływem budzących się zmysłów, nie odwracała już głowy, ale zmrúżywszy oczy, sama podała mu usta jakby spragnione od dawna. (RP. 247)

Wyrwa po zmarłym zostaje więc zapełniona, spustoszone śmiercią terytorium wypełnia wybudują erotyzm, zapowiadając płodność, a jego ekspansja sięga aż na cmentarz, który – odwiedzany po ślubie – kipi teraz roślinną vegetacją i przestaje wreszcie straszyć bohatera:

Cmentarz wyglądał zupełnie inaczej niż za poprzednich bytności Połanieckiego. Wybudają ogromnie drzewa stanowiły jakby zbitą, gęstą, złożoną z ciemniejszych i jaśniejszych liści zaslonę, pokrywającą głębokim zielonym cieniem białe i szare pomniki. Miejscami cmentarz wydawał się wprost lasem pełnym mroku i chłodu. Na niektórych grobowcach drgała świetlista sieć promieni słonecznych, przecedzona przez liście akacji, topoli, grabów, bżów i lip; inne krzyże, zatulone w gąszcz zdawały się drzemać w chłodzie nad mogiłami. W gałęziach i wśród liści rojno było od ptasiego drobiazgu, który odzywał się ze wszystkich stron nieustannym świegotem, łagodnym i jakby umyślnie przyciszonym, by śpiących nie budzić. (RP. 441)

Piękny pozór, bo przecież nic nie zostało rozwiązane, linearne następstwo mamy czytelnika sugestią przewyciężenia kryzysu. Oba doświadczenia mają jednakie siedlisko, wszak terytorium, tak życia jak i śmierci, jest wspólne – to ciało. Sienkiewicz, nawet jeśli pozwala zapomnieć o tym swoim bohaterem, nie pozwala na to czytelnikowi, odsłaniając przed jego oczami nieco makabryczną ciągłość, w myśl której uśmiercone, dziecinne bohaterki Sienkiewicza często żyją jednak nadal, w swoich antytezach, swoistych inkarnacjach na wspak.

Oto przyczyna, dla której czytelnik utworów Sienkiewicza otrzymuje zwykle kobiecość podwojoną, jej awers i rewers, opozycje: androgyniczna *versus* płodna. Trwałość tego schematu wytyka pisarzowi Aneta Mazur, pisząc, że „nie uniknął dualistycznego, moralitetowego podziału swoich kobiecych bohaterek na Marie

⁷ H. Sienkiewicz, *Wiry*, Warszawa 1993, s. 15–16. Dalsze cytaty z tego wydania.

i Marie Magdaleny”⁸. Ale to nie takie proste. Widać, jak Sienkiewicz się waha, jak staje przed problemem egoistycznej anarchii pożądania, dla którego tworzy przeciwwagę w postaci pożądania uspołecznionego dzięki małżeństwu i rodzinie. A jednak kobiecość dziecięca nie przestaje go fascynować. Początkowo wydaje się, że śmierć Litki to efekt autorskiej cenzury, która nie pozwala temu uczuciu rozwinąć się choćby w świadomą siebie namiętność. W miarę lektury odkrywamy, że problemem, który zajmuje autora szczególnie, jest sama miłość, jako siła, która przedwcześnie wyrwa postać z androgynicznej bezpłciowości czy dziecięcej nieplodności. Wówczas jedynie śmierć może je tam zatrzymać. Powtarzana przez Sienkiewicza, niemal obsesyjnie, ambiwalencja erotyzmu jest widoczna nie tylko w opozycyjnie tworzonych parach postaci kobiecych (Krzysia – Baśka, Litka – Marynia, Danusia – Jagienka), ale – podkreślmy to mocno – często w obrębie tej samej postaci.

Spójrzmy na *Krzyżaków*. Na pozór mamy tu do czynienia z twardą opozycją: Danusia – „duszyzka niebieska”, „figurka z kościoła”, „przezroczyzna”, „anielska” kontra Jagienka – leśna boginka zmysłów i płodności⁹. Na dodatek, kapitalne wprowadzenie tej postaci sprawia, że obraz Danusi zostaje usunięty sprzed oczu Zbyszka i... czytelnika:

Oto na chybkim srokaczku sadzila ku nim siedząc po męsku dziewczyna z kuszą w ręku i z oszczepem na plecach. W rozpuszczone od pędu włosy powszczepiały jej się chmielowe szyszki; twarz miała rumianą jak zorza. na piersiach rozchelstaną koszulinę, a na koszuli serdak welną do góry. (K I, 133)

A ponieważ „od Jagienki bił po prostu blask zdrowia, młodości i siły” (K I, 140), więc trudno się dziwić, że Zbyszko fantazjuje, „że bylbys z nią mógł uczynić, co chciał, i jak ją też ku niemu ciągnęło, jak mu patrzyła w oczy i jak się do niego garnęła, to ledwie że na koniu mógł usiedzieć” (K I, 193–4).

Uważny czytelnik powieści spostrzega jednak, że pisarz umieścił tam opisy, które mącą klarowność kontrastu dwóch protagonistek. Okazuje się, że postać Danusi ulega zmianie, jej ciało nabrzmiewa zmysłowością, jakby śluby Zbyszka i wynikająca z nich zapowiedź bycia żoną i matką przeciągnęły ją także na stronę erotyzmu i pożądania. Zapowiada to już Zbyszкови klucznicą Ofka. „– Nie poznasz jej – mówiła. – Dziewczynie roki idą i w szatkach już jej szwy poczynają pod szyją trzaskać, bo wszystko w niej pęcznieje” (K I, 216). Potwierdza to narrator,

⁸ A. Mazur. *Rodzina Polanieckich – powieść rozwojowa?*. [w:] Henryk Sienkiewicz – twórca i obywatel. Red. W. Hendzel i Z. Piasecki. Opole 2002, s. 290.

⁹ Kontrast podkreśla także Tadeusz Bujnicki: „W portrecie Danusi dominują elementy „zjawiskowego”, estetycznego przede wszystkim piękna: uroda Jagienki jest zmysłowa, o niedwuznacznie podkreślanych przez narratora erotycznych cechach”. (T. Bujnicki. *Wstęp do II. Sienkiewicz. Krzyżacy*. Wrocław 1990, t. 1, s. XCIII).

kóry – wbrew logice prawdopodobieństwa – obiektywizuje zmiany, jakie zaszły w ciele i temperamencie Danusi. W rezultacie ze Zbyszkiem dzieje się

to, co czasem działo się przy Jagience: brały go ciągoty i ogarniała go omdlalość [...]: było w niej teraz coś, czego nie było poprzednio – jakaś uroda, już nie tylko dziecinna i jakaś ponęta, mocna, upajająca, bijąca od niej tak, jak bije ciepło od płomienia albo zapach od róży (K I. 226).

Opis przemieszcza Danusię w polu symbolicznym i oddala od wzorca świętej dziewczycy. Porwana, odbita i martwa – Danusia ponownie wróci na kościelny witraż, ale nie możemy zredukować jej chwilowego wybuchu zmysłowości do stylistycznego wybryku pisarza. Dynamika kobiecego erotyzmu u Sienkiewicza nie wiąże się z dojrzałością fizyczną bohaterek. To dyskurs narratora przemieszcza je w obrębie opozycji: idealne – zmysłowe lub płodne.

Podobną dynamikę wykazuje też postać Maryni, której wygląd podczas ślubu się zmienia – jakby narrator usiłował ją „zawrócić” z drogi ku kobiecie-matce:

cała w bieli, począwszy od trzewików aż do rękawiczek, z zielonym wiankiem na głowie i z długim welonem wydala mu się inna niż zwykle. Było w niej coś niezwykle uroczystego, tak jak w zmarłej Lite. [...]Wydawała mu się przy tym brzydszą niż zazwyczaj, bo wianek ślubny wyjątkowo tylko bywa kobietom do twarzy, a w dodatku niepokój i wzruszenie zaczerwieniły jej twarz, która przy białym kolorze wyglądała jeszcze czerwiejsza niż była rzeczywiście. (RP. 280)

Jak widać, omawiana opozycja przyjmuje kształt osobnych postaci, ale bywa też interioryzowana przez jedną bohaterkę. Nawet taki demon płodności jak Helena przekształca się – po przebraniu i obcięciu włosów – w swoje własne przeciwieństwo: „urodziwe pachole” – jak powie o niej Zagłoba (OM I, 233).

Sienkiewicz w wielu scenach wypiera ekspansywną zmysłowość kobiecości, jakby wymuszał na postaciach regres do dziewczynki, do fazy płci, która jest jeszcze gatunkowo niefunkcjonalna. Generalny podział na zmysłową i idealną kobiecość u Sienkiewicza wydaje się uproszczeniem. Mimo iż rzucają się w oczy charakterystyczne typy urody jego bohaterek, to jednak zmysłowość jest ich wspólną cechą. Źródłem różnicowania zmysłowości są mężczyźni bohaterowie; pragnienia i lęki, jakie budzą w nich te kobiety. Wyznają oni zawsze pewną ideę kobiecości, która przejawia się w obiekcie indywidualnego pożądania lub ukazana zostaje jako składnik gatunkowego popędu.

Zgodnie z tym ujęciem, miłość do Litki i Danusi konstituuje podmiotowość bohaterów, jest natomiast destrukcyjna wobec więzi społecznych; wiąże się bowiem z przekroczeniem granic: obyczaju, prawa, polityki, moralności, rodziny.

Poszedłby ja za nią za dziewiątą rzekę i dziewiąte morze, do Niemców i do Tatarów, gdyż nie ma takiej drugiej na caluśkim świecie. Niech stryk w Bogdańcu siedzi, a ja zaś przed się ku niej powędruję... (K I. 165)

„Pokusa Tristana”, której ulega Zbyszko, jest – w stosunku do ideologii powieści – niebezpiecznym indywidualizmem, egotystycznym pragnieniem własnego szczęścia, chęcią zapomnienia o zobowiązaniach wobec rodu, ziemi, państwa, brakiem troski o przyszłość. Sienkiewicz wspaniale to rozegrał, prowadząc swego bohatera między mitem literackim i plemiennym. Uśmiercając Danusię, zdaje się mówić: „zostawcie literaturę literaturze i nie mieszajcie jej z życiem”. Równocześnie, umieszczając akcję powieści na tle genealogii narodu, nie ukrywa, jak ważna jest funkcja mitów założycielskich dla tworzącej się wspólnoty szlacheckiej. Dlatego Jagienka nie triumfuje nad Danusią wyłącznie dzięki zmysłowemu przepychowi ciała, ale dostaje „wsparcie” ze strony potężnego dyskursu symbolicznego, w który harmonijnie wplecione są obrazy jej ciała: to dyskurs ziemi, roślinności, rodu, narodu. Jakby nie dość, dokłada jej autor jeszcze sojuszników, mistrzów dyskursu perswazyjnego: Zagłobę w *Panu Wołodyjowskim*, Maćka i opata w *Krzyżakach*¹⁰. Oni przeciwstawiają się anarchicznej sile miłości dworskiej, której scenariusz realizuje Zbyszko. Opat, wściekły na niego, że ten nie chce złamać ślubów wobec Danusi, krzyczy: „Twoje śluby plewa, a ja wiatr – rozumiesz!” (K I, 185)¹¹.

To niesamowity fragment. Przebija z niego przekonanie o nadrzędnej zasadzie utrwalania życia biologicznego, nawet jeśli wymaga to pogwałcenia innych praw. Groźna symetria zostaje w końcu rozbita. W *Krzyżakach* ostatecznie popęd góruje nad pożądaniem. Integruje bohaterów z głównym symbolem powieści – ziemią: płodzącym i wegetującym niezróżnicowaniem. Genialnie uchwyciła to Konopnicka, wskazując, że głównym symbolem, a zarazem ukrytym bohaterem *Krzyżaków* jest ziemia¹². „Ale ziemia u Sienkiewicza to przede wszystkim grunt pod stopą życia, to źródło życia i prawo do życia. Co się ziemi trzyma i w niej tkwi – to żyje”¹³. Dla jednostki i zbiorowości ziemia jest „widomą, ważną podstawą życia i zasadą

¹⁰ Dostrzegł ten paradoks, choć go nie opisał, Lech Ludorowski: „w centrum konfiguracji rodowej sytuuje się postać w roli seniora: ojca, dziada i patriarchy” (*Saga rycerzy bogdanieckich*, [w:] *W stulecie „Krzyżaków” Henryka Sienkiewicza*. Pod red. L. Ludorowskiego i H. Ludorowskiej. Kielce 2000. s. 228). Równocześnie wskazuje, że „w familiarnym kręgu Sienkiewiczowskich powieści historycznych (i nie tylko) bardzo rzadko występuje postać matki” (tamże. s. 229), a następnie akcentuje rubaszną afirmację płodności widoczną w zobowiązaniach rycerzy bogdanieckich „do „wzięcia baby” i „spłodzenia potomstwa” przez tego, „komu los przyzna przywilej dalszego życia. Życia dla rodu” (tamże. s. 230).

¹¹ Co ciekawe, to samo mówi Bogusław o testamentie dziadka Bilewicza: „Drwię sobie z waszych szlacheckich testamentów! – rzekł ksiądz. – Płwam na wasze szlacheckie testamenta! rozumiesz!...” (P 3, 205).

¹² M. Konopnicka, *O „Krzyżakach”*, [w:] *O „Krzyżakach” Henryka Sienkiewicza*. Wyboru prac krytycznych dokonał T. Jodelka. Warszawa 1958. s. 8.

¹³ Tamże, s. 10.

życia”¹⁴. Siła „ziemi”, o której pisze, nie jest w jej ujęciu jedynie hipostazą zbanalizowanego setkami realizacji symbolu. Ta amoralna „zasada życia” nie wywołuje naiwnej afirmacji biologicznego pędu; raczej pozwala wypowiedzieć gorzkie doświadczenie roztopiania się jednostki w powszechnym prawie natury¹⁵.

Zbyszko zostaje zwrócony Jagience, do której w porządku rzeczywistości zawsze należał, wraca na swoje miejsce: z rycerskiego nieba (śmierć na skutek: marzenia, miłości, zemsty) na ziemię (śmierć: trwanie rodowe, osiadły tryb życia, płodność, starość). „Popęd żąda innego, «nie-martwego» ciała” – pisze Slavoj Žižek¹⁶.

Jak widać więc, starcie tych dwóch erotyzmów jest jawnie ideologiczne, a siłę napędową tego konfliktu stanowi śmierć. Mimo że w powieściach historycznych dominuje lęk o zatrącenie rodu, we współczesnych zaś o zatrącenie jednostki, to każda z relacji erotycznych, które są udziałem bohaterów Sienkiewicza, uwewnętrznia obecność obu idei. Nie sposób pewnie określić, która idea zwycięża w umyśle pisarza. *Rodzinie Polanieckich* można przeciwstawić *Bez dogmatu, Ogniem i mieczem – Pana Wołodyjowskiego; Krzyżakom – Quo vadis?*. Choć przyznać trzeba, że Sienkiewicz stara się egzorcyzmować ze śmierci grozę nicości, nie poprzez budowanie mostów do innych światów, ale przez ciasne sprzężanie ze sobą życia i śmierci, przez co śmierć jest u niego niemal zawsze produktywna, daje impuls do gwałtowniejszego pragnienia życia. Wbrew pragnieniom pisarza i linearnemu biegowi fabuł jego powieści, ścieżki erotyzmu w tej twórczości nie układają się wedle takiej logiki, ale przyjmują zarys kołowego splotu, przez co przy każdym nawrocie lektury sensy gęstnieją i ciemnieją. Ciemnieją zwłaszcza jasność zakończeń powieści, ukazujących triumf życia nad śmiercią. Zamiast następstwa, dręcząca współobecność. Wracamy zatem do tego, o czym pisarz laskawie pozwala nam na chwilę zapomnieć.

Oto w *Krzyżakach* anonimowy tłum świadków przygląda się niedoszłej kaźni Zbyszka. Namiętność mężczyzn i kobiet karmi się obrazem miłości, która otarła się o śmierć i wyzyskuje jej ciemną energię niczym najlepszy afrodyzjak. Na ulicy wybucha miłosny entuzjazm: „ten widok rozczulał do tego stopnia mieszczki, że niektóre rzuciły się w objęcia swoim kochankom, oświadczając, że byle zasłużyli na śmierć – zostaną także uwolnieni” (K I, 103).

¹⁴ Tamże, s. 11.

¹⁵ Konopnicka wyraziła to przejmująco w liście do Teofila Lenartowicza po śmierci swego syna Tadeusza: „A to wszystko razem, ta droga niespokojna, ta choroba, od początku której wie się, że będzie miała koniec okropny, ta operacja ciężka, która syna ci trzyma godzin trzy pod nożem – i ta śmierć cicha niezmiernie – i te łzy w oczach, które już w wieczność gdzieś patrzą – ta ziemia, co ci dziecko bierze starszym, lepszym prawem wszechrodzicielki – i ta mogiła bardzo droga a bardzo daleka – i te noce bez snu – i ten smutek bez pociechy – to wszystko się życiem nazywa” – list Marii Konopnickiej do Teofila Lenartowicza z 25 lutego 1891 r., po śmierci syna Tadeusza (12 stycznia 1891); cyt. za: M. Szybowska, *Konopnicka jakiej nie znamy*, Warszawa 1990, s. 346.

¹⁶ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, Przel. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 49.

Seksualność i śmierć ujawniają swoją symetrię w najbardziej nieoczekiwanych momentach. Stanowią sfery, poprzez które włada nami natura. Obraz umierającej Litki zawiera taki szczegół: „Ciało dziewczynki wyprężyło się w konwulsji, a źrenice jej uciekły w tył głowy” (RP, 164). Śmierć bierze ją w posiadanie jak na słynnej rycinie Manuela Niklause *Śmierć i dziewczyna*, gdzie szkielet lubieżnym gestem obejmuje młodą dziewczynę, kładąc dłoń między jej uda¹⁷. Makabra wcale nie wyklucza zmysłowości, a Sienkiewicz doskonale zdawał sobie sprawę z naszej ambiwalencji wobec martwego ciała, kiedy to – patrząc na nie – doznajemy mieszaniny wstrętu i ciekawości. To pomieszanie jest prastare, przypomniał Jacek Leociak, przywołując fragment *Państwa* Platona, gdzie niejaki Leontios doznaje sprzecznych uczuć na widok trupów, „aż go żądza przemogła i wytrzeszczywszy oczy przybiegł do tych trupów i powiada: «No, macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem»”¹⁸. Tam jednak istotnie mamy do czynienia z martwymi ciałami, u Sienkiewicza dwuznaczna „atrakcyjność” śmierci rozciąga się na jeszcze żyjące postacie. Oczy syca się tym widokiem pięknego trupa, a kiedy podstęp miłości wychodzi na jaw, wtedy bohaterowie Sienkiewicza doznają wstrząsu. Ci, którzy doświadczyli – powtórzmy – „pokusy Tristana”, uświadamiają sobie jej śmiertelną logikę:

To dziecko musi umrzeć! Musi. tym bardziej, im jest droższe, słodsze, im bardziej kochane! Za nią pójdzie pani Emilia – i potem będzie pustka prawdziwie beznadziejna! Co za życie! Oto on, Polaniecki, ma te dwie jedyne istoty na świecie, które go kochają, dla których jest czymś, więc oczywiście musi je stracić! Przy nich byłoby się o coś zahaczyć w życiu, bez nich – zostaje jedna nicość i jakaś przyszłość ślepa, głucha, bezrozumna, z twarzą idioty... (RP, 161)

Już teraz wiem. Nikt mi tego nie powiedział, ale wiem z pewnością: ona umrze! – powiada Płoszowski o Maryni. (BD, 358)

Śmierć ujawnia się nawet w apogeum życia, kiedy to płodność zrealizowana, czyli ciąża, pozbawia ukochane i pożądane wcześniej kobiety atrakcyjności, demaskuje wyznawany przez bohaterów mit macierzyństwa. Wołodyjowski, spoglądając na brzemienną Krzysię i „porównując ją ze swą Baską, mimo woli mówił sobie: Dla Boga! jak ja mogłem w tej się kochać tam, gdzie obie były razem? Gdzie ja miałem oczy?” (PW, 367). Zadurzony Zawilowski jest wstrząśnięty faktem, że Marynia jest w ciąży:

Wydawała mu się prawie brzydka. Nie było to tylko jego uprzedzenie, albowiem jakkolwiek w postaci trudno było jeszcze dopatrzeć różnicy, zmieniła się mocno, Usta miała nabrzmiała,

¹⁷ W grafice Muncha pod tym samym tytułem (1893) to dziewczyna dominuje, obejmując namiętnie szkielet.

¹⁸ Platon, *Państwo*. Przeł. W. Witwicki, Warszawa 1990, s. 231. Cyt. za: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (O relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997, s. 217.

wyrzuty na czole i straciła świeżość cery. Była przy tym spokojna, ale nieco smutna, tak jakby spotkał ją jakiś zawód. Zawilowski, który w istocie rzeczy miał dobre serce, wzruszyła ta jej brzydota. (RP, 389)

Połaniecki o żonie:

Z każdym dniem stawiała się brzydsza i chwilami razila jego zmysł estetyczny, on zaś mniemał, że ukrywając to przed nią i starając się jej okazać współczucie, jest tak delikatnym, jak tylko mężczyzna dla kobiety być może. (RP, 390)

Jak widać, kolejne powieści Sienkiewicza z mniejszym przekonaniem realizują utopię ukojenia w macierzyńskiej kobiecości. Macierzyństwo i rodzina już w świetle toastu Zagłoby, wygłoszonego w zakończeniu *Potopu*, wydają się przerażające i groteskowe jako powinność zapelnienia demograficznej luki powstałej w czasie wojen. Płodność żon anihiluje mężów: Skrzetuskiego, Kmicica, Zbyszka. Przepych płodnej kobiecości wydaje się podszyty histerycznym lękiem i stoi pewnie za galerią postaci dziecięcych bohaterów, zatrzymanych w prokreacyjnym pędzie gatunku¹⁹.

Intelektualna odwaga pozytywistów imponuje. Przymuszają się do afirmacji życia, ale nie pozwalają, aby maskowała ona śmierć, która jest tej afirmacji przyczyną. Stają w poprzek długiej tradycji wyparcia, o której tak pisze Krzysztof Michalski:

Każdy z nas, mówi nam wielu świętych i wielu filozofów, nosi w sobie perspektywę na to, co niezmienne, na niezakłóconą jedność i w tym sensie na wieczność: na Boską Afrodytę. Ta perspektywa to miłość, wieczna miłość. „Ciało” – to wszystko, co nas wiąże z niszczącą zmianą i podważającym harmonię zróżnicowaniem: ból i zmysły, spółkowanie, zapłodnienie, urodzenie, brud, karmiąca pierś, jedzenie, wypróżnianie się... starość, choroba, śmierć – zagraża tej perspektywie. Trzeba więc mu zaprzeczyć, zanegować je, przezwyciężyć – to znaczy: spacyfikować zmianę, oswoić różnice. Trzeba pozbawić je niebezpiecznego charakteru, pozbawić je żądla: rozerwać jego związek ze śmiercią²⁰.

¹⁹ Niewątpliwie impulsem dla podobnych motywów i wspaniałych sprzeczności pisarstwa Sienkiewicza była Jadwiga Janczewska i jej niechęć do macierzyństwa. Pokazują to listy: np. fragment tego z Abacji, z 7 IV 1887: „Wolodyjowski już zaczęty sceną, która się pewnie Dzince nie podoba, a która jednak, Bóg widzi, w pewnych warunkach może być i w życiu pełna poezji – jakby tu rzecz... rodzinnej lub familijnej. Mniejsza z tym.” (H. Sienkiewicz *Listy*, T. 2, Cz. I *Jadwiga i Edward Janczewscy*, Oprac. wstęp i przypisy M. Bokszezanin, Warszawa 1996, s. 346). Píše także o tej niechęci Maria Kornilowiczowa: „Otrząsając się z obrzydzenia na widok małych dzieci, a choćby na wzmiankę o takowych, z dziećmi nieco starszymi potrafiła konferować godzinami” (*Onegdaj*, Szczecin 1985, s. 88); „jej własny syn, którego, kiedy wyrósł, kochała, nosił w sobie przez całe życie jakieś straszliwe zadry z czasów wczesnego dzieciństwa. Matka, w której zmysł estetyczny brał górę nad instynktem macierzyńskim, unikała go wówczas starannie, a uplątany w „sieć pajęczą” ojciec także się nim nie zajmował” (*Onegdaj*, s. 96).

²⁰ K. Michalski, *Wieczna miłość*, „Tygodnik Powszechny” nr 41, 10 października 2004, s. 8.

Tylko głupiec, jak Krzycki w *Wirach*, może widzieć w erotyzmie jedynie zapomnienie. Inaczej niż w powieściach historycznych, bardziej intensywnie, Sienkiewicz opowiada w powieściach współczesnych o miłości wcielonej w konkretne ciała; bada nieufnie jej siłę, tropiąc ciemną energię instynktów, które igrają jednostkami, odurzając je i kamuflując śmiertelny horyzont erotyzmu. Związek z kobietą, dzieci – zdaje się twierdzić Sienkiewicz – to wymuszony, jakimś kompromisem wobec rzeczywistości i własnego sceptycyzmu, trud opowiedzenia się za życiem, próba praktycznego usensownienia własnego losu. Śmierć wielu jego bohaterów jest więc symbolem wyrzeczenia się pokusy niewcielonej w śmiertelne ciało, działaniem przeciw życiu własnemu w imię życia jako całości. Płoszowski wypowiada w bliskim sąsiedztwie dwa pozornie sprzeczne sądy: „Miłość stanowczo powraca nam dziewictwo” – powie o mężczyznach (BD, 58); „Miłość zwycięża nawet śmierć, ale chroni przed nią tylko gatunek” – stwierdzi kilka stron dalej (BD, 65). Wskazuje na udrękę podmiotu, który w miłości do kobiety idealnej próbuje wypowiedzieć, czego pragnie, gdy tymczasem w popędzie rozpoznaje się jako składnik instynktów, chęć, które w istocie nie są jego własne. Owładnięty lękiem mężczyzna pragnie szczęścia obiecanego przez wielkie mity miłosne Zachodu.

A co ze śmiercią? Czy i w niej jest coś konstruktywnego?

Sienkiewicz potwierdza, że tak, kiedy odkrywa dla siebie (i chyba nieco ukrywa przed czytelnikiem) kulturową i biologiczną produktywność śmierci, ale tylko wtedy, kiedy stanie się ona częścią estetyki. Inaczej pozostaje nam „religia albo banal śmierci”, jak kwituje własne dylematy egzystencjalne Połaniecki. Otóż jest coś jeszcze, absolutnie dla autora podstawowego – literatura. Ta zaś – pisze Julia Kristeva – „zastępuje, być może, modlitwę w jej miejscu krytycznym i niebezpiecznym: tam, gdzie nonsens staje się znaczący, a śmierć wydaje się widzialna i żywa”²¹. Dzięki literaturze otrzymujemy dar obrazu martwej kobiety, która nie straszy, bo choć mamy ją przed oczami, oddaliśmy się od jej rzeczywistości, dzięki czemu staje się ona możliwa do zniesienia. Sienkiewicz chroni nas przed obrazami pustoszenia kobiecego ciała przez śmierć, zamieniania kobiety w „rzecz zgniłą” (RP, 286). Piękno tych uśmierconych postaci jeszcze się potęguje. Dzięki literaturze autor zatrzymuje młode kobiece ciała na progu dekompozycji i rozkładu, które władają realnymi ciałami. Właśnie tym (bo czym więcej?) dysponuje autor w porównaniu z cierpiącymi bohaterami – literaturą – wytwarzaniem obrazów umarłych, „inskrypcjami otchłani”. Autor *Bez dogmatu* należy do pokolenia, które odkryje, że dla nowoczesnego człowieka to nie religia, ale technika lub piękno przejmują zadanie zażegnania lęku przed śmiercią.

²¹ J. Kristeva, „*Martwy Chrystus*” *Holbeina*, przeł. R. Lis, [w:] *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Gdańsk 2002, s. 307.

Sienkiewicz daje nam obrazy śmierci, darowuje je, wywołując u czytelnika drżenie: zarówno zgrozy, jak i przyjemności. Śmierć zostaje przemieniona w obraz, ponieważ inaczej byłaby nie do zniesienia jako wyłącznie doświadczana. Widok śmierci był na tyle wstrząsający – twierdzi Régis Debray – że wywołał natychmiastową reakcję, kazał człowiekowi zrobić obraz nienazywalnego, stworzyć sobowtóra zmarłego, żeby go zatrzymać przy życiu, a tym samym nie widzieć tego „nie-wiadomo-co”, nie widzieć siebie samego jako „prawie nic”. Znacząca inskrypcja, rytualizacja otchłani przez lustrzane odbicie²².

Wpadamy jednak w pułapkę interpretacyjnego koła. To nie śmierć mężczyzny przywołuje najsilniej metafizyczne lęki, ale martwa młoda kobieta. Mężczyzna u Sienkiewicza to przede wszystkim istota, która zadaje śmierć; kobieta, jako jego przeciwieństwo, ma śmierć oddalać. Tymczasem to, co miało dać chwilowe wytchnienie w marzeniu o trwałości, samo jest martwe. U Sienkiewicza śmierć i kobieta należą do tego samego paradygmatu, bez względu na to, czy jest to kobiecość idealizowana ku bezcielesności, czy – przeciwnie – ku zmysłom i płodności. Skoro zatem wytwarzanie przedstawień, nazywane sztuką, jest zarazem obroną i odsłonięciem, to znaczy, że to, co miało lęk zażegnać, samo staje się jego źródłem i tak bez końca (a raczej przez całą twórczość Sienkiewicza). O co więc chodzi? Gdzie tu pocieszenie w sztuce, która, co prawda, estetyzuje śmierć, ale równocześnie nie pozwala o niej zapomnieć?

Koło tak, ale nie błędne. Uporczywa obecność kobiecej śmierci w twórczości Sienkiewicza, co nasila się jeszcze po śmierci żony (19 X 1885), przypomina słynną zabawę *fort – da*, opisaną przez Freuda w rozprawie *Poza zasadą przyjemności*. Tam zabawa w odgrywanie straty matki oswaja dziecko z traumatycznym doświadczeniem i – co równie ważne – czyni je podmiotem tej straty, ono bowiem rzuca i przyciąga szpulkę nici, symbolizującą odchodzącą matkę²³.

Pisarz z uporem powołujący do literackiego istnienia młode lub wręcz dziecięce postacie kobiece, które następnie uśmierca, używa literatury w tej właśnie podwójnej funkcji: tworzy obraz martwego ciała, a zatem w akcie twórczym triumfuje przez chwilę zarówno nad śmiercią, jak i nad kobiecością, która jest tej śmierci przyczyną. W tej symulacji to on przejmuje decydującą rolę, jako autor, narrator i postać cierpiąca po śmierci tych bohaterów (Wołodyjowski, Płoszowski, Połaniecki, itd.); na drugim planie pisarz przeprowadza w ten sposób swoisty „trening

²² R. Debray, *Narodziny przez śmierć*. Przel. M. Ochab. [w:] *Wyniary śmierci*, dz. cyt., s. 250–251.

²³ Wiemy, że owym dzieckiem był najstarszy wnuk Freuda – Ernest, zaś rozprawa powstała w 1919 r., kilka miesięcy przed śmiercią jego ukochanej córki, 20-letniej Sophie (Zob. m.in.: E. Bronfen, dz. cyt., s. 18).

straty”, ćwiczenia w myśleniu o własnej śmierci. W ten sposób sen o śmierci, freudowski popęd śmierci, lęk i pokusa nieistnienia przyjmują postać kobiety.

Jeśli zgodzić się z tezą Matuszewskiego, że Sienkiewicz w każdym typie swojej twórczości pozostaje realistą, to, dodajmy, w lacanowskim rozumieniu realności – jako tego, co wraca na swoje miejsce²⁴. Po perypetiach wojennych i uczuciowych jego bohaterowie kończą na/w kobiecym łonie. To pogodzenie z kobiecością jest ostatecznie zgodą na własną śmiertelność, nawet u bohaterów heroicznych, jak Skrzetuski czy Wołodyjowski. W tym kontekście Sienkiewicz wydaje się mądrzejszy od wielu modernistycznych mitografów kobiecości. Idealizowane w jego twórczości, dwie postacie kobiecości okazują się samooszustwem mężczyzny, a może kultury w ogóle, są bowiem – jak pokazuje wielka sztuka i wielka psychoanaliza – maskami śmierci. Pierwsza obiecuje spełnienie marzenia o własnej indywidualności i podmiotowości, wieczną miłość mimo i wbrew ciału; druga – dzięki płodności i potomstwu – długie trwanie na ziemi, wyzwolenie od udręk jednostkowości w utopii rodu i narodu zintegrowanych z ojczystą ziemią. Sienkiewiczowskie fantazmaty kobiecości okazują się ludzką tęsknotą, że w drugim przetrwam, przekroczę siebie, stworzę pełnię²⁵. Oba fantazmaty kobiecości są kreacją tego, co podmiot – nazwijmy go umownie „sienkiewiczowskim” – chce ukryć, tj. rozpoznania, że jestem naprzemiennie „podmiotem pożądania lub przedmiotem popędu²⁶”. Sienkiewicz przez całą twórczość fantazjuje na temat umykania tej dychotomii; tworzy iluzję „trzeciej płci”, istocie „o twarzy dziewczynki z ponętami kobiety” (BD, 305)²⁷.

* * *

Wiele skłania, aby w tym miejscu zakończyć opowieść o martwych kobietach. Sienkiewicz (jak wszyscy pisarze) robi literaturę z tego, co przypadło na zawsze i z tego, co zmyślane (Eco). We właściwy sobie sposób tworzy tekstowy nierozstrzy-

²⁴ S. Žižek, dz. cyt., s. 53.

²⁵ Demistyfikacja tej wiedzy jest bezowocna, nigdy się tego nie wyrzekniemy, podobnie jak Sienkiewicz. W 1912 roku pisze nowelę *Autorki. Humoreska o dzieciach, nie dla dzieci*, w której dwie jedenaastoletnie dziewczynki, Marynia i Irka, postanawiają napisać nieprzyzwoitą powieść o uwodzeniu. Nie, żadna z nich nie umiera, ale w ramach fabuły symbolicznej są już martwe. Znowu mamy mężczyznę – poetę Stefana Okińskiego o pseudonimie „Lemiesz”(!) – uczuciowo rozdartego między dziewczynkami a dojrzałą ciotką Anielą, o którą się stara. Marynia jest sierotą, itd., itd.

²⁶ S. Žižek, dz. cyt., s. 54.

²⁷ Nie jest to jednak synteza skupiająca tak rozległe jakości, jak sugeruje Bogdan Mazan: „Hajduczek był bowiem kreacją wysnutą z tęsknot pisarza i człowieka za kobietą łączącą cechy Heleny, Oleńki i Anusi Borzobohatej z wieczną dziewczęcością czy nawet dziecięcością” (B. Mazan, *„Impresjonizm” Trylogii Henryka Sienkiewicza*, Łódź 1993, s. 85).

galnik („o twarzy dziewczynki z ponętami kobiety”). Niepokoi mnie jednak to, czy nie wykorzystuję pewnej retoryki analitycznej, aby zamaskować własną interpretacyjną bezradność. Czy przypadkiem ów nierozstrzygalnik nie stanowi żalostnej próby odsunięcia wyjaśnień zbyt prostych lub wulgarnych? Bo przecież nie chcę, nie wierzę, nie widzę twardego sensu tłumaczącego powtarzalność tego motywu u Sienkiewicza (pedofilskie lub krypto-homoseksualne fantazje pisarza), zarazem nie potrafię zbudować innego zadowalającego wyjaśnienia. Odsuwam też pokusę przypisania Sienkiewicza do modernistycznej religii sztuki. Parnasizm nie był dla niego żadnym rozwiązaniem, ale rejteradą na metafizyczne łąki. Pisanie jest tylko pozornie oporem wobec nicości. Samo też jest znikaniem, a raczej to znikanie konstytuuje, uświadamia bowiem nieobecność zmysłowego świata, potwierdza jego zaturę, jest zapisem zanikania rzeczywistości. Tą świadomością pisarz obdarzył Płoszowskiego:

Góry, skały i wieże, w miarę jak się od nich oddalamy, przesłaniają się mgłą błękitną. Zauważyłem, że istnieje pewnego rodzaju mgła psychiczna, która tak samo przesłania nam osoby oddalone. Śmierć nie jest niczym innym, jak oddaleniem, ale tak niezmiernym, że istoty, choćby najukochańsze, pogrążone w niej tracą stopniowo swą rzeczywistość, błękitnieją i stają się tylko drogimi cieniami. (BD. 64)

Jeśli zaś „błękitnienie” dotyczy kobiet żywych, wówczas oznacza redukcję ich zmysowości, redukcję, która obejmuje w końcu także mężczyznę. Wówczas miłość do kobiety neguje przemianę jej ciała, jak czyni to Groński ze swoim uczuciem do Maryni:

W zakresie uczuć osobistych pokochał jako człowiek i jako esteta pannę Marynię Zbyłtowską, ale pokochał ją, jak sam mówił, na błękitno, nie na czerwono. Z początku podziwiał w niej „muzykę i gołębia”, potem nie posiadając bliższej rodziny, przywiązał się do niej jak starszy brat do malej siostry lub jak ojciec do dziecka (W. 87)²⁸.

A więc jednak oszukańcze sublimacje? Niepogodzony, wracam raz jeszcze w to kluczowe miejsce wywodu, w towarzystwie artysty zadziwiająco bliskiego Sienkiewiczowi. Mam na myśli Balthusa. Mimo ogromnych różnic, łączy ich tradycyjnie pojmowane piękno – ów specyficzny „klasycyzm” ich twórczości, ale także szlachycki rodowód, swoisty kult Paska oraz Słowackiego w rodzinie Kłossowskich (imię matki – Baladine). Nie to jest jednak najistotniejsze, ale stały na obrazach Balthusa motyw perwersyjnych dziewczynek, których kontrowersyjny erotyzm prowokował pytania krytyków o intencje malarza. Balthus odpowiadał:

²⁸ Czego ja tu próbuję? Do czego chcę zmusić Sienkiewicza? Tłumaczy mi przecież, że literatura może, co najwyżej, zająć miejsce graniczne, pomiędzy zmyśleniem a zaturą, w „przedśionku niebytu” (Parnicki). Oczekiwanie, że uobecną to, co stracone, jest niedorzeczna! „Myśl o udzieleniu mi pomocy jest chorobą i trzeba ją leczyć w łóżku” (tłum. R. Karst) mówi Kafkowski myśliwy Grakchus, blakający się między istnieniem i nicością.

Myślę, że erotyzm, jaki można odnaleźć w moich obrazach, tkwi w oku, umyśle lub wyobraźni tego, kto te obrazy ogląda. Święty Paweł mówił, że nieczyste jest oko, które patrzy. [...]

Według jednego z francuskich pism miał Pan powiedzieć, że zawsze malował Pan tylko anioły. Czy to prawda?

Tak, myślę, że to prawda.

Anioły nieco perwersyjne?

Dlaczego? To Pan jest perwersyjny! Czemu anioły mają być perwersyjne tylko dlatego, że są aniołami? Cokolwiek by powiedziano – kiedyś i dzisiaj – o moich obrazach, jestem malarzem religijnym²⁹.

Tęsknota do piękna wcielonego, „wieczności, która mija” (Jean Genet) stoi u obu twórców za uporem powracającego tematu. Balthus dzięki beczasowi obrazu zatrzymuje te postacie na zawsze (Katię, Teresę...). Sienkiewicz nie może ich zatrzymać nie przerywając opowieści, więc uśmierca je w ostatniej chwili, w stanie doskonałości, jakim jest – według obu – kobiece dojrzewanie; ów idealny stan nie wynika dla nich wyłącznie z fizycznej urody, ale z tego, że ciała tych dziewczynek nie potrzebują jeszcze męskiego oka, nie są obciążone świadomością własnej atrakcyjności. Erotyzm jest w oku patrzącego mężczyzny, nie dotyka jednak niepodległego mu obiektu; nie dochodzi do wymiany spojrzenia. Męskie oko nie jest jeszcze lustrem dla dziewczynek. „Moja Alicja nie przechodzi przez zwierciadło” – określi ten stan Balthus.

Może więc rzeczywiście, jak chciała Kristeva – powtórzmy – literatura „zastępuje [...] modlitwę w jej miejscu krytycznym i niebezpiecznym: tam, gdzie nonsens staje się znaczący, a śmierć wydaje się widzialna i żywa”. Wzmocniona religijną ideą tworzenia, sztuka Balthusa (Sienkiewicza?) nie jest już litanią bezradności, ani prośbą o zwłokę lub odwrócenie losu; przeciwnie, jest wspaniałym gestem powstrzymania zmiany poprzez przedstawienie jej kulminacji, miejsca, od którego zacznie się prawdziwy upadek w czas. U Sienkiewicza taka funkcja literatury może się jawić jako kompensacyjne przyznanie sobie prawa do śmierci, które wyraża się w zatrzymaniu życia w kształcie, kiedy nie rządzi nim już biologia (choć jej bezlitosne działanie zostaje poświadczane i przedstawione), ale zasady sztuki. Sztuka – inaczej niż religia – nie odwraca się od ciała, ale znacząc nieustannie jego piękno i nędzę, wydobywa stałość z samego środka żywiołu przemiany i zraty. Nawet jeśli to złudzenia, to cóż z tego – mówi Sienkiewicz ustami swego przeciętnego bohatera – „skoro potrafią nawet z piwnicy grobowej wyciągnąć soki dla życia...” (RP, 179).

²⁹ Balthus. *Pod prąd. Rozmowy z Constanzem Constantinim*. Przeł. J. M. Kloczowski, Warszawa 2004, s. 70. 148–149.