

Kazimierz Kupisz

Z dziejów jednego motywu : Sienkiewicz i Marivaux

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 41, 357-374

1985

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.

KAZIMIERZ KUPISZ

Z DZIEJÓW JEDNEGO MOTYWU –
SIENKIEWICZ I MARIVAUX

Nowele antyczne Sienkiewicza, których sumienny biograf naliczył dziesięć¹, nie stanowią oczywiście jednolitej rodzajowo grupy i próby ich klasyfikacji muszą prowadzić do różnorodnych wyników, bo różne mogą być jej kryteria – komiczne lub poważne traktowanie świata antycznego jest tylko jednym z nich². Umożliwia ono wprawdzie podział najogólniejszy, ale nie orzeka nic szczegółowszego o wewnętrznym charakterze wyodrębnionych w ten sposób nowel, one zaś z natury rzeczy nie stanowią jednolitych zespołów, bo różne im wyznaczono funkcje, różna w nich rzeczywistość świata przedstawionego i różni są protagoniści, których fantazja twórcy wprowadziła na antyczną scenę. Biorąc pod uwagę ten wzgląd ostatni, nietrudno zauważyć, że wśród nowel antycznych, obok takich, gdzie ziemianom tylko udzielono głosu, można wyróżnić grupę innych, które bóstwa z Olimpu sprowadzały na ziemię, każąc im interweniować w ludzkie zdarzenia i sprawy, a więc które nawiązują do popularnej od wieków opowieści mitologicznej. Ale i te ostatnie, abstrahując nawet od zagadnienia ich istoty rodzajowej, okazują się dostatecznie zróżnicowane, by do dokładniejszej jeszcze klasyfikacji zachęcać. Świadczy to oczywiście o różnorodności artystycznej nowelistyki Sienkiewicza po 1883 r. i wyjaśnia po części, dlaczego obok „drobiazgów rzemieślniczych” mogły złożyć się na nią również „opowiadania o wartości artystycznej klasy bardzo wysokiej”³.

* * *

¹ Zob. J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 337.

² Zob. na ten temat tamże s. 339.

³ Tamże, s. 324.

Założył się Hermes z Apollinem – czytamy w Sienkiewicza *Wyroku Zeusa*⁴ – że jest w Atenach kobieta, której ten ostatni nie zdoła uwieść ani swoją poezją, ani swoją muzyką – stawką była Lampecja, ostatnia sympatia Apolla. Niestety, kobietą, wobec której przyszło mu próbować swoich uwodzicielskich możliwości, okazała się żona piekarza, piękność najdoskonalsza wprawdzie pod słońcem, ale tak nieczuła na słowo i melodię, że grającego pod jej oknem miłosną serenadę boga poezji oblała kwasem rozczynowym. Rozgniewany Apollo odmówił oddania Lampecji, Hermes odwołał się do sądu Zeusa, ten jednak zgromił go za oszustwo i orzekł, że Apollinowi może wprawdzie oprzeć się kobieta cnotliwa, ale „z pewnością i zawsze oprze mu się kobieta głupia”⁵.

W *Triomphe de Plutus*⁶ Marivaux – Plutus i Apollo (oba występujący w ludzkim przebraniu) kochają tę samą kobietę. Zbyt pewny siebie Apollo (Ergaste) lekceważy rywala, ten wszakże, korzystając z potęgi pieniądza (nie na darmo zowie się Richard), przekupuje kolejno pokojówkę i opiekuna panienki, lokaja Ergasta, wreszcie ją samą i w rezultacie odnosi zwycięstwo na całej linii; Apollo nie uratował się od przegranej nawet swoim poematem i muzyką.

Jak widać, motyw zakładu i mitologiczna metryka głównych bohaterów są elementem niezmiennie powtarzającym się w obydwu tekstach; wszystko inne stanowi czynnik modyfikujący ich artystyczne

⁴ Pierwodruk *Wyroku Zeusa* w 1891 r. w „Kurierze Warszawskim” (1 I, nr 1). w „Słowie” (2 I, nr 1) i w krakowskim „Świecie” (r. IV, s. 1–6); dalsze edycje w wydaniach nowel (1905, 1917) w *Pismach zebranych*: u Gebethnera i Wolffa (1894, 1896, 1900, 1911), w Ossolineum (1933) oraz w *Dziela* pod red. J. Krzyżanowskiego (zob. J. K r z y ż a n o w s k i, *Dziela Sienkiewicza*, t. LVIII, *Bibliografia*, Warszawa 1953). Przekłady: angielski (1899, 1901), czeskie (1901; 1929), francuskie (1898, 1901; 1904; 1909; 1912), hiszpański (1900), niemieckie (1895; 1901; 1909, 1920), rosyjskie (1891; 1897, 1898; 1902; 1912), serbski (1894, 1907), szwedzki (1897), włoskie (1890, 1900; 1901, 1923; 1917; 1939), na esperanto (1893) oraz rumuński (?) – a więc, na podstawie J. K r z y ż a n o w s k i e g o (*Dziela... – t. LIX, Bibliografia przekładów*, Warszawa 1953) w sumie na 11 języków europejskich.

Opracowania pozostają jednak w znikomej mniejszości wobec przekładów. Prof. K r z y ż a n o w s k i podaje tylko 6 krótkich artykułów z lat 1891–1894 (zob. *Dziela*, t. LX, *Piśmiennictwo o H. Sienkiewiczu*, Warszawa 1955).

⁵ H. S i e n k i e w i c z, *Dziela*, pod redakcją J. Krzyżanowskiego, t. V, *Nowele – obrazy – przypowieści*, Warszawa 1949, s. 137; dalej Dz. V – wszystkie cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.

⁶ Komedia w jednym akcie – premiera w Théâtre des Italiens (22 V 1728) – 18 przedstawień w tym samym roku.

opracowanie i determinuje charakter rodzajowy, przy czym odmienność formy podawczej (epika – sztuka sceniczna) nie jest różnicą, jak się okaże, najistotniejszą.

U Sienkiewicza zdarzeniowość rozpoczyna się od typowej sytuacji epickiej: spotkawszy się nad wieczorem na skałach Pnyksu, Apollo i Hermes spoglądają z „krawędzi wiszaru” na Ateny, co daje autorowi sposobność do poetyckiego opisu przedwieczornej krzątaniny w położonym na dole mieście (1). Widok dziewcząt u fontanny umożliwia logiczne przejście od opisu do akcji, wywołuje bowiem dialog obydwu bogów, w którym zachwyty Apollina nad pięknnością Atenek spotykają się z podejrzliwie skwapliwą uwagą Hermesa o ich cności. Dialog ten stanowi sytuację wyjściową, mającą zadecydować o zadzierzgnięciu wężła dramatycznego: sprowokowany powtórnią wzmianką o cności Atenek, Apollo nie potrafi powstrzymać się od pytania, czy jest wśród nich taka, która by i jemu potrafiła się oprzeć. Ponieważ Hermes aż dwukrotnie potwierdzi tę możliwość, Promienisty gotów pójść o zakład (2). Krótka informacja odautorska, że powietrze przenosi obydwu bogów nad dom takiej właśnie kobiety, i oto Apollo, ujrzawszy piękną piekarczową, zajęętą fałszowaniem rachunków dla klientów, tak jest nią oczarowany, że niczego w jej zachowaniu nie dostrzega i czym prędzej przyjmuje zakład (3). Ponowna wstawka epicka o przygotowaniach Apollina (lot po forminę) – po czym następuje moment kulminacyjny akcji: koncert pod oknami Eryfili. Wrażenie, jakiemu ulega zasłuchana w zachwycie natura, nie udziela się jednak prozaicznej piekarczowej – Promienisty ponosi całkowitą klęskę (4). Wróciwszy na skały Pnyksu, odmawia uregulowania warunków zakładu, toteż Hermes wzywa go na sąd Kronida (5). Gdy „rózanopalca jutrzeńka weszła na niebo”⁷, skłócenie bogowie stają przed obliczem Zeusa, by wysłuchać jego wyroku (6). Gdy odejdą, Gromowładny, zostawszy „sam w swej chwale radosnej”, skomentuje raz jeszcze porażkę Apollina: „O tak! Jemu przede wszystkim potrafi oprzeć się kobieta głupia”⁸ (7).

W tekście *Wyroku Zeusa* wyróżnić więc można 7 części składowych, spośród których 5, gdy odliczyć opis przedwieczoru w mieście i pochodzące od narratora krótkie wstawki epickie, tworzy pokazane *ad oculos* sceny, rozgrywane się w trzech różnych miejscach i stanowiące

⁷ Dz. V, s. 136.

⁸ Dz. V, s. 138.

zorganizowaną w sposób dramatyczny akcję, o czym świadczy nie tylko istnienie, jak w utworze dramatycznym, podstawowych jej momentów (ekspozycja, punkt kulminacyjny, rozwiązanie), ale również „gra namiętności”, decydująca o zadzierzgnięciu węzła dramatycznego. Jest to więc prawdziwie *lege artis* skonstruowana nowela: ale że dialog jest w niej podstawową formą podawczą i że on wyznacza sytuacje sceniczne, można by bez żadnych zmian w tekście przekształcić ją w „dobrze skrojoną” sztukę. Sygnalizowanym poprzednio fragmentom epickim, jako wypowiedzi pochodzącej od autora, przypadłaby funkcja didaskaliów, których nie tylko że nie można by pominąć, ale które nawet przez swój poetycki charakter wnosilyby dodatkowy element artystycznej ekspresji.

Podobnych „didaskaliów” w sztuce Marivaux próżno by szukać; zastępują je środki sceniczne lub ograniczają się do informacji typu: *à part, en riant, en lui donnant une bourse* i tym podobnych. Jeśli pod tym względem sztuka nie wychodzi poza przeciętność, dzięki fragmentom operowym (taniec i muzyka) niepodobna odmówić jej pewnej złożoności kompozycji. Ruch sceniczny, tj. wejście lub odejście protagonisty, decyduje, jak zwykle, o podziale na sceny. Monolog Plutusa, zajmujący scenę I, przynosi przedstawienie sytuacji wyjściowej: ponieważ Apollo wydrwiwa stale jego miłosne aspiracje, on, Plutus, pokaże mu, co znaczy występować przeciw „bogowi pieniądza” („dieu des tresors”) (sc. 1). Z dialogu obydwu bogów, przy czym Apollo wyręcza autora, informując o przebraniu Plutusa za finansistę Richarda, wynika, że obaj kochają tę samą kobietę. Apollo (również przebrany) idzie właśnie do niej z wizytą (sc. 2). Jest tak pewny swej przewagi nad rywalem, że nawet zachęca go do spotkania z panną i zostawia sam na sam z jej pokojówką (sc. 3). Podobna nieostrożność miała go niebawem drogo kosztować: od dawna niezadowolona, że pan Ergast za usługi płaci tylko obietnicami, Spinette ulega wymowie sakiewki Plutusa i obiecuje mu wszelką pomoc w realizacji jego zamysłów (sc. 4). W ten sposób o rozwoju akcji stanowić będzie działanie Plutusa, przekupuje bowiem jeszcze lokaja Apollina (sc. 5) i opiekuna panny (sc. 6). W rezultacie spotkanie z Amintą mogłoby już przynieść rozstrzygnięcie zakładu, ale wtedy sztuka skończyłaby się zbyt szybko. By tego uniknąć, autor wprowadza sytuacje zwalniające tempo akcji: Aminta, która przed chwilą rozstała się z Ergastem, bo ten zamknął się w pokoju, by komponować dla niej poemat muzyczny, chłodno przyjmuje prymitywne komplementy Plutusa, który na razie

usuwa się ze sceny, aby coś „wymyślić” (sc. 7). Sceny następne – to wynik dywersji Plutusa: działanie zdobytych dzięki przekupstwu sprzymierzeńców. Początkowo bezskuteczne, gdy mimo natrętnej rekomendacji Spinety i Armidasa, Aminta uważa Plutusa za nieokrzesanego (sc. 8); budzi z kolei pewne napięcie, gdy Arlekin usiłuje olśnić ją jego szczodrobliwością; wreszcie zapowiada punkt kulminacyjny, gdy on sam zjawi się na scenie ze wspaniałą bransoletką, co „sprzymierzeńcy” skwitują unisono okrzykami zachwytu. Przekonana ostatecznie, Aminta ma tylko jeden skrupuł: „que deviendrait Ergaste?”⁹ (sc. 9). Ale gdy ten powraca na scenę z muzykantami, jest już za późno. Jak łatwo było przewidzieć, jego poemat nie wywiera na nikim wrażenia: Armidasa muzyka nudzi, Spinetę usypia, Amincie wykonanie zdało się „nieco chłodne”, co dla Plutusa jest sygnałem, aby napiwkami rozgrzać muzykantów i zapowiedzieć przybycie własnej orkiestry (sc. 11, 12). Gdy Arlekin wprowadzi czterech obładowanych podarunkami lokajów, olśnione milczenie Aminty wywoła wyrzuty Apollina; panna zareaguje obrażą i zejdzie z Plutusem ze sceny. Sztuka mogłaby więc zakończyć się już tutaj, ale autor nie oszczędzi Apollinowi żadnej przykrości. Choć świadomy swej przegranej, próbuje jeszcze szukać wyjaśnień u dawnych przyjaciół: Armidasa, Spinety i Arlekina; ci wszakże wykręcają się teraz jak mogą od rozmowy (sc. 14, 15, 16). Ostatnią kroplą goryczy okaże się przybycie zamówionego na nieaktualne już *divertissement* muzyka: przyszedł opłacony przez Plutusa! (sc. 17). Apollinowi pozostało tylko pocieszać się refleksją, że nie jest wstydem „pour le dieu du merite d'être au-dessous du dieu des vices dans le coeur des hommes”¹⁰. Tryumfujący Plutus odsłania swoje incognito i wyjaśnia zaskoczonym ziemianom istotny powód całej intrygi, na pociechę pozostawi im jednak ofiarowane poprzednio sakiewki (sc. 18). Zamykające tekst *Divertissement* głosi potęgę pieniądza.

Przedłużona przy końcu tańcami i śpiewem, jednoaktówka Marivaux należy niewątpliwie do kategorii „sztuk dobrze skrojonych”, w których teatr francuski i zazwyczaj celuje. Tak jak w noweli Sienkiewicza, widać to w starannym wypunktowaniu ekspozycji zdarzeń, ich momen-

⁹ *Triomphe de Plutus* (in Théâtre complet de Marivaux). Preface et notices de Jacques Brenner. Lausanne, Gilde du livre, t. I, 1969, s. 848, dalej T.M. – wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

¹⁰ T.M., s. 857.

tu kulminacyjnego i zakończenia; widać również w tym, czego w *Wyroku Zeusa* nie było: w celowo zwalniających tempo akcji perypetiach. Gdyby „trzy jedności” stanowiły tu problematykę bardziej znaczącą, należałoby zwrócić uwagę, że choć zachowana jest jedność akcji, jedności miejsca brak precyzji w jego dokładniejszym określeniu; ujęcie jedności czasu nie oddała się jednak w niczym od ideału doktryny klasycznej, skoro czas przedstawienia odpowiada w zupełności czasowi trwania zdarzeń.

Sprawa punktu kulminacyjnego zasługuje na bliższą uwagę. Zakładając, że rozumie się przezeń sytuację decydującą o dalszej akcji, dostatecznie umotywowaną biegiem faktów poprzednich i mającą charakter szczególnie dynamiczny, decydujący o rozstrzygnięciu zadzierzgniętego węzła ¹¹, nietrudno zauważyć, że nie ogranicza się ona tutaj, w przeciwieństwie do noweli Sienkiewicza, do jednego tylko momentu. Punktem kulminacyjnym mogłoby już być pierwsze spotkanie Plutusa z Amintą, jest to bowiem chwila szczególnie napięcia, trudno było bowiem przewidzieć, jaki będzie jej wynik i czy młoda panna nie pozwoli się równie łatwo przekupić, jak jej opiekun i pokojówka. W takim jednak przypadku autor nie mógłby uniknąć zarzutu niedostatecznego wycieniowania charakteru swej bohaterki, toteż oddalając rozstrzygnięcie sprawy perypetię przynosi postawa Aminty, która, szczerze lub nieszczerze, „[se] pique de quelque delicatesse” ¹² i której z tego powodu Plutus wydaje się gruboskórny i śmieszny. Działanie jego sprzymierzeńców jest dalszym zwolnieniem tempa akcji, ale zainteresowanie, jaki będzie skutek ich propagandy wobec panny, powoduje stopniowy wzrost napięcia. Ofiarowanie bransoletki (sc. 12) stwarza drugi, zdawać by się mogło decydujący, moment, ale i tym razem rozstrzygnięcie odwleka się jeszcze przez dwie sceny, podczas których autor daje Apollinowi możliwość odzyskania straconej pozycji, choć widz nie ma już wątpliwości co do jego klęski. Sprzeczka z Amintą jest jej definitywnym stwierdzeniem (sc. 13). Mimo ubogiej w gruncie rzeczy akcji, trudno nie docenić wysiłków autora w celu jej urozmaicenia. Niefortunnemu Ergastowi przyjdzie jeszcze przeżyć upokorzenie sukcesywnych palinodii dawnych przyjaciół (sceny wprowadzone dla symetrii ze scenami ich przekupywania przez Plutusa), aż nieporozumienie z muzykiem przepelni czarę goryczy.

¹¹ Zob. L. Ł o p a t y ń s k a, *Technika punktu kulminacyjnego w dramacie*, „Prace Polonistyczne”, 1947, ser. V.

¹² T.M., s. 845.

Ani Plutus, ani Apollo nie są alegoriami. Ponieważ występują w przebraniu i noszą odpowiednio dobrane nazwiska, można by mówić o ich humanizacji, ale zagadnienie: 'typ czy charakter' trzeba rozstrzygnąć na korzyść typu uderzającego przejęskrawieniem i uproszczeniami. ujętego przy tym z widoczną intencją satyryczną.

Jeśli Plutus miał być finansistą, to jest on tego gatunku odmianą wyjątkowo arogancką i prymitywną. Próżno u niego szukać odrobiny delikatności w słowach i jakiejś oglądy w zachowaniu. „Je parle net et clair, et outre cela mes ducats ont un style qui vaut bien celui de l'Académie”¹³ – oto odpowiedź, jaką daje Apollinowi, który usiłuje nakłonić go do wytworniejszego sposobu mówienia. „Dziedzicząc miliony z ojca na syna”¹⁴, przekonany jest, że bogactwo otwiera mu wszelkie możliwości i zapewnia wszelkie sukcesy, bo nie ma nikogo na świecie, kto potrafiłby oprzeć się takiemu argumentowi, jakim jest pieniądź. Świadomość ludzkiej chciwości potęguje jego arogancką pewność siebie, dodaje mu energii w działaniu; nie brak mu przy tym umiejętności przystosowania się do poziomu osób, które chce sobie zjednać. W stosunku do pokojówki wystarczy pełna sakiewka z obietnicą dalszych, podobnie „jasnych dowodów”, że nie jest ubogim Ergastem; w stosunku do lokaja – suty napiwek i wypłata pensji za cały kwartał z góry; w stosunku do opiekuna panny – odstąpienie gratis zakupionego przed chwilą majątku, a wszystko w atmosferze brutalnej prostoduszności, maskującej udaną prostotą amoralizm i cynizm:

On me dit que c'était Mademoiselle Aminte, nièce d'un homme de bien, nommé Monsieur Armidas. Parbleu! dis-je en moi-même, ce visage-là tout entier doit être bien aimable. Je fjs dessein de l'avoir à moi. Ergaste, mon ami, me dit quelques jours après qu'il venait ici; je l'ai suivi pour le supplanter; car il aime aussi votre nièce, et je ne m'en soucie guère, si nous sommes d'accord. C'est mon ami, mais je n'y saurais que faire; l'amour se moque de l'amitié. et moi aussi; je suis trop franc pour être scrupuleux¹⁵.

Lub wcześniej do pokojówki:

je ne me trouve pas si mal fait, moi. on peut passer avec mon air; et pour mon visage, il y en a de pires. J'ai l'humeur franche et sans façon. Dis-lui tout cela; dis-lui encore que mon or et mon argent sont toujours beaux; cela ne prend point de rides; un louis d'or de quatre-vingts ans est tout aussi beau qu'un louis d'or d'un jour, et cela est considérable d'être toujours jeune du côté du coffre-fort¹⁶.

¹³ T.M., s. 828.

¹⁴ Por. „Moi, j'ai des millions de père en fils; voilà mon principal métier”, T.M., s. 840.

¹⁵ T.M., s. 840.

¹⁶ T.M., s. 833.

Podobny styl zastosowany w apostrofach do kobiety musi razić obcesowością, toteż Amincie Plutus wydaje się początkowo śmiesznym oryginałem. Niestety, tylko początkowo; ofiarowana bransoletka sprawi, że ujrzy „dans ses manières je ne sais quoi d'engageant qui vous entraîne”¹⁷. I, ostatecznie, arogancki milioner zejdzie ze sceny z poczuciem pełnego tryumfu wobec Apollina, któremu odebrał kochankę, i z protekcyjną pogardą wobec ludzi, którym niepotrzebny jest jako współuczestnik zabawy, skoro im pozostawił wręczane poprzednio pieniądze i podarunki.

Plutus razi przejawskrawioną arogancją, ale jest kreacją niezwykle plastyczną, Apollo razi lekkomyślnością, która graniczy z głupotą. Nie tylko że ów rzekomy „bel esprit” nie zachwyił żadnym, co dziwić musi u Marivaux, dowcipnym powiedzeniem, (skomponowany *ad hoc* madrygał nie wychodzi poza ramy banału), ale irytuje wprost zarozumiałą pewnością siebie, gdy sam ułatwia rywalowi zadanie i do ostatka pozostaje ślepy na to, co dzieje się wokół niego. Jeśli nie ma, jak powiada o nim własny lokaj, „ni l'échantillon ni la pièce”¹⁸, co trochę dziwne jak na mieszkańca Olimpu, to dlatego, że bardziej on „modnisiem” i „fabrykantem madrygałów”, który miał być Apollinem, niż bogiem poezji i muzyki, który przebrał się za poetę. Mimo że obaj „bogowie” są przede wszystkim upostaciowaniem dwóch odrębnych typów ludzkich, zamysł satyryczny autora uwidacznia się bardziej jaskrawo, może wbrew intencji, w kreacji „Apollina”.

Postacie ludzkie, równie jaskrawo ujęte, mają potwierdzać tezę o wszechwładzy pieniądza, którego siłę nikt oprzeć się nie potrafi. Mimo zagrażającego nieuchronnie wobec takiego założenia schematyzmu, nie zaniedbał jednak autor pewnych zabiegów indywidualizacyjnych, co zresztą w niczym nie złagodziło brzydoty moralnej szkicowanych portretów. Lokaj i pokojówka są wprawdzie jednakowo czuli na napiwki, ale dziewczyna maskuje się przy tym zęczniejszą solidarnością kobiecą czy swego rodzaju troską o dobre imię swej pani, skoro tak akcentuje konieczność jej poślubienia. Wykręcając się od wyjaśnień, które chciałby od niej usłyszeć „wystrychnięty na dudka” „Apollo”, robi to jednak delikatniej niż Arlekin, bo ten w analogicznej ze swym panem scenie zachowuje się zdecydowanie arogancko. Aminta, „qui

¹⁷ T.M., s. 848.

¹⁸ T.M., s. 835.

[était] un peu précieuse, et qui [écoutait Apollon] à cause de son esprit”¹⁹, dała się w końcu przekonać Plutusowi, ale stało się to po pewnym, zapewne szczerym oporze, motywowanym ekstrawaganckim w jej odczuciu zachowaniem Plutusa, które raziło jej delikatność. Jeśli perswazje przekupnego trio i bogate podarunki zrobiły swoje, to dlatego, że nasza bohaterka nie była osobą zdolną do heroicznych oporów; zresztą, przy takim partnerze, jak „Apollo”, trudno nawet jej się dziwić. Zaczynający opiekun, który sprzedaje ochoczo siostrzenicę za pozostawiony sobie majątek i nadzieję obficie zaopatrzonego stołu, nie znajduje nawet takiego usprawiedliwienia; jego „troska” o przyszłość panienki wygląda tu najmniej przekonywająco. W sumie, jedni nie lepsi od drugich, jednak sprzedajni i chciwi i jednakowo warci ironicznej pociechy Plutusa, gdy okazało się, że grał wobec nich komedię: „Ne vous alarmez pas; je vous laisse les présents que je vous ai faits. Vous vous passerez bien de moi avec cela, n'est-ce pas?”²⁰.

Ostatecznie, *Tryumf Plutusa* to nie tylko ostra satyra na przekupstwo świata, ale również, gdy wziąć pod uwagę głupią lekkomyślność „Apollina”, surowa lekcja realizmu²¹, o jakiej zresztą u Marivaux nie trudno.

Jeśli nowela Sienkiewicza nie wywołuje równie przygnębiającego wrażenia, choć i ona budzić może niezbyt wesołe refleksje, to dlatego że jej funkcja jest inna. Apollo i Hermes są sobie wprawdzie równi jako partnerzy w zakładzie, ich role nie są jednak równorzędne. Obaj mają rysy ludzkie, ale równocześnie pozostają bogami z Olimpu, są bowiem przedmiotem tak udanej stylizacji, że w konstrukcji ich postaci mitologiczny charakter obydwóch nie budzi zastrzeżeń. O ile jednak nic nie mąci integralności kreacji Hermesa, bo cały czas mieści się w ramach wyznaczonej mu mitologicznym przekazem roli, o tyle boski Apollo ma jeszcze dodatkowo funkcję poetyckiej aluzji. Jak w *Tryumfie Plutusa*, i tutaj bóg poezji jest poetą i artystą ze swoimi słabościami, ale boski wyrok przyznaje mu oficjalnie niezaprzeczalną wielkość; na planie wydarzeń fabularnych, mimo ludzkich śmieszności, zgodnych zresztą z antropomorfizmem mitologii greckiej, odznacza się również swoistym dostojeństwem, jakiego Apollo u Marivaux zupełnie nie miał. Można by

¹⁹ T.M., s. 832.

²⁰ T.M., s. 857.

²¹ „Bien malin – pisał J. Brenner – qui déciderait s'il s'agit d'une satire de la corruption du siècle (et du monde en general) ou d'une leçon de réalisme”. T.M., s. 825.

wprawdzie replikować, że na takiej konstrukcji tej postaci zaważyły znacznie epickie środki charakteryzacji, którymi autor *Tryumfu Plutusa* nie rozporządzał, ale tworzywo słowne jest w takim samym stopniu do dyspozycji epika, jak i dramaturga i charakterystyka pośrednia może być równie sugestywna, jak bezpośredni opis czy narracja²². To prawda, że narratorowi zawdzięcza Apollo udostojniające epitety homeryckie: w dal godzący, srebrnołuki, promienisty, ale niepodobna odmówić mu poetyckiego piękna, gdy patrzy na rozciągające się u jego stóp Ateny i trudno nie zauważyć dworności jego dialogu z Hermesem, kiedy, choć, aż nadto świadomy swej wartości, nie ma w sobie nic z aroganckiego zarozumiałstwa i nic z protekcyjnego lekceważenia wobec „patrona kupców”, jakie brzmiało w wypowiedziach „pana Ergasta”. Szlachetności rysunku tej postaci nie mąci w niczym nadmierna słabość do kobiet, bo jeśli „dla [jego] oczu nie było nic pod niebem miłszego nad niewiastę”²³, to któż miał być wrażliwy na piękno, jeśli nie bóg poezji; nie mąci jej również jego komiczne zaślepienie na widok Eryfili ani gniew po przegranej, bo i wtedy nie było w nim nic wulgarnego czy błazeńskiego. Jego pieśń nie jest może w swym kontekście doskonalsza od poezji Apolla u Marivaux, ale narrator kazał całej naturze reagować na jej zniewalające piękno, czym szczególnie mocno uwydatnił „boskość” swojej kreacji. Choć autor *Tryumfu Plutusa* nie miał istotnie do dyspozycji magii narracji, jaka nas urzeka u Sienkiewicza, ale nie idzie tutaj o rozliczanie obydwu autorów z osiągniętych przez nich efektów artystycznych. Apollo każdego z nich jest inny, i miał być inny. U Marivaux był przede wszystkim Ergastem, a ten nawet swoją reakcją na odniesioną porażkę ustępuje Apollinowi Sienkiewicza, bo komentowanie przegranej na własną korzyść nie zawsze robi dobre wrażenie. Potwierdzające małostkowość charakteru, pocieszanie się byłoby w danym kontekście cośkolwiek kabotyńskie, gdyby nie zaciążyła nad nim satyryczna intencja autora wobec ludzi:

Plutus, vous l'emportez sur Apollon; mais je ne suis point jaloux de votre triomphe. Il n'est point honteux pour le dieu du merite d'être au dessous du dieu des vices dans le coeur des hommes²⁴.

²² Zob. S. Skwarczyńska, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 123 – 150.

²³ Dz. V, s. 128.

²⁴ T.M., s. 857.

Apollo Sienkiewicza miał mieć do ostatka piękno swych antycznych rysów; i chyba również pewną godność moralną, choć nie brakło mu ludzkich słabości... Na swoją klęskę reaguje maskującą poczucie wstydu pasją i nie usiłuje pocieszać się sofizmatami – to sam Zeus dał najlepszy wyraz swojej o nim ocenie: „O tak! Jemu przede wszystkim potrafi oprzeć się kobieta głupia”²⁵. Czy nie jest w tym dowcipne zadośćuczynienie dla artystów, których niepowodzenia miłosne stanowiły u Sienkiewicza przedmiot *Tej trzeciej, U źródła czy Na jasnym brzegu*?

Zdarzeniowość, której sensem jest tego rodzaju pointa, nie mogła mieć w sobie brzydoty moralnej *Tryumfu Plutusa*, toteż i Hermes współuczestniczy w klasycznym pięknie mitologicznego świata. A że jego wolna od aluzyjności rola nie wykracza poza ramy zdarzeń, których, jak Plutus u Marivaux, jest świadomym sprawcą, bardziej on może niż Apollo wtopiony jest w rzeczywistość swojego świata. „Patron kupców”, musiał znać słabości ludzkie, aby z nich ciągnąć korzyści, i dlatego, znając wrażliwość Apollina na kobiece wdzięki i jego dobre mniemanie o własnej erotycznej zdobywczości, nie bez ukrytej intencji napomynał o cnocie Atenek. Znał też psychikę kobiet typu piekarskiej i psychikę kobiet w ogóle, a że do tego nie był „uczciwym bogiem”, podsunął mu taką, z którą tamten musiał przegrać. Oszustwo pozornie nie do udowodnienia, skoro kontrahent zgodził się bez zastrzeżeń na wszystkie warunki zakładu; oszustwo niezwykle dyskretne, żeby nie rzec eleganckie, skoro wobec tegoż kontrahenta przez cały czas zachowywał się z uprzedzającą grzecznością i nawet w chwili tryumfu nie dał mu odczuć swojej przewagi; oszustwo przecież niewątpliwe, skoro polegało na chytrym wykorzystaniu cudzej nieświadomości, zbyt dobrze bowiem wiedział, czego nie chciał zauważyć Apollo, że olśniewająca uroda kobiety idzie często w parze z beznadziejną głupotą, i skoro wyreżyserował całą historię opierając ją na przesłance, że poetyczny przeciwnik pozostanie do końca ślepy na ziemskie realia. Występek szczególnie ciężki, bo przeciw bogu skierowany, toteż Sienkiewiczowski Zeus okazał się godnym siebie, bo nie tylko tak potężnym, że gdy zmarszczył brwi, „zadrżała zaraz Ida [i] odłamy skał zaczęły się toczyć z hukiem w morze, a lasy pokładły się jak kłos, którym wiatr żenie”²⁶, ale i przenikającym do głębi serca i sumienia, przy czym, gdyby nie ostatnia fraza, można by nie uchwycić humorystycznej intencji narratora.

²⁵ Dz. V, s. 138.

²⁶ Dz. V, s. 137.

W antycznym świecie *Wyroku Zeusa* nie brak bowiem pogodnego komizmu. Nie brak go zresztą było również w *Triomphe de Plutus*, choć nie złagodziło to w niczym brzydoty przedstawionej w nim rzeczywistości. Komiczna jest sytuacja wyjściowa sztuki, gdy okazuje się, że Apollo i Plutus kochają tę samą kobietę, komiczne są niektóre sceny ze Spinetą i Arlekinem, komiczna bywa gruboskórna prostoduszność Plutusa w jego argumentach i przetargach, jak i prostactwo jego deklaracji miłosnych, ale komizm to niskiego rzędu, i, ukazując aż nazbyt jaskrawo, jacy ludzie i w jakich okolicznościach tryumfują w świecie, bardziej przygnębia niż bawi. Są wprawdzie błyski komizmu opartego na grze słów czy kontraście skojarzeń, próżno jednak szukać w nim subtelnosci spotykanej u mistrza marivaudage – również jakość komizmu tej sztuki jest pochodną jakości przedstawionego w niej świata.

W *Wyroku Zeusa* nie brak wprawdzie momentów swawolnej uciechy, gdy np. Hermes staje na głowie i wywija z radości posochem (być może świadoma replika antycznego posążku), ale jest tam coś więcej, co decydująco wpływa na pogodę atmosfery tej „bajki greckiej”: urzekający sposób narracji, wypracowany dzięki idealnemu wprost zharmonizowaniu optyki narratora z optyką jego kreacji, to jest dzięki jego spojrzeniu z perspektywy przedstawionego świata, co sprawia, że nieodzowne ze względu na tematykę zabiegi stylizacyjne są prawie niedostrzegalne i w niczym nie mącą realistycznej motywacji zdarzeń.

Niebłahym czynnikiem naturalnej prostoty piękna ukazanej tam rzeczywistości było ściśle powiązanie zdarzeń z przyrodą i naturalnym biegiem czasu:

Wieczór był cudny; słońce przetoczyło się już z Archipelagu ku Morzu Jońskiemu i zanurzało z wolna swą promienną głowę w turkusową, gładką roztocz. Ale szczyty Hymetu i Penteliku świeciły jeszcze jakby oblane stopionym złotem i prócz tego na niebie była zorza wieczorna. W blaskach jej tonął cały Akropol. Białe marmury Propyleów, Partenonu i Erechtejonu wydawały się różowe i tak lekkie, jakby kamień stracił wszelką wagę lub jakby były sennym zjawiskiem. Ostrze włóczy olbrzymiej Ateny Promachos płonęło w zorzy, niby zapalona nad Attyką pochodnia.

Na niebie ważyło się na rozpostartych skrzydłach kilka jastrzębi, które leciały na nocleg do gniazd ukrytych w skałach²⁷.

Obrazowi zapadania zmierzchu towarzyszy, umotywowany pozycją patrzących ze skał Pnyksu bogów, widok przedwieczornej krzątaniny

²⁷ Dz. V, s. 127.

Ateńczyków, przy czym wzgląd na koloryt lokalny każe ich spojrzeniu rejestrować dokładnie zarówno to, co dzieje się na podmiejskich drogach, jak i to, co dzieje się w mieście:

W dole miasto wrzało jeszcze życiem. U wielkiej fontanny, w pobliżu Poikile leżącej, młode dziewczęta, przybrane w białe szaty, czerpały wodę śpiewając, chychocząc głośno lub broniąc się chłopcom, którzy zarzucali na nie pęta plecione z bluszczów i wiciokrzewu. Inne, naczerpawszy już wody, z amforami, wspartymi na ramieniu, i ręką wzniesioną do góry, szły do domów, lekkie i wdzięczne, do nimf nieśmiertelnych podobne²⁸.

Ostatni obraz, jakby wzięty z malowidła na greckiej wazie, okazał się konieczny, by Apollo mógł zachwycać się pięknnością Atenek:

Srebrnoluki bóg umilkł i patrzył a słuchał dalej. Tymczasem zorze zwolna gasły, ruch stopniowo ustawał; niewolnicy scytyjscy zamknęli bramy, i wreszcie uczyniło się cicho. Noc ambrozajska rzuciła ciemną, nabijaną gwiazdami zasłonę na Akropol, miasto i okolice.

Lecz mrok nie trwał długo. Wkrótce z Archipelagu wynurzyła się biała Selene i poczęła żeglować, jak srebrna łódź, po niebieskim przestworzu. I znów rozświeciły się marmury na Akropolu, tylko świeciły teraz jasnozielonym światłem i były jeszcze do sennego zjawiska podobniejsze²⁹.

W absolutnej harmonii z przedstawionym światem narrator wprowadza więc do akcji jeszcze jedno bóstwo. Ale Selene – to księżyc, i obraz jego wynurzającej się na wschodzie tarczy mieści się w kategorii realizmu. Jego przesuwanie się po niebie będzie odtąd towarzyszyło akcji i wszystko, na co padnie księżycowa poświata, podniesione zostanie do wyżyny cudowności spraw boskich, uwznioślenie zdarzeń służyć ma bowiem również dyskretnej stylizacji, ale równocześnie w niczym nie wykroczy poza ramy naturalnej rzeczywistości.

Oto jak narrator opowiada o koncercie Apollina, na który cała natura reaguje zachwytem:

[...] pieśń wzbierała stopniowo, niby górski strumień po boskim deszczu i coraz potężniejsza, słodsza, bardziej upajająca, napelniła całe powietrze, które poczęło drżeć lubieżnie. Tajemniczy ptak Ateny przyleciał cichym lotem od strony Akropolu i siadł na pobliskiej kolumnie nieruchomy³⁰.

Oto dwa fakty „cudowne”: lubieżne drżenie powietrza i przylot „ptaka Ateny”, jakby chciał z bliska słuchać hymnu boskiego pieśniarza. Jednakże drganie powietrza pod wpływem dźwięków nie jest niczym

²⁸ Dz. V, s. 128.

²⁹ Dz. V, s. 128.

³⁰ Dz. V, s. 133.

niewybkłym, a przelatujaca cicho sowa (jeśli ich jeszcze nie wytepio) stanowi najpospolitszy obrazek letniego wieczoru – wrazenie niewykłosci cudownej osiaga wiec narrator ewokacja najzwykleszych faktów oraz dowcipnie zastosowanà obocznošcià semantycznà (drzanie, drzenie). Gdyby nie „boski deszcz”, od którego wzbieraja górskie strumienie, intencja humorystyczna, ukryta za tą relacją, byłaby zupełnie niedostrzegalna. Ale trzeba było zwielokrotnić wrazenie, toteż wpływ pieśni Apollina podlega artystycznej gradacji:

I głos boga poezji brzmiał tak cudnie, że cud wywołał. Oto wśród ambrozyjskiej nocy zadrgała złocista włócznia w rękę stojącej na Akropolu Ateny i marmurowa głowa olbrzymiego posągu zwróciła się nieco ku Katapolis, by lepiej słuchać słów pieśni [...]. Słuchały niebo i ziemia; morze przestało szumieć i legło ciche przy brzegach; nawet błada Selene przerwała swą nocną po niebie wędrówkę i stanęła nad Atenami nieruchoma³¹.

Tym razem sam narrator mówi o cudzie, ale znowu cud to osobliwy: drzanie (drzenie byłoby źle użyte) włóczni Ateny i lekki zwrot głowy posągu jest złudzeniem oczu wywołanym nocną grą światła i cieni, morze ma swoje uciszenia, księżyc wysoko na niebie robi wrazenie stojącego – jak poprzednio, „cudowność” zdarzeń, a raczej ich podniesienie do wyżyn nadprzyrodzonych, osiągnięte zostaje z zachowaniem zdumiewającego w swej prostocie realizmu, kontrast zaś między powagą narracji a istotną wagą wydarzeń staje się źródłem dyskretnego humoru:

A gdy Apollo skończył, wstał lekki wiatr i niósł pieśń przez całą Grecję, gdziekolwiek zaś zasłyszano choć jeden jej ton dziecko w kolebce, tam z tego dziecka miał wyrosnąć poeta³².

Z kontrastu bowiem właśnie rodzi się najczęściej komizm *Wyroku Zeusa*. Komizm postaciowy i sytuacyjny przy kreacjach bogów, którym narrator nie odmawia wprawdzie boskich atrybutów, ale którym równocześnie nie skąpi nader ludzkich słabostek i przywar; humanizując ich w ten sposób, dodaje im przy tym osobliwego wdzięku, którego nie mieli w *Triomphe de Plutus* u Marivaux i który przypomina *Débat de Folie et d'Amour* Luizy Labé lub *Amours de Psyché et de Cupidon* La Fontaine'a. Oto Promienisty i Argobójca wydziwiają na słabość Zeusa wobec Ateny i na jej nudną cnotę; oto Hermes zbliża się ze drzeniem do ojca bogów i ludzi, bo

³¹ Dz. V, s. 135.

³² Dz. V, s. 135.

nuż [...] zbudził się gniewny, nuż, nim wysłucha, porwie kolejno każdego za nogę, zakręci nad głową i ciśnie na jakie trzysta staj ateńskich³³;

oto sam Zeus wreszcie, któremu „noc zesła wesoło”, toteż

siedział na ziemi wesół [...] i w chwale radosnej ogarniał świecącymi oczyma krąg ziemski. Ziemia, uradowana ciężarem ojca bogów i ludzi, rodziła pod nim jasną majową trawkę i młode hiacenty, a on, wspierając się o nią dłońmi, przebierał palcami w kędzierzawym kwieciu i cieszył się w sercu wyniosłym.³⁴

Komizm sytuacyjny i słowny zarazem, gdy „najpiękniejsza kobieta, jaka kiedykolwiek stąpała po ziemi matce”³⁵, „porwała za dzieżę z kwasem rozczynowym i, chlusnąwszy przez kratę, oblała Promienistemu promienistą twarz, promienisty kark, promienistą chlene i forminę”, na co „jęknął” i „zakrywszy swą natchnioną głowę połą mokrej chlene, odszedł we wstydzie i złości”³⁶.

Najsilniejszy efekt komiczny wydobyty przeciw z kontrastu między upoetycznioną urodą piekarskiej a jej beznadziejnie gruboskórną naturą, czego zaślepiony Apollo do ostatka nie dostrzega. Narrator z całą pieczołowitością przygotowuje końcowy efekt, dlatego opis piękności Eryfili jest wyjątkowo długi i tak przepojony nieklamany zachwytem, że trudno byłoby dopatrywać się w nim jakiejś ukrytej intencji:

Apollo spojrział i skamieniał.

Nigdy Attyka, nigdy cała ziemia grecka nie wydała piękniejszego kwiatu nad tę niewiastę. Przy blasku potrójnego kaganka siedziała pochylona nad stołem i zapisywała coś pilnie na marmurowych tabliczkach. Długie jej spuszczone rzęsy rzucały cień na policzki, chwilami jednak podnosiła głowę i oczy w górę, jakby się namyślając i przypominając sobie, co jeszcze ma zapisać, a wówczas widać było jej cudne źrenice, tak błękitne, że przy nich turkusowa toń Archipelagu wydałaby się bladą i spłowiełą. Była to po prostu twarz Kiprydy, biała jak piana morska, zaróżowiona jak jutrzeńka, o purpurowych jak syryjska purpura ustach i złocistej fali włosów — piękna, najpiękniejsza na ziemi — piękna jak kwiat, jak światło, jak pieśń!³⁷

Jakby nie było dosyć podobnej pointy, piękność tej kobiety ubiera ją w oczach patrzącego w inne jeszcze uroki: „Gdy spuszczała oczy,

³³ Dz. V, s. 136.

³⁴ Dz. V, s. 136/137.

³⁵ Dz. V., s. 131.

³⁶ Dz. V, s. 135.

³⁷ Dz. V, s. 131.

wydawała się cichą i słodką, gdy je podnosiła w zamyśleniu – natchnioną...”³⁸

Nic dziwnego – i teraz dopiero ujawnia autor swe humorystyczne intencje – że „pod Promienistym poczęły drzeć boskie łydki” – i kontrast między prozaicznością objawów jego zachwyty a poetycznością poprzedniego opisu jest ponownie źródłem humoru; kontrast również między wyobrażeniem o „natchnionej” a tematem jej zamyśleń:

Tymczasem złotowłosa wzięła nową tabliczkę i poczęła na niej pisać. Rozchyliły się przy tym jej boskie usta i zaszemrał jej głos, do głosu formingi podobny:

– [...] Członek Areopagu Melanokles za chleb przez dwa miesiące: drachm czterdzieści pięć i cztery obole... napiszmy dla okrągłości drachm czterdzieści sześć... Na Atenę! napiszmy pięćdziesiąt – mąż będzie kontent. Ach ten Melanokles... Gdybyś ty nie mógł przyczepić się do nas o fałszywą wagę, dałabym ja ci kredyt... Ale z szarańczą trzeba być dobrze [...]”³⁹.

Jednakże zakończenie noweli ma w sobie pogodę uwznioślonej wizji olimpijskiego świata, której nawet dyskretny humor prozaicznej wzmianki, że Kronid po spędzonej wesoło nocy „był niewywczasowan bardzo”, nie mąci.

* *

*

Czy Sienkiewicz czytał *Triomphe de Plutus* Marivaux, próżno chyba dociekać. Jeśli nie, *Wyrok Zeusa* był niezwykle udanym ujęciem motywu, którego rodowodu może już na górze Ida należałoby szukać; jeśli tak, dawał lekcję artystycznego przekształcenia materii literackiej, potwierdzając przekonująco słuszność opinii, że oryginalność nie polega zawsze na mówieniu rzeczy nowych⁴⁰ i że „naśladowanie” może być źródłem oryginalnej sztuki. Jakkolwiek było, zdarzeniowość obydwu tekstów jest uderzająco zbieżna i nawet ich odmienność rodzajowa nie zaciera podobieństw, choć równocześnie stanowi przestrozę przed wartościującym osądem. Innymi środkami artystycznymi rozporządzał Marivaux, autor sztuki dramatycznej, inne miał do dyspozycji Sienkiewicz, choć w jego idealnie pod względem konstrukcyjnym zbudowanej noweli niewiele trzeba zmieniać, by była komedią.

³⁸ Dz. V, s. 132.

³⁹ Dz. V, s. 132.

⁴⁰ Zob. J. K r z y ż a n o w s k i, *op. cit.*, s. 368.

Przecież nie forma obydwu utworów stanowiła istotniejszą między nimi różnicę, ale funkcja, jaką im wyznaczono; ona to decydowała o konstrukcji charakterów protagonistów, ona kształtowała charakter przedstawionego świata i atmosferę całości. Inny wydzźwięk emocjonalny musiał emanować z tekstu, który był ostrą satyrą na wszechwładzę pieniądza w społeczeństwie i zarazem niewątpliwą drwiną z motylkowatych poetów i snobujących się artystów; inny z ustylizowanej w antyczną szatę nowelki, kpiącej z nieżyciowości poetów, ale i rekompensującej im miłosne porażki, chociaż niewolnej od dość krytycznego spojrzenia na kobietę.

Abstrahując od sensu obydwu utworów, opracowanie identycznego motywu uwypukla charakterystyczne różnice między nimi i determinuje ostateczne wnioski. Obaj pisarze poszukali dla swej koncepcji ideowej tej samej szaty antycznej, ale to, co u Marivaux było odmiennym wprowadzeniem, chociaż tym samym, co zazwyczaj *déguisement*, u Sienkiewicza stało się sugestywnym obrazkiem mitologicznym. Jedno i drugie ma swoją motywację w funkcji utworu, toteż z odmiennego sposobu wykorzystania antycznej maski nie mogą wynikać żadne sugestie ani co do sztuki, ani co do możliwości artystycznych obydwóch pisarzy. Nie ma również żadnych podstaw do ewentualnych wniosków, że jeden lub drugi był bardziej rozmiłowany w antycznym świecie i znał go lepiej lub gorzej. Przeprowadzone zestawienie potwierdza natomiast trwałość tradycji powiastki antycznej w literaturze europejskiej, pozwala też lepiej zrozumieć istotę artyzmu Sienkiewicza i jego stosunek do antyku. Lektura *Iliady*, *Odysei* czy *Eneidy* nie tylko – jak napisano – kształtowała jego styl epicki, znajdujący wyraz w powieściach historycznych⁴¹, ale okazywała się również zachętą do nowel antycznych. Wielki klasyk, śladem renesansowych twórców szukający odprężenia w humoreskach, wracał do tematów antycznych nie tylko dlatego, że napisze *Quo vadis* i że „realizm pozytywistyczny był prądem literackim klasycyzującym”⁴², ale że kultura i tradycja antyczna była jego krwią duchową. Nie bez przyczyny obraz świata pogańskiego wypadł w *Quo vadis* artystycznie sugestywniej niż świat chrześcijański⁴³; nie bez przyczyny przez homorystyczną otoczkę zdarzeń *Wyroku Zeusa* prze-

⁴¹ Tamże, s. 364.

⁴² Tamże, s. 337.

⁴³ Zob. np. opinie krytyki francuskiej o *Quo vadis* w M. K o s k o, *La fortune de Quo Vadis de Sienkiewicz en France*, Paris Librairie L. Rodstein 1935.

gląda ciepły uśmiech autora wobec przedstawionej rzeczywistości, a w ujęciu stylistycznym urzeka „prawdziwie olimpijska prostolinijność”, „spokój i oględna w wykonaniu prostota”, które z zachwytem dostrzegał w języku Słowackiego⁴⁴; nie bez przyczyny wreszcie w innym ujęciu tego samego motywu, tym razem sądu Piotra i Pawła „nad starymi bogami”, właśnie Promienisty Apollo wezwany został do dalszego życia, bo w nim „kwiat duszy ludzkiej, [...] jej radość, światło i [...] tęsknota ku Bogu”⁴⁵; a razem z nim Wenus, „najpiękniejsza, najwięcej czczona”, bo choć „grzeszna, [...] winna, ale w niej „szczęście ludzkie jedyne”⁴⁶.

Bogowie antyczni nie tylko na planetach znaleźli schronienie⁴⁷ – pozostać mieli na zawsze w ludzkich sercach jako ich niezbywalne tęsknoty, stosunek zaś Sienkiewicza do antyku rzuca charakterystyczny snop światła na jego tradycyjnie pojmowany obraz i wprowadza w nim znamienne korektury.

⁴⁴ Wyraził to w szkicu *Słowacki Helios* (1909) – zob. J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 389.

⁴⁵ H. Sienkiewicz, *Na Olimpie*, Dz. V, s. 143.

⁴⁶ Tamże, s. 144.

⁴⁷ Zob. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques*, Londres 1939.