

WSPÓŁCZESNY SIENKIEWICZ. LITERATUROZNAWCZE PORTRETY PISARZA*

ALEKSANDRA CHOMIUK**

Patronem Sienkiewiczowskiej biografistyki jest Julian Krzyżanowski jako twórca podstawowego kompendium wiedzy o pisarzu – jego kalendarium¹ – i jako inicjator wydania zachowanych listów twórcy². Jeśli jednak wpływ pierwszego z dzieł jest tu trudny do przecenienia, to oddziaływanie korespondencji jako bezpośredniego źródła opowieści o Sienkiewiczu było znacznie słabsze. Spośród biografów jedynie Józef Szczublewski starał się wychodzić poza materiały z *Kalendarza*³, nie tyle jednak przewartościowując dotychczasowe narracje, co poszerzając ich wymiar prywatno-intymny.

Prób odpowiedzi na pytanie o to, czy wydane w ostatnim czasie listy pisarza umożliwiają jakieś istotne zmiany w sposobie widzenia jego sylwetki, należy jak na razie szukać nie w czystych biografiach, lecz w pracach wpisujących zagadnienia literackie w kontekst antropologiczny, psychologiczny lub związany z historią idei⁴. Tego typu spojrzenie, przywracające odniesieniom biograficznym miejsce w badaniach literaturoznawczych, nie ma oczywiście wiele wspólnego ani z tradycyjnym opisem życia i dzieła, ani z tymi ujęciami, które traktują informacje o twórcy jedynie jako dokumentarne wsparcie dla historii literatury. Wiąże się ono bowiem ze zmianą metodologicznych podstaw literaturoznawczego opisu, wzmacniając go zainteresowaniem badaczy kreatywnym aspektem opowieści auto/

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

** Aleksandra Chomiuk – dr hab., Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

¹ J. Krzyżanowski, *Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1954.

² Wybór korespondencji Sienkiewicza opublikował J. Krzyżanowski w roku 1951 w dwu tomach *Dzieł*. W latach 1977–2009 wydano 5 tomów *Listów*. Po śmierci badacza pracę nad ich edycją kontynuowała M. Bokszczanin.

³ J. Szczublewski, *Żywoć Sienkiewicza*, Warszawa 1989. Biograf przywołał w pracy niepublikowane w czasie jej pisania materiały, udostępnione mu przez M. Bokszczanin.

⁴ Są to m.in. rozprawy: J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003; T. Bujnicki, *Pożytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”*, Kraków 2007; R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2009; M. Głogier, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010; E. Kosowska, *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza*, Katowice 2013.

biograficznej i odwołującego się do kulturowo-antropologicznego ożywienia podmiotu. Ta nowa rola biografistyki wynika więc z osłabienia przekonania, że dzieło samo generuje swój sens i zastępowania go poczuciem, iż ów sens jest legitymizowany tożsamością twórcy, ta ostatnia zaś ma charakter niekończącej się opowieści. Owa procesualność odnosi się zresztą zarówno do samego „życiopisania”, jak i do działalności interpretacyjnej. Jeśli też coraz wyraźniej dostrzega się w literaturze powiązanie tego, co się mówi, jak się mówi i kto mówi, każdą opowieść, niezależnie od jej tradycyjnego statusu jako prawdy lub fikcji, można uznać za „opowiadanie siebie”. Takie podejście do źródeł biograficznych, którymi stają się i dokumenty osobiste, i beletrystyka, wynika z nowych założeń literaturoznawstwa, wspartego na przesłankach psychologicznych, socjologicznych czy antropologicznych, traktującego życie pisarza jako kolejny tekst kultury podlegający lekturze podejrzeń.

Spośród powstałych w ostatnich latach prac, nakładających na twórczość Sienkiewicza siatkę rozpoznań biograficznych, skupię uwagę na książkach Jolanty Sztachelskiej, Ryszarda Koziołka i Macieja Glogera⁵. Pierwsze z ujęć, mierzące się z problemem odnajdywanych u autora *Krzyżaków* ambiwalencji, można określić tytułem jednego z rozdziałów jako opis twarzy i masek. Tematem jest tu pisarz zastygły w paru nośnych formułach, upraszczany, pomniejszany, a także wciąż jeszcze nierozpoznany. W pracy Koziołka, stawiającego tezę o „rozchwianej osobowości ideowej” Sienkiewicza [C, s. 23], twórczość to punkt wyjścia do ujęć sięgających w głąb jego prywatnych fantazmatów i kompleksów. Wreszcie tematem Glogera staje się Sienkiewicz jako *homo politicus*, nie w sensie bezpośredniej działalności, lecz jako ktoś, kto proponuje Polakom projekt cywilizacyjno-kulturowy oparty na tradycyjnych wartościach europejskich. Owe trzy książki kształtujące wizerunek twórcy w porządku: estetycznym, psychologicznym i ideologicznym, łączy spór z tymi wypowiedziami, które w ostatnim czasie negowały wartość jego spuścizny dla kształtowania świadomości zbiorowej Polaków. Łączy je również polemika z sienkiewiczologią instrumentalną, której założenia ujmuje tytułowa formuła jednej z prac rewidujących nadpisywane nad tą twórczością resentymenty: „Sienkiewicz z kim i przeciw komu?”⁶.

TWARZE I MASKI PISARZA

Pierwszą z prac poddanych biografizującej lekturze stanie się książka J. Sztachelskiej, która ujawnia rys osobistej fascynacji autorki twórcą, bodaj jako pierwszym spośród polskich artystów tak wyraziście oddzielającym wizerunek medialny od prywatnego, świadomie też kreującym pewne postawy estetyczno-świato-

⁵ Wszystkie odwołania do prac są zaznaczone w tekście głównym za pomocą następujących skrótów: *Czar i zakłęcie Sienkiewicza* [Cz], *Ciała Sienkiewicza* [C], *Sienkiewicz nowoczesny* [S].

⁶ *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa. Z kim i przeciw komu?* Warszawa–Kiejdań–Łuck–Zbaraż–Beresteczeko, koncepcja i red. nauk. T. Bujnicki i J. Axer, Warszawa 2007.

poglądowe jedynie na użytek literatury. Mimo jednak wyrazistości w dziele nurtu biograficznego, nie stanowi ono jakiegokolwiek ciągłej opowieści. Jest to cykl różnorodnych zbliżeń, tyleż ujawniających popełniane na pisarzu mistyfikacje, co mierzących się z pułapkami jego ujednoznaczniania. Podstawową zasadą szkiców, dotyczących takich m.in. zagadnień jak literackie i życiowe inspiracje dzieł, ich religijny wymiar w kontekście prywatnych przekonań, miejsce erotyki w utworach, stało się eksponowanie związków twórczości Sienkiewicza z różnymi kontekstami kulturowymi oraz niejednorodności jego ról twórczych poddawanych sprzecznym motywacjom: misji i rynku. Ta wielość portretowych ujęć współtworzonych przez informacje biograficzne i odniesienia estetyczno-ideowe, być może grzeszy pewną niejednorodnością. Owa niejednorodność dotyka jednak również istoty trudności związanych z wizerunkiem artysty, niby od lat oczywistym, a jednak zmiennym w oświetleniu kolejnych interpretacji, zaskakującym znajduwanymi w nim niekonsekwencjami.

Portrety pisarza w odbiciu dokumentów osobistych ujawniają badaczce kilka biograficznych masek. Mamy więc globtrotera przeżywającego „męską” przygodę w Ameryce, szczęśliwego małżonka budującego swój pierwszy prawdziwy dom rodzinny, mizantropa zmagającego się z realnymi i urojonymi dolegliwościami, literata pętanego konwenansem społecznym, wielkiego artystę źle znoszącego zobowiązania i ograniczenia, jakie niesie sława, wreszcie erudyte wykorzystującego szyfry kultury europejskiej dla własnych estetycznych i życiowych potrzeb.

Szczególną rolę w autokreacyjnym dyskursie współtworzącym „projekt mężczyzny i artysty” [Cz, s. 80] zyskują w rozprawie listy do Jadwigi Janczewskiej. Szkic poświęcony tej korespondencji eksponuje przestrzeń literackiej gry między mężczyzną i kobietą oraz między pisarzem i jego pierwszą czytelniczką. Sienkiewicz – mistrz familiarnej poprawności, jak się go określa w pracy – cenzurując swoje utwory zgodnie z oczekiwaniami szwagierki, miał w niej widzieć tak obiekt bezpiecznej adoracji realizowanej w stylu rycersko-sentymentalno-ironicznym, jak i lustro „odbijające obraz takiego siebie, jakim chciał być dla niej i swoich czytelników” [Cz, s. 62]. Sztachelska opisując relacje łączące Janczewską i Sienkiewicza, przywołuje m.in. autobiograficzną opowieść Marii Korniłowicz⁷. Nie jest jednak tak surowa, jak wnuczka pisarza, w ocenie owego związku. Choć nie pomija tego jego aspektu, który określa jako rodzaj psychicznego uzależnienia twórcy (czytamy w pracy o złowieniu go przez Janczewską „w sieć” i o „sile fatalnej” jej oddziaływania), dostrzega jednak również dobroczynny wpływ na jego warsztat, skutkujący „wysubtelnieniem artystycznego wyrazu” [Cz, s. 75]. Jako narzuconego nie traktuje badaczka również samego, będącego stawką owej gry epistolarnej, publicznego wizerunku autora *Trylogii*:

⁷ M. Korniłowicz, *Onegdaj. Opowieść o Henryku Sienkiewiczu i ludziach mu bliskich*, Warszawa 1972.

Ostatecznie bowiem dzięki Janczewskiej Sienkiewicz wchodzi w rolę wielkiego pisarza, noblisty, reprezentanta swojego kraju, artysty. To ona uczy go tych ról, które nie zawsze przecież są maskami, lecz także ujawniają jakąś część duszy. [Cz, s. 83]

Bliski tradycyjnej rekonstrukcji biograficznej jest również szkic dotyczący przyjaźni pisarza ze Stanisławem Witkiewiczem. Autorka najpierw pyta o powody zerwania stosunków, a następnie ich wznowienia po latach. Nie jest to oczywiście pierwszy opis tego epizodu biografii obu twórców. Badaczka przypomina ustalenia J. Krzyżanowskiego, M. Kornilowicz i Z. Piaseckiego. Wyjaśniając ten wątek, wprowadza ona, poza domysłami na temat negatywnych konsekwencji „kupieckiego” pośrednictwa pisarza w sprzedaży obrazów Witkiewicza, problem rozbieżności ich postaw estetycznych. Mniej istotne są natomiast w tej rekonstrukcji same listy pisarza do przyjaciela⁸, które stają się podstawą do kilku zaledwie uogólnień, takich jak komentarz o Witkiewiczzu „zmiękcza[jącym] serce nazbyt powolnej rodzicom panny” [Cz. s. 176], czy hipoteza dotycząca domniemanej, negatywnej reakcji malarza na listy dokumentujące szczęśliwe pożycie stadła Sienkiewiczów.

Tymczasem jednak w owej epistolografii, która powstaje w najszcześniejszym chyba okresie życia pisarza, od jego powrotu do Warszawy w r. 1879, aż po narodziny potomka, znacznie ciekawiej niż pełna luk strona faktograficzna, rysuje się autoportret psychologiczny. Wiele jest tu, mimo rosnącego powodzenia literackiego, skarg na samotność i niezrozumienie, wiele krytycznych uwag o polskim życiu kulturalnym, wiele też jednak autentycznej troski o przyjaciela, przejawianej w dbałości o jego zdrowie i materialne interesy, choć wyrażanej w stylu wyraźnie maskującym zakłopotanie związane z własną rolą pośrednika handlowego. Bardziej więc chyba niż opisy szczęścia rodzinnego, mogła przeskadzać Witkiewiczowi grandilokwencja przyjaciela kamuflująca jego filantropijną intrygę. Mimo iż jednak rzeczywiście w którymś momencie doszło na ten temat do scysji, czego dowodem jest list pisarza z 7 listopada 1881 r., kolejne listy zdają się wskazywać, że relacje towarzyskie obu artystów zdołały wrócić po tym incydencie do przyjacielskiej normy.

Ze wszystkimi więc zastrzeżeniami dotyczącymi zarówno jednostronności poznanego punktu widzenia⁹, jak i niekompletności zachowanej korespondencji Sienkiewicza, można chyba założyć, że między momentem w którym składa on deklarację o nadaniu przyszłemu potomkowi imienia Stanisław (list z 13 czerwca 1882 r.), a chrzcinami syna 18 grudnia 1882 r., kiedy to otrzymał on imiona

⁸ J. Sztachelska, dzięki pomocy M. Bokszczanin, zapoznała się z nieopublikowaną jeszcze w całości w czasie pisania szkiców korespondencją Sienkiewicza skierowaną do S. Witkiewicza.

⁹ W jednym z listów do rodziny S. Witkiewicz pisał: „Nie widuję się z nimi – co, jak wiecie, nastąpiło nie z mojej winy – dowiaduję się przez trzecie osoby o jej [Marii Sienkiewiczowej] zdrowie, bo ich zawsze Kocham”, cyt. [za:] Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz w kręgu ludzi i spraw sobie bliskich. Szkice nie tylko biograficzne*, Opole 1999, s. 92.

Henryk Józef Kazimierz, w istocie coś musiało się wydarzyć. Czy to było odrzucenie przez Witkiewicza propozycji pisania do redagowanego przez przyjaciela „Słowa”? Być może tak. Hipoteza ta, podbudowana wspomnianym wyżej opisem różnic poglądów estetycznych obu twórców, nie ma tu jednak swojego odbicia w epistolografii. Ta bowiem ujawnia jedynie lukę między listem Sienkiewicza z września 1882 r. a kolejnym, o osiem lat późniejszym, z jednoczesnym przeskokiem od przyjacielskich zwierzeń do konwencjonalnych grzeczności. Jeśli zaś idzie o powody odnowienia znajomości po latach, to zostały one ujęte głównie z perspektywy S. Witkiewicza. Choć bowiem artystów łączyła „miłość do Tatr i Zakopanego” [Cz, s. 189] oraz wspólny krąg znajomych, to jednak za najważniejszy impuls dla unormowania stosunków badaczka uznaje docenienie przez autora *Na przełęczy* roli historycznej prozy Sienkiewicza w postyczeniowej Polsce.

W pozostałych częściach pracy dominują już konteksty estetyczno-światopoglądowe bliskie samemu pisarzowi, łączące się przy okazji ze znamienym przesunięciem ideowym. Portret pozytywisty zostaje tu przysłonięty wizerunkiem dekadenta, zdaniem Sztachelskiej jedynie rozmaicie kamuflowanym w twórczości przez nakładanie nań ujęć przygodowych, historycznego patosu, zobowiązań patriotyczno-obywatelskich. W konsekwencji poszukiwała ona takich odniesień dla Sienkiewiczowskiego pesymizmu i sceptycyzmu oraz dla specyfiki jego artyzmu¹⁰, które pozwoliłyby dostrzec odrębność twórcy na szerszym kulturowym tle.

Pierwszy historycznoliteracki kontekst stanowi Szekspir, czytany przez autora *Potopu* zarówno samodzielnie, jak i za pośrednictwem Słowackiego, a także zderzany z Goethem. Odpowiadając na tytułowe pytanie jednego ze szkiców: „Dlaczego Hamlet a nie Faust?” [Cz, s. 125], zestawia Sztachelska dwie tradycje, które zaważyły na twórczości pisarza. Goethe to reprezentant klasycyzującego romantyzmu, widziany jednak w drugiej połowie XIX wieku również jako zwolennik społeczno-politycznego liberalizmu i aktualizującego przeszłość historyzmu. Z drugiej strony mamy Szekspirowskiego Hamleta, pojawiającego się w pamiętniku Płoszowskiego jako „prefiguracja zwątpienia we wszystkie wartości, obraz atrofii woli przeplatanej napadami szaleńczej aktywności” [Cz, s. 122]. Dziełem ujawniającym podwójność owych literackich filiacji stało się właśnie *Bez dogmatu*, czytane przez pryzmat poszukiwań poznawczej pełni, a jednocześnie objawiające przerażającą otchłań niepoznawalnego, „grozące[go] wchłonięciem tego co niezbywalnie ludzkie – tożsamości” [Cz, s. 121]. W końcu jednak nie w odwołaniach faustowskich, lecz w kreacji duńskiego księcia dostrzega badaczka główne odniesienie dla Płoszowskiego:

Ostatnie słowa Sienkiewiczowskiego Hamleta nie będą zatem zatrzymywać pięknych chwil. Odchodzimy bezpowrotnie – zapisuje w swoim pamiętniku Płoszowski – taki jest nasz wybór, „a tu, gdzieśmy się tyle namęczyli, niech zostanie po nas tylko milczenie”. [Cz, s. 126]

¹⁰ Podkreślając np. „pewne cechy jego obrazowości, rozmiłowanej w formach dojrzałych aż do przekwitania i deformacji” [Cz, s. 65].

Szekspir jako mentor polskiego artysty to jednak zarówno ironista i subtelny esteta, jak i twórca „teatru okropności” na który składa się „gwałtowność” procesów dziejowych, przestrzeń „jako wroga człowiekowi, tajemnicza, wręcz kosmiczna pustka”, wreszcie postaci wykazujące „związek ambicji, pychy, energii i namiętności” [Cz, s. 151–152]. W tym ostatnim ujęciu inspirował on nie tyle *Bez dogmatu*, co *Ogniem i mieczem* i *Krzyżaków*.

Wpływ na biografie twórczą autora *Trylogii* wywarł też mistrz przełamywanej ironią i groteską melodramatyczności – Słowacki. Odkrywanie Sienkiewicza jako pisarza-ironisty, możliwe m.in. dzięki pracom T. Bujnickiego opisującego relacje w tej twórczości między słowem własnym i cudzym¹¹, czy M. Jankowiaka poszukującego w niej ironicznego melodramatyzmu¹², pozwala badaczce na włączenie pisarza w dyskurs modernistyczny z jego dystansowaniem się wobec uroszczeń pozytywistycznego rozumu. W kontekście gry perspektyw: autorskiej i fikcjonalnej, można też czytać oscylację między stereotypowością postaw religijnych wpisanych w niektóre literackie światy Sienkiewicza i ujawnianym w prywatnych wypowiedziach swoistym sceptycyzmem o korzeniach pozytywistyczno-modernistycznych. Jak podkreślała Sztachelska, nieszczęściem autora *Bez dogmatu* stało się zdominowanie jego pisarskich wcieleń przez oficjalną rolę narodowego autorytetu, co skutecznie wytłumiło w powszechnym odbiorze ten nurt dyskursu, tak prywatnego, jak i literackiego, którego głównymi cechami były wątplenie i poszukiwanie. Ku nowoczesności, powiązanej już jednak z egalitaryzacją kręgu odbiorców, prowadzi też pisarza skłonność ku melodramatycznym efektom. Owo poddawanie się wymogom estetyki popularnej, łączone z zarzutem ucieczki od współczesnych problemów w przeszłość, to jedna z przyczyn jego konfliktu z modernistami, których wizje twórczości były oparte na odmiennych podstawach artystycznych i ideowych.

I tak przez pryzmat owych estetyczno-światopoglądowych uwikłań Sienkiewicza, docieramy do tytułowego „czaru i zaklęcia”, otwierającego spór o miejsce autora *Trylogii* w polskiej kulturze. Choć samo tytułowe sformułowanie, zapożyczone od M. Konopnickiej, sugeruje jednoznaczność oceny, to przecież w swej roli pryzmatu zbierającego różne przywołane w pracy głosy i punkty widzenia może ono zostać uznane również za narzędzie subtelnych rozróżnień. Idąc bowiem tropem najważniejszego dla Sztachelskiej sygnału samoświadomości Sienkiewicza, jego ironii, możemy dostrzec ów Sienkiewiczowski czar jako tyleż lek na „skrzeczącą” rzeczywistość, co jako słodką truciznę.

Ironia jako tworzywo tożsamości człowieka, który przyznaje sobie prawo „do bycia wolnym i niezależnym od jakichkolwiek, najpoważniejszych nawet

¹¹ Są one zawarte m.in. w książce: T. Bujnicki, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa 1981.

¹² M. Jankowiak, *Ironiczny melodramatyzm w powieściach Sienkiewicza „Bez dogmatu” i „Quo vadis?”* [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1991.

społecznych i narodowych, ludzkich i boskich zobowiązań”, staje się kluczem dla zrozumienia mechanizmów autokreacji twórcy, który chcąc być „europejskim artystą”, musi jednocześnie przyjąć rolę „nowego wieszczą i hetmana dusz” Polaków [Cz, s. 160]. Ponadto nałożona na życiowo-literacki dyskurs ironiczna perspektywa to ujęcie niezawłaszczające twórcy przez jakąkolwiek opcję estetyczno-ideową, pozostawiające miejsce dla jego zróżnicowanych wizerunków, choćby takich, jak zawarte w dwu kolejnych, badanych przeze mnie pracach.

SIENKIEWICZOWSKIE CIAŁA I FABUŁY

Jeśli jednym z pobocznych założeń książki Sztachelskiej było uzmysłowienie potencjału „połączonych sił psychoanalizy i krytyki feministycznej” w czytaniu twórczości autora *Quo vadis* [Cz, s. 123], to za swego rodzaju dopełnienie – również polemiczne – tego aspektu jej pracy możemy uznać *Ciała Sienkiewicza* R. Koziołka. W ogóle zresztą kontekst *Czaru i zaklęcia Sienkiewicza* uznaję za ważny wątek organizujący tę rozprawę. I nie chodzi tu o odniesienia powierzchniowe, mierzone liczbą przypisów. O tym, że Koziołek był ważnym czytelnikiem pracy, świadczy poświęcona jej recenzja¹³. Jest to więc głębszy nurt powiązań, w ramach którego istotne dla sienkiewiczologii problemy, czasem w pierwszym dziele tylko zasygnalizowane, zyskują w drugim własny kształt ideowy.

Za pierwszy lekturowy ślad uznaję otwierającą rozprawę śląskiego badacza uwagę o publicystycznym pseudonimie Sienkiewicza, postrzeganym jednak nie w kategoriach „gr[y] twarzy i maski, ale lepszego i gorszego imienia” [C, s. 9]. Koziołkowi nie tyle więc, jak Sztachelskiej, chodzi o „wizerun[ek] czyst[y], nie zniekształcony przez przymus bycia kimś innym niż się jest” [Cz, s. 68], co o samą jego zmienność uwarunkowaną „kapryśn[ym] nadmiar[em] własnych emocji i niespójnych przekonań” [C, s. 23]. Również wzmianka białostockiej autorki na temat różnic między „wyrafinowanym malarsko” okrucieństwem Sienkiewiczowskich scen tortur a ich wymiarem naturalistycznym u Żeromskiego [Cz, s. 227] została rozwinięta przez Koziołka w zestawieniu opisów ciał bohaterów *Ogniem i mieczem* oraz *Popiołów* [C, s. 51–52]. Cały zresztą problem estetyzacji u Sienkiewicza scen cierpienia i śmierci zyskał poszerzenie, wsparte kontekstem psychoanalitycznym, w części pt. *Popisy przemocy*. Podobnemu wzmocnieniu uległa kategoria folgi, wiązana przez Sztachelską z postaciami charakteryzującymi się słabością wewnętrzną, niewytrwałością, brakiem higieny ducha, zaś u Koziołka będąca jednym z pojęć, których dwuznaczność stała się kluczowa dla opisu twórczości Sienkiewicza jako „lustr[a] dla naszych wstydlivych rozkoszy” [C, s. 38].

¹³ R. Koziołek, [Rec.:] [J. Sztachelska, *Czar i zaklęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003], „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4, s. 251–267.

Zróznicowane podejście obojga badaczy do biografii pisarza ujawnia się w sposobach opisu jego związku z Janczewską. Jeśli bowiem w pierwszej z prac listy autora *Bez dogmatu* do szwagierki służą przede wszystkim ujawnieniu tego, kim, dzięki niej, stał się on sam jako twórca, druga – w większym stopniu eksponuje grę artysty przetwarzającego całą ich skomplikowaną relację w literaturę. „Sienkiewicz wymyślił Jadwigę Janczewską w lecie 1886 r.” – czytamy na początku rozdziału pt. *We mgle* [C, s. 154]. Mimo powyższej deklaracji Janczewska nie jest tu jedynie „literackim fantomem” pisarza. Jego „epistolarny romans” wykorzystujący, pożyczone z cudzych i własnych fabuły, „imiona-maski”, to gra serio, odniesienie do tego, „co boli i przeraża” [C, s. 156] i co, na dodatek, zyskuje przełożenie na konkretne zdarzenia („Zaledwie kilku dni potrzeba »Betsy«, aby »Dick« zmienić decyzję i zerwać zaręczyny” [z Marią Babską] – C, s. 158). Choć więc bezpośredni nacisk położony zostaje w tym fragmencie pracy na literackie zabawy pseudonimami, łagodzące obsesyjny wymiar związku niemożliwego, to jednak – skoro „gra [...] mistrz” [C, s. 156] – „[n]ic tu nie jest niewinne” [C, s. 158], wszystko zaś znaczące.

W tym miejscu warto też zwrócić uwagę na różnicę ocen tego biograficznego epizodu. Jeśli Sztachelska opisując go, nie traci z oczu zysków artysty, to w bilansie sporządzonym przez Koziołka, odnoszącego postać Mgły-Janczewskiej do tego typu kobiet, o których cytowany przez niego Sienkiewicz pisał, że „[n]ie wiedzą one same czego chcą, a oddani im sercem ludzie [...] wyczerpują się na walkę z niczym” [C, s. 159], zostały wyeksponowane głównie straty mężczyzny. Jeszcze wyraźniej ten negatywny osąd dochodzi do głosu w cytowanym przez badacza fragmencie *Rodziny Połanieckich*, służącym ryzykownemu utożsamieniu Mgły z tą mgłą o której jeden z bohaterów powieści mówi, że życie w niej skutkuje „zgnilizną i niczym więcej” [C, s. 155].

I tu już wyraźnie ujawnia się metoda stosowana przez autora *Ciała Sienkiewicza*. Jego dyskurs to ciągłe łapanie literackiego słowa na gorącym uczynku, podejmowanie Sienkiewiczowskiej wypowiedzi „w miejscu, w którym nie chce ona biec dalej lub broni się przed konsekwencją własnej potencjalności” [C, s. 56], dopowiadanie tego, jak kulturowe ciała bohaterów literackich sublimują skrywane fantazmaty i obsesje człowieka z krwi i kości.

Takim otwarciem na konsekwencje o charakterze psychobiograficznym są poszukiwania przez pisarza „własnego imienia”. Oprócz doraźnych pseudonimów z listów do szwagierki, szczególną uwagę badacz poświęcił tej przemianie twórcy, którą ujmuje hasło: *Litwos obiit, hic natus est* Henryk Sienkiewicz. Chodzi w niej bowiem nie tylko o zmianę sygnatury identyfikującej pisarza, ale przede wszystkim o kryjący się za nią życiowo-twórczy projekt, łączący się z przejściem od publicystyki do literatury. Jeśli więc sama owa, trwająca prawie dekadę ewolucja została opisana jako narastający konflikt między heterogenicznym językiem literatury i homogenicznym językiem idei, to nowa tożsamość oznaczała zwycięstwo celów artystycznych nad „służb[ą] u jakiejś partii” [C, s. 30]. Paradoksalnie

więc powrót do rodowego nazwiska, sygnującego teksty wolne od doktrynalnych zobowiązań, oddalił Sienkiewiczowski dyskurs od asercji. Zaś założenie, że poglądy twórcy w konfrontacji z „pełną sprzeczności faktur[ą] narracji powieściowych, publicystycznych i epistolograficznych” [C, s. 50] okazywały się drugorzędne lub nieistotne, doprowadziło nawet badacza do wniosku o niemożności stworzenia ciągłej opowieści biograficznej o Sienkiewicz-pisarzu („nie sposób snuć o tej twórczości narracji głównej opartej na wyjaśnianiu, jakie to czynniki zewnętrzne uczyniły z pisarza-demokraty konserwatystę, a z dekadenta-estety chwalcę mieszczańskiej przyziemności”) [C, s. 47].

Ukonstytuowany w tekstach literackich „podmiot Jasienkiewicz” – jak określa go Koziółek¹⁴ – to więc byt nie tylko o osłabionej ideowej tożsamości, ale i afabularny, ujawniany „w geście przeczenia” czy w aporii, „która blokuje iluzję konieczności zdarzeń i znaczeń” [C, s. 51], wskazywany przez trawiące to pisarstwo gry, aluzje, przemilczenia, a więc, najogólniej mówiąc, przez figury rozrywające ciągłą i przezroczystą narrację. Jedną z takich figur nieobecności dookreślił badacz jako „miejsce po ojcach”, będące w *Trylogii* częścią rozległej symboliki narodowo-historycznej, a jednocześnie zyskujące sens w odniesieniu do biografii twórczej, w ramach której upokorzenia „ubogiego literata” aspirującego do ręki panny z ziemiańsko-konserwatywnych sfer, miałyby być jednym z impulsów do „eksterminacji” ojców z jego prozy [C, s. 64].

Literackie odzwierciedlenie mają u Koziółka i inne kompleksy Sienkiewicza. Jego hipochondrii badacz przeciwstawia krzepę bohaterów, delikatnej posturze, która – zgodnie z rodową legendą – uniemożliwiła gimnazjaliście udział w powstaniu styczniowym, portrety postaci urodziwych a jednocześnie pełnych męskiej siły, takich jak Selim czy Ketling, słabnącej ręce pisarza – przezwyćzioną słabość ręki Wołodyjowskiego.

Odniesienie biograficzne zyskuje również rozpoznany w Sienkiewiczowskich fabułach sceptycyzm wobec jakichkolwiek pozaliterackich gwarancji celowości biegu rzeczy. W *Trylogii* wyróżnia się tu powstały zaraz po śmierci żony *Pan Wołodyjowski*, o którym Koziółek pisze następująco:

Dla Wołodyjowskiego, który nie rozumie polityki, prawa i historii, kobiecość i dom stanowią wyczekiwaną nagrodę za wierność i rzetelną służbę. Ale wyczekiwaną od kogo – zdaje się pytać swojego bohatera Sienkiewicz wdowiec, wiodąc go od jednego kryzysu do następnego, aż do kulminacji, jaką jest samobójcza śmierć. [C, s. 79]

Co ciekawe, tę dzieloną z pisarzem egzystencjalną nadświadomość przypisuje badacz również jednemu z literackich bohaterów. Nieusuwalną sprzeczność między jednostkową potrzebą sensu a bezmyślnością dziejów rozumie największy powieściowy frant – Zagłoba. Ta postać osadzona w dwuznacznej pozycji „bycia

¹⁴ Badacz nawiązuje tu do przywołanego przez samego Sienkiewicza domniemanego brzmienia jego rodowego nazwiska [C, s. 9].

za, a nawet przeciw”, zyskuje – dzięki śmiechowi – choćby chwilową zdolność do rozbrajania „własnej egzystencjalnej i historycznej nędzy” [C, s. 232]. Dodajmy tu, że po latach ową zdolność przypisze twórca i innym bohaterom, w tym przede wszystkim Leonowi Płoszowskiemu i Petroniuszowi, których bronią w bezna- dziejnej walce z losem staje się już jednak nie komizm, lecz ironia.

Historia „małego rycerza” wyróżnia się w twórczości Sienkiewicza również odmiennością zastosowanego schematu fabularnego. Na tle wyeksponowanej w opracowaniu tendencji do opowieści o umierających bohaterkach, takich jak Lilian z noweli *Przez stepy*, Danusia z *Krzyżaków* czy Marynia z *Wirów*, ostatnia część historycznego cyklu to utwór, w którym – jak czytamy – pisarz „przeprawa swoisty »trening straty«, ostatecznie – nie tyle bliskiej kobiety, ale własnej śmierci” [C, s. 200–201], po to, by dzięki „dar[owi] fikcji [...] odwrócić nieod- wracalne, pomyśleć nierzeczywiste: własną śmierć na oczach zakochanej kobiety oraz miłość do anioła uwolnionego z pułapki erotycznej różnicy” [C, s. 205].

Jednak to nie koniec biograficznych problemów z Sienkiewiczowskimi postaciami kobiecymi. Realnej stracie żony i matki badacz przeciwstawił kobiety w literaturze odmładzane, a właściwie „udziecinniane”, w próbie obrony „przed śmiertelnym zapleczem erotyzmu” [C, s. 195]. Nieoczekiwanym *pendant* do niejawnych „pragnień i lęków męskich bohaterów” [C, s. 195] stały się też dwu- znaczne relacje między nimi a młodocianymi bohaterkami, ujawnione w *Autor- kach. Humoresce o dzieciach, nie dla dzieci* i w listach do Wandy Ulanowskiej. Innym odniesieniem literatury do biografii staje się opis zmian w sposobie ujmo- wania przez pisarza relacji między pierwiastkiem męskim i kobiecym. Kobiecość w literackich ujęciach Sienkiewicza początkowo stabilizuje ład męskiego świata. Wraz jednak ze zwiększaniem się liczby fragmentów mizoginicznych, „idea »kobiecości« przestaje być wartością równoważącą bezład historii” [C, s. 153].

Literackie wypowiedzi Sienkiewicza operujące „poetyką erotyzmu kneblo- wanego, która musi szukać ujęcia w figurach pośrednictwa – dowcipie, aluzji, peryfrazie, metonimii” [C, s. 128] i – dodajmy – ironii, mają prowokować „myślenie o ukrytym”, „dopowiadanie niewypowiedzianego” [C, s. 131]. To maskowanie „ciemnej energii instynktów” pozwalające na zasugerowanie tego, o czym mówić nie wypada, nie odnosi się jedynie do dyskursu erotycznego. Podobny efekt przeniesienia odnajduje badacz w Sienkiewiczowskich opisach ludzkiego cierpienia. Tezie o „przyjemność[i] lektury, którą powinno pobu- dzać to, co od początku dwuznaczne: obraz przemocy i cierpienia” [C, s. 267], możemy przypisać dwojakie odniesienie ideowe. Koziołek odwołuje się tu do wspólnego pokoleniu pozytywistów „szoku darwinowskiego”, odkrywającego „zwierzęcość każdego, także kulturowego konfliktu” [C, s. 327]. Drugą stroną tej fascynacji jest jednak klasyczna tradycja *mimesis*. Za patrona tego typu przedsta- wień możemy więc uznać nie tylko Platona, przywołanego w *Ciałach Sienkiewi- cza* w kontekście sprzecznych pragnień ludzkiej duszy, wstrętu wobec martwego ciała i fascynacji tym widokiem, ale i Arystotelesa z jego oddzieleniem wrażeń

życiowych i estetycznych („Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny”¹⁵). W roli „bycia za, a nawet przeciw” zostaje więc obsadzony w pracy nie tylko pojedynczy Sienkiewiczowski bohater, a cała literacka twórczość jako dyskurs, „który mieści w sobie podmiot rozszczępiony na różne języki, dający więc szansę uniku, ideowej nieodpowiedzialności” [C, s. 37]. Znamienne, że podobne cechy są odnajdywane w ironii, rozumianej jako „przewrotna przyjemność przywłaszczenia sobie przez udanie słów, którym jednocześnie gwałtownie się zaprzecza, a tym samym możność wygłaszania zabronionego sobie samemu dyskursu”¹⁶.

Koziołek eksponując retoryczno-symboliczny wymiar pisarstwa Sienkiewicza, formułuje swój dyskurs nie w faktograficznym stylu biografistyki, lecz w tej odmianie mowy, która – by posłużyć się tu cytatem – „wielbi samą sztukę opowiadania jako grę w język i z językiem” [C, s. 22]. Zrekonstruowany „projekt Jasienkiewicz”, będący nie tyle biografią, co psychobiografią czy metabiografią, wpisany zostaje w „poetykę niezdecydowania, która kryje się za pozorną monolitycznością utworów” pisarza [C, s. 47]. Zaś opis prowadzonej w nich gry między „rozkosznym odurzeniem cudownym obrazem krzepiącego działania opowieści” [C, s. 255] a udręczeniem historyczną koniecznością ma zakwestionować wszelkie nawet pozory prostoty wizerunku twórcy, który z pewnością „więcej wie, niż mówi” [C, s. 55].

PISARZ I IDEOLOGIE

Jeszcze inny porządek lektury „życia i pism” Sienkiewicza zaproponował M. Gloger. Zajął się on wspomnianą wyżej „historyczną koniecznością”, sytuującą twórcę w ideowych ramach „izmów” przełomu XIX i XX wieku. Opublikowany w roku 2010 *Sienkiewicz nowoczesny* nie jest jednak oderwany i od czasów jego powstawania. Celem badacza, ukazującego „twórczość i światopogląd pisarza w uwikłaniach z historyczną i socjologiczno-kulturową formacją określaną mianem nowoczesności”, stało się wskazanie jej „marginalizowanej dotąd konserwatywnej tradycji” [S, s. 9]. Charakteryzując założenia światopoglądowe twórcy na tle XIX-wiecznych idei, Gloger wpisał je jednocześnie w ramy dokonujących się pod koniec stulecia zmian w sposobie rozumienia ludzkiej tożsamości, w tej jednak wersji która bliższa jest kartezjańskiemu *cogito*, niż irracjonalnym nurtom „filozofii życia”. W tak zarysowanym kontekście, wykraczającym

¹⁵ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 319.

¹⁶ C. Kerbrat-Orecchioni, *Ironia jako trop*, przeł. M. Dрамиńska-Joczowa [w:] *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 140.

poza historycznoliterackie periodyzacje, modernizujący pisarza dyskurs został powiązany z ideami konserwatyzmu i nacjonalizmu, kryzysu tożsamości, a także z problemami religii i cywilizacji.

Różnica założeń ideowych stojąca u podstaw wizerunku twórcy w pracach Koziółka i Glogera przekłada się też na odmienne zasady biografizacji. Jeśli autor *Ciał Sienkiewicza* wyodrębnia „konflikty produkowane przez zaprzeczający sobie dyskurs pisarza” [C, s. 38], to w *Sienkiewiczu nowoczesnym* dominuje chęć zracjonalizowania i uspołnienienia jego poglądów. Nie oznacza to, że w ogóle brak tu owego „pomiędzy”, łączącego zjawiska zróżnicowane ideowo, jak np. usytuowanie nowoczesnej podmiotowości między „ja” zdążającym do panowania nad światem, a samoświadomością jednostki „pograżającej się w samej sobie” [S, s. 103]. Rzecz jednak w tym, że „pomiędzy” Glogera stanowi zazwyczaj w miarę ściśle wyznaczoną płaszczyznę świadomych wyborów pisarza, ukazywanych w „mediatyzując[ym] horyzon[cie] aksjologiczn[ym]” [S, s. 94] nie zaś, jak u Koziółka, nieprzejrzystą przestrzeń ideowego rozchwiania. Ta różnica determinuje też odmienne praktyki lektury tekstów Sienkiewicza. Podczas gdy Koziółek eksponuje fragmenty skupiające, jak w soczewce, „pęknię[cia], spod których prześwitują starcia różnych dyskursów” [C, s. 55], Gloger – tak w literaturze, jak i w publicystyce czy tekstach prywatnych – poszukuje deklaracji, które uznaje za reprezentatywne dla myśli pisarza w ogóle.

Wątpliwości rodzą się, gdy owo uspołnienie dotyczy wypowiedzi pochodzących z różnych okresów jego życia i wygłaszanych w różnych okolicznościach. Tak dzieje się np. w przypadku rekonstruowanej w sposób synchroniczny egzystencjalnej refleksji twórcy, której podstawy badacz znalazł już w młodzieńczych listach do Konrada Dobrskiego. Stworzony na ich podstawie obraz intelektualisty walczącego „o reintegrację rozpraszającej się podmiotowości wokół jednej z dwu możliwych osi: mityczno-religijno-uczuciowej [...] i scjentyście-racjonalistycznej” [S, s. 99] nazbyt jednak kontrastuje z sytuacją ucznia przygotowującego się do matury. Większość owych przypisanych niedoszłemu jeszcze wtedy studentowi refleksji, które mają świadczyć o „z wątpieni[u], pesymizm[ie], indywidualizm[ie], lęku przed Nieznanym przenikając[ym] pokolenie Szkoły Głównej” [S, s. 102], równie dobrze można byłoby złożyć na karb typowych dla jego wieku zmiennych nastrojów i skłonności do wypowiedzania sądów szokujących czy obrazoburczych. Jeśli więc Gloger szuka podobieństw między młodzieńczą korespondencją Sienkiewicza, równie często pobrzmiwającą zachwytem nad warszawskimi „szykami”, co egzystencjalną głębią, a powstałymi ponad dekadę później dziełami Aleksandra Świętochowskiego czy Juliana Ochorowicza, to siłą rzeczy nie powinien też zapominać i o różnicach między poziomem intelektualnym i erudycją dziewiętnastolatka i wieńczących swoją edukację doktoratami z filozofii tuzów polskiego pozytywizmu. Niesystemowe wypowiedzi pisarza na temat kondycji jednostki w nowoczesnym świecie swój całościowy kształt ideowy zyskały dopiero w *Bez dogmatu*. Jest to jednak dzieło czerpiące swe

podniety nie tyle z kryzysów wewnątrz pozytywizmu, co z „bezdogmatyzmu” późniejszego typu¹⁷.

Gloger opisując modernizacyjny autoprojekt Sienkiewicza, docenia w jego duchowym rozwoju głównie te momenty, w których twórca wyzwał się od bezkrytycznej afirmacji racjonalności i postępu i wybierał „inną nowoczesność”, w której było również miejsce na „lęk, zachowawczość, nostalgię, melancholię, ucieczkę, chorobę na sens”¹⁸. Elementem tak pojmowanego światopoglądu staje się zarówno specyficzny rys wspomnianego zaledwie w rozprawie Sienkiewiczowskiego nomadyzmu jako symptomu wykorzenienia fizycznego, jak i historyzm wiązany z próbami zakorzeniania duchowego, czy wreszcie skomplikowany stosunek do religii i dwuznaczna ocena kierunku rozwoju cywilizacji.

Problemowi religijności końca XIX wieku poświęcił badacz odrębny rozdział, wskazując tu amerykańskie, publicystyczne i prywatne wypowiedzi Litwosa, w których opis religii jako socjologicznego fenomenu przeplata się z wyestetyzowaną tęsknotą za *numinosum*. Potrzeba transcendentnych wrażeń w świecie, w którym transcendencia straciła charakter religijny, prowadzi tu, z jednej strony, do odrzucenia „przesadnie realnego” naturalizmu, zaś z drugiej – do refleksji o charakterze panteistycznym. Estetyczny dystans wobec współczesnej religijności przy poszanowaniu dla jej dziedzictwa to cechy postawy, którą Gloger, za A. Bielik-Robson, określił jako relację „luźnego przylegania” [S, s. 176]. Tę diagnozę można odnieść zarówno do wyznającego „rozpaczliwy sceptycyzm” Płoszowskiego [S, s. 184] czy do „sceptyczno-utyliitarnej” religijności Połanieckiego [S, s. 185], jak i do deklaracji samego twórcy. Jeśli więc czytamy w rozprawie o utyliarnym i „artystowsko-dandysowskim” stosunku Sienkiewicza do *sacrum*, to należy jedynie żałować, że badacz nie odniósł się do zaskakującej w tym kontekście sprzeczności związanej z powszechnym w polskim odbiorze traktowaniem twórcy jako wzorcowego pisarza katolickiego.

Jednym z istotnych paradoksów Sienkiewiczowskiej nowoczesności jest również problem jej silnej więzi z przeszłością, budowanej jednak nie tyle na podstawie wiedzy o zmiennych dziejach, co w oparciu o wiarę w „życiodajny mit” historyczny, dający człowiekowi „poczucie sensu, trwałości, zakorzenienia, czy po prostu chwilę wytchnienia” [S, s. 136]. Bowiem, w ujęciu Glogera, to właśnie „[m]it jest sposobem przyswajania historii jako siły nowoczesnej” [S, s. 37].

Z szacunkiem do dziejów jako „dobra konstytutywnego” wiąże się też bliski pisarzowi nurt konserwatywny. Ów konserwatyzm, poszerzony jednak o pewne wątki liberalne, wynika, zdaniem badacza, z przyswojenia traktatu *O demokracji w Ameryce* Alexisa de Tocqueville’a, rozwija dzięki doświadczeniom zdobytym

¹⁷ Podkreślmy, że Gloger, inaczej niż np. T. Bujnicki we wstępie do powieści w wydaniu Biblioteki Narodowej, widzi w utworze zapis idei dojrzewających w głowie pisarza już dekadę wcześniej.

¹⁸ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 8, cyt. za: [S, s. 14].

podczas podróży z lat 70., i jest utwierdzany przez kolejne lektury, jak *Psychologia tłumy* Gustawa Le Bona czy *Grandeur et decadence de Rome* Guglielmo Ferrero oraz przez kolejne obserwacje „z natury”, aż po rewolucję 1905 r. Gloger łączy osłabienie Sienkiewiczowskiej wiary w bezwzględną wartość idei postępu już z jego pobytem w Paryżu w latach 1878–1879, zaś zapisem owej przemiany czyni pochodzący z tego okresu dramat *Na jedną kartę*. W tym ujęciu powstałe u końca artystycznej drogi pisarza *Wiry* są już tylko konsekwencją zrodzonego z myśli Tocqueville’a przekonania, że „nie można przeprowadzić określonych zmian, abstrahując od typu kultury i tradycji, traktując ludzi i społeczeństwa jak plastyczne twory dające się dowolnie modelować przez ideologów, gdyż wtedy wszystkie próby reform przemieniają się w chaotyczną anarchię lub despotyczny ucisk” [S, s. 41]. Z perspektywy łączącej nieodzowną dla indywidualnej wolności myśl liberalną, z warunkującymi jej akceptację tradycyjnymi zasadami cywilizacji Zachodu, czyta Gloger również *Rodzinę Połanieckich*, uznaną za „odważn[ą] i szczer[ą] prób[ę] pogodzenia dość odległych i trudnych do zaakceptowania przez ówczesną opinię wartości” [S, s. 28].

Więcej problemów miał badacz z ujednoczeniem Sienkiewiczowskiej formuły narodowości, a to ze względu na sprzeczność między krytycznie postrzeżaną przez pisarza codziennością polskiego życia narodowo-społecznego i założeniem o wartości „narodu jako cennej podstawy tożsamości” [S, s. 144]. Zapisem przeobrażeń ideowych samego twórcy uczynił tu więc Gloger nie tyle wypowiedzi prywatne, co literackie „opowieści o odnajdywaniu i podtrzymywaniu tożsamości wyobcowanego i poddanego wpływom ślepego losu „Ja” [S, s. 154]. Jak bowiem czytamy w odniesieniu do jednej z nich:

W przeżyciu Skawińskiego możemy rozpoznać proces przeistoczenia, jakie dokonuje się w nowoczesnej świadomości nie tylko Sienkiewicza, ale wielu wybitnych jednostek, które znękanе kosmopolitycznym oderwaniem od świata i wspólnoty, a zdane tylko na samostanowienie i samo-realizację, zwracają się ku całości, wspólnotcie, przeszłości, aby odzyskać tożsamość, przełamać osamotnienie i odnaleźć sens. [S, s. 158]

Co ciekawe, za przykłady owych narracji, w ramach których „samoistny podmiot ucieleśnia się w ojczyźnie” [S, s. 163], nie służą tradycyjnie przywoływane w tym kontekście powieści historyczne, lecz utwory takie jak *Wspomnienia z Maripozy*, *Niewola tatarska* oraz przywołany wyżej *Latarnik*. Tylko pozornie bowiem *Niewola tatarska* i *Trylogia* są dziełami podobnymi w aspekcie sposobów przejawiania się kategorii narodowości. Jeśli bowiem o pierwszym z nich czytamy w rozprawie jako o „medium dla projektu silnej nowoczesnej podmiotowości, manifestującej swoją niepodległość, ale zarazem ustanawiającej nowy porządek wartości i poszukującej dróg do partycypacji w ciele ojczyzny” [S, s. 165], to drugie zdaje się nie wykraczać „poza konwencjonalne schematy rozumienia narodowo-religijnego patriotyzmu” [S, s. 144]. Stąd opisując społeczną siłę oddziaływania historycznego cyklu Sienkiewicza, badacz nie eks-

ponuje jego wymiaru etycznego, lecz dydaktyczny, „przyczyni[ający] się do wzmocnienia patriotyzmu i emancypacji świadomości narodowej szerokich warstw ludowych” [S, s. 165].

Czym więc jest, anonsowane tytułem rozprawy, Sienkiewiczowskie doświadczenie nowoczesności? Z pewnością oznacza ono nie tylko zakorzenienie myśli twórcy w najważniejszych kontrowersjach formacji ideowej pozytywizmu, ale i otwiera jego myślenie na kryzys światopoglądowy epoki następnej. Trudno też jednak nie zauważyć, że sam opis tego doświadczenia ujawnia, wbrew koncyliacyjnym dążeniom Glogera, istnienie nieusuwalnej sprzeczności między wpisanymi weń tendencjami modernizacyjnymi i ich krytyką. Próba osłabienia aporii tkwiących w przypisanym Sienkiewiczowi nowoczesnym konserwatyzmie, łaknącym wiary sceptycyzmie czy koncepcji narodowości jako kategorii wewnętrznego samodoskonalenia, staje się przesunięcie zainteresowań badacza z płaszczyzny pragmatyczno-politycznej na etyczno-estetyczną. Wtedy jednak rodzi się istotne pytanie, czy ta „inna” nowoczesność Sienkiewicza, w ramach której sztuka staje się polem działań niejako zastępczych wobec „prawdziwego” życia, pozostaje jeszcze w ogóle nowoczesnością.

* * *

Jaki więc wizerunek polskiego twórcy wyłania się z owych trzech rozpraw? Przede wszystkim należy tu podkreślić, że przestrzeń jego biografii, zgodnie z tezą Jerome Brunera o tym, że skoro „życia przeżywanego nie można oddzielić od życia opowiadanego”, to znaczy, że jest ono „takie, jak się je interpretuje i reinterpretuje”¹⁹, wykracza tu poza tradycyjnie pedagogizujące czy genetyczne aspekty jej dotychczasowego funkcjonowania w literaturoznawstwie. O wartości opisanych wyżej prac, jawnie dowodzących związków biograficznej wrażliwości badaczy z podmiotami nowych metodologicznych kontekstów, decydują przede wszystkim sposoby czytania materiałów dokumentalnych i literackich przez pryzmat odniesień psychosocjologicznych oraz ideologicznych.

Tak postrzegany Sienkiewicz ujawnia się jako twórca pełen niekonsekwencji i paradoksów nawet tam, gdzie dominuje chęć ujednoczenia i ujednoznaczenia jego światopoglądu. Najbliższy pokusie biografizacji opartej na ciągłości i spójności, w ramach której każdy kolejny etap życia stanowi kumulację doświadczeń etapów poprzednich, jest M. Gloger. Najbardziej oddala się od niej R. Koziołek, którego dyskurs stał się zapisem procesu przeobrażania faktów biograficznych w kompleksy zjawisk o charakterze symbolicznym. Między tymi dwoma ujęciami sytuuje się myśl J. Sztachelskiej z jej „polimorficznym” widzeniem Sienkiewicza, którego wizerunek interferuje z różnymi kontekstami literackimi, filozoficznymi i antropologiczno-kulturowymi. Mimo jednak że każda z owych

¹⁹ J. Bruner, *Życie jako narracja*, „Kwartalnik Pedagogiczny” 1990, nr 4, s. 17.

prac gdzie indziej lokuje ideowe centrum biografii autora *Krzyżaków*, wyznaczając też odrębne ścieżki w labiryncie jego tekstów, razem współtworzą one sienkiewiczologię odbiegającą od jej głównonurtowego ujęcia, taką, w której obraz krzepiciela partykularnej polskości zostaje zastąpiony portretem europejskiego twórcy żyjącego najważniejszymi problemami swoich czasów.

Aleksandra Chomiuk

CONTEMPORARY SIENKIEWICZ:
PORTRAITS OF THE WRITER IN CONTEMPORARY LITERARY CRITICISM

Summary

This article examines the evolution of the portraits of Henryk Sienkiewicz the writer in three contemporary critical studies which connect the presentation of his work with outlines of its anthropological, psychological, social and ideological contexts. Founded on the premise that a work of literary criticism must take account of the cultural background of its object, these studies construct their biographical portraits granting all of the writer's words, regardless of their fictional or non-fictional status, the value of documentary evidence. It seems that all three studies, which also reach out to Henryk Sienkiewicz's recently published complete correspondence, tend to replace the traditional image of the patriotic author the The Knights of the Cross with that of a writer keenly aware of the issues that preoccupied the minds of contemporary Europeans.