

Joanna Krzemińska

"Tematy" w ilustracjach "Trylogii" Henryka Sienkiewicza

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 152-160

1978

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.

Zakończenie

Milczenie w dramacie może wiązać się z motywacją:

Filozoficzną — przejawia się ona w dramatach Becketta, ukazujących mówienie zdążające do milczenia jako proces rozpadu osobowości oraz ciągle zmaganie się z milczeniem rozumiane jako walka o istnienie. Motywację filozoficzną ma także milczenie realizujące się w akcie komunikacji w języku „zużyтым” np. w utworach Ionesco i Różewicza.

Empiryczną — przeważa ona np. w dramatach Czechowa, Brechta, Szaniawskiego. Obejmuje milczące zachowania osób lub pokrywanie mówieniem istotnych, tkwiących w podtekście myśli.

Sceniczną — najlepszym przykładem jest nieme wejście Wiarusa w *Warszawiance* związane z przewidywanym efektem teatralnym tej sceny w kontekście całego ciągu scenicznego utworu.

Funkcje milczenia w dramacie można podzielić na trzy grupy, a w każdej z nich wyróżnić szereg funkcji szczegółowych, które w konkretnej realizacji scenicznej dadzą się dokładnie nazwać i określić. Funkcje zasadnicze to:

Ekspresyjna — związek milczenia z ruchem, gestem, ogrywaniem rekwizytów, światłem — różnorodnymi środkami teatralnego wyrazu. Milczenie staje się swoistym działaniem scenicznym. Ma zaskakiwać widza (czytelnika), wywoływać szczególne napięcie psychiczne, kierować stroną emocjonalną odbioru.

Semantyczna — milczenie stanowi dodatkowy tekst, który znaczy poprzez wprowadzenie go w kontekst słowny dramatu. Modyfikuje to, co zostało zwerbalizowane, zmienia zabarwienie semantyczne wypowiedzi, uzupełnia wysłowienie nowymi wartościami (ideowymi, psychologicznymi itp.).

Konstrukcyjna — umiejętne rozmieszczenie milczenia w różnych częściach dramatu stanowi ważny zabieg kompozycyjny. Milczenie może np. pełnić funkcję delimitatora tekstu lub być punktem kulminacyjnym akcji.

Anna Krajewska

„Tematy” w ilustracjach „Trylogii” Henryka Sienkiewicza

Trylogia inspirowała artystów nieomal od momentu ukazania się pierwszych odcinków *Ogniem i mieczem* na łamach warszawskiego „Słowa” i krakowskiego „Czasu” w 1883 r. W ciągu blisko stu lat, w zmieniających się sytuacjach kultury, powstawały związane z nią obrazy, rysunki, rzeźby, utwory mu-

zyczne, filmy, sztuki teatralne, żywe obrazy, zabawki itd., wytwory o bardzo różnej wartości artystycznej. Należą one do różnych sfer twórczości i produkcji, z których każda wymaga innego języka opisu i aparatu badawczego. W związku z tym, przed podjęciem problemu tytułowego, proponuję kilka uściśleń.

Po pierwsze, biorę pod uwagę wyłącznie wytwory kultury plastycznej, z pominięciem utworów muzycznych, teatralnych i filmowych.

Po drugie, w odniesieniu do uwzględnionego materiału za uzasadnione uważam przyjęcie otwartego pojęcia sztuki, ponieważ nie zawęży ono pola zainteresowań przez wprowadzenie podziału na sztukę i kicz, lecz obejmuje wszelkie działania artystyczne¹.

Po trzecie, przy omawianiu twórczości plastycznej inspirowanej *Trylogią* niecelowe wydało mi się używanie terminu „dzieło sztuki”; wprawdzie istnieją zawsze możliwości odwołania kryteriów wartościowania funkcjonujących w okresie, kiedy powstały interesujące mnie obiekty, ale są one mało sprawne przy badaniu materiału, służącego w głównej mierze zaspokajaniu potrzeb pozaartystycznych. Sytuację komplikuje również fakt niemożności dotarcia w wielu wypadkach do oryginału, a w stosunku do wszelkich multiplikacji obowiązują już inne kryteria ocen. Dlatego proponuję wprowadzenie terminu „tekst kultury plastycznej”, wynikającego z koncepcji „tekstu kultury”². Tekstem kultury plastycznej w równej mierze jest obraz olejny, rzeźba, rysunek, ilustracja w czasopiśmie, reprodukcja, pocztówka. Należy przy tym pamiętać, że obraz i jego reprodukcja są dwoma różnymi tekstami plastycznymi.

Po czwarte, wypada uściślić zakres pojęcia ilustracji. Mówi się o ilustracji plastycznej, ale również o muzycznej, filmowej, dźwiękowej; ilustracją jest drzeworyt w książce, fotografia w czasopiśmie i wykres w pracy naukowej. Długo można wymieniać wieloznaczności tego pojęcia; na użytek moich obserwacji proponuję przyjąć, iż cechą wyróżniającą teksty plastyczne zwane ilustracjami jest uaoacznienie przez nie treści zawartych w innych materiałach semiotycznych, co jest możliwe dzięki dokonaniu przekładu intersemiotycznego³. Jest to dość szerokie rozumienie pojęcia ilustracji, obejmujące również teksty plastyczne nie związane bezpośrednio z drukowanym utworem literackim, za to wyraźnie wykluczające zdobnictwo książkowe i typografię. „Zadaniem ilustracji jest ukonkretnić obrazowość tekstu od strony wizualnej”⁴. To stwierdzenie

¹ W. Hofmann: *Kicz i sztuka trywialna jako sztuki użytkowe*. W: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Warszawa 1976, s. 466—484.

² S. Zólkiewski: *Kultura literacka 1918—1932*. Wrocław 1973, s. 410.

³ M. Hopfinger: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław 1974.

Mieczysława Porębskiego w pełni pokrywa się z podaną tutaj definicją i jednocześnie wskazuje na pragmatyczną rolę tej dziedziny sztuki. Rola ta ulegała pewnym zmianom w zależności od sposobu rozpowszechniania danego tekstu plastycznego, tzn. od jego medium, a także od przemian w sferze obiegowych, trywialnych pojęć, stereotypów, mody itd., od sytuacji społeczno-politycznej warunkującej odczytanie *Trylogii*, ogólnie mówiąc: od sytuacji kultury.

Po piątę, teksty plastyczne będące ilustracjami *Trylogii* można podzielić, ze względu na medium ich rozpowszechniania, na pięć grup: ilustracje w czasopiśmie, w albumach, w książkach, ilustracje będące autonomicznymi tekstami plastycznymi (obrazy, rzeźby) i pocztówki. Taki podział, biorący pod uwagę medium, wskazuje na różnice leżące w warstwie technologicznej i związanych z nią formach społecznego obiegu. Czynniki te miały wpływ na wybór motywu i konstrukcję tekstu plastycznego, albowiem inne były zasady budowania autonomicznego obrazu przeznaczonego do pokazywania na wystawach, inne obowiązywały przy wykonywaniu ilustracji książkowej, mimo iż źródło inspiracji było wspólne.

Na wybory dokonywane przez artystów decydujący jednak wpływ miały i mają zjawiska natury ogólnokulturowej, nie ograniczające się do problemów czysto artystycznych i do medium. W wypadku *Trylogii* były to m. in. różne sposoby odczytywania powieści, wynikające ze zmian sytuacji społeczno-politycznej i — co za tym idzie — odmiennego stosunku do tradycji szlachecko-sarmackich. Bardzo istotnym czynnikiem było stanowisko zajmowane przez twórców i odbiorców wobec powieści i malarstwa historycznego oraz związki między tymi dwoma rodzajami tekstów plastycznych. Przy oglądaniu tekstów plastycznych inspirowanych *Trylogią* zwraca uwagę fakt, iż w ciągu blisko stu lat pewne motywy cieszyły się u ilustratorów szczególnym zainteresowaniem. Zagadnienie to należałoby badać w trojaki sposób. Z jednej strony, wychodząc od problemów wynikających z wewnętrznej budowy tekstu literackiego: w jakiej np. mierze powtarzanie się schematów budowy fabuły narzuca rodzaj selekcyjnego szablonu ikonograficznego. Z drugiej strony, zajmując się zjawiskami zewnętrznymi w stosunku do powieści: istotny byłby fakt, że pierwsze ilustracje wykonane przez znanych i popularnych artystów końca XIX w. — Juliusza Kossaka, Piotra Stachiewicza i Stanisława Batowskiego, zaciążyły nad późniejszymi pracami, których autorzy posługiwali się wcześniej powstałymi tekstami plastycznymi jak kliszami, powtarzając wypróbowane układy kompozycyjne. Należałoby wreszcie rozważyć sprawę od strony tematów mocno osadzonych w tradycji i stale powtarzających się w różnych tekstach kultury. Są one nośnikami stereo-

⁴ M. Porębski: *Malowane dzieje*. Warszawa 1961, s. 16.

typów i konwencji, odzwierciedlają odrębność historyczną, kulturową, psychiczną i moralną. W *Trylogii* takich tematów można by odnaleźć wiele; w ilustracjach szczególną uwagę zwracają: pojedynek, kulig, jeździec, wódz, śmierć. Dokładne ich omówienie wykracza poza ramy tego artykułu, ograniczę się tylko do ukazania ich w obrębie zbioru tekstów plastycznych, jaki tworzą ilustracje do *Trylogii*, nie odwołując się do tradycji i innych realizacji.

Pojedynek to przede wszystkim spotkanie dwóch wrogo do siebie nastawionych ludzi, konfrontacja siły i zręczności, ale też charakterów i postaw życiowych. Teksty plastyczne inspirowane *Trylogią* dotyczą walki:

1) przedstawicieli wrogich armii, a więc antagonistów politycznych:
— *Walka* (Longinus Podbięta walczy z Pułjanem pod Konstantynowem), ilustracja Jana Rosena w „Tygodniku Powszechnym” 1884 r.;

— *Walka Wołodyjowskiego z Kannebergiem*, obraz olejny Stanisława Batowskiego;

— *Walka Skrzetuskiego z Burdabutem*, ilustracja książkowa Jana Marcina Szancera;

2) wrogów osobistych:

— *Pojedynek Kmicica z Bogusławem Radziwiłłem pod Prostkami*, obrazy olejne Stanisława Batowskiego i Alfonsa Borkowskiego;

— *Kmicic nad pokonanym Bogusławem w czasie bitwy pod Prostkami*, pocztówka Edwarda Grajnera i ilustracja J. M. Szancera (por. ryc. 1 i 2);

3) przeciwników honorowych:

— *Pojedynek Wołodyjowskiego z Bohunem*, ilustracja w albumie z ilustracjami do *Ogniem i mieczem* wydanym w 1898 r., wykonana przez Juliusza Kossaka oraz ilustracja książkowa J. M. Szancera;

— *Pojedynek Kmicica z Wołodyjowskim*, ilustracja w albumie do *Potopu* wydanym w 1898 r., wykonana przez Czesława Jankowskiego oraz ilustracja książkowa J. M. Szancera;

4) przeciwników towarzyskich:

— *Pan Wołodyjowski uczy Basię fechtów*, ilustracja w albumie do *Pana Wołodyjowskiego* wydanym w 1900 r., wykonana przez Stanisława Batowskiego i ilustracja książkowa J. M. Szancera.

Jak widać z podanych przykładów, nie zawsze są to w pełnym tego słowa znaczeniu „pojedyunki”, ale po prostu walka zbrojna dwóch przeciwników. Najchętniej przedstawiano walkę Kmicica z Bogusławem Radziwiłłem. Scena ta najlepiej oddawała istotę pojedyunku: dwóch ludzi, którzy poprzysięgli sobie śmierć, jeden — bohater pozytywny, po jego stronie jest sympatia czytelników, drugi — czarny charakter, walczą w sprawie ojczyzny, honoru i kobiety. Tak silnego antagonizmu nie ma między żadną inną parą przeciwników. Rzecz znamienna, iż pierwsze dwie ilustracje tego tematu

wykonane przez A. Borkowskiego i S. Batowskiego ukazywały sam moment walki, gdy późniejsze — pocztówka projektowana przez E. Grajnera i ilustracja książkowa J. M. Szancera, przedstawiają Kmicica jako pogromcę Bogusława. Jest to już właściwie inny temat, w którym chodzi o pokazanie, iż zwycięstwo jest po stronie honoru, sprawiedliwości, prawdy itd.; w takim ujęciu zawiera się więcej dosadności i moralizatorstwa niż w samym motywie walki. Warto zwrócić uwagę, jak uderzające jest podobieństwo między tymi dwoma tekstami plastycznymi (ryc. 1 i 2): pocztówka stała się kliszą dla później wykonanego rysunku. Nie inaczej należy tłumaczyć prawie identyczne, a nie wynikające z opisu w powieści, aranżowanie sceny: Bogusław leży na ziemi, jego głowa, pozbawiona hełmu, zwrócona jest w lewą stronę, w przeciwnym kierunku ucieka spłoszony koń, pośrodku w pełnej zbroi stoi Kmicic, który jak to przedstawił Sienkiewicz, opiera nogę na piersi pokonanego i przytyka mu szablę do gardła; w tle umownie zaznaczona została bitwa. Jan Marcin Szancer nie tylko w tym wypadku wzorował się na wcześniej powstałych tekstach plastycznych; również w innych jego pracach wyraźnie widoczny jest związek z popularnym obraznictwem, do jakiego należy zaliczyć pocztówki.

Temat *kuligu* wykorzystany został przez Sienkiewicza tylko raz — w pierwszej części *Potopu*, która jest opisem i pochwałą szlacheckiego życia, obyczajów panujących w starych rodzinach, osiadłych w zamożnych dworach i zaściankach. Wiadomości na ten temat czerpał autor zarówno z tekstów źródłowych, jak i wprost z życia, z tradycji wciąż żywej wśród dziewiętnastowiecznego ziemiaństwa. Opisów kuligów było wiele w literaturze tego okresu, ich interpretacja plastyczna zaś całkowicie odpowiadała zamiłowaniu do przedstawiania koni ciągnących powóz lub sanie, tych wielokrotnie malowanych „czwórek” i „trójek” z zaprzęgiem. Znane są mi trzy ilustracje tego fragmentu powieści pochodzące z końca XIX w.: dwie wersje wykonane przez Juliusza Kossaka (akwarele por. ryc. 3) i jedna przez Czesława Jankowskiego (ilustracja w albumie do *Potopu*). Bardzo wyraźnie nawiązują one do schematu, w którym najważniejszy jest ruch, pęd koni unoszących młodą parę w jakimś nieokreślonym kierunku, trochę jak w bajce, gdzie zaczarowany powóz zaprzężony we wspaniałe rumaki uwozi bohaterów do zakłętą krainę. Kmicic i Oleńka jadą przez tajemniczy, ośnieżony las w saniach przykrytych niedźwiedzią skórą, na koźle siedzi woźnica i strzela z bata, spod kopyt końskich zrywają się stada ptaków. Temat kuligu jest bardzo malowniczy, a jednak tylko raz znalazł odbicie w później powstałych tekstach plastycznych — w ilustracji książkowej Antoniego Uniechowskiego. Może spowodował to zanik tradycji kuligów, przez co temat stał się bardziej bajkowy i nie odpowiada już nastrojowi powieści?

Zarówno w temacie pojedynku, jak i kuligu występuje koń, od-

wieczny symbol rycerskości, sarmackości, junackiej fantazji, który najpełniejszą realizację znajdował w temacie *jeźdźca*. Janina Wiercińska przedstawiła jego różne interpretacje w tekstach plastycznych powstałych w pierwszej połowie XIX w.⁵; w późniejszym okresie zdaje się on zanikać. Spośród ilustratorów *Trylogii* podjął go przede wszystkim Juliusz Kossak. Korzenie jego sztuki tkwiły w romantyzmie, co niejednokrotnie zaowocowało właśnie w temacie *jeźdźca*, choć nie w związku z powieścią Sienkiewicza. W tekstach plastycznych inspirowanych *Trylogią* został on podjęty przez Kossaka właściwie tylko cztery razy. Są to dwie ilustracje zrobione do „Tygodnika Ilustrowanego” — *Skrzetuski i Longinus Podbipięta* oraz *Zagłoba i Bohun*; jedna to album — *Helena z Zagłobą, Wołodyjowskim i Rzędzianem* oraz gwasz przedstawiający *Kompaniów Kmicica* (ryc. 4). Dwa pierwsze z wyżej wymienionych tekstów plastycznych, ze względu na ich kompozycję i sposób umieszczania w czasopiśmie, należy omówić łącznie. Są to ilustracje dwóch, nie związanych bezpośrednio z sobą epizodów — mało znaczących ogniw fabuły i dlatego można przypuszczać, iż artyście chodziło przede wszystkim o przedstawienie czterech różnych bohaterów — „czterech temperamentów”. Po raz pierwszy były one reprodukowane w „Tygodniku Ilustrowanym” w roku 1886 i zajmowały całe dwie sąsiednie strony — po lewej *Zagłoba i Bohun*, po prawej *Skrzetuski i Longinus*. Uzyskano dzięki temu wrażenie rozstajnych dróg. Bohaterowie pozytywni, których postępowanie nie budzi żadnych wątpliwości, tj. *Skrzetuski i Longinus*, podążają po swej drodze zdecydowanie, nie oglądając się za siebie. Podobnie śmiało patrzy przed siebie *Bohun*, tylko z postaci jego towarzysza bije jakaś nerwowość: *Zagłoba* jest wyraźnie zakłopotany, niepewny. Charaktery tych czterech jeźdźców, zdążających przez stepy na czele zbrojnych oddziałów, określa również sposób, w jaki siedzą na koniu. Jeźdźcem o największym temperamencie jest *Bohun* — Kozak, syn stepu, jakby zrośnięty z koniem, nieodłącznym towarzyszem, jednocześnie dzikim i powolnym swemu panu, który ściąga jego wodze, poskramia chęć galopu. Jakże inaczej wyglądają na koniach towarzysze junackiego życia *Kmicica* (ryc. 4). To są również jeźdźcy „przyrośnięci” do siodła, ale ich rumaki są nawykłe do jazdy w ordynku, wyuczone posłuszeństwa, znać, że zareagują na najłżejszy ruch wodzami i również jak prawdziwi przyjaciele swych panów na nastrój, na panującą sytuację — w czasie wesołej przejażdżki, odmalowanej przez Juliusza Kossaka, są swobodne i eleganckie w ruchu. W ilustracji tej artysta, podejmując temat jeźdźca, przedstawił jednocześnie jakby kwintesencję stereotypu sarmaty-junaka, beztroskiego, rozbawionego, w wesołej

⁵ J. Wiercińska: *Andriolli świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*. „Zródła do Dziejów Sztuki Polskiej” t. XVI 1976, s. 79—80.

kompanii takich jak on towarzyszy, zawsze z bronią i na koniu, zbratanego z naturą, często lepiej niżli z ludźmi. Scenę tę prawie bez żadnych zastrzeżeń, poza szczegółami ubioru, można by przenieść w wiek XIX i wyobrazić sobie, iż to grupa okolicznych ziemian wybiera się na polowanie. Również ilustracja ukazująca Helenę z Zagłobą, Wołodyjowskim i Rzędzianem jadących przez step utrzymana jest w konwencji towarzyskiej przejażdżki po okolicy, choć ciągle jeszcze konie i ludzie są równorzędnymi bohaterami sceny. W ilustracji książkowej oraz na pocztówce — zrobionych przez Antoniego Piotrowskiego i odnoszących się do tego samego fragmentu *Ogniem i mieczem* — znacznie większy nacisk został położony na rodzajowość i anegdotę. Helena, będąca przecież jeźdźcem szczególnego rodzaju, na rysunku Kossaka nie różni się od swych towarzyszy, u Piotrowskiego zaś siedzi na koniu po damsku, we włosach ma wstążki i nie jest to już grupa jeźdźców, ale kobieta w otoczeniu mężczyzn na konnym spacerze. Jest w takim ujęciu tematu wyraźna trywializacja, uzasadniona w wypadku pocztówki charakterem tego medium. Jeźdźcy pojawiają się jeszcze w innych pracach inspirowanych *Trylogią*, np. są głównym tematem pocztówek projektowanych przez Wacława Boratyńskiego, wydanych w 1935 r. Jest to niewątpliwym wyraz trwałości tematu, a jednocześnie dowód jego stopniowego przesuwania się do innego poziomu obiegu społecznego tekstów plastycznych. W pierwszej połowie XIX w. „jeździec” był godny wielkich romantyków, cieszył się zainteresowaniem wśród artystów różnego autoramentu i rangi — pisarzy, poetów, malarzy: dzięki temu zdobył sobie szybko popularność wśród szerokich rzesz odbiorców i stopniowo zaczął ulegać trywializacji — malarstwo ułanów, myśliwych, Kozaków itp., aż wreszcie zaczęto haftować ich na makatkach a serie pocztówek obrazowały słynne bitwy i wielkich wodzów. Pocztówka Boratyńskiego, z serii ilustrującej *Potop*, zatytułowana *Atak husarii pod Warszawą* (ryc. 5), będąca dalekim echem obrazu S. Batowskiego *Atak husarii pod Chocimem*, wyraźnie pokazuje jak temat, który według dziewiętnastowiecznego *decorum* wymagał odpowiednio „wielkiej” oprawy, zszedł do poziomu popularnego obraźnictwa. Tematem łączącym się nierozzerwalnie z jeźdźcem jest *wódz*. Jego historia jest znowu tak ogromna, iż próba uogólnień, nawet zawężonych tylko do ram powieści, byłaby niesłychanie trudna. Ograniczę się więc tylko do najbardziej charakterystycznych jego realizacji w ilustracjach do *Trylogii*. Pierwszej dokonał J. Kossak w rysunku reprodukowanym w albumie do *Ogniem i mieczem*, zatytułowanym *Książę Jeremi na mogile*. Schemat kompozycji wykorzystany przez artystę od dawna funkcjonował w kulturze europejskiej; w interpretacjach literackich i plastycznych powtarzano te same elementy: biały koń, wyniesienie wodza ponad oddział żoł-

nierzy, ręka wzniesiona do góry itd. Sienkiewicz wprowadził to do swego opisu księcia Wiśniowieckiego; Kossak był wierny tekstowi literackiemu, ale również uzależniony od wcześniejszych, plastycznych wizerunków wodza. W powieści jest to moment, gdy Jeremi Wiśniowiecki przysięga walczyć ze zbuntowanymi Kozakami do całkowitego nad nimi zwycięstwa. Na usypanym wzgórku-mogile, z zatkniętym na szczycie krzyżem, stoi wódz na białym koniu, w zbroi, ale z odkrytą głową, wznosi szablę i ukazuje się swojemu wojsku wyruszającemu do walki z wrogiem. Wszystko jest w tej scenie skonwencjonalizowane, a Kossak uwypuklił jeszcze elementy symboliczne schematu: koń Wiśniowieckiego jest nieproporcjonalnie duży w stosunku do innych, wojska otaczające mogiłę wydają się nieprzebraną rzeszą małych ludzików, nad którymi góruje wódz-olbrzym. Również A. Piotrowski, będąc podobnie jak Kossak uzależniony od opisu w powieści, musiał sięgnąć po ten sam szablon: w jego ilustracji książkowej wszystko powtarza się w nieomal karykaturalnej formie. W innych przedstawieniach wodzów *Trylogii* występuje albo koń — w scenach ukazujących ich na tle całego wojska — albo wyniesienie ponad tłum żołnierzy w czasie walki. Oznaki władzy, takie jak buława hetmańska w ręku Czarnieckiego i Zagłoby czy półksiężyc niesiony przed sułtanem, są jeszcze dodatkowym wzmocnieniem informacji przekazywanej przez tekst plastyczny. Wszystkie najbardziej nośne elementy konwencji zawarł Antoni Uniechowski w ilustracji do *Potopu* przedstawiającej Stefana Czarnieckiego. Rysunek ten jest tak komunikatywny, iż nikt nie może mieć wątpliwości co do tego, iż przedstawia pozytywnego, zwycięskiego wodza, a takim w *Potopie* jest jedynie Czarniecki.

Sienkiewicz opisał w *Trylogii* cały ciąg wojen, które przetoczyły się przez Polskę w drugiej połowie XVII w., wiele stron poświęcił bitwom, pojedynkom, różnym krwawym scenom, ale temat *śmierci* został przezeń szczegółowo ujęty tylko trzy razy: w *Ogniem i mieczem* — śmierć heroiczna Longinusa Podbipięty, w *Potopie* — demoniczny koniec Janusza Radziwiłła i w *Panu Wołodyjowskim* — egzekucja Azji. Śmierć Wołodyjowskiego, nie pokazana w całym dramatycznym przebiegu, podniesiona została do rangi symbolu największego poświęcenia dla ojczyzny, prawości charakteru i męstwa. Każda z trzech wymienionych wyżej scen jest krańcowo różna. Śmierć Longinusa Podbipięty, zarówno w wersji literackiej, jak i w plastycznych, wykonanych przez Juliusza Kossaka (ilustracja w albumie) i J. M. Szancera (ilustr. książkowa, por. ryc. 6), była wyraźnie wzorowana na męczeństwie świętego Sebastiana. Przedśmiertne wizje Janusza Radziwiłła przypominają romantyczne rozmowy z diabłami i duchami. Groza i tajemniczość tej sceny pociągała dziewiętnastowiecznych artystów. Stanisław Batowski u dramatyzył zrobioną przez siebie ilustrację reprodukowaną

w albumie do *Potopu* przy pomocy gwałtownego ruchu, drgającego światła, konwulsyjnego gestu umierającego i przerażenia malującego się na twarzach otaczających go ludzi. Władysław Łuski, choć zilustrował już następny fragment powieści, moment, gdy zdobywcy zamku wdzierają się do komnaty, w której leży trup hetmana, to jednak w dalszym ciągu podtrzymał w swoim rysunku atmosferę niesamowitości i grozy. Przeciwnie postąpił Szancer, przedstawiając w ilustracji książkowej fakt odejścia hetmana-zdrajcy bez żadnych emocji. Nie ma już w jego pracy śladu romantycznej walki z zaświatami.

Śmierć Azji jest ze wszystkich trzech najbardziej okrutna. Sienkiewicz opisał ją z naturalistyczną drobiazgowością, musiała więc budzić pewne moralne zastrzeżenia u przeciętnego, mieszczańskiego odbiorcy, a także przypominać o krwawych zajściach w Galicji w czasie powstań chłopskich. Może dlatego nie była chętnie pokazywana poprzez teksty plastyczne? Znane mi są tylko jej dwie wersje: Włodzimierza Tetmajera *Azja wbity na pal* (ilustracja w albumie) i Antoniego Piotrowskiego *Azja wbijany na pal* (ilustracja książkowa). Obie nawet w połowie nie oddają dosadności opisu, są złagodzone i jakby wyciszone dzięki ciemnej tonacji. Przeciwnie postąpili realizatorzy filmu *Pan Wołodyjowski*, rozbudowując całą scenę do rozmiarów okrutnego widowiska. Jest to zjawisko znaczące dla tematu śmierci, który obecnie przedstawiany bywa od strony fizjologii umierania i anatomii zabijania, z hiperrealistyczną precyzją.

Wszystkie te przykładowo omówione tematy żyły i żyją niezależnie od *Trylogii*, realizowane w różnych tekstach kultury, w tym także w działaniach nie pozostawiających trwałych, materialnych śladów, jak np. ukazanie się zwycięskiego wodza na białym koniu, inscenizowanie fikcyjnych pojedynków, szarża końska na czołgi itd. Wprowadzenie ich do powieści, jakby samo przez się, zmuszało do podejmowania ich w ilustracjach. Od sytuacji zewnętrznej — sytuacji kultury, zależała popularność określonego tematu, sposób jego realizacji i odbioru.

Joanna Krzemińska

Poulet: odbudowa czasu

Georges Poulet: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór Jana Błońskiego i Michała Głowińskiego. Przedmowa Jana Błońskiego. Warszawa 1977 PIW, ss. 578 *.

* Książka ta słusznie może pretendować do miana najgorzej wydanej książki