

Tadeusz Bujnicki*

Wśród rekwizytów. Sienkiewiczowski realizm szczegółów¹

W recenzji *Pana Graby* Elizy Orzeszkowej Henryk Sienkiewicz zwraca uwagę na hipertrofię szczegółów. „Autorka – pisał – na wzór malarzy szkoły holenderskiej celuje i lubuje się w tworzeniu akcesoriów” (D 45, 179). I – nie bez złośliwości – podkreślał, iż ta „łatwość malowania drobiazgów” jest „sprytem tapicerskim”. Jednak nieco dalej recenzent podkreślał rolę szczegółu, który wzmacnia plastykę opisów oraz wpływa na charakterystyki postaci.

Z kolei w omówieniu *Krzyżaków 1410* Józefa Ignacego Kraszewskiego, pisarz akcentował znaczenie istotnych dla powieści historycznej szczegółów „archeologicznych” i obyczajowych. To dzięki nim dokonuje się w dziele „wskrzieszenie dawności”: „Widzimy wewnątrz domów stawianych przed wiekami – pisał Sienkiewicz – ich urządzenia, statki, a dalej ludzi wraz z ich sposobem myślenia, obyczajami i całym bytem” (D 52, 249).

W tych dwóch ocenach wielkich współczesników, autor *Trylogii* jak gdyby mimochodem zwracał uwagę na istotny sens drobnych na pozór elementów i rekwizytów, które wpływają na kształt powieściowego świata. Recenzje pośrednio są wskazaniem na jedną z ważnych cech Sienkiewiczowskiego warsztatu. Mówią o wyrazistym wyposażeniu przedmiotowym jako podstawie realizmu tekstów prozatorskich.

Nieprzypadkowo zatem krytyka ówczesna dla określenia metody stosowała termin *przedmiotowa*. Była to jedna z głównych kategorii Piotra Chmielowskiego. Przedmiotowość – w pewnym stopniu synonim „metody realnej” – odpowiadała zasadniczo „realizmowi szczegółów”; konieczności zabudowania powieściowej przestrzeni odpowiednio dobranymi motywami „z życia wziętymi” (D 45, 176). Na plan pierwszy ówczesni realiści wysuwali funkcję poznawczą literatury (Żabski 1979: 111–121). Stąd kolejny postulat – „obserwacji”, pojmo-

* tabujnicki@gmail.com, prof. dr hab., Uniwersytet Warszawski, Wydział „Artes Liberales”, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa.

¹ Artykuł został opracowany w ramach Narodowego Centrum Nauki i na podstawie środków przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

wanej zresztą nie tylko jako obserwacja bezpośrednia, lecz także pośrednia na podstawie innych dzieł literackich i paraliterackich. W tym kierunku zmierzali interpretatorzy krótkich form Prusa, Konopnickiej i Orzeszkowej². Tak właśnie pojmował Sienkiewicz zawartość pamiętników Paska:

[...] weźmy pod uwagę pamiętniki takiego Paska. Twierdzą stanowczo, że większość z nas może na mocy tej książki zajrzeć dokładniej w głąb istoty pana Paska niż na mocy naocznych spostrzeżeń w głąb istoty np. Bleichroedera lub Rotschilda [...]. Oto życie [...] leży przed nami spisane z całą szczerością człowieka, który sam dla siebie pisał. Oto mamy człowieka w wojnie i pokoju, w życiu publicznym i prywatnym, na weselach, pogrzebach, ucztach, na łowach i przy gospodarce, na tratwach płynących do Gdańska, w sądzie i gościnie, w kościele i karczmie; znamy jego wierzenia i przesady; wiemy jakim stylem listy pisał, jakim mu na nie odpowiadano; jak się śmiał, jak się gniewał, jak zajeżdżał w piersi obuszkiem nieposłusznych czeladników, słowem przeglądamy jego życie na wskroś (D 45, 116–117).

Artykuł nie rości pretensji do wyczerpania tematu. Jest próbą zarysowania – na wybranych przykładach – sposobów, jakimi posługiwał się Sienkiewicz, tworząc swoje „obrazy świata”. Ma ukazać wybrane motywy przedmiotowe w ich usytuowaniu przestrzennym, jak i bardziej rozbudowane opisy wyodrębniające się w określonym miejscu fabuły. Ma także wskazać na ich cechy stylizacyjne oraz na kontekst, w którym się znajdują. Przede wszystkim zaś ma wyeksponować ich funkcjonalność i wpływ na uformowanie struktur światopoglądowych.

Za przykłady posłużą nowele: *Hania*, *Jamioł*, *Wspomnienie z Maripozy* i *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* oraz powieści: *Ogniem i mieczem* i *Potop*. Tam gdzie zachodzi taka potrzeba, odwołuję się także do innych utworów. Oczywiście wybór przykładów jest arbitralny. Chodziło bowiem głównie o ich wyrazistość oraz o funkcję w przywoływanym utworze. Zestaw przykładów – rzecz jasna – mógłby być inny, ale nie sądzę, aby w sposób znaczący wpłynął na kierunki interpretacji.

Pewne powtarzające się właściwości warsztatu Sienkiewicza można dostrzec już we wczesnym (z 1876 roku) opowiadaniu *Hania* – drugiej części tak zwanej „małej trylogii”³. W kreacji bohatera (i zarazem narratora) utworu, noszącego imię autora (Henryk), łączą się ze sobą składniki współczesne (pozytywistyczne) oraz wyniesione z dawnych tradycji starszlacheckich. Umieszcza je autor przede wszystkim w sferze mentalnej: „[...] jakkolwiek zasady moje filozoficzne i społeczne były już arcy od ojcowskich odmienne [...] w innych zaś pojęciach nie mogliśmy się różnić” (D 4, 67). A były to pojęcia szlacheckie, bo Henryk społecznie należy do środowiska ziemiańskiego. Jest „paniczem” z typowego szlacheckiego dworu. W rezultacie pochodzenie określa przestrzeń przedstawioną utworu. Nie miejsce tu na rozważania, na ile prezentacja tej

² Dla przykładu można przywołać rozprawę A. Martuszeńskiej 1977; interpretacje *Kamizelki* Prusa (m.in. T. Budrewicza, A. Gurbiela, B. Bobrowskiej); tom *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, Lublin 2010 i szereg innych.

³ Ogólne omówienie „małej trylogii”: Bujnicki 1968: 101–166.

przestrzeni została wzięta w ironiczny nawias. Zadaniem interpretacyjnym jest uwydatnienie obecnej w utworze tradycji szlacheckiego dworu oraz ukazanie jej znaczenia w kompozycji i narracji opowiadania. W przestrzeń dworu wprowadza pisarz wielorakie motywy określające jego „staroświeckość”. Niosą one ze sobą semantykę „dawności”, która odwołuje się do epizodów historii Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

Takim właśnie motywem jest „stara szabla” rodowa. Należy ona do przedmiotów „domowych”, przechowywanych jako jedna „z najcenniejszych [...] pamiątek rodzinnych”. Jest darem dla potomka jako przekaźnik tradycji. I tak też została w fabule wykorzystana. Jej opis jest następujący: „[...] stara szabla po ojcach z rękojeścią sadzoną kamieniami z klingą szeroką damasceńską, z obrazem Matki Boskiej, cyzelowanym złotem na stali i z napisem »Jezus Maria!«” (D 4, 68). Wyposażona w historyczne odwołania nabiera nieomal symbolicznego sensu: „Na szerokiej, błękitnej jej klindze, mimo jakich dwustu lat wieku nie było najmniejszej skazy, choć niemało nasiekła się za dni swoich hełmów, naramienników, niemało wypila krwi szwedzkiej, tatarskiej i tureckiej” (D 4, 141). W fabule opowiadania uwzniośla scenę pojedynku dwóch wyrostków o pannę. Najpewniej w standardowej „produkcji” pozytywistycznej pojedynek pojawiłaby się w ujęciu degradującym. Tutaj jest jednak inaczej. Ponieważ młody Selim Mirza jest Tatarem, wokół jego pochodzenia tworzy się cały krąg skojarzeń, wydobytych zresztą wyraziście przez narratora. Przed pojedynkiem – w rozmowie z ojcem – Henryk powołuje się na więź krwi, na szlachecki obowiązek „bycia szlachetnym” i otrzymuje jego błogosławieństwo („Niech Cię prowadzi Bóg ojców twoich, Idź chłopcze, idź się bić z Tatarem”, D 4, 145). W rezultacie przedstawiona scena ulega uwznioślającej stylizacji: „Ojciec stał jeszcze na moście i żegnał mnie z daleka krzyżem świętym [...]. I tak w świetle, z podniesionymi rękoma wydał mi się ten posiwiałały weteran niby starym orłem, błogosławiającym z daleka swoje pisklę na takie życie gromkie i skrzydlate, w jakim sam się kiedyś lubował” (D 4, 145–146).

Wprowadzony do utworu motyw „starej szabli” należy do rekwizytów powtarzalnych w literaturze dziewiętnastowiecznej. Odnajdujemy go w *Panu Tadeuszu* i *Zemście*, by posłużyć się pierwszymi z brzegu przykładami. Sienkiewicz, przyjmując ten motyw, wpisał go w realia drugiej połowy XIX stulecia i przez to uczynił anachronizmem. Ani okoliczności, ani postaci nie odpowiadają „wielkości” tradycji zawartej w orężu (przede wszystkim w broni białej). Aluzja – okazała się niezbyt nośna, a jej znaczenie – zdegradowane. Bystry krytyk, apologeta Sienkiewicza, hrabia Stanisław Tarnowski, nie bez słuszności bowiem zauważył, iż obaj: Henryk i Selim – na bohaterów byli „za mali” (Tarnowski 1897: 59). Niemniej to właśnie szabla okazuje się ważnym składnikiem i reliktem codzienności szlacheckiego dworu, w którym panują patriarchalne stosunki, nazwane przez Władysława Łozińskiego „famiernością”, wspartą na dumie rodowej i swoistym szlacheckim poczuciu honoru (Łoziński 1958: 92).

Napisany ponad trzy lata później w Paryżu „obrazek wiejski” *Jamiół* i problematyką, i tonacją był pod wieloma względami bardzo odległy od *Hani*. Należy bowiem do najbardziej pesymistycznych i naturalistycznych utworów Sienkiewicza. Baśniowe motywy (Samborska-Kukuć 2015: 53–62) przekształcają się w nim w okrutną rzeczywistość wiejską i totalną niesprawiedliwość losu. To, jaką rolę odgrywają eksponowane w różnych miejscach tekstu nowelistycznego szczegóły, ich ostentacyjna przedmiotowość, zasługuje na specjalną uwagę. Sienkiewicz, idąc śladami francuskich naturalistów, dał w *Jamiolu* ujęcie „eksperymentalne” podporządkowane deterministycznej koncepcji świata. Jego „obraz” uformował w sposób przede wszystkim opisowy i statyczny. Z dominacją elementów brzydoty i pesymizmu.

Już w otwierającym nowelę opisie wnętrza kościoła (po pogrzebie Kalikstowej – matki „bohaterki” noweli *Marysi*) nagromadziły się ponure motywy: ciemność, dym, chorągiew z obrazem piekła. I jeden punkt rozjaśniający ów obraz: „Dwie jeszcze tylko świece paliły się koło cyborium, ale migotliwe płomyki ich zaledwie trochę rozświecały złocenia drzwiczek i nogi zawieszzonego wyżej na krzyżu Chrystusa, przybite ogromnym gwoździem. Główka tego gwoździa wyglądała jak wielki punkt, błyszczący w ołtarzu” (D 2, 187).

Można oczywiście wydobyć z tego opisu walor estetyczny; szczególną rolę światła, która „twardej”, metalicznej przedmiotowości gwoździa nadaje zjawiskowy charakter. Ale to nie wszystko. W kościele nie ma przeżycia religijnego. „Ten góźdz właśnie – pisze Dorota Samborska-Kukuć – [...] jest znakiem przybicia nie tyle do krzyża boleści, ile do krzyża zabobonu” (Samborska-Kukuć 2015: 55). W rezultacie obraz męki Chrystusa sprowadza się do przedmiotowej funkcji gwoździa, jako wydobytego na plan pierwszy elementu przestrzennego. I przygotowuje drugi, a właściwie główny, element ikoniczny: obraz „jamiola” czuwającego nad sierotą. Ten tytułowy motyw pojawia się w kilku projekcjach. Jest przypomnieniem „aniola-stróża”, tyle że w „gwarowej” nazwie. Wspomniany (wywołany) przez uzalające się nad dziewczynką pijane baby wiejskie, a wsparty śpiewaną (jako anonimowa) pieśnią Kochanowskiego, wiąże się z przypomnianym przez *Marysię* obrazkiem („makatkowym kiczem” – jak nazwie go Samborska-Kukuć 2015: 58): „W chałupie u matuli był jeden malowany z »leliją« w ręku i skrzydłami” (D 2, 195). Ten ikoniczny rekwizyt codzienności we wnętrzu wiejskiej chałupy tworzy kontrastową semantykę: zderzenie świata wierzeń i zabobonów z realnym światem, w którym znalazła się pozbawiona matki bezbronna dziewczynka. Pomijając tendencyjną oskarżycielskość *Jamiola*, warto w nim zobaczyć, ewokowany przez kultowy obraz opiekuńczego ducha, pesymistyczny i „darwinowski” finał noweli. „Materia pożera materię” – pisał oburzony Zygmunt Kaczkowski (1884). Naturalistyczna formuła rzeczywiście wydobywa się z fabuły Sienkiewiczowskiego „obrazka”⁴. Ale jest ona głębsza niż wyraz świętego gniewu autora *Murdeliona*.

⁴ O „sjentystycznej wizji przyrody” w *Jamiolu*: Mazur 2001: 259–260.

Innym rodzajem „codziennego” przedmiotu – często zresztą pojawiającym się w nowelistyce Sienkiewicza – jest książka. Pisarz zazwyczaj „gra” dwoma jej znaczeniami: jako przedmiotem o materialnym kształcie i jako nosicielką znaczeń i wartości. Właśnie z tej dwoistości semantycznej korzystał Sienkiewicz w *Latarniku* i w *Wspomnieniu z Maripozy*. W drugim z wymienionych utworów książką o decydującym wpływie na zachowanie polskości jest Biblia, która znajduje się w posiadaniu bohatera jako jedyna książka w języku polskim⁵. Co istotne, w wersji staropolskiej (tłumaczenie Jakuba Wujka). Sienkiewicz dokonuje szczególnego zabiegu interpretacyjnego, przesuwając akcenty z religijnych treści Biblii na jej spolszczony kształt językowy. Wskazanie na nią, jako na źródło mowy Putramenta, następuje dopiero pod koniec utworu. Fizycznie (przedmiotowo) Biblii bowiem w noweli nie ma, jest natomiast jej ślad językowy. Zarazem aluzyjnie staje się „księgą wygnania”, powielającą pośrednio *Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego*. Rozmówca narratora noweli – pogodzony z losem polski emigrant (wygnaniec) w Ameryce – dzięki książce zachowuje ostatni składnik polskiej tożsamości – język⁶. Pisze Jolanta Sztachelska: „[...] polskość zachował na obczyźnie [Putrament – T.B.] dzięki codziennemu kontaktowi z Biblią, jedyną książką, którą posiadał” (Sztachelska 2007: 169). Efekt nowelistycznej niespodzianki wiąże się ze zdziwieniem narratora staropolską stylizacją języka postaci. Stąd archaizm wprowadzony w kontekst amerykańskiej współczesności staje się szczególnym rekwizytem słownym, nazywając świat i relacje interpersonalne terminami i formami dawnymi. Pozorna nieadekwatność owego świata i języka, którym posługuje się Putrament, rozwiązuje się w zamknięciu utworu komentarzem narratora:

Przez kilkadziesiąt lat w zapadłej Maripozie nie widział ani jednego Polaka, nie mówił z nikim. Czytywał więc Wujka i nic dziwnego, że nie tylko słowa, ale i myśli ułożyły się do miary Biblii. Inaczej już po polsku nie umiał i nie mógł umieć; oddawał to co czerpał. Nie chciał tylko za nic w świecie zapomnieć [...]. Zresztą nic więcej nie dochodziło go ze stron odczytych, nic, znikąd – chyba tylko szum lasu kalifornijskiego przypominał mu szumy litewskie (D 3, 34).

Semantyka kulturowa noweli była więc „wielokierunkowa”: Biblia wyodrębniła postać w środowisku, tworząc zeń osobną i dziwaczną „rasę ludzką”, dla której ojczyzna zamknęła się całkowicie w języku „ojców”.

Jeszcze inaczej pojawia się motyw książki w noweli *Z pamiętnika poznawskiego nauczyciela*. Stanowiąc w sposób oczywisty składnik edukacji, w utworze jest jej zaprzeczeniem. I to w dwojakim znaczeniu: fizycznym i duchowym. Po pierwsze, książka jest ciężarem w sensie dosłownym jako „bizantyjskie księgi”

⁵ Także *Pan Tadeusz* w *Latarniku* jest jedyną polską książką, bo w opisanym otoczeniu przedmiotowym latarni książek dotąd nie było! I tutaj – jeszcze mocniej – ojczyzna została zamknięta w książce.

⁶ Na tej podstawie warto odczytywać *Wspomnienie z Maripozy* w kontekście bliskiej jej czasem powstania noweli *Sachem*, w której utrata rodzimego języka jest równoznaczna z całkowitym wynarodowieniem.

w tornistrze małego Michasia⁷. Po drugie – „ciężarem” metaforycznym. Drugą bowiem książką (czytaną, a właściwie wykładaną i ważną nie ze względu na jej „fizyczność”) jest historia, którą „Stryj synowcom opowiedział”. W noweli jest ona pozbawiona zarówno „papierowego” bytu jak i autora, którym był Joachim Lelewel, a więc historyk w zaborze rosyjskim niecenzuralny. „Ciężar” tego dzieła polega na wprowadzeniu w świadomość ucznia treści patriotycznych, którym przeczyła szkoła zaborcza. Owe dwa „ciężary”: fizyczny i duchowy tworzą w noweli ważną przesłankę ideową, wzmocnioną jeszcze przez inne teksty: podręcznika łaciny i ministrantury.

Obecna w życiu codziennym postaci nowelistycznych książka pełni w nim funkcje znacznie przerastające ową „codziennność”. Znaczenie książki, jako ważnego składnika kultury wzmocniło się i upowszechniło w okresie pozytywistycznym. Szczególnym paradoksem Sienkiewiczowskich utworów było to, iż na czoło pisarz wysuwał dzieła o tradycji romantycznej i staropolskiej. Nieprzypadkowo. W ich strukturę były bowiem wpisane funkcje patriotyczne, na tyle jednak „kamufLOWANE”, że mogły one przejść przez cenzurę. Sienkiewicz z tego korzystał, wzmacniając odniesienia kontekstowe i sytuacyjne. Książka przestała być „rekwizytem” pozbawionym głębszego znaczenia.

Zaprezentowane przykłady kierują także uwagę na inną istotną właściwość nowelistycznego warsztatu Sienkiewicza – posługiwanie się tak wybranym motywem przedmiotowym, aby nie był on jedynie ornamentem akcesoryjnym. Przedmioty umieszczone w codzienności i otoczeniu innych elementów przestrzeni, stanowiły istotny element „unaocznienia” fabuły. Z reguły pisarz wyposażył je w ładunek zarówno znaczeniowy, jak i estetyczny. W tym drugim wypadku odpowiadało to strukturze „klasycznej” noweli, w której nasemantyzowane motywy przedmiotowe, odgrywały ważne role. Miały sens metaforyczny, skupiały na sobie uwagę czytelnika. Nierzadko w nich zawierały się zasadnicze sensy tekstu.

Nieco inaczej jest w Sienkiewiczowskich powieściach. Zwłaszcza w ich historycznej odmianie. W powieści historycznej, zgodnie z określeniem z recenzji *Pana Graby*, nagromadzone szczegóły spełniają funkcje uplastyczniające oraz poszerzają obraz przedstawianej rzeczywistości. Są elementami iluzji dawności, współtworzą realistyczną wizję minionego świata. Nie darmo Ignacy Matuszewski nazwał metodę Sienkiewicza „realizmem czystej wody” (Matuszewski 1903: 121). Dla analitycznego celu wybór dotyczy tylko opisów szlacheckich dworów, przedstawianych w *Ogniem i mieczem* i *Potopie*. Sienkiewicz posługuje się w nich podobną metodą: łączy przedmiotowość i konkretność przestrzennego opisu z obecnością mieszkańców dostosowujących kształt dworu do własnych charakterów i wyobrażeń. Ta „obecność” wpisuje się w relacje przestrzenne, określa wypełniające dwoje przedmioty oraz wyciska piętno na ich emocjonalnym nacechowaniu.

⁷ „Bizantyjskie księgi” w szkole pruskiej są pozostałością po wcześniejszej wersji noweli (*Z pamiętnika korepetytora*), której fabułę umieścił Sienkiewicz w zaborze rosyjskim.

Rozłogi Kurcewiczów to pierwszy dwór szlachecki ukazany w *Trylogii*. „Wilcze gniazdo” to nazwa z pierwszej wersji tytułu *Ogniem i mieczem*, wówczas kiedy zamiar Sienkiewicza obejmował średniej wielkości powieść historyczno-obyczajową⁸. Opis Rozłogów jako dworu na pograniczu czy ściślej – wojennej rubieży, nie jest konwencjonalnie przedstawionym dworem szlacheckim. Wprowadzenie ma charakter kroniki rodowej czy heraldycznego zapisu („Kurcewicz Bułyhowie był to stary książęcy ród, który się Kurczem pieczętował, od Koriata wywodził, a podobno istotnie szedł od Ruryka” OM I 171). Uderzającą cechą w opisie Rozłogów jest ich odpowiedniość wobec ich właścicieli. Zostało to wyłożone w narracji *expressis verbis*: „Dość było spojrzeć na Rozłogi-Siromachy by odgadnąć jacy w nich ludzie mieszkali” (OM I 174).

Ów motyw „spojrzenia”, a więc sugestia wizualności, staje się zasadniczym czynnikiem obrazu, który stale jest poddawany porządkującemu spojrzeniu gości, widzących dwór po raz pierwszy. Narrator uogólnia ich punkt widzenia. To właśnie Skrzetuski i poseł Rozwan Ursu „ujrzeli nie dwór, ale raczej obszerną szopę z ogromnych bierwion dębowych zbitą” (OM I 174). Uogólnienie narratora „rozszerza” ową jednostkową obserwację: „Widocznie to było miejsce obronne, przeciwko napadom i zajazdom zabezpieczone. We wszystkim też przypominało kresową pałankę kozacką, a lubo większość siedzib szlacheckich na kresach takiego a nie innego była pokroju, to przecie bardziej jeszcze od innych wyglądała na jakieś drapieżne gniazdo” (OM I 175).

Ten opis zewnętrzny ulega znaczącemu uszczegółowieniu w prezentacji wnętrza. I tu też istotną rolę odgrywał aspekt postaci. Określa wnętrze zdumienie gości, bowiem „Wnętrze domu zgoła nie odpowiadało jego lichym zewnętrznym pozorom” (OM I 175). Szczegółowy opis obejmuje sięć i komnatę gościnną. Narrator posługuje się teraz dwojakim chwytem: oświetleniem wnętrza i szczegółowym wyliczeniem postrzeganych w świetle pochodni wiszących na ścianach przedmiotów: „[...] bogate rzędy końskie, błyszczące pancerze, karaceny tureckie [...], druciane koszulki ze złożonymi guzami na spięciach, półpancerze, nabrzuszniki, ryngrafy, stalowe harnasie [...]” (OM I 175–176). Wymieniane bez porządku przedmioty wywołują wrażenie zarówno bogactwa, jak i nadmiaru, wypełniającego przestrzeń zamkniętą. Komnata jako kolejny „etap” przemieszczenia postaci jest w jeszcze większym stopniu obrazem przepychu i wypełnienia przedmiotami zbytku: makatami, kobiercami, dywanami, szkłem weneckim, kosztownymi tkaninami, komodami, sofami itd. Wskazując na ich pochodzenie zdobyczne i z rabunku, podsumowywał narrator: „wszędzie przepych mieszał się z największą stopową prostotą” (OM I 177).

Rozłogi tak opisane staną się później tłem zdarzeń, od biesiadnych na początku do krwawej rozprawy Bohuna z Kurcewiczami. Pisarz zrealizował tu założenie, wyrażone wcześniej w recenzjach, o koniecznej „plastyczności” (z bar-

⁸ W liście do Stanisława Smolki z 1 lutego 1883 roku Sienkiewicz pisał o tytule *Wilcze gniazdo* dla powieści z czasów „inkursji kozackiej” obliczonej na 60 felietonów (odcinków) (Sienkiewicz 2009: 50).

dzo mocną dominantą składników wizualnych), której celem było wywołanie u odbiorcy przekonania o odrębności dworu na pograniczach, przypominającego kozackie futury, a którego bogactwa pochodzą z wojennego rabunku.

Na biegunie przeciwnym znajdują się opisy ziemiańskich dworów w *Potopie* (Wodokty, Lubicz, Billewicze). Z tym, że i tutaj „wprowadzeniem” jest heraldyczny wywód rodu Billewiczów „[...] od Mendoga się wywodzący, wielce skoligacony” (P I 137). O ile struktura tych opisów ma pewne punkty zbieżne z prezentacją Rozłogów (na przykład funkcja światła w ukształtowaniu przestrzeni), o tyle ich przedstawienie jest bardziej uporządkowane i funkcjonalne. Dwory w *Potopie* nie są wypełnione chaotyczną masą przedmiotów, natomiast o wiele mocniej wpisują się w szlachecki obyczaj i stanowią hierarchię postaci. Na takich podstawach Sienkiewicz buduje wstępny obraz przestrzeni izby czeladnej w Wodoktach. Opis wyraźnie kontaminuje się z opowiadaniem, z dynamicznym ruchem i przemieszczaniem postaci. Opisywaną sytuację otwiera określenie czasu (styczeń 1655 roku, „pewnego wieczora”) i rozkład elementów przestrzennych stanowiących tło dla zawiązania akcji miłosnej. Statykę opisu burzy w zakończeniu – przybycie Kmicica. Jednak – zanim bohater się pojawi – przestrzeń dworu ujmie narrator w kilka planów: najpierw zaprezentuje zgromadzone w izbie postaci: przędące len „dziewczęta dworskie” z umieszczonymi w centrum panną Aleksandrą Billewiczówną i jej ciotką Kulwiecówną oraz wyodrębnioną z tła postacią Żmudzina „huczącego gwałtownie żarnami”. Dopiero potem następuje właściwy opis wnętrza izby:

Na potężnym kominie z zwieszonym okapem paliły się kłody sosnowe i karpy, to przyciągając, to znow strzelając jasnym, wielkim płomieniem [...]. Gdy płomień strzelił jaśniej, widać było ciemne drewniane ściany ogromnej izby z nadzwyczaj niskim, belkowanym sufitem. U belek wisiały na niciach różnokolorowe gwiazdki uczynione z opłatków, kręcące się w ciepłe, a zza belek wyglądały motki czesanego lnu [...]. Cały niemal pułap był nimi założony. Po ścianach ciemnych błyszczwały jakoby gwiazdy statki cynowe, większe i mniejsze [...] (P I 149).

W stosunku do opisu Rozłogów jest to obraz bardziej uporządkowany. Dbałość o kolejność percepcji wzrokowej wydobytych przez światło płomienia szczegółów łączy się z wrażeniami akustycznymi. Tworzą je zarówno dźwięki (na przykład „strzelanie” ognia) i fragmenty głosów ludzkich, z słynnym *padłas!* Żmudzina. Potencjalnie – jako głos – pojawia się też motyw oczekiwanej „pieśni pobożnej”. Jest to zatem kompozycja łącząca różne aspekty przestrzeni z obyczajem i iteratywnym ujęciem czynności (przędzenie) zgromadzonych w izbie postaci. Wraz z przybyciem Kmicica scena ulega indywidualizacji, pozostając jednak ciągle scenerią zapamiętaną z wcześniejszej narracji. Jest przy tym obrazem sielankowej przestrzeni, do której nie docierają jeszcze zdarzenia groźnej, politycznej historii. Nie darmo zrzynał się Stanisław Tarnowski: „[...] było nam jakoś nieswojo i ciasno w czeladnej izbie szlacheckiego dworu na Żmudzi, wśród wrzecion, kądzieli i spokojnych pieśni” (Tarnowski 1962: 210).

W przytoczonym fragmencie realizm szczegółów, odtwarzany pieczołowicie z drobnych mikroelementów tak przedmiotowych, jak i obyczajowych, nie jest jednak tylko wyliczanką motywów. Stanowi integralny związek różnych elementów opisu skoncentrowany przede wszystkim na percepcji wzrokowej, uzależnionej od panującego w izbie półmroku, który zaciera wyrazistość konturów. Co ważne, Sienkiewicz skupia uwagę na wyodrębnionym fragmencie wnętrza, nie tworząc zewnętrznego opisu Wodoktów. Natomiast dokładne przedstawienie dworu „ogładanego” z architektonicznej perspektywy wprowadza pisarz, opisując „rodowe gniazdo” – Billewicze:

Nie była to wcale pańska rezydencja, ale na pierwszy rzut oka odgadłeś, iż musiał tu mieszkać szlachcic więcej niż średniej fortuny. Sam dom, zwrócony tyłem do ogrodów, a przodem do głównej drogi, był ogromny, ale drewniany. Sosny na ścianach pociemniały ze starości tak, iż szyby w oknach wydawały się przy nich białe. Nad zrębem ścian piętrzył się olbrzymi dach z czterema dymnikami w pośrodku i dwoma gołębnikami po rogach. Całe chmury białych gołębi kłębiły się nad dachem, to zrywając się z łopotaniem skrzydeł, to spadając na kształt śnieżnych płatków na czarne gonty, to trzepocząc się naokoło słupów podpierających ganek. Ganek ów, ozdobiony szczytem, na którym herby billewiczowskie były malowane, psuł proporcję, bo nie stał w pośrodku, ale z boku. Widocznie dawniej dom był mniejszy, ale później dobudowano go z jednej strony, lubo i część dobudowana szczerbiała już tak z biegiem lat, że nie różniła się niczym od starej. Dwie oficyny, niezmiernie długie, wznosiły się po obu stronach właściwego dworu, stykając się z nim bokami i tworząc jakby dwa ramiona podkowy. Były w nich gościnne pokoje, używane w chwilach wielkich zjazdów, kuchnie, lamusy, wozownie, stajnie dla cugowych koni, które gospodarze lubili mieć pod ręką, mieszkania dla oficjalistów, służby i dworskich kozaków.

Na środku rozległego dziedzińca rosły stare lipy, na nich gniazda bocianie; niżej, wśród drzew, niedźwiedz siedzący na kole. Dwie studnie żurawiane po bokach dziedzińca i krzyż z Męką Pańską, wśród dwóch włócznie u wjazdu, dopełniały obrazu owej rezydencji zamożnego rodu szlacheckiego. Po prawej stronie domu, wśród gęstych lip, wznosiły się słomiane dachy stodół, obór, owczarni i spichrzów (P I 474).

Szczegółowość tego opisu łączy charakterystyczną dla pisarza metodę „wizualizacji” przedstawienia (*na pierwszy rzut oka odgadłeś*) z interpretującymi domniemaniami narratora dotyczącymi zamożności, wieku budynków, zmian i przeznaczenia poszczególnych elementów dworu. Narrator wyraźnie panuje nad formą prezentacji i kolejnymi jej sekwencjami. W przeciwieństwie do opisu izby czeladnej w Wodoktach, tutaj nie ma śladu mieszkańców dworu. Tylko „wzrok” narratora (który „pośredniczy” w odtworzeniu doznań przybywającego Kmicica) obejmuje kolejne elementy przestrzeni. Jedyne ruch w tym obrazie to *chmury białych gołębi*, poza tym jest to opis wyraziście statyczny. Jego konstrukcja ulegnie dynamicznej zmianie dopiero wówczas, kiedy w Billewiczach pojawi się Kmicic z misją przewiezienia do Kiejdan Oleńki i jej stryja.

Ewa Kosowska określa trafnie metodę Sienkiewiczowskiego opisów jako funkcjonalną (Kosowska 1990: 190). Są one wystarczająco konkretne, aby stworzyć zarys realnej przestrzeni i zarazem w różny sposób służyć rozwojowi fabuły. Gromadząc niezbędne elementy dla „unaocznionego” obrazu, dają

podstawę Sienkiewiczowskiemu realizmowi szczegółów. Tym silniej, iż są one wyraźnie osadzone w realiach epoki i podkreślone przez obecność celowo wydobytych ze źródeł archaizmów.

Na podstawie kilku przytoczonych przykładów trudno jednak o stanowcze uogólnienia dotyczące „gospodarki” Sienkiewicza drobnymi składnikami przestrzennych opisów oraz sposobu formowania struktur realizmu szczegółów jako podstawowej Sienkiewiczowskiej metody. Pewne jednak spostrzeżenia wydają się ważne. Postać jego utworów określa zarówno przestrzeń, w jakiej się znajduje, jak i zbiory różnych przedmiotów i rzeczy, które posiada, i którymi się posługuje. Pisarz już we wczesnych nowelach dbał o wyrazistość przedstawieniową tła, o funkcjonalne „osadzenie” w nim różnych przedmiotów i drobnych sekwencji zdarzeniowych. Dbął o dominującą w nich wizualną percepcję przestrzeni, wspomaganą przez inne zmysłowe doznania (akustyczne przede wszystkim). Sensualizm Sienkiewiczowski uwidacznia się w takim ujęciu najmocniej. Warsztat artystyczny pisarza nastawiony na ten rodzaj „uplastycznienia” świata przedstawionego wpływa – rzecz jasna – na wieloraki charakter opisów. Co ciekawe, silniej zarysowuje się tam, gdzie fabuły były przesunięte w czas historyczny lub oddaloną, egzotyczną przestrzeń. A to oznaczało, że Sienkiewicz dbał o swego czytelnika, jego możliwości percepcyjne i poznawcze. Sam pomagał mu w opanowaniu owych światów, przez dobór wielu drobnych składników i mikroelementów rzeczywistości, które opatrywał objaśnieniami oraz porządkował tak, aby w nich ów czytelnik czuł się pewnie i swojsko.

Wykaz skrótów

- D 2 – Sienkiewicz H., 1948, *Nowele ludowe*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- D 3 – Sienkiewicz H., 1948, *Nowele amerykańskie*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. III, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- D 4 – Sienkiewicz H., 1949, *Nowele z natury i z życia*, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. IV, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- D 45 – Sienkiewicz H., 1951, *Szkice literackie*, t. I, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XLV, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- D 46 – Sienkiewicz H., 1951, *Szkice literackie*, t. II, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XLVI, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- D 52 – Sienkiewicz H., 1950, *Wiadomości bieżące*, t. II, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. LII, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- OM – Sienkiewicz H., 1990, *Ogniem i mieczem*, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- P – Sienkiewicz H., 1991, *Potop*, wstęp B. Mazan, komentarze D. Mazanowa, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Literatura

- Bujnicki T., 1968, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jodelka-Burzecki T. (opr.), 1962, *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, Państwowy Instytut Wydawnictwo, Warszawa.
- Kaczkowski Z., 1884, *O pismach Henryka Sienkiewicza*, „Gazeta Lwowska”, nr 168.
- Kosowska E., 1990, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie Potopu Henryka Sienkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Łoziński W., 1958, *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. XII, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Martuszczyńska A., 1977, *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Matuszczyński I., 1903, *Swoi i obcy*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Mazur A., 2001, *Transcendencja realistów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Samborska-Kukuć D., 2015, *Henryka Sienkiewicza transpozycje baśni o Czerwonym Kapturku (Jamioł)*, w: J. Axer, T. Bujnicki (red.), *Sienkiewicz z innej strony*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 2009, *Listy*, t. V, cz. 1: *Adam Mieczysław Skatkowski – Aniela Tułdziecka*, listy opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła M. Bokszczanin, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Sztachelska J., 2007, *Sienkiewiczowskie czytanie Biblii*, w: T. Bujnicki, J. Axer (red.), *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodowa: Z kim i przeciw komu? Warszawa–Kiejdany–Łuck–Zbaraż–Beresteczko*, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Tarnowski S., 1897, *Henryk Sienkiewicz. Studia do literatury polskiej*, t. V, Kraków.
- Tarnowski S., 1962, *O Potopie z poczuciem zawodu*, w: Jodelka-Burzecki T. (opr.), *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Tarnowski S., 1977, *Z najnowszych powieści polskich, cz. II: Henryka Sienkiewicza Ogniem i mieczem*, w: tenże, *O literaturze polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wilkoń A., 1976, *O języku i stylu Ogniem i mieczem Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*, Kraków.
- Wiśniewska I., Obsulewicz B.K. (red.), 2010, *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.
- Żabski T., 1979, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.

Summary

Tadeusz Bujnicki

Among the props. Realism of details in the prose of Henryk Sienkiewicz

This article will explore the manner in which Henryk Sienkiewicz used detail and recurrent motifs in his descriptions of landscapes and narrative events in chosen novellas (*Hania*, *Jamioł*, *Wspomnienie z Maripozy* and *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*) and two parts of the *Trilogy* (*Ogniem i mieczem* and *Potop*). The following will be considered in more detail: the motif of books (in *Wspomnienie z Maripozy*, and *Z pamiętnika...*), and detailed descriptions of manor houses (in the historical novels). The final aim will be to define the basic structures of Sienkiewicz's realism of detail, and demonstrate that they form an important element of the works' fictional universe.

Keywords: realism, detail, motif, spatial presentation, manor houses, books, (realizm, szczegół, motyw, przestrzeń, dwór, książka)