

WALDEMAR OKOŃ
Wrocław

HENRYK SIENKIEWICZ, OBRAZY I *QUO VADIS*

Analiza jest czymś podobnym do obskubywania kwiatu. Psuje się przez nią najczęściej piękność życia – a zatem i szczęście, czyli to, co jedynie ma sens.

Henryk Sienkiewicz

Człowiek wieku XIX żył w świecie obrazów. Były to obrazy natury, literackie, malarskie, imaginatywne. Do wszystkich tych obrazów docierano, nie szczędząc trudu i wysilając całą swą wrażliwość, ponieważ wynagradzały człowiekowi wszelkie starania, przynosząc mu ukojenie, piękno, harmonię, a często też odrobinę sensacji lub upostaciowanie skrywanych pragnień i tajemnych dążeń. Obrazy przenikały się i przepływały ze świata rzeczywistego w świat fantazji, ze sztuki słowa w sferę ikoniczną, pomagały uciec od mozołów codzienności i były tej codzienności najlepszym świadectwem. Łączyły wszystkie dziedziny sztuki, stanowiły siłę obalającą wszelkie podziały, były wszechobecne, ponieważ w nich zawierano jednocześnie pierwiastki fabularne i opisowe, poetyckie i werystyczne, wyobrażeniowe i realne.

Chciałbym tu opowiedzieć o jednym z czcicieli obrazów – Henryku Sienkiewicz – oraz o tym, jak ten wybitny pisarz docierał do nich, posiłkując się wszystkimi dostępnymi wrażliwemu człowiekowi środkami – poprzez podziw dla dzieł sztuki, fascynację naturą, wyobraźnię, twórczość literacką i krytyczną. Zacznę jednak od cytatu z artykułu innego wybitnego pisarza epoki – Bolesława Prusa, który analizując *Farysa* Adama Mickiewicza pisał:

[...] Ledwie odczytałem pierwsze wyrazy, znika pokój i lampa, milkną uliczne głośy i widzę całkiem nową miejscowość. Oto niezmierną równina piasków – pustynia. W dali kilka palm, bliżej szereg kamieni, na niebie biały obłok i szary punkcik, którym jest sęp odlatujący. Odwracam oczy w inną stronę. Oto piasz-

czyste wzgórze, z którego wychyla się gromada ludzkich i końskich szkieletów, a dalej kręcący się na miejscu słup kurzawy. Na przestrzeni między palmami, a piaszczystym cyklonem szybko posuwa się jakiś punkt. To «farys», Arab, zapewne o śniadej twarzy, orlim nosie i palącym spojrzeniu. Na czarnym koniu z białymi nogami pędzi on jak burza¹.

Prus, którego twórczość niejednokrotnie przeciwstawiano twórczości Sienkiewicza², zwolennik metod racjonalnych i analitycznych w krytyce, uległ tu pokusie, której ulegali wszyscy ludzie XIX wieku, aby wyobrazić sobie obrazy inspirowane przez tekst literacki, przenieść się w świat, który jest jednocześnie zapisem i potencjalną wizualizacją tego zapisu. Przykłady takiej postawy spotykamy w omawianej epoce bardzo często. W doborze dowodów i uzasadnień będę się jednak kierował jedynie kręgiem – jeżeli tak to można nazwać – „sienkiewiczowskim”, aby wskazać, jak tego typu myślenie było powszechne i jak często łączyło się z osobą i twórczością autora *Quo vadis*.

Sam Sienkiewicz w recenzji obrazu Stanisława Witkiewicza pod tytułem *Trzej jeźdźcy* zauważał:

Ci *Trzej jeźdźcy* – to cały poemat. Zapominasz, że jesteś w galerii – siadasz i poczynasz myśleć. Widzisz za nimi lasy i zorzę wieczorną, a przed nimi drogę niezmiernie daleką, wiodącą nie wiadomo dokąd... Wyobraźnia twa pracuje dalej sama – i mimo woli tworzysz jakąś powieść, jakiś niedokończony poemat³.

Wyobraźnia mogła niekiedy działać i w odwrotnym kierunku – nie od obrazu rzeczywistego do imaginatywnego, lecz od słów, będących przecież

¹ B. P r u s, *Farys*, pierwodruk w petersburskim „Kraju”, 1885, nr 46 – cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 273.

² Por. I. M a t u s z e w s k i, *Swoi i obcy. Powinowactwa i różnice. Zarysy literacko-estetyczne*, Warszawa 1898. Według Matuszewskiego Prus jest twórcą-idealistą: „[...] wyraz, myśl dominują u Prusa nad harmonią kolorów i grą światła”, podczas gdy Sienkiewicz „[...] jest mistrzem w odtwarzaniu tego, co stanowi najwydatniejszą cechę rzeczywistości, a mianowicie odcieni i półtonów [...] siłę, a nawet rzecz można, całą istotę talentu autora «Ogniem i mieczem» stanowi fenomenalna zdolność odtwarzania za pomocą prostych niezwykle środków, plastycznej, malowniczej strony życia i świata. Wszystko, co jest dostępnym dla zmysłów, widzialnym i wyczuwalnym wychodzi spod pióra Sienkiewicza jasno, czysto, wyraźnie, pięknie. To, co innemu pisarzowi dostarczyłoby zaledwie materiał do suchego albo mglistego rysunku, przeradza się u niego w wypukły, barwny obraz pełen powietrza i światła i ruchu, a nawet i woni” – tamże, s. 131, 141.

³ Cyt. za: H. S i e n k i e w i c z, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. LIII: *Uzupełnienia I*, Warszawa 1952, s. 113-114.

w dużej mierze formułą imaginacji, do wyobrażeń natury malarskiej. W korespondencji z Paryża pisanej przez Sienkiewicza w 1879 roku znajdujemy fragment odnoszący się do sztuki ludowej Słowian, w którym czytamy:

Weźmy klechdy i bajki polskie, dumy ruskie, epiczne pieśni serbskie... Czyż nie przesuną one przed naszymi oczyma kraju, historii, hufców zbrojnych rycerzy ze skrzydłami, Kozaków pławiących się w trawach po pachy, junaków serbskich, Turków, Tatarów... Są to po prostu całe światy wskrzeszone, odgadnięte lub wyśnione⁴.

Obrazy mogły zatem wskrzeszać i ukazywać to, co jest jedynie przeczuwane, były niejednokrotnie bardziej żywe i realne niż to, co istnieje naprawdę. Wiek XIX można postrzegać jako epokę nie tyle jeszcze kinematografu, co „żywych obrazów”, lub obrazów wyświetlanych przez magiczne latarnie, migoczących na białym ekranie rozpiętym przed oczyma duszy wrażliwych czytelników i czcicieli słowa. Słynny malarz Jan Styka, natrętny i szczegółowy ilustrator *Quo vadis* oraz twórca wielu panoram, opisuje, jak to pod wpływem opowieści ojca rozczytującego się w dziełach Karola Szajnochy wyobrażał sobie obrazy z przeszłości: „Już dzieckiem widziałem tych wojowników belzkich portrety... już dzieckiem rozumiałem, że napady tatarskie i kozackie niepokoiły tę ziemię – już mi jęczało coś w tej ziemi, jakby cierpienie ludu w jasyr pędzonego”⁵.

Jak widzimy, wyobraźnia przenosiła ludzi omawianej epoki częściej w przeszłość niż w przyszłość, tak, jakby historia miała być nie tyle historią, co źródłem i wyjaśnieniem teraźniejszości, przyczyną nie tylko rozlicznych chorób wieku, ale i dla tych chorób najlepszym remedium. Sam Sienkiewicz uciekał w imaginatywny świat obrazów wielokrotnie. Na przykład w recenzji ze sztuki Emile’a Augiera pod tytułem *Flecista* czytamy:

Życie to nasze prozaiczne i jałowe znika sprzed oczu, a natomiast trwa poetyczna wizja. Ach jak to miło zobaczyć czasem owe wieki, w których Apollo nie kręcił

⁴ Cyt. za: H. S i e n k i e w i c z, dz. cyt., t. XLIV: *Listy z podróży i wycieczek*, Warszawa 1950, s. 149 (wyd. I – 1879). Podobnie, recenzując *Szkice historyczne* L. Kubali, Sienkiewicz pisał: „[...] Pan Kubala nie opisuje, ale maluje [...] Pan Kubala ma talent, który pociąga go... w stronę przedmiotów dostarczających obfitego materiału dla człowieka z wyobraźnią. Tym się tłumaczy, dlaczego p. Kubala woli obrabiać zewnętrzną część dziejów [...] Rzeczy te, poza ich znaczeniem historycznym, mają znaczenie po prostu obrazów batalijnych” – S i e n k i e w i c z, dz. cyt., t. LI, s. 285.

⁵ Cyt. za: C. C z a p l i Ń s k i, *The Styka Family Saga*, New York 1988, s. 14.

jeszcze korby fabrycznej. Cywilizacja nasza nie dość może zaspokaja estetyczne potrzeby natury ludzkiej, że zaś potrzeby te niemniej istnieją, dlatego może tak chętnie wracamy do owych wieków, w których sztuki piękne uważane były za potężny i tak niezbędny jak każdy inny czynnik w życiu⁶.

Augier opowiadał o fleciście zakochanym w pięknej heterze Lais do tego stopnia, iż, aby uzyskać niezbędne środki finansowe dla pozyskania miłości ukochanej, był on gotów zaprzedać się w niewolę, a „owe wieki” to oczywiście wieki szczęśliwej lub tragicznej starożytności, która szczególnie, obok oczywiście epoki wojen tatarskich i kozackich, sprzyjała przesuwałemu się przed oczyma pisarza obrazom.

Obraz, jak sądzono, powinien być czymś statycznym i momentalnym⁷, jednak w XIX wieku radzono sobie z tymi mankamentami bądź poprzez ukazywanie sekwencji obrazów, co wprowadzało dynamikę wewnętrzną do całości przedstawienia, bądź też ukazując „momentalnie” sceny dynamiczne i „sekwencyjne” zarazem niejako z natury rzeczy – pochody, procesje, orszaki, tryumfy itp. Autor *Quo vadis* niejednokrotnie ulegał tej pokusie, podobnie jak wielu dziewiętnastowiecznych malarzy akademickich⁸. W *Liście z Rzymu* widoki Kapitolu sprawiły, że – jak pisał Sienkiewicz – „nadlatują wspomnienia historyczne”, a odnajdywane inskrypcje „napędzają do głowy szereg obrazów”, pośród których najważniejsze są te związane z Via Sacra, po której „przesuwały się wozy tryumfatorów, za nimi w pętach królowie barbarzyńców, zadumani o puszczach rodzinnych, smętni, ogromni; naokół nich liktorzy z pękami różg i siekierami, dalej legiony, łupy, orły i radosny lud”⁹. Fragment ten jest bardziej obszerny, ale na tym urywku *Listu* poprzestaną i przypomnę jeszcze list pisarza do Jadwigi Janczewskiej, gdzie czytamy, że w czasie pobytu w Atenach autor *Na Olimpie* wyobrażał sobie procesję Panatenajską, dokładnie mówiąc „procesję Panathenów”:

⁶ Cyt. za: B. B i l i Ń s k i, *Świat antyczny w twórczości Henryka Sienkiewicza (prolegomena)*, [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej, listopad 1966*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968, s. 158.

⁷ Jak pisał sam Sienkiewicz, porównując sztukę malarską i literacką: „[...] Powieściopisarz daje czytelnikowi ciąg życia; pojedynczą scenę trywialną może zrównoważyć szeregiem innych poetycznych, wzniosłych – i dzięki tej równowadze zachować szlachetny charakter całości. Malarz oddaje chwilę jedną, jedno mgnienie oka, a zatem o wiele więcej powinien się strzec, by ta jego chwila nie wzbudziła niesmaku” – dz. cyt., t. LIII, s. 112.

⁸ Takich, jak np. F. Leighton, H. Makart, A. Feuerbach, L. Alma-Tadema, K. T. Piloty, W. Kaulbach.

⁹ Cyt. za: S i e n k i e w i c z, dz. cyt., t. XLIV, s. 167.

[...] kapłanów, kapłanki, archontów, wojowników i lud, i gęślarzy, i byki o złoconych rogach prowadzone przed ołtarze opistodomu, i wieńce, i te draperie klasyczne układające się posągowo. Ale prawie jeszcze wolę przedstawić sobie w myśli noc i białe światło na marmurach. Aż nie chce się wierzyć, że ludzie mogli stworzyć taką górę arcydzieł¹⁰.

Jak widzimy, Sienkiewicz, nazywany „mistrzem obrazu”¹¹, nieustannie żył w świecie realnych i wyobrażanych obrazów, a tak zwane obrazowanie było dla niego, podobnie jak dla wielu innych wybitnych pisarzy epoki, jednym z podstawowych kryteriów oceny wartości dzieła literackiego¹². Obrazowość pojmowano jako jeden z wyznaczników literackości, pozwalający nadać myślom „zmysłowe kształty zewnętrzne”¹³, czy też szerzej, element strukturalny każdego dzieła sztuki będącego wcieleniem idei w sensualne formy. W obrazowości łączyły się: dar obserwacji natury z intuicją twórczą – stąd wskrzeszanie, ożywianie na przykład przeszłości poprzez obraz, to ona sprawiała, wraz z historiozoficzną myślą i wyobraźnią, iż, jak to określał sam Sienkiewicz, „szare mury historii” powlekały się żywą barwą¹⁴. To, co w odniesieniu do przeszłości wymagało intuicji i wyobraźni, w kontakcie

¹⁰ Cyt. za: H. S i e n k i e w i c z, *Listy do Jadwigi Janczewskiej. Lata 1879-1888. Listy 1-141* (mps powielany), oprac. M. Bokszezanin, s. 114. Pani Profesor Marii Bokszezanin chciałbym w tym miejscu podziękować za udostępnienie mi maszynopisu listów pisarza do J. Janczewskiej. Cytowany fragment powstał w 1886 roku.

¹¹ Tak określiła autora *Quo vadis* J. Chojko-Boutière w artykule pt. *Więzienie Mamertyńskie w „Quo vadis”*, zamieszczonym w: „Pamiętnik Literacki”, 1966, z. 3, s. 276-277: „[...] Sienkiewicz [...] mistrz obrazu – daje tylko czytelnikowi pojęcie, że Więzienie Mamertyńskie istniało, ale inne obiekty lub sceny tworzą poprzez «Quo vadis» jeśli nie matejkowskie, aż zbyt pełne szczegółów płótna, to przynajmniej szkice, coś jakby wizje architektoniczne Noakowskiego, śmiałe i ostre w rysunku, oparte na rekonstrukcji, choć z wyobraźni wysnute”.

¹² Jak pisał S. Żeromski w swym *Przemówieniu o Sienkiewiczu*: „[...] I dziś jeszcze mimo rozpowszechniania form i rodzajów artystycznych, nikt go nie prześcignął w spokojnej, prostej, a doskonale pięknej budowie zdania, w logicznym rozwoju okresów, uwydatniających obrazy i ukazujących myśli” – cyt. za: S. Ż e r o m s k i, *Elegie i inne pisma literackie i społeczne*, Warszawa 1928, s. 167-168; por. też: K. G ó r s k i, *Sienkiewicz – klasyk języka polskiego*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*.

¹³ Por. T. Ż a b s k i, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 82 n., *Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, seria nr 211.

¹⁴ Jak uważał Sienkiewicz, pisarz może w powieści historycznej za pomocą fikcji objaśnić i uzupełnić znaną z dokumentów wiedzę o opisywanej epoce. To intuicja twórcza „[...] powlecze odpowiednią barwą szare mury wzniesione przez historię [...] wypełni odpowiednio ich szczeliny, otworzy na mocy analogii odarte przez czas ornamenta” – cyt. za: Ż a b s k i, dz. cyt., s. 64.

z naturą było niejako dane, gotowe do uchwycenia i zapisu lub też innej formy artystycznej notacji.

Autor *Quo vadis*, który przez całe życie żałował, że nie jest malarzem, wszędzie wręcz obsesyjnie „łowił” sceny będące w jego pojęciu niemal gotowymi obrazami malarskimi. Przytoczę tu kilka przykładów. W jednym z listów z Wenecji pisał: „Młoda twarz ujęta w starożytną splekaną ramę okna, wygląda jak artystyczny obraz; mrok panujący na uliczce rzuca na nią tajemnicze półświatła i cienie, szczerbiałe mury podnoszą białosć płci”¹⁵, w liście do Jadwigi Janczewskiej opisywał ujrane na statku siostry miłosierdzia – „co to za temat do obrazu taka grupa zakonnice modlących się o wschodzie słońca na tyle okrętu”¹⁶, a w recenzji teatralnej zauważał, że:

[...] Po podniesieniu zasłony między aktem pierwszym a drugim widać przepyszny obraz Antoniusza i Kleopatry na złotej łodzi o purpurowych żaglach. Nubijscy żeglarze trzymają w rękach srebrne wiosła, grupy dziewic przybranych w bieli grają na harfach, tetrakordonach i syrynskach. Kleopatra w postaci półleżącej, wspiera rozmarzoną głowę na purpurowych fałdach togi Antoniusza, zakochaną parę zaś otaczają czarne dziewice wachlując ją długimi wachlarzami z piór strusich. Rozkwitłe kwiaty lotosu, w dali palmy, piramidy i sfinksy dopełniają obrazu¹⁷.

Egipt, będący w XIX wieku tematem wielu akademickich obrazów, kraina baśni i uosobianej przez Sfinksa tajemnicy, jest tutaj jednym z wariantów utopijnego Orientu, któremu niejednokrotnie przeciwstawiano równie utopijną Helladę, będącą, jak uważano, macierzą naszej cywilizacji i źródłem ponadczasowego piękna i harmonii. Henryk Sienkiewicz, autor nie tylko *Quo vadis*, ale i takich opowiadań, jak *Wyrok Zeusa*, *Diokles*, *Przygoda Arystokla*, *Z dawnych dziejów*, *Wesele*, *Na Olimpie*, również nie mógł się oprzeć temu powszechnemu w epoce przekonaniu, a „plastyczny” sposób percepcji rzeczywistości skłaniał go do usilnego poszukiwania obrazów Grecji i sytuowania ich w rozmaitych kontekstach i konsytuacjach. Tym bardziej że od czasów

¹⁵ S i e n k i e w i c z, *Dziela*, t. XLIV, s. 181.

¹⁶ T e n ż e, *Listy do Jadwigi Janczewskiej*, s. 101.

¹⁷ T e n ż e, *Dziela*, t. LI: *Wiadomości bieżące*, s. 11-12. W tym samym tomie znajdujemy *Rozbiory i wrażenia literacko-artystyczne* z 1879 roku, w których przyszły autor *Quo vadis* omawia twórczość artystów polskich działających w Rzymie takich, jak Siemiradzki, Kotarbiński, Weloński, oraz informuje, że ze *Świeczników chrześcijaństwa* Siemiradzkiego (taki tytuł nosił ten słynny obraz w Rosji) „zdjęto olbrzymią fotografię. Okaz nadesłany z Berlina do Warszawy ma przeszło 700 cali kwadratowych” – tamże, s. 91.

romantyzmu w kulturze polskiej bardzo istotny był topos Grecji-Polski, mieszczący się znakomicie w tak skłonny do alegoryzacji nurcie polskiej myśli mesjanistycznej¹⁸.

Zacznijmy jednak od obrazów, które nie potrafiącemu malować pisarzowi cisnęły się nieustannie pod pióro, będąc ewokacją zarówno historii, jak i na prawdę widzianych pejzaży. Otóż na przykład w tekście opublikowanym w 1905 roku, w recenzji książki Anatola France'a pod tytułem *Sur la pierre blanche*, odnajdujemy opis Koryntu, w którym to mieście pisarz był w czasie swej podróży po Grecji razem z malarzem Kazimierzem Pochwalskim. Sienkiewicz, po krótkim i niezbyt przychylnym przedstawieniu Koryntu współczesnego, natychmiast przenosi się do starożytności pisząc:

Lecz w owych czasach Galion, który rządził i sądził, miał niemało zajęcia i mógł tylko wczesne godziny poświęcać swoim przyjaciółom. Przybrani w białe togi, wypoczęci, spokojni, przechadzali się po szafranowym piasku wśród ciemnych cyprysów, oddychając rzeźwym powietrzem; spoglądali na Parnas, na morze i miasto, czasem siadali na wygiętych w łuk ławkach, wedle fontann, i gdy powiew rzucał na nich tęczyowy pył wodny, rozmawiali w lekki i wykwinny sposób o wszystkim co ich otaczało lub co zajmowało chwilowo umysły. Obraz jakby spod pędzla Alma-Tademy, ale i na tym koniec¹⁹.

Jest to jeden z bardzo nielicznych momentów, kiedy Sienkiewicz „przyznał się”, że znał płótna tego naturalizowanego w Anglii Holendra, który wpłynął, jak nikt inny w epoce, na wizerunek spokojnej, harmonijnej, pięknej, rozświetlonej słońcem starożytności. Rzeczywista, archeologiczna znajomość poznawanego przez malarza w muzeach i na wykopaliskach detalu, łączyła się tu z wiktoriańską „religią estetyzmu”²⁰, dla której starożytność była jedynie pretekstem do ukazywania „pięknych postaci w pięknych pozach”²¹. Pisarz posunął się tak daleko, że w posiadłości Galiona, brata Seneki, umieścił „wy-

¹⁸ Por. W. O k o ń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992.

¹⁹ S i e n k i e w i c z, *Dziela*, t. XLVI, s. 65. Dla autora *Quo vadis* Anatol France był „greckim sceptykiem”, dzieckiem „wesolej i szczebiotliwej, ale zarazem dowcipnej Hellady [...] pyrtońskim motylem unoszącym się na barwnych skrzydłach nad wszelkimi objawami życia”, trochę nowożytnym Petroniuszem – tamże, s. 77.

²⁰ Piszę o tym szerzej w artykule pt. *Wiktoriańscy olimpijanie, czyli klasycyzm estetyzujący*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 1991*, Warszawa 1994 (wraz z zawartą tam bibliografią).

²¹ Myślę tu o takich artystach, jak A. Moore i F. Leighton, ale ta Lessingowska zasada przyświecała w XIX wieku wielu malarzom-akademikom.

gięte w łuk ławki”, ów „znak firmowy” obrazów Alma-Tademy, który, jak każdy w tej epoce *marble painter*²², miał swoje ulubione motywy i rekwizyty. Alma-Tademę kojarzono w XIX wieku z rodzajowością, którą dostrzegał on nawet w skłonnych do konfliktów i wojen dziejach cesarstwa rzymskiego, dlatego być może, choć bardzo popularny w Europie, w Polsce został przesłonięty przez Henryka Siemiradzkiego, dla którego – obok ukazywania scen rodzajowych – równie istotne w czasach antycznych były momenty tragiczne, bliższe nie tyle historycznemu, co historiozoficznemu oglądowi przeszłości. Polacy musieli bowiem często zastępować historię historiozofią²³, aby sięgnąć do głębi dziejów i poprzez przeniknięcie tego jądra przyczyn i skutków, działań Opatrzności i narodowych przewin, wyjaśnić nie tyle czas przeszły, co teraźniejszy i przyszły. Pogodni wiktorianie nie mieli takich zmartwień, przez co mogli się wydawać u nas twórcami nieco powierzchownymi, stąd może lekko zniecierpliwiony stosunek Sienkiewicza i słowa: „ale i na tym koniec”. Znamienne, że kiedy Stanisław Brzozowski chciał zdyskredytować twórczość autora *Quo vadis*, to też przywoływał nazwisko słynnego Holendra pisząc, że Sienkiewicz „[...] dawał kształt skończony, gdyż rzeczywistości nie widział. Dlatego jego Grecja jest Alma-Tademy – nie Homera”²⁴.

Pojawiają się tu stałe pytania o twórczość pisarzy-plastyków takich, jak twórca *Dioklesa* – czy nie dotyczą oni jedynie powierzchni zjawisk i rzeczy, czy przez to, że upajają się sensualną stroną natury, nie spływają działających w świecie wewnętrznych, kauzalnych procesów? Powróćmy jednak do spokojnej Hellady, której rolę w dziejach, jak sądzono w XIX wieku, ostatecznie wyjaśniono i opisano. Aby nie powtarzać szczegółowych ustaleń Bilińskiego²⁵, który interesująco przedstawił wizerunek świata antycznego w twórczości Sienkiewicza (wyłączając *Quo vadis*), przypomnę jedynie fragment listu do Janczewskiej, w którym pisarz stwierdzał, że

[...] o [...] ziemi attyckiej powiedzieć by można [...], że każda jej garść przesiąknięta myślą i sztuką grecką... Attyka nie będąc nieokreśloną ani straszną, jest

²² Na temat twórczości Alma-Tademy por. R. A s h, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, London 1989 (wraz z bibliografią).

²³ Por. na ten temat: J. K r a w c z y k, *Matejko i Historia*, Warszawa 1990.

²⁴ Brzozowski pisał też o Sienkiewiczu, że „[...] jest on skończonym przez ograniczoność, plastykiem przez ślepotę, artystą przez bezwiedny egoizm” – cyt. za: A. S t a w a r, *Pisarstwo Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1960, s. 330, 339.

²⁵ Por. dz. cyt.

przecie intelektualną macierzą całej cywilizacji... Jest ona słońcem świata starożytnego, a po swym zachodzie dziejowym pozostawia jeszcze blask tak mocny, że z tych promieni narodzi się renesans po średniowiecznej pomroce... Inne cywilizacje na sąsiednim azjatyckim i afrykańskim lądzie [...] wyhodowały się na potwory – grecka jedynie pozostała człowiekiem, inne gubiły się w fantasmagoriach – ona jedna przyjęła za podstawę wiedzy i sztuki świat realny, a jednocześnie umiała z tych pierwiastków czysto realnych wytworzyć najwyższy ład, prawdziwie boską harmonię. Umiała być boską, nie przestając być ludzką – i to objaśnia jej znaczenie²⁶.

Dotykamy tu niesłuchanie istotnej dla XIX wieku kwestii wzorca w sztuce oraz przemiany tego wzorca w myśl idealistycznych wskazań epoki. Ład i harmonia, mieszcząc się bowiem po stronie formy, miały jednocześnie wkroczyć do świata treści, przeniknąć sensualną skorupę i narzucić jej porządek duchowy, „przeanielić materię” i uczynić z niej piękną naturę będącą w istocie medium dla nowych idei. Pierwiastek estetyczny winien połączyć się z etycznym i stworzyć najwyższą wartość artystyczną i moralną. Sienkiewicz był w tej kwestii, jak i w wielu innych, nieodrodnym dzieckiem swej epoki, która dążyła do eklektycznego „ideorealizmu”²⁷, a świat starożytny był dla tych dążeń dogodnym źródłem i niejako „modelem do składania” – z przywołanych, antycznych elementów można było złożyć pożądane dzieło własne, odwieczny sen wszystkich elektyków, w którym wartości zmysłowe nie są sprzeczne z duchowymi, a piękna forma przeniknięta jest równie piękną myślą. W *Bez dogmatu* narrator mówi wprost, że „dusza chrześcijańska nie może żyć samą pięknnością formy”, a ideałem urody kobiecej jest Aspazja, która ma oczy Beatrycze Danta²⁸. Sienkiewicza cechuje zresztą duża predylekcja do form i kształtów, jeżeli tak można powiedzieć, transparentnych. Przypomnę jedynie opis postaci Kalliny widzianej rozkochanymi oczyma Winicjusza:

Dziwny to dom tych Plaucjuszów... Przez kilkanaście dni nie wiedziałem, że mieszka w nim bóstwo. Aż raz o świcie zobaczyłem ją myjącą się w ogrodowej

²⁶ Tamże, s. 184. W dalszych partiach cytowanego przez Bilińskiego listu na s. 187 czytamy, że: „[...] Mitologia grecka była wciąż siłą przyrody, czyli elementarnym panteizmem. Ale w duszy Greka artysta przeważał zawsze nad filozofem, więc naprzód poeci ubrali zjawiska w ciała i uczucia ludzkie, później przyszła sztuka plastyczna i stąd narodziła się taka cudowna baśń kamienna”.

²⁷ „Ideorealistą” nazwał znanego w epoce krytyka, H. Struvego, J. Kleiner – por. J. Kleiner, *Henryk Struve*, „Pamiętnik Literacki” (Lwów), 1912, s. 511.

²⁸ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985, s. 77 n.

fontannie. I przysięgam ci na tę pianę, z której powstała Afrodyta, że promienie zorzy przechodziły na wylot jej ciało. Myślałem, że gdy słońce zajdzie – ona rozplynie mi się w świetle, jak rozplywa się jutrzienka²⁹.

Podobnych opisów możemy znaleźć w twórczości autora *Quo vadis* więcej, by przypomnieć tu chociażby Lidkę z *Rodziny Połanieckich* lub Danusię z *Krzyżaków*. Uduchowienie, eteryczność przenikające marmurowe, klasyczne formy to przejaw charakterystycznej dla epoki dążności do syntetyzowania sprzecznych pojęć i budowania na nich nowych ideałów. Pogańska Kallina, aby stać się Ligią, musi być poddana procesowi idealizacji, ulec modnej w XIX wieku transfiguracji, w której niebagatelną rolę odgrywa przenikające wszystko światło. Światło wówczas było bowiem czymś realnym i idealnym, to ono świeciło w ciemności³⁰ i stanowiło źródło nieustannej fascynacji objawianej w opisach wschodów i zachodów słońca, to ono wreszcie było jednym z elementów łączących twórczość Sienkiewicza z dziełami wielu akademickich malarzy, takich jak wspomniany już przeze mnie Alma-Tadema, ale też Couture, Gleyre, Gérôme lub Siemiradzki, ponieważ tak naprawdę to właśnie specjalizujący się w odtwarzaniu rodzajowych i historycznych scen starożytnych akademicy byli bliscy sposobowi odczuwania i postrzegania prezentowanemu przez naszego pisarza, a nie zignorowani przez niego impresjoniści, albo też, jak sądził, chorobliwi i egocentryczni artyści przełomu wieków.

Luminizm pisarza wpisany w całą jego twórczość to temat godny osobnego opracowania, gdyż również w tym aspekcie Sienkiewicz jawi się jako nieodrodne dziecko romantycznej w swej istocie epoki, korzystające dodatkowo z poetyckich wzorów nakreślonych w Polsce piórem Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Szczególnie ten ostatni zdaje się patronować opisom autora *Quo vadis*, wprowadzając w nie koloryt cokolwiek irrealny i nie tyle naturalistyczny, co idealistyczny. Jednak w początkach swej kariery recenzenckiej Sienkiewicz, najwyraźniej pod wpływem Stanisława Witkiewicza, zawsze uważnie oceniał w obrazach „harmonię barw” i „logikę światłocienia”³¹. Na przykład pisząc o płótnie Wandalina Strzałeckiego pod tytułem

²⁹ Wszystkie cytaty z *Quo vadis* podaję za wydaniem powieści z roku 1968 (tu s. 14).

³⁰ Na oryginalnej ramie *Świeczników chrześcijaństwa* wpisano słowa z Wulgaty „lux in tenebris lucet”, jednoznacznie interpretowane jako słowa politycznej nadziei. O tym cytacie pisał też obszernie B. Prus w listopadzie 1877 roku na łamach „Ateneum” – por. J. D u Ź y k, *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 287 n.

³¹ Na temat poglądów estetycznych S. Witkiewicza szczególnie istotne są prace M. Olsza-

Sobieski pod Wiedniem zauważał, że „[...] światło p. Strzałeckiego nie jest słoneczne. Padając na ubiory, na ciało ludzkie, na ziemię nie tworzy ono złotych plam; przeciwnie, bywa zawsze blade, chłodne i całemu obrazowi nadaje ton chłodny, nie wyłączając wszakże twardości zarysów”³². Przytoczyłem ten fragment, ponieważ dochodzi w nim do głosu wyraźnie Witkiewiczowski, „naturalistyczno-impresyjny” sposób myślenia o sztuce malarskiej oraz mówi się o słynnych „złotawych plamach” rzucanych przez słoneczne promienie, których poszukiwano, i z których również, jako z nadużywanego chwytu malarskiego niekiedy drwiono, pisząc o twórczości najślawniejszego polskiego *marble painter* – Siemiradzkiego. Sam Sienkiewicz, oceniając dzieło Siemiradzkiego *Taniec wśród mieczów*, będące według pisarza „przepyszonym płótnem” pisał, że

[...] jest to widocznie uczta lub chwila po uczcie, gdy sybarcy powstawszy z trikliniów, wychodzą na werandę odetchnąć świeżym powietrzem, słuchać lir i pić wino. Drzewa rzucają na tę część obrazu mocny cień, wśród którego drgają złociste plamy, utworzone przez promienie słoneczne wciskające się między liście. Nikt tak nie maluje tego ruchu promieni słonecznych jak Siemiradzki³³.

Dalszy ciąg tego opisu pozwolę sobie przenieść do przypisów³⁴, a tu chciałbym jedynie zauważyć, że dla Sienkiewicza płótno twórcy *Tańca wśród mieczów* było obrazem „życia i obyczajów” przepojonym „poczuciem świata starożytnego”, jego wiarą w życie doczesne, zamiłowaniem do piękna, harmonii i spokoju, a ukazana naga dziewczyna nie budziła pożądania, ponieważ nagość jej była nagością posągu, zatem zupełnie niewinną³⁵. Jak widzimy, ideał Aspazji z głową Beatrycze pojawił się u Sienkiewicza bardzo wcześnie, podobnie jak utopijny, akademicki wizerunek starożytności, w której „[...]

nieckiej. Ich podsumowaniem jest książka pt. *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków–Wrocław 1984 (tam też obszerna bibliografia zagadnienia).

³² Cyt. za: S i e n k i e w i c z, *Dzieła*, t. LIII, s. 108.

³³ Tamże, t. LI, s. 193.

³⁴ Sienkiewicz pisze, że: „[...] Tłem jasnej strony obrazu, na której znajduje się tańcząca dziewczyna, jest cudny, pełen powietrza, dali i błękitu krajobraz morski. Za tarasem widać szmaragdową zatokę i skaliste wzgórza zamykające łagodnym obrębem jej brzegi. Wzgórza te, pełne odcieni różowych, przesłonięte są jednak i jakby roztopione w dali lazuru” – tamże.

³⁵ Jest to stały motyw dziewiętnastowiecznej estetyki. Rzeźby antyczne były „modelami” wielu akademickich obrazów. Sam Siemiradzki wskazywał na rzeźbę antyczną jako na wzór postaci Fryne w swoim słynnym obrazie. Piszę o tym w: *Alegorie narodowe*, rozdz. pt. „Henryk Siemiradzki alegoria żywa”.

ludzie, róże, irysy, zatoka, różane wzgórza, promienie przeciskające się wśród drżących liści i dal błękitna zlewają się w harmonię, spokojną pogodę i czarowny ład”³⁶.

Znużony i rozbity wewnętrznie człowiek wieku XIX potrzebował najwyraźniej azylu, w którym horacjański sybarytyzm grał o lepsze z delikatną zmysłową nutą, a szmaragdowe zatoki opalizowały w tle przepysznych, bo posągowych, kształtów kobiecego ciała. Taką Grecję pseudo-homerycką i pseudo-wergiliańską, zwaną przez niego „Grecją antologii”, scharakteryzował w 1908 roku Louis Bertrand, pisząc: „Jej dekoracyjność była prosta: fontanny, miejsca cieniste, pałace i świątynie, urny i groby, puchary onyksowe i wieńce róż. Taką idylliczną okolicę zamieszkują nimfy zaskakiwane znienacka przez satyrów, pasterze wygrywający melodie na fujarkach”³⁷. To Grecja objawiona Francuzom przez André Chéniera, znajdująca kontynuację w jakże silnym nurcie francuskiego parnasizmu, którego siostrzanym nurtem był wizerunek antyku, jaki jawił się na płótnach takich malarzy, jak Alexandre Cabanel, Adolphe-William Bouguereau, Anselm Feuerbach, Théodore Chassériau i wspomniani już przeze mnie Alma-Tadema, Siemiradzki i Gérôme. Parnasizm, lubujący się w superestetycznym oglądzie świata, bardzo często „osuwał się” u niektórych swych miłośników na poziom – delikatnie mówiąc – grafomański (coś z grafomaństwa nie ominęło i Siemiradzkiego – wystarczy popatrzeć na jego słynny obraz zatytułowany *Wazon czy kobieta*), czego przykładem niech będzie uroczy wierszyk Karola Brzozowskiego pod tytułem *Sen na Bałkanach* z 1877 roku, dedykowany Janowi Matejce jako bezpośredniemu spadkobiercy „narodowej sztuki greckiej”, w którym czytamy:

U śnieżnym kwieciem osypanej gruszki,
w trzciniowe fletnie świstali pastuszki
patrząc na trzody rozpierzchłe wśród jarów,
grali – pokrzywom na dziełach Cezarów³⁸.

³⁶ H. S i e n k i e w i c z, *Taniec wśród mieczów Henryka Siemiradzkiego*, [w:] t e n ż e, *Dziela*, t. LI, s. 194. Obraz ten powstał w latach 1879-1880, obecnie nie znamy miejsca jego przechowywania.

³⁷ L. B e r t r a n d, *La Grèce du soleil et des paysages*, Paris 1908 – cyt. za: T. S i n k o, *Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933, s. 116.

³⁸ Cyt. za: S i n k o, dz. cyt., s. 127.

Sienkiewicz jako pisarz stojący o trzy klasy wyżej od autora *Snu na Bałkanach* oczywiście nigdy nie posunął się w swych utworach tak daleko, jednak niekiedy i jego ponosiła nadmiernie antyczna, twórcza wena, szczególnie w partiach dialogów miłosnych wypowiedzianych przez niektórych starożytnych bohaterów i bohaterki³⁹. Powróćmy jednak do wspaniałej i promiennej krainy czcicieli słońca, w której autor *Quo vadis* czuł się niewątpliwie lepiej niż wcielając się w postaci zakochanego Abdolonima lub Winicjusza.

Spośród wielu opisów wschodów i zachodów słońca, jakie spotykamy w spuściźnie literackiej twórcy *Na Olimpie*, pozwolę sobie przytoczyć trzy będące widowym dowodem na romantyczną, malarską wrażliwość pisarza. Pierwszy z nich powstał w Nervi, podczas pobytu w tej miejscowości wraz z piękną Marynuską i jej przybranymi rodzicami Wołodkowiczami:

[...] Słońce zniżało się coraz bardziej, a wreszcie zanurzyło się w płomienistej wodzie. I z chwilą gdy zaszło zupełnie, poczęły się odbywać jakby czary. Na niebie i na morzu potworzyły się złote, różane i złotozielone smugi, taśmy, frędzle, jakby drogi i jakieś gościńce, którymi wędrowały fantastyczne okręty z ognia ku gmachom z tęczy, opalów, szmaragdów i chryzolitu. Fiolety, róże, purpura, złoto, wszystkie możliwe barwy, wszystkie blaski bengalskich ogni, drogich kamieni i pawich piór grały na niebie i wodzie. Potem jeden purpurowy ton wzmógł się nad inne, ogarniał je, przesłaniał, topił. Wreszcie i sam począł blednąć, omdlewać i z wolna zmieniać się w ton liliowy i w coraz liliowszy, coraz bardziej nieuchwytny, mistyczny, doskonalszy, niemal nadziemski. Stałem i patrzyłem. Nie było teraz już widać ni morza ni nieba ni tej granicy, gdzie woda styka się z widnokrzem – nie było widać nic, tylko jedną liliową nirwanę, łagodną, spokojną i kojącą jakimś zaświatowym ukojeniem. A potem przyszła noc. Lecz noc nie usypia wspomnień i kto taką liliową symfonię raz widział, tego pamięć wróci nieraz do niej – i dusza wróci⁴⁰.

³⁹ Oto na przykład dialog miłosny pomiędzy Thalestris a Abdolonimem z opowiadania pt. *Co się raz stało w Sydonie*:

- „– Gdzie ja jestem? – spytała.
– Przy sercu moim – odpowiedział młodzieniec.
– Wszakże my mamy umrzeć, Abdolonimie?
– Tak jest, o piękna moja!
– Kochaszże ty mnie?

Abdolonim przyciągnął ją ku sobie, wpił się ustami w jej usta i pozostali tak, póki im nie zabrakło oddechu”.

Dialog ten żywo przypomina niektóre partie dialogowe z *Quo vadis* – cyt. za: H. S i e n k i e w i c z, *Baśnie i legendy*, wyboru dokonał T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1986, s. 55.

⁴⁰ S i e n k i e w i c z, *Dziela*, t. XLIV, s. 268. Opis ten powstał w 1893 roku.

Nirwana, dusza, symfonia, zaświatowe ukojenie to określenia cokolwiek modernistyczne, podczas gdy wcześniejsze partie opisowe jakże bliskie są romantycznym opisom natury, w których nazwy kolorów utożsamiano z nazwami drogich kamieni, a całość przybierała, podobnie jak u Juliusza Słowackiego lub Williama Turnera⁴¹, charakter nie tyle nirwaniczny, co mistyczno-panteistyczny. Jak to przekonywająco udowodnił Ernst H. Gombrich⁴², przeważnie widzimy to, o czym wiemy, wiedza Sienkiewicza to, oprócz autentycznej dozy wrażliwości twórczej, nieustanny kontakt z pismami Słowackiego, któremu zresztą w latach późniejszych pisarz poświęcił szkic literacki pod tytułem *Słowacki-Helios*, w którym porównywał język poety do barw i blasków świątyń greckich⁴³. Autor *Quo vadis* pisał:

[...] przede mną w na wpół błękitnej, na wpół perłowej oddali zajaśniał w górze Akropol. Ujrzałem go po raz pierwszy w życiu i wyznaję, iż mało widziałem tak niezapomnianych widoków. Ściany Propylei, Erechtejonu i boskie w swej niedościgłej harmonii kolumny Partenonu [...] poczęły się maścić i maść wszystkimi barwami, jakie zawiera w sobie zorza poranna. Szmaragdy, opal, szafiry i rubiny, zanurzone w ogólnej różanej toni, jęły grać, migotać się, mienić się, mieszać, nasuwać lekko jedne na drugie, zbiegać się w zagłębieniach marmuru i rozbiegać się na szerszych jego płaszczyznach... Zdawało się, że zręby ścian, architrawy i kolumny wycięte zostały nie z ciężkiego kamiennego tworzywa, nie z marmuru, ale z różanego i tęczowego światła⁴⁴.

Ostatni opis, jaki chciałbym tu przytoczyć, to opis zachodu słońca widzianego przez pisarza podczas jego podróży po Afryce nad Zatoką Adeńską:

Oto od brzegów odrywa się duża łódź i dąży ku *Pei-Ho*. Na przodzie widać Somalisów... z tyłu zaś koło rudła stoi na tle błękitnej roztoczy ni mniej, ni więcej, tylko biały posąg Pallas-Ateny. Ma się już pod wieczór i słońce czyni się czerwonym. W blaskach jego świeci hełm bogini i białe fałdy szat spływające miękko do jej stóp. W rękę córki Zeusa nie widać, ściśle mówiąc włóczni o „miednym ostrzu”, ale złożoną parasolkę... Wszystkie lornetki i wszystkie oczy z pokładu wpatrują się w nią jak w tęczę; ona zaś zbliża się, wysmukła, uśmiechnięta

⁴¹ Por. na ten temat: W. J u s z c z a k, *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”*, [w:] *Ikonografia romantyczna. Materiały z Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.

⁴² Por. E. G o m b r i c h, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tł. J. Zarański, Warszawa 1981.

⁴³ H. S i e n k i e w i c z, *Słowacki-Helios*, „Kurier Warszawski”, 1909, nr 1.

⁴⁴ *Dziela*, t. XLV, s. 167-168; por. też uwagi Bilińskiego (dz. cyt.) na ten temat.

i wzrokiem wzniesionym w górę szuka jakiegoś szczęśliwego Odysa między podróżnymi⁴⁵.

Żona jednego z francuskich oficerów, paryżanka, jak pisał Sienkiewicz „tak wykwiwna i tak pełna uroku, że mniejsza o cały Olimp”⁴⁶ jawiła się tu jako Pallas Atena, często bowiem luminista-romantyk wcielał się w artystę rzeźbiarza szczególnie uwrażliwionego na antyczną lub może bardziej antyki-zującą piękność nie tylko postaci z obrazów Alma-Tademy lub Siemiradzkiego, ale i kobiet z krwi i kości. W wyobraźni twórcy *Quo vadis* nieustannie toczyły ze sobą walkę podziw dla antycznego, zmysłowego piękna z uwielbieniem piękna duchowego, czego rozwiązaniem w planie idealnym miała być Beatrycze z ciałem Aspazji, lub jak w powieści opisującej czasy Nerona, Wiosna o tanagryjskich kształtach połączona z upostaciowieniem Psyche⁴⁷. Łatwiejsze jednak od tworzenia eklektycznych syntez było rozłączenie tych dwóch ideałów, prowadzące do wyraźnego przeciwstawienia świata ducha, światu, jak pisano, „grubych zmysłów”. W tej psychomachii oczywiście musiał zwyciężyć świat ducha, chociaż świat zmysłowy i materialny nadal zachowywał rolę estetycznego wzorca i był przez swą podskórną perwersyjność i swoistą kompensację o wiele ciekawszy. W pismach Sienkiewicza, podobnie jak w dziełach i wypowiedziach wielu *marble painters*, odnajdujemy fragmenty, w których starożytność to nie tylko harmonia, ale i „orgia i morderstwa” prowadzące do upadku moralnego i w ostatecznym rezultacie politycznego. Słynny obraz z 1847 roku Couture’a *Rzymianie okresu upadku* jest tego wyraźnym dowodem, podobnie jak odnotowane przez autora *Quo vadis* uwagi na temat obrazu Siemiradzkiego pod tytułem *Kaprea za Tyberiusza*. Malarz podjął tu temat opracowany wcześniej w literaturze polskiej przez Józefa Ignacego Kraszewskiego, a przyszły piewca rzymskich uczt i orgii takimi pełnymi oburzenia słowami opisywał to dzieło:

Orgia trwała widocznie przez całą noc, bo gdy kółko uczujących opuściło triclinium, by odetchnąć świeżym powietrzem, już świt bieli bladym światłem skały i morze. Pijani uczestnicy tworząc szalony korowód wychodzą z korytarza skał

⁴⁵ *Dziela*, t. XLIII, s. 278-279.

⁴⁶ Tamże, s. 279.

⁴⁷ W Petroniuszu pod wpływem urody Ligii „zbudził się [...] artysta i czciciel piękności, który odczuł, że pod posągiem tej dziewczyny można by podpisać: «Wiosna» [...] W tej dziewczynie o tanagryjskich kształtach była nie tylko wiosna – była i promienista «Psyche», która przeświecała przez jej różane ciało, jak promyk prześwieca przez lampę” – *Quo vadis*, s. 36.

na sam brzeg. Tańczą jeszcze, biją w bębni i dmą w tybie – gdy wtem część uczestników koła przeraża się nagle strasznym widokiem. Oto u stóp urwiska leżą trupy skazanych... Chwila straszliwie dramatyczna. Ci, którzy ujrzeli nagle trupy, zatrzymują się jakby rażeni piorunem – szał mija... a na twarzach, jeszcze zarumienionych, maluje się przerażenie i obłąd. Są to rozbastwione, a zarazem spiorunowane strachem zwierzęta⁴⁸.

i tak dalej, i tak dalej, nie szczędząc czytelnikowi opisów i małego Murzynka świecącego pochodnią, i starca, który zapewne pijany, „śmieje się jeszcze śmiechem bezprzytomnym i zarazem cynicznym, ukazując resztki zepsutych zębów”⁴⁹. Według Sienkiewicza malarz ukazywaną epokę nie tyle malował, co „odczuł i zamknął w kształty jak prawdziwy poeta”, wskazując jednocześnie na wszelkie sprzeczności i antytezy obecne w Rzymie za czasów Tyberiusza. Obsesyjne upatrywanie upadku Rzymu w epoce, kiedy w gruncie rzeczy rozkwitał on gospodarczo i terytorialnie, to stały motyw dziewiętnastowiecznej historiozofii dążącej z uporem do podkreślenia roli pierwszych chrześcijan w dziejach świata. Zarówno pisarze, jak i akademicy malarze, byli tą historiozofią przesiąknięci, a w Polsce zyskiwała ona dodatkowy wymiar mesjanistyczno-patriotyczny. Dość przypomnieć wizerunki gladiatorów w sztuce polskiej XIX wieku lub zależność, jaką dostrzegano pomiędzy upadkiem pogańskiego Rzymu (w domyśle – Rosji) a rolą, jaką odegrała na ruinach Rzymu Grecja (w domyśle – Polska)⁵⁰. W odniesieniu do twórczości autora *Quo vadis* takich przykładów znajdziemy bardzo wiele. Wystarczy przypomnieć rozważania, czy Ligia jest Polką, a pokonany przez Ursusa tur to Niemcy. W kontekście rozważań nad związkami pisarstwa Sienkiewicza i współczesnej mu twórczości malarskiej istotne są uwagi kolejnego „świadka epoki” – Stanisława Tarnowskiego, który analizując opowieść z czasów Nerona podkreślał analogie pomiędzy tą opowieścią a dziełami Alma-Tademy i Siemiradzkiego oraz stwierdzał, że Ursus – Polak charakteryzuje się słowiańską duszą dziec-

⁴⁸ *Dziela*, t. LII, s. 240. Według Sienkiewicza, który w tej recenzji bronił malarza przed pojawiającymi się w prasie polskiej zarzutami o kosmopolityzm („Artysta ma swój smak i swój temperament artystyczny”), „cezarianizm był wielką niwelacją”, zmorą ciężącą na piersiach poddanych. Sienkiewicz – miłośnik Hellady – zawsze przeciwstawiał jej Rzym „rozumiejący tylko i popierający ideę państwową” – por. *List z Rzymu*, [w:] *Dziela*, t. XLIV, s. 162 n. List powstał w roku 1879.

⁴⁹ *Dziela*, t. LII, s. 240.

⁵⁰ Piszę o tym obszerniej w: *Alegorie narodowe*, zwłaszcza w rozdz. pt. „Wizerunek gladiatora w sztuce polskiej XIX wieku”.

ka⁵¹. Ursus to postać jakby „dopiero stworzona przez Boga”, „nietknięta jeszcze żadnym tchnieniem świata”, nosząca w sercu „wszystkie skarby i wszystkie cnoty polskiej natury, kiedy ona dobrą jest i zostaje świętobliwy chłop gospodarz i heroiczny rycerz Żółkiewski, gorejący sługa Boży, Kordeccki i męczennik Bobola, i Barszczanin śpiewający: „Stawam na placu z Boga ordynansu”, i dzisiejszy Podlasiak w Orenburskie stepy zagnany”, a podobne wątki aktualizujące znaczenie dzieła ukazującego świat starożytny odnajdujemy podczas analizy słynnych *Pochodni Nerona* Siemiradzkiego⁵².

Relacje pomiędzy autorem *Quo vadis* a jednym z najwyższej cenionych w XIX wieku polskich malarzy są dosyć skomplikowane. Sam Sienkiewicz, pisząc o *Powstaniu i przekładach „Quo vadis”*, podkreślał, że obok lektury „annałów Tacyty”, jednym z najważniejszych źródeł powieści był dlań pobyt w Rzymie, w czasie którego „słynny malarz polski Siemiradzki [...] był moim przewodnikiem po wiecznym mieście i podczas jednej z naszych wędrówek pokazał mi kapliczkę *Quo vadis*”⁵³. Z Siemiradzkiem spotykał się w Rzymie nasz pisarz kilkakrotnie, na pewno też znał wszystkie najwybitniejsze dzieła twórcy *Pochodni Nerona* łącznie z *Orgią rzymską*, *Jawnogrzesznicą* i *Fryne*, by pozostać w kręgu tematyki zbliżonej do opowieści o czasach Nerona. Przytaczałem już wcześniej fragmenty recenzji pisanych przez Sienkiewicza

⁵¹ S. Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej*, t. V: *Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1897, s. 331. W opracowaniu tym znajdujemy wiele odniesień do sztuk plastycznych. Na przykład Tarnowski opisuje „bardzo ładną scenę w domu Aulusów” zaznaczając, że „Alma-Tadema lubi takie obrazki z domowego życia Rzymian i robi je z wdziękiem. Tu wdzięku nie mniej, a wdzięk mniej widocznie szukany, prostszy, poważniejszy, rzetelniej rzymski”. W scenie gry w piłkę „Winicjusz musiał w tej grze wyglądać jak jaki Diskobol lub Apoxiomenos” – cyt. s. 293, a na potwierdzenie tezy, że dla krytyków dziewiętnastowiecznych często proces pisania przypominał wykonanie rzeźby, przytoczę fragment, w którym Tarnowski opisuje postać Petroniusza: „[...] Rzadko kiedy okazał się Sienkiewicz takim artystą jak w tej postaci. Wypracował, wymodelował wszystkie jej zawiłości i fałdy, aż do najdrobniejszego; ale nie pracowita, drobiazgową robotą, tylko śmiałymi, pewnymi pociągnięciami. Wykonał misternie, jakżeby rył profil na małym, drogim kamieniu, a w takim wielkim stylu, jakżeby jednym zamachem lał go z brązu” – s. 292.

⁵² Tarnowski, dz. cyt., s. 331. Na temat politycznej aktualizacji obecnej podczas „odczytywania” *Pochodni Nerona* por. Okoń, dz. cyt. i Dudyk, dz. cyt.

⁵³ *Dziela*, t. LI, s. 141. W 1912 roku w „Kurierze Warszawskim” (nr 63) ukazała się w „Przeglądzie prasy” notatka, że „Na wystawie w paryskiej Gallerie La Boétie wystawił znany artysta polski Jan Styka 4 tryptyki ilustrujące «Quo vadis» Sienkiewicza. Przed tymi tryptykami miewa estetyk francuski Boyer d’Agen wykłady z dziejów pierwszych chrześcijan. Księża sprowadzają na wystawę tłumy młodzieży. Wszystkie pisma paryskie znów mówią o Sienkiewiczu”. List Sienkiewicza *O powstaniu i przekładach „Quo vadis”* skierowany jest właśnie do Boyer d’Agena.

z obrazów *Taniec wśród mieczów* i *Kaprea za Tyberiusza*. Oczywiście jest, że dzieła słynnego akademika musiały inspirować pisarza nie tylko swą niewątpliwą doskonałością formalną, lecz również ideowym przesłaniem zawartym w ukazywanych scenach. Jednak wydaje się, że w pewnym momencie Sienkiewiczowi zaczęło dokuczać jednoznaczne wskazywanie przez krytyków na obrazy Siemiradzkiego jako na źródło jego powieści, podobnie malarz zaczął się odżegnywać od Sienkiewiczowskich inspiracji, szczególnie po prezentacji płótna zatytułowanego *Dirce chrześcijańska* (1897). Trzeba przyznać, że Sienkiewicz był w kontaktach z Siemiradzkim bardziej lojalny i nie omieszczał mu przesyłać „malarskich” w swej istocie listów, spośród których znamy kilka pisanych w czasie podróży pisarza po Afryce. W jednym z nich czytamy: „Byłem także na audyencji u sułtana [...] myślałem o Was, bom istotnie widział dziwy. Co to za twarze, co za stroje, co za plamy kolorowe i jakie to wszystko nadzwyczajne i egzotyczne. Jego Zanzibarska Mość jest człowiek zupełnie dystyngowany i widocznie inteligentny. Ma moc brylantów na sobie, ale nogi bose”⁵⁴, podczas gdy malarz w roku 1898 ostro zaprotestował przeciwko twierdzeniom, iż w *Dirce* korzystał z Sienkiewiczowskich wzorów, pisząc, że pogląd taki jest mylny, ponieważ obraz powstawał od roku 1885, a on sam jakkolwiek podziela „powszechnie i zasłużone uznanie dla powieści Sienkiewicza”, uważałby jednak za niewłaściwe „branie tematu do poważnego dzieła pędzla z utworu beletrystycznego”⁵⁵. Już sama opinia głosząca, że „poważne dzieło pędzla” nie powinno się posiłkować beletrystyką – czyżby Siemiradzki nie dostrzegał w *Quo vadis*, jak tylu krytyków, „eposu chrześcijańskiego”⁵⁶? – jest godna uwagi, wydaje się jednak, że w tym momencie malarz mimo wszystko nieco przesadził w swym dążeniu do oryginalności, tym bardziej że – jak wspominał jego syn, Leon – to właśnie powieść Sienkiewicza nasunęła mu temat do obrazu zatytułowanego pierwotnie *Porwanie dziewczycy chrześcijańskiej*⁵⁷. Oczywiście nie jesteśmy w stanie w tej chwili tego sporu jednoznacznie rozstrzygnąć, gdyż tak naprawdę istotne są nie tyle ścisłe związki genetyczne, co wyraźne analogie pomiędzy dziełami słowa

⁵⁴ Cyt. za: J. B i r k e n m a j e r, *Nieznane listy Sienkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1933, nr 46, s. 906.

⁵⁵ Cyt. za: D u ż y k, dz. cyt., s. 476.

⁵⁶ Sam Sienkiewicz traktował swój utwór jako „epos chrześcijański” i w tym duchu często też odczytywano jego dzieło; por. np. Ojciec Jan S e m e r i a B a r n a b i t a, *Apologia chrystianizmu i sztuka w powieści Henryka Sienkiewicza. „Quo vadis”. Odbitka z „Kroniki Rodzinnej”*, Warszawa 1900.

⁵⁷ Por. D u ż y k, dz. cyt., s. 477.

i obrazu. Na analogie te wskazywali wszyscy badacze twórczości Sienkiewicza (liczni) i Siemiradzkiego (bardzo nieliczni). Pozwolę sobie tu przytoczyć kilka wypowiedzi.

Stanisław Tarnowski w swych *Studiach do historii literatury polskiej* dał parapoetycki opis sceny z *Quo vadis*:

Zmierzech zapada; oplecione kwiatami żywe pochodnie zaczynają się podpalać, przygotowane kadzidła zaczynają dymić... widowisko jedyne, niezrównane, a przecież widzów nie porywa jak powinno. Nadjeżdża i Cezar na tryumfalnym wozie, który sam prowadzi; z tą różnicą, że jedzie, a nie jest niesiony, przypomina się obraz Siemiradzkiego. Taki przepych, taki orszak, taka dekoracja wspaniałych budowli, kwiatów i – pochodni⁵⁸.

Podobnie Tadeusz Sinko, analizując *Quo vadis* pisał, że wizja starożytności pisarza i jego

wizja piękna pogańskiego robi takie wrażenie, jak rzymskie obrazy Henryka Siemiradzkiego... Nie wiem czy Siemiradzkiego *Dirce chrześcijańska* z roku 1896 znana już była z jakiegoś szkicu Sienkiewiczowi, gdy pisał kulminacyjną scenę swej powieści [...], ale to pewne, że znał sławne *Pochodnie Nerona* z roku 1876 i szereg innych obrazów ze świata greckiego i rzymskiego, na których piękność nagich ciał promieniuje na tle wspaniałej natury włoskiej i równie wspaniałej architektury⁵⁹.

Podobnego zdania są wszyscy badacze twórczości pisarza, z Julianem Krzyżanowskim na czele⁶⁰. Ciekawe uwagi znajdujemy w opracowaniu autorstwa Stanisława Papée, który analizując powieść Sienkiewicza pisał, że: „Portrety wykwintnego Petroniusza, szalonego Nerona, krwawego Tygellina, ślicznej Eunice i cichej, wiernej Akte, na koniec Ursusa... uzupełniają i podnoszą wartość wspaniałych malowideł. Jeżeli to ma być „siemiradczyzna”, to trzeba przynajmniej przyznać, że jest ona w wybornym gatunku, namalowana dobrymi farbami”⁶¹.

⁵⁸ T a r n o w s k i, dz. cyt., s. 328.

⁵⁹ S i n k o, dz. cyt., s. 241. Jak pisał dalej Sinko „[...] Kto wie czy europejska sława i wziętość Siemiradzkiego nie pobudziła autora narodowej na razie trylogii do opracowania tematu, który musiał zająć cały świat i w przekładach go zadziwić”.

⁶⁰ Pisze o tym obszernie D u ż y k, dz. cyt.

⁶¹ S. P a p é e, „*Quo vadis*” Henryka Sienkiewicza, Lublin 1947, s. 42.

Tekst Papée opublikowany w roku 1947 pochodzi, mam wrażenie, jakby zupełnie z innej epoki. Wyraźne jest tu wyodrębnienie „portretów” literackich, będących odpowiednikami portretu malarskiego, nie mówiąc już o innych retorycznych zabiegach, takich jak „malowanie farbami” w utworze literackim czy też pisanie o literackich malowidłach. Dzięki temu autorowi studium o *Quo vadis* przenosimy się bezszelestnie w wiek XIX, kiedy to „korespondencyjny” sposób myślenia o dziele literackim był obowiązującą zasadą⁶².

Przyjrzyjmy się bowiem uważnie temu, co wiemy o genezie samego *Quo vadis*. Pomijając frapujący wielu badaczy problem tak zwanych źródeł literackich i historycznych⁶³, powróćmy do istoty materii pisarskiej, która niekształtna i w dużej mierze przypadkowa pragnie się wcielić (pragnęła się wcielić) w konkretną postać, sytuację, fabułę. Sam Sienkiewicz w ankiecie *O swojej własnej twórczości*, wykazując niezwykłą skromność i raczej niechęć do autoanalizy, podkreślał, że na przykład przy *Quo vadis* impulsy płynęły „[...] z wczytywania się w Tacyta, za czym poszły inne źródła – z wrażeń zebranych podczas dłuższego pobytu w Rzymie” i dalej:

[...] ponieważ myślę, że najwyższą sztuką i najgłębszym psychologicznym zadaniem pisarza jest stworzenie żywego człowieka, który zostaje w pamięci ludzkiej jako typ, przeto staram się tworzyć postacie mające nie tylko ogólne, lecz i indywidualne cechy życia i charakteru... Schematów nie spisuję. Powieści nie rozkładam z góry na rozdziały i nie wyznaczam sobie, co w którym będę pisał. Zostawiam to logice rzeczy i naturalnemu rozwojowi wypadków⁶⁴.

⁶² Piszę o tym obszernie w książce pt. *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.

⁶³ Na ten temat powstało sporo opracowań, np. S. S a d o w s k a, *Kompozycja i źródła „Quo vadis” H. Sienkiewicza*, „Przegląd Humanistyczny”, 1930, nr 2; S. P i l c h, *Źródła i czynniki inspiracyjne „Quo vadis” Sienkiewicza*, „Eos” („Kwartalnik Klasyczny”), 1935, nr 6, Lwów 1936; S. P i l c h, *Wpływ Tacita na powieści rzymskie Kraszewskiego*, „Przegląd Klasyczny”, 1935, nr 4 (tutaj też aktualizacja powieści opisujących czasy rzymskie – „w tym tryumfie chrześcijaństwa nad rzymską potęgą państwową, dusza polska znajdowała odbicie własnych losów. Położenie bowiem Polaków prześladowanych okrutnie po upadku powstań, podobne było do położenia pierwszych chrześcijan: jedni i drudzy walczyli za świętą sprawę” – s. 295); A. B r o n a r s k i, *Stosunek „Quo vadis” do literatur romańskich*, Poznań 1926; J. B i e l a t o w i c z, *„Rzym za Nerona” Kraszewskiego, a „Quo vadis” Sienkiewicza*, „Przegląd Klasyczny”, 1936, nr 3 (zob. też inne ogólne opracowania twórczości pisarza).

⁶⁴ S i e n k i e w i c z, *Dziela*, t. XL, s. 144.

Przy takim podejściu do materii literackiej nic dziwnego, że całość fabularna może układać się w ciąg scen i obrazów zaludnianych przez pozostające w pamięci wyraziste typy bohaterów. Intryga, choć ważna, staje się czymś drugorzędnym i może być zaczerpnięta z eposu, baśni lub też zostać poddana zdroworozsądkowemu, „naturalnemu rozwojowi wypadków”⁶⁵. W przypadku *Quo vadis* mamy wręcz kapitalne świadectwo tego, że pisarz od początku widział swoją powieść jako ciąg fragmentów literackich, łączonych już wielokrotnie sprawdzoną nicią fabuły. Jak pisał w liście z 31 maja do Edwarda Lubowskiego: „Mam przed sobą dużo jeszcze pomysłów i obrazów, które jeśli dobrze zrobię, to będą dobre – ale te przejścia od sceny do sceny, te klejenia większych rzeczy mniejszymi scenkami najwięcej mnie zawsze kosztują i najwięcej drażnią”⁶⁶. Podobnie w listach do Jadwigi Janczewskiej czytamy (list z 24 listopada 1894): „[...] wezmę się w Lugano do wstępu czy też prologu do *Quo vadis* i ogłoszę go przed rozpoczęciem powieści”, w kolejnym liście znowu wspomina o „siadaniu do prologu” oraz o spodziewanej „katordze” pisarskiej aż do zakończenia powieści. Następnie „ciągle piłuje” *Quo vadis* i „ma w duszy dobre sceny” i najważniejsze: „[...] mam w głowie tyle scen wspaniałych i strasznych, że byle zdrowia i sił – to *Quo vadis* będzie donioślejsze niż wszystko com napisał”⁶⁷. Wspaniałe partie powieści to według pisarza:

[...] tragedia Winicjusza – dalej ogólne sceny. Dalej Winicjusz i Piotr, potem świeczniki, potem Chilon, potem przedstawienie z Lygią, potem znów św. Piotr i właściwe *Quo vadis*. Potem ukrzyżowanie – potem śmierć Petroniusza – i epilog. Częstkę małą wymieniam. Pogańskie życie ustępuje nowemu tchnieniu – i teraz już ciągle będą chrześcijanie⁶⁸.

Zastanawiające, dlaczego dotąd nie zwrócono uwagi na ten fragment listu pisarza, jeżeli mamy tu właściwie pełny repertuar przedstawień obrazowych, wykonywanych później przez ilustratorów według tekstu *Quo vadis*. Pisarz-plastyk-malarz-czciciel obrazów myślał scenami-postaciami-żywymi obrazami, które próbował uporządkować fabularnie oraz ideowo. Po wizycie w Teat-

⁶⁵ Por. np. J. Trzynadłowski, *Uwagi o poetyce „Trylogii” – historycznej powieści przygody*, „Pamiętnik Literacki”, 1966, z. 3, s. 91.

⁶⁶ Cyt. za: J. Szczublewski, *Żywot Sienkiewicza*, Warszawa 1989, s. 244.

⁶⁷ Sienkiewicz, *Listy do Jadwigi Janczewskiej lata 1892-1916. Listy 301-563* (mps powielany), oprac. M. Bokszczyński, s. 1008, 1048, 1064, 1069.

⁶⁸ Sienkiewicz, *Listy do Jadwigi Janczewskiej*, list z 22 XII 1895, s. 1069.

rze Wielkim na operze *Quo vadis* pisał w jednym z listów: „Powiedziałem Eunice, że w jej pocałunku jest nadzwyczajna poezja – bo rzeczywiście jest to jedna z najpiękniejszych scen i zupełny obraz”⁶⁹.

Ilustratorzy-interpretatorzy utworu mimowolnie, nie znając przecież prywatnych listów, szli podświadomie za jego wskazówkami, wykorzystując „typy” i zarysowane wyraziście sytuacje. Obraz jedynie na chwilę wcielał się w słowo, by powrócić ponownie do obrazu, tym bardziej że musiał odrzucić niemożliwe przy statycznym ukazaniu wiązania fabularne, które, sądząc z powyższych uwag, i przez samego Sienkiewicza traktowane były po macoszemu. Obrazy bardziej uniwersalne niż ograniczone narodową przynależnością słowa mogły się wcielać w różne media – cykl ilustracyjny, samodzielne dzieło malarskie, iluzjonistyczną panoramę, kartkę pocztową, scenę teatralną, operę, film. „Sceny w głowie” mogły w swej ostatecznej realizacji być wzorowane na konkretnych płótnach pędzla Kaulbacha, Piloty’ego, Delaroche’a, Maxa, Alma-Tademy, Siemiradzkiego, Couture’a i wielu innych⁷⁰, mogły też nawiązywać do innych obrazowych scen literackich tak własnych, jak i pióra innych pisarzy. W liście do Henkiela z 14 października 1993 autor *Na Olimpie* pisał:

[...] chcę zrobić rzecz, która by się tak miała do *Pójdźmy za nim jak Ogniem i mieczem* do *Niewoli tatarskiej*. Marzy mi się wielki epos chrześcijański, w którym chciałbym wprowadzić świętego Piotra, Pawła, Nerona, pierwsze prześladowania, i dać szereg tak ogólnoludzkich i wspaniałych obrazów, żeby musiano je tłumaczyć z polskiego na wszystkie języki⁷¹.

⁶⁹ Tamże, list 504 z 20 XI 1910, s. 1249. W czasie wizyty za kulisami Teatru Wielkiego Tygellin – A. Borkowski – jak pisze Sienkiewicz, zapytał pisarza „Jak to czcigodny pan potrafi tyle nadzwyczajnych osób wymyślić?”, ale na szczęście, jak dodaje autor *Quo vadis*, „Wszystko to trwało jednak dosyć krótko”.

⁷⁰ W epoce bardzo znane były np. obrazy J. L. Gérôme’a: „*Circus Maximus*” (1876), *Ostatnia modlitwa męczenników chrześcijańskich* (1876), *Pollice verso* (1872); K. T. von Piloty: *Zamordowanie Cezara* (1865), *Pochód Nerona wśród płonącego Rzymu* (1862); W. Kaulbacha: *Nero deklamujący na ruinach Rzymu* oraz oczywiście płótna Alma-Tademy i Siemiradzkiego.

⁷¹ Cyt. za: J. B i r k e n m a j e r, *Praeludia „Quo vadis”*, „Przegląd Klasyczny”, 1936, nr 9-10, s. 717. Birkenmajer podaje, że np. imię „Ursus” wziął Sienkiewicz z powieści Szczęsnego Morawskiego pt. *Po jantar* oraz że Sienkiewicz pisał swoją powieść achronologicznie – zaczął od sceny wyjazdu Nerona z Rzymu, spotkania ze św. Piotrem, później – pożar Rzymu, „pochodnie chrześcijaństwa” itd.

Sądząc z tej wypowiedzi należałoby usytuować *Quo vadis* nie tylko w odniesieniu do literatur zachodnioeuropejskich, jak to próbowano już kilkakrotnie zrobić, ale też wobec własnej twórczości Sienkiewicza, i to pojmowanej bardzo szeroko – jako wszystko, co napisał, łącznie z listami, recenzjami, innymi utworami literackimi. Okazałoby się wówczas, że jest to powieść-klucz do wielu wątków intelektualnych i wręcz obsesji dręczących autora *Bez dogmatu* przez całe dziesięciolecie, tym bardziej iż wszystkim tym działaniom przyświecało jedno jakże ważne przeświadczenie, które tak nieskory do zwierzeń na temat własnego warsztatu pisarskiego autor *Dioklesa* zapisał w liście do Janczewskiej z 15 maja 1894 roku:

[...] sztuka może ratować – to nie frazes [...], bo jednak ja posiadam zdolność takiego odrywania się od osobistych myśli, jak raz siądę do roboty, że żyję tylko nią i moimi ludźmi. Dlatego oni są żywi – i dlatego biorę nieraz z siebie innych ludzi rysy w formie obserwacji, ale portretu niczyjego w sensie pamfletowym nie robię, bo choćbym chciał, uniesie mnie temperament pisarski i tyle natworzę w każdej figurze rysów indywidualnych, jej tylko właściwych, że ją nawet zewnętrznie widzę po swojemu, w fizycznych kształtach takich, jakie jej z góry dałem – Zostaje tylko sens moralny z życia brany, ale tego skądinąd brać nie można, bo etyka nie jest rzeczą twórczości – i nic nowego w tym względzie od czasów Chrystusa wymyśleć nie można⁷².

Fragment ten, *notabene* bardzo podobny do niektórych wypowiedzi Jana Matejki lub Stanisława Wyspiańskiego⁷³, wskazuje, że Sienkiewicz był dziwnym tradycjonalistą. Z jednej strony niezmienna etyka lub cechy moralne trwające przez wieki, z drugiej wiara w temperament twórczy, sprawiający, że wszystko jest na modłę i podobieństwo artysty, a nie modeli, którzy są dobierani pod intencjonalne, uprzednie wyobrażenie o żywym typie bohatera; sztuka ratuje i pozwala oderwać się od rzeczywistości, jednocześnie jest czymś ponadindywidualnym, odległym od „osobistych myśli”. Nawet wytrawnemu znawcy XIX wieku, zaprawionemu w bojach z ówczesną dialektyką, może się zakręcić w głowie od nagromadzonych w pismach autora *Quo vadis* tez i antytez rozrzucanych przez mistrza swobodnie i niedbale na dziesiątkach stron literackich, krytycznych, epistolarnych. Jak jednak ukazać tezę i antytezę, jeżeli wiemy, że nie można już pokazywać zbyt natrętnych alegorii⁷⁴,

⁷² List 384 z 15 V 1894, s. 975.

⁷³ Por. M. P o r ę b s k i, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962.

⁷⁴ Por. *Kilka uwag o symbolu i alegorii* – artykuł J. Woźniakowskiego w: *Ikonografia*

a heglizm jest w malarstwie zasadniczo niestrawny⁷⁵. Nie wchodzi też tu w grę ogólne palingenezy społeczne, tym bardziej że obracamy się w kręgu polskim, w którym, jak wiadomo, naród jest olbrzymem, a społeczeństwo karłem. Pozostaje zatem opozycja prosta i zadomowiona w sztuce polskiej od czasów romantyzmu – opozycja pomiędzy światem chrześcijańskim a pogańskim. Sienkiewicz jako wytrawny znawca problemów swej epoki potrafił wykorzystać tę opozycję po mistrzowsku, tym bardziej że sekundowali mu wiernie zarówno romantyczni wieszczowie, jak i liczni pogrobowcy romantyzmu, tacy jak Józef Ignacy Kraszewski, Pius Weloński, Henryk Siemiradzki i Jan Styka, by wymienić tylko najważniejsze nazwiska twórców bliskich autorowi *Quo vadis*. Już w *Liście z Rzymu* czytamy, że

[...] pogański artysta tworzył, dzisiejszy tylko odtwarza wedle reguł; pogański czerpał ze swego otoczenia, ze współczesnych zamiłowań, z żyjących wyobrażeń i pojęć religijnych, bądź poetycznych: słowem był szczery; dzisiejszy nie zwraca się do tego świata, nie czerpie z niego, ale musi szukać treści w dziejach przeszłych, umarłych i nie odczuwanych przez nikogo⁷⁶.

Jak na twórcę powieści historycznych uwaga o tym, że przeszłości nikt już nie odczuwa, wydaje się być co najmniej dziwna, jednak Sienkiewicz w dalszych partiach *Listu* podkreśla sprawczą siłę historii, opisując ruiny Koloseum czy Via Sacra. Dla nas istotne jest, że już w tym wcześnie napisanym tekście podkreśla się „niezmierną wiarę ludzi starożytnych w życie doczesne, w jego znaczenie i w jego szczęście” oraz wynikającą stąd „ochotę do wysień życia, do dopełnienia życia ładem poezji, malarstwa, rzeźby, muzyki i budownictwa”⁷⁷. Niekiedy wydaje się, że – podobnie jak Narcyza Żmichowska utożsamiała się momentami w swej *Pogance* z piękną Aspazją – tak i Sien-

romantyczna. Materiały. Sam Sienkiewicz pisał wprawdzie nie o alegoriach, ale o apoteozach w malarstwie „[...] ale skoro ma być apoteoza, niechże będzie apoteoza, niech anieli unoszą na wpółcielesne, powietrzne postaci ludzkie ku niebu, niech grają sfery niebieskie, niech będzie zresztą co chce, byle nie to, byle nie był ostatni akt baletu, w którym pozują pięknie rozwinięte łędzwie i piersi”. Uwagi te nasunął mu w Paryżu obraz pędzla Carolusa Duran – *Dziela*, t. XLI, s. 92.

⁷⁵ Por. uwagi M. Poprzęckiej na ten temat w książce pt. *Akademizm*, Warszawa 1977, zwłaszcza w odniesieniu do twórczości P. Chenavarda, twórcy projektu historyzoficznego cyklu obrazów dla paryskiego Pantenonu.

⁷⁶ *Dziela*, t. XLIV, s. 166.

⁷⁷ Tamże, s. 169. Dalej Sienkiewicz pisze, że „[...] Sztuki piękne są dla nas zapomnieniem życia i ucieczką od niego, dla nich były jego bukietem”.

kiewicz stwarzał sobie imaginatywną biografię, utożsamiając się z postaciami „artysty bez teki” – Płoszowskiego lub słynnego „arbitra elegancji” – Petroniusza. Dopełnianie życia ładem poezji, malarstwa, rzeźby, muzyki to dla czciciela piękna, jakim był autor *Quo vadis*, warunek istnienia w trudnej rzeczywistości, która niekiedy była bardzo pogańska, ale w innym, bardziej barbarzyńskim sensie, niż ta w starożytności. Pogaństwo współczesne to bowiem Rosja – nowy Rzym, państwo-moloch niszczące swych obywateli, bezkompromisowe i okrutne, które jednak musi upaść albo pod wpływem wolnej idei Grecji-Polski, albo też zostać „oswojone” przez sztukę, która pozwala zapomnieć i niesie pociechę na przyszłość. W liście do Galdemara Sienkiewicz pisał wprost, że po lekturze *Annales* Tacyty

[...] niejednokrotnie czułem się kuszonym przez myśl przeciwstawienia w pracy artystycznej tych dwóch światów, z których jeden był potęgą rządzącą i wszechmocną machiny administracyjnej, drugi reprezentował wyłącznie siłę duchową. Myśl ta pociągała mnie jako Polaka przez swą ideę zwycięstwa ducha nad siłą materialną: jako artystę porywała mnie przez wspaniałe formy, w jakie umiał przyoblekać się świat starożytny⁷⁸.

Artysta ma zatem w sobie coś z poganina, podobnie jak pogańscy w swej istocie są Petroniusz i Płoszowski, nie wspominając rzeźbiarza Łukomskiego z *Bez dogmatu*, który myślał „za pomocą greckich nosów, torsów, ramion, głów, słowem: nie za pomocą idei, ale kształtów – i to kształtów klasycznych”⁷⁹. Artysta jest jednak też istotą duchową, dlatego powinien dążyć do świata ducha, ucząc się na przykładach tych twórców, którym dotarcie do tego świata się powiodło. Czytając listy, recenzje i powieści autora *Quo vadis*, pozwoliłem sobie wynotować nazwiska pojawiających się tam malarzy i rzeźbiarzy. Jest tych nazwisk kilkadziesiąt i nie sposób wymieniać tu wszystkich⁸⁰, tym bardziej że poszukując swych literackich „ludzi żywych” Sienkiewicz często „kompilował”, jeżeli tak można powiedzieć, „literackich artystów” z kilku postaci rzeczywiście istniejących⁸¹, co jeszcze bardziej

⁷⁸ H. S i e n k i e w i c z, *O genezie „Quo vadis” (Odpowiedź na pismo A. Galdemara)* – cyt. za: *Dziela*, t. XL, s. 137.

⁷⁹ S i e n k i e w i c z, *Bez dogmatu*, s. 93.

⁸⁰ Oprócz już wymienionych są to np.: Weloński, Bilińska, Horowitz, Piwnicki, Kotarbiński, Moniuszko, Krzesz, Hercisz, Rossowski, Żmurko, Brandt, Piotrowski, Chmielowski, Wyczółkowski, Pruszkowski, Antokolski, Ajwazowski, Chełmoński, Bakałowicz, Doré, Streit, Ejsmond, Stachiewicz, Böcklin, Chavannes i inni.

⁸¹ Por. np. dyskusję na temat pierwowzorów postaci artystów obecnych w opowiadaniu

komplikuje sprawę gustów i odniesień artystycznych pisarza. Zastanawia jednak częste pojawianie się nazwisk malarzy renesansowych z Rafaelem na czele⁸² oraz traktowanie niektórych z nich jako swoistego sygnału dla czytelnika, który winien odebrać ten sygnał, aby móc porozumieć się z pisarzem w kwestii ideału urody kobiecej, wartości estetycznej konkretnego dzieła sztuki lub też wyglądu określonej postaci. Szczególnie „instruktażowe” jest tu *Bez dogmatu*, w którym opisuje się miłość do sztuki czystej, duchowej opartą na umiłowaniu harmonii takim, jakie prezentowali w swych dziełach Fra Angelico, Cimabue lub Giotto, pisze się o Riberze, który jest „zanadto czarny i biały”, o słodczych postaci, jak z Carla Dolce, nie zapominając o Fryne – pani Davis – i o tym, że hrabia Maleschi przypomina postać Antinou-sa⁸³. Sztuka potrzebna jest pisarzowi jako układ wizualnego i wyobrażeniowego odniesienia, wspólny zarówno twórcy powieści, jak i kulturalnej publiczności, która tego typu sygnały była w stanie natychmiast odcyfrować. Poruszamy się w kręgu wspólnych horyzontów oczekiwań i wskazań, które niekiedy, jakby od niechcienia, są uzupełniane informacjami o sztuce współczesnej; dość przypomnieć fragment z *Bez dogmatu* odnoszący się do malowania portretu Anielki przez Angelego, kiedy Płoszowski zastanawia się nad doborem wzorów dla portretu, mówiąc: „Z westchnieniem pomyślałem, że w żadnym razie nie namówię tych pań do Paryża, gdzie miałbym wybór między dokładnością i obiektywizmem Bonnata, zuchwałym rozmachem Karolusa Duran i słodczą Chaplaina”⁸⁴. Uduchowiona Anielka mogła zdecydować się tylko na Rzym jako na miejsce portretowania, ponieważ przyziemny, pogański, paryski „Nowy Babilon” nie mógł ani jej, ani oczywiście Płoszowskiego zadowolić. Wszystko to działo się w powieści opublikowanej na kilka

Sienkiewicza pt. *Ta trzecia* ([w:] *Ta trzecia i inne opowiadania*, Warszawa 1991). Spotykamy tam niewątpliwie bohaterów-malarzy, których Sienkiewicz poznał w salonie H. Modrzejewskiej w Warszawie, takich jak: A. Gieryski, J. Chełmoński, S. Witkiewicz, A. Chmielowski, ale też postać bliską „zapomnianym dekadentom” – A. Kamińskiego. Pisze o tym J. Wiercińska w książce *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

⁸² W *Listach do Jadwigi Janczewskiej* spotykamy opis pobytu pisarza w galerii malarstwa w Dreźnie. Poza uwagami „co za holendry (!) Co za Wouwermany, Mierysy, Metsu [...] Ruisdale” pisarz przekazuje swoje uwagi na temat *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela, o której pisze: „[...] a to jest po prostu taki obraz, że gdyby na kuli ziemskiej istniało tylko malarstwo i nic więcej, tedy po widzeniu go można by powiedzieć: «Panie, puść tam sługę swego w spokoju [...]». Jest to dzieło artystycznego natchnienia w najwyższym stopniu tego wyrazu” – list z 8 XII 1888, s. 360.

⁸³ S i e n k i e w i c z, *Bez dogmatu*.

⁸⁴ Tamże, s. 306.

lat przed *Quo vadis*, podobnie jak przypomnienie, że słynny „umierający Gal” z Muzeum Kapitołińskiego ma słowiańską twarz, a postać heroiny była „jakby ze snu”, ponieważ na „jej twarz i oczy i jasną perkalową suknię” padało „złoto-zielonawe światło precedzonych przez młode grabowe liście promieni słonecznych”⁸⁵.

Sienkiewicz, jak widzimy, przez wiele lat przygotowywał się do napisania powieści, w której byłoby i słońce przesuwające przez liście, i piękne, uduchowione i cielesne zarazem kobiety, i bohater-esteta, którego nawet przyjaciele potrafią zachować „estetyczną miarę w zepsuciu”⁸⁶, i pogaństwo przeciwstawione chrześcijaństwu, i Słowianin walczący jak gladiatorzy na arenie rzymskiego cyrku, i pochody Bakcha, i wszystkie te opisane pedantycznie tepidaria, frigidaria, triclinia i epilichnia, uspokajające sumienie nie tyle artysty, co znawcy i badacza starożytności. Przeglądając stronicę *Quo vadis* natrafiamy nieustannie na dzieła sztuki, które oczywiście nie dziwią w domach starożytnych estetów i patrycjuszów, lecz które tak naprawdę są jedynie archeologicznym, dziewiętnastowiecznym uzupełnieniem i ozdobą, podczas gdy prawdziwe dotknięcia sztuki przejawiają się w partiach opisowych, w o-wych tak często odrzucanych przez publiczność XX wieku fragmentach autonomizujących narrację i „wywołujących” w czytelniku, w myśl założeń autora, konkretne obrazy. Zastanawiające, że żadne dzieło sztuki starożytnej nie jest w tym tekście przedmiotem szerszej analizy lub nawet bardziej szczegółowego opisu. Pogańscy „artyści życia”, podobnie jak cokolwiek do nich podobny, wszechwiedzący narrator powieści, zajmują się kontemplowaniem czystego piękna zawartego w obrazach natury, w urokach ciała kobiecego, w poezji. Pojawia się i mozaika, na której Hera prosi Sen o uśpienie Zeusa, i słynne gemmy Petroniusza, i brązowy faun z nimfą, i łania z brązu, ale tak naprawdę dziełem sztuki jest w świecie pogańskim Eunice, a w chrześcijańskim Ligia, która ma być nie tylko „tanagryjsko” zbudowana, ale też łączyć w sobie cechy wiosny (w domyśle Botticellego) i Psyche – w domyśle rzeźby z Muzeum Neapolitańskiego⁸⁷.

Sienkiewicz był mistrzem puenty i potrafił, pomimo „sklejania” scen, konstruować literackie obrazy w ten sposób, że niektóre z nich zapadały w pamięć nie tylko przeciętnego czytelnika, ale i ludzi parających się zawodowo sztukami plastycznymi. Przypominam, że pierwszy rozdział powieści,

⁸⁵ Tamże, s. 165.

⁸⁶ Por. S i e n k i e w i c z, *Quo vadis* – charakterystyka postaci Winicjusza.

⁸⁷ Por. przypis 47.

najbardziej przesycony architektoniczną erudycją autora, zamyka scena pocałunku Eunice w unctuarium pełnym „słonecznego światła i kolorów bijących od tęczyowych marmurów, którymi wyłożone były ściany”⁸⁸, scena bardzo popularna wśród ilustratorów *Quo vadis*, podczas gdy w rozdziale drugim znajdujemy dwa „malarskie” opisy, które wprawdzie nie zostały uwiecznione przez nikogo na płótnie, lecz które są same w sobie przykładem „korespondencyjnego” myślenia pisarza, pomnego nauk Siemiradzkiego i Witkiewicza. Oto słońce zachodzi nad Forum Romanum: „Połowa Forum, leżąca tuż pod wiszarami zamku, pogrążona była już w cieniu, natomiast kolumny położonych wyżej świątyń złościły się w blasku i na błękicie. Leżące niżej rzucały wydłużone cienie na marmurowe płyty, wszędzie zaś było ich tak pełno, że oczy gubiły się wśród nich jak w lesie”⁸⁹, podczas gdy w domu Aulusów:

[...] Petroniusz siedząc przy Pomponii lubował się widokiem zachodzącego słońca, ogrodu i stojących przy sadzawce ludzi. Białe ich ubrania na ciemnym tle mirtów świeciły złotem od wieczornych blasków. Na niebie zorza poczęła zabarwiać się purpurą, fioletem i mienić się na kształt opalu. Strop nieba stał się liliowy. Czarne sylwetki cyprysów uczyniły się jeszcze wyrazistsze niż w dzień biały, zaś w ludziach, w drzewach i w całym ogrodzie zapanował spokój⁹⁰.

Oczywiście opisy z *Quo vadis* to nie tylko zachęta do „ujrzenia” ewokowanych obrazów, ale i wpisany w tok narracji akcent symboliczny – zachód słońca nad Forum to zachód całego świata starożytnego, zakrzepłego i zniszczonego życiem, podobnie jak jego arystokratyczni przedstawiciele⁹¹, spokój wieczoru w domu Aulusów to spokój pierwszych chrześcijan i spokój, jaki daje sztuka. W kontekście odniesień pomiędzy sztuką słowa i obrazu warto zauważyć, że „luministyczne” opisy z *Quo vadis* tylko w małym stopniu wpłynęły na ilustratorów powieści (na przykład na sceny pożaru Rzymu), podczas gdy przeważnie zadowalali się oni wyrazistą, literacką anegdotą, świetnie trafiającą w gusta epoki. Nierzadko też podobnie ukazywano ideał urody kobiecej, najczęściej, co usilnie podkreślano, wzorowany na antycznej

⁸⁸ S i e n k i e w i c z, *Quo vadis*, s. 19.

⁸⁹ Tamże, s. 24.

⁹⁰ Tamże, s. 40.

⁹¹ Sienkiewicz opisując Forum w *Quo vadis* pisze: „Od czasu do czasu gromady ludzkie rozstępowały się przed lektykami, w których widać było wykwintne twarze kobiece lub głowy senatorów i rycerzy, o rysach jakby zakrzepłych i wyniszczonych życiem” – s. 25.

rzeźbie, przez co nie skażony dziewiętnastowieczną brzydotą i utylitaryzmem⁹². Oto Eunice, najlepsza w całym Rzymie *vestiplica*, której ramiona „mają przecudny kolor bladej róży, a piersi i barki przeźrocze odblaski perłowca lub alabastru”, oto „grupa rzeźbiarska” złożona z Petroniusza i Eunice, która samemu „arbitrowi elegancji” wydaje się być grupą podobną bogom, przewyższającą rzeźby Praksytelesa, Mirona, Skopasa i Lizyppa⁹³. Nie będę przytaczał odpowiednich fragmentów powieści, by nie rzucać wyzwania dobremu smakowi, dość powiedzieć, że uważny czytelnik *Quo vadis* jest tu nieustannie zaskakiwany obrazami szczęśliwego antyku wziętymi z płócien dziewiętnastowiecznych *marble painters*, które to obrazy, przefiltrowane poprzez tekst literacki, powróciły później w formie ilustracji powielanych i rozposzechnianych w tysiącach egzemplarzy. Sugestywnie opisane sceny-obrazy przenikają do naszej pamięci wręcz obsesyjnie, tym bardziej że partie opisowe, kształtowane z pozycji narratora wszechwiedzącego, nie różnią się zbyt wiele od fragmentów epistolarnych, będących wypowiedzią bohaterów powieści. Niekiedy trudno odróżnić, czy mówi Sienkiewicz-autor-twórca utworu, czy też Petroniusz – *arbiter elegantiarum* – uważny obserwator czasów Nerona. Dlatego może w żadnym ze znanych mi opracowań nie pojawia się stwierdzenie, że *Quo vadis* jest w dużej części powieścią epistolarną⁹⁴, co osadza ją silnie w istniejącej już tradycji literackiej. Wystarczy przeczytać chociażby opis podróży orszaku Nerona do Benewentu (rozdz. XVIII, Petroniusz do Winicjusza: „[...] Grecja i podróż w tysiące cytr, jakiś tryumfalny pochód Bakcha, wśród uwieńczonych w zieleń mirtową, w liście winogrodu i w wiciokrzew nimf i bachantek, wozy zaprzężone w tygrysy, kwiaty, tyrsy, wieńce, okrzyki: evoe! muzyka, poezja i Hellada klaszcząca...”⁹⁵), aby zrozumieć, że Sienkiewicz wykorzystując poetykę listu – swobodną, otwartą i sil-

⁹² Na antycznych rzeźbach, nie zapominając oczywiście o żywych modelach, wzorowali się tacy malarze, jak Alma-Tadema, Siemiradzki, Gérôme, Couture.

⁹³ S i e n k i e w i c z, *Quo vadis*, s. 138, 301.

⁹⁴ Na temat tradycji powieści epistolarniej por. T. B u j n i c k i, *Historyczna powieść epistolarna „Rzym za Nerona” J. I. Kraszewskiego*, „Ruch Literacki”, 1987, nr 3. Znamienne, że nawet autorka szczegółowej analizy porównawczej powieści Sienkiewicza i Kraszewskiego – autora powieści rzymskich *Caprea i Roma* (1860) i *Rzym za Nerona* (1864) – nie wspomina o epistolarności utworów obu pisarzy (powieścią epistolarną jest *Rzym za Nerona*); por. H. B u r s z t y ń s k a, *Henryk Sienkiewicz w kręgu oddziaływania powieści historycznych Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Katowice 1977.

⁹⁵ S i e n k i e w i c z, *Quo vadis*, s. 187.

nie personalną⁹⁶ – niezbyt odbiegał od innych partii opisowych tekstu, tworząc podobne literacko-malarskie obrazy wpisane luźno w tok narracji. Obrazy te, bez względu na to, czy mamy do czynienia z narracją obiektywną, czy też personalną, stanowią wyraźne dominanty emocjonalne, co zostało natychmiast podchwyczone przez ilustratorów powieści. Takimi dominantami są, obok słynnych „pochodni Nerona”, walka Ursusa z turem i pożar Rzymu, sceny uczt, orgii, pochodów oraz jakże popularne w epoce „typy” bohaterów zaludniających *Quo vadis*.

Czytelnicy utworów Sienkiewicza zawsze podkreślali jego umiejętność w kreowaniu postaci wyrazistych i zróżnicowanych, a większość ze znanych mi opracowań powieści autora *Bez dogmatu* to głównie peany na cześć tej cechy jego talentu literackiego. Nic dziwnego też, że większość ilustracji do utworów pisarza stanowią portrety bohaterów już to *Trylogii*, już to innych dzieł mistrza, by przypomnieć przykładowo rysunki Piotra Stachewicza zamieszczone w cyklu powstałym w połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku i zatytułowanym *Bohaterki powieści Henryka Sienkiewicza*, powtarzane później w licznych publikacjach, z *Albumem jubileuszowym Henryka Sienkiewicza*, opublikowanym w 1898 roku przez Gebethnera i Wolffa na czele⁹⁷. Musimy pamiętać, że przed ilustracją stawiano w omawianej epoce wysokie wymagania, które świetnie podsumowano w komentarzu do „najnowszej twórczości Jana Styki” zamieszczonym w „Tygodniku Ilustrowany”. Anonimowy autor artykułu pisał:

Warunkiem ilustratorskiej pracy jest – poza zadaniem stworzenia dzieła o wartościach czysto malarskich – takie wniknięcie malarza w ducha i treść literackiego utworu, by ilustracja stanowiła w nim jedną zwartą całość pod względem artystycznego wyrazu, by uzupełniała malarskimi kategoriami to, co pisarz zobrazował słowem, oraz by w swej formie, konstrukcji, stylu i nastroju dała obraz taki, jaki odpowiada w zupełności wrażeniom powstającym przy czytaniu danego utworu⁹⁸.

⁹⁶ Por. B u j n i c k i, dz. cyt., s. 200. Według Bujnickiego poetyka listu stoi w opozycji do poetyki obrazu poetyckiego – statycznego, zamkniętego i uogólnionego. Wydaje się, że Sienkiewiczowi udało się przełamać tę opozycję – jego „obrazy” nie są ani statyczne, ani uogólnione; są bardzo dynamiczne i uszczegółowione.

⁹⁷ *Album jubileuszowe Henryka Sienkiewicza. Główniejsze sceny i postacie z powieści i nowel Sienkiewicza w dwudziestu ilustracjach* [...] Z wstępem krytycznym Stanisława hr. Tarnowskiego, Warszawa – nakład Księgarni Gebethnera i Wolffa, Kraków: G. Gebethner i spółka 1898 (cynk, heliograviura); por. też: J. K r z e m i ń s k a, *Albumy do „Trylogii” H. Sienkiewicza*, [w:] *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa, 1981.

⁹⁸ „Tygodnik Ilustrowany”, 1924, nr 16, s. 249.

Spośród nazwisk licznych ilustratorów *Quo vadis* tak naprawdę warto się zatrzymać tylko przy dwóch – Piotra Stachiewicza i Jana Styki. Stachiewicz – uczeń Matejki i Akademii Monachijskiej – był jednym z najwyższej cenionych polskich artystów przełomu XIX i XX wieku. Dziś jest postacią właściwie zapomnianą, podczas gdy w omawianej epoce widziano w nim najwybitniejszego ilustratora przysłów i podań ludowych oraz dzieł narodowych klasyków. Stachiewicz specjalizował się w cyklach tematycznych wykonanych techniką *en grisaille*, spośród których najbardziej znane były cykle do *Dziada i baby* Kraszewskiego, *Potopu* Sienkiewicza, *Królowy Niebios. Legend o Matce Boskiej* Gawalewicza itp. W roku 1901 powstał cykl obejmujący dwadzieścia obrazów *en grisaille* będących ilustracją do *Quo vadis*. Dziesięć obrazów ukazywało sceny ze świata antycznego, dziesięć odnosiło się do świata chrześcijańskiego⁹⁹. Cykl ten został wystawiony w 1902 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie na specjalnej wystawie, a następnie we Wiedniu, gdzie otrzymał bardzo wysoką ocenę krytyki. We Wiedniu też zreprodukowano prace Stachiewicza w formie heliograviur, które weszły później jako ilustracje do ozdobnego wydania powieści¹⁰⁰.

Stachiewicza określano jako „urodzonego liryka, malarza-poetę duszy ludu polskiego”¹⁰¹, a on sam, jak twierdził, był przeciwnikiem realizmu, ponieważ „[...] realizm sam, realizm jako cel nie wystarcza. Nie, kopa siana, choćby malowana Bóg wie jak doskonale, to jeszcze nie dzieło sztuki, tej przynajmniej, którą ja pojmuję i czuję... A ileż jest tematów i motywów, co urodzą się w duszy, w sercu, w myśli, co proszą o odtworzenie”¹⁰². Jak widzimy, dla ilustratora nie było specjalnie różnicy pomiędzy impresjonizmem (słynne „kopy siana” Moneta) a realizmem, ponieważ – jak większość polskich artystów w tej epoce – wierzył on bardziej w imaginacyjne niż rzeczywiste obrazy, wszędzie widząc, obok zrodzonych w duszy tematów, malarskie „główki”, będące odpowiedzią rasowego, nieco sentymentalnego „ideorealisty”, na dekadencję sztuki końca wieku.

⁹⁹ Świat pogański reprezentowały m.in.: *Petroniusz w domu*, *Eunice*, *Lygia w kąpieli*, *Gra w piłkę*, *Śmierć Petroniusza*, *Lygia u Aulusów*, *Przechadzka zakochanych*, *W ogródku Linusa*, świat chrześcijański: *Lygia kreśląca rybę na piasku*, *Scena męczeństwa*, *Chilo i Ursus*, *Śmierć Chilona*, *Kazanie św. Piotra*, *Walka Ursusa z turem w cyrku*, *Quo vadis Domine*, *Urbi et orbi*.

¹⁰⁰ H. S i e n k i e w i c z, *Quo vadis z 20 heliograviurami wg obrazów Piotra Stachiewicza*, Warszawa–Kraków 1902.

¹⁰¹ J. T r e p k a - N e k a n d a, *Piotr Stachiewicz. Sylwetka*, Kraków 1912, s. 3 (*Współczesne malarstwo polskie*, z. 6).

¹⁰² C. J a n k o w s k i, *U Stachiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1893, nr 208, s. 403.

Autor *Pójdźmy za nim* również często dostrzegał piękne kobiece „główki” – wystarczy przypomnieć Marynię z *Rodziny Połanieckich* lub Anielkę z *Bez dogmatu*, które najczęściej nastrojały męskich bohaterów nie tylko do czynów miłosnych, ale i do uwag na temat sztuki malarskiej lub rzeźbiarskiej. W przeuroczym opowiadaniu *Ta trzecia*, będącym *notabene* opowieścią o życiu artystów-malarzy, głowa jednej z bohaterek „[...] przypominała typy z czasów Dyrektoriatu i pysznie by jej było, gdyby chciała się czesać nie według dzisiejszej, ale według ówczesnej mody [...], koloryt twarzy ma tak ciepły jakby ją Fortuni malował”¹⁰³. Fortuny y Carbo Mariano, znany w epoce malarz scen historycznych i batalistycznych, to, podobnie jak Stachiewicz, jeden z tych twórców, dla których historia sztuki w XX wieku nie była zbyt łaskawa, podczas gdy dla Sienkiewicza, a w jeszcze większym stopniu dla ówczesnej krytyki, byli to artyści godni uwagi. Na przykład krytyk podpisujący się pseudonimem „Spectator” podkreślał, że ilustracje Stachiewicza do *Quo vadis* wyróżniają się miękką, wyrazistą linią, jasnością kompozycji, „trochę polskim” wdziękiem, uchwyceniem typów bohaterów – tu chwalono szczególnie Ligię i Ursusa, który ma twarz „naprawdę słowiańską” – i brakiem akademickiej powagi, „do której nas przyuczili malarze i rysownicy niemieccy”¹⁰⁴. Pomijając uwagi o akademizmie Stachiewicza, którego rysunek wyróżnia się szczególnie właśnie akademicką i nieco bezosobową poprawnością, musimy się zgodzić, że na przykład heliogiawiury wykonane według jego rusunków wyróżniają się na plus pośród niezwykle obfitej ilościowo, lecz, delikatnie mówiąc, totalnie kiczowatej produkcji ilustratorskiej inspirowanej *Quo vadis*.

Jan Styka w swej autobiografii zatytułowanej *Wydarte karty z pamiętnika* wspomina słowa Matejki, który mówił o jednym ze swych uczniów, że potrafi naśladować tylko manierę autora *Stańczyka*, przez co „[...] kiedy przyjdę do jego pracowni i spojrzę na jego płótno, to mam uczucie jakby mnie ktoś przedrzeźniał”¹⁰⁵. Patrząc na większość spośród ilustracji do *Quo vadis*, odnosimy wrażenie, że ich autorzy nieustannie „przedrzeźniają” Sienkiewicza, nie wyłączając niestety samego Styki, którego obrazy, jak twierdził sam malarz, miały się podobać pisarzowi, co nie wydaje się być do końca prawdą, ponieważ twórca *Pójdźmy za nim*, wielbiciel Rafaela i neapolitańskiej Psyche-

¹⁰³ S i e n k i e w i c z, *Ta trzecia*, s. 143.

¹⁰⁴ Ilustracje Stachiewicza do powieści *Quo vadis*, „Ilustrowany Głos Narodu” (dodatek do „Głosu Narodu” z dn. 14 czerwca 1902, nr 135), s. 4.

¹⁰⁵ Cyt. za: C z a p l i ń s k i, dz. cyt., s. 19.

-Wenus nie mógł gustować w dosyć nachalnych i nastawionych na niemal hollywoodzkie efekty obrazach Styki. Sam Styka, sądząc z jego dzieł i licznych wypowiedzi, jawi się natomiast jako nieustanny admirator powieści Sienkiewicza, którą „przedrzeźniał” przez całe życie. To przed namalowanymi przez Stykę tryptykami ukazującymi sceny z *Quo vadis* odbywały się w Paryżu wykłady na temat świata starożytnego, to obrazy według tej powieści stanowiły większość zbiorów prywatnego muzeum Styki na Capri, a pocztówki drukowane na kanwie płócien Styki były tak popularne, że sam napisał „skromnie”: „[...] tak cały glob zasypany został reprodukcjami moich obrazów”¹⁰⁶. Oczywiście na przełomie XIX i XX wieku patrzono na dzieła Styki nieco inaczej niż robimy to obecnie, widząc w nich wizerunek „dwóch światów, jednego skazanego na zagładę, drugiego kroczącego do zawładnięcia przyszłością”¹⁰⁷, podziwiano ogrom pracy artysty – panorama *Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona*, która zaginęła w czasie rewolucji w Rosji, miała 60 metrów długości i 15 metrów wysokości, archeologiczną wierność detelowi, interesujący punkt widzenia sytuujący widzów „na równi z podium senatorów”, maestrię w odtwarzaniu marmurów, które „błyszczą i wieją [...] chłodem kamieni”, efekty luministyczne sprawiające, że „za lożą Cezara wejście ciemnieje w cieniu, tam jedną widzimy kolumnę, którą ucałował złocisty promyk słońca i lekkim ciepłem ogrzał marmur zimny”¹⁰⁸. Żywe były też aktualizujące odczytania płócien tego, jak go nazywano, „Ursusa malarstwa”, który miał, według Boyer d’Angena, czekać cierpliwie, aż ludzkość zechce zamieszkiwać tylko połowę globu, aby on mógł drugą swobodnie zamalować¹⁰⁹, wskazujące na iście paryski wdzięk ogromnych płócien mistrza. Styka – kolejne dziecko wieku – malował swoje obrazy między innymi w Rzymie, w ogrodzie należącym do rzeźbiarza Madeyskiego, gdzie „ciała

¹⁰⁶ Tamże, s. 34. Jak czytamy w tej książce: „W 1899 r. Styka pojechał do Rzymu, aby zrobić studia do obrazu «Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona», który miał być dalszym ciągiem «Golgoty». «Męczeństwo chrześcijan w cyrku Nerona» wystawiono najpierw w Warszawie, a następnie w 1900 r., na Wystawie Światowej w Paryżu. Ogromny rozgłos, jaki zdobył ten obraz, skłonił wielu wydawców do zaproponowania Styce wykonania ilustracji do książek. Najpierw było to tłumaczenie francuskiego wydania «Pójdźmy za nim!» Henryka Sienkiewicza, a następnie luksusowe wydanie «Quo vadis» – s. 32. Tam też szczegółowy opis zmagania Styki z tematem *Quo vadis*.”

¹⁰⁷ K. G l i ś k i, *O „Prześladowaniu chrześcijan za Nerona”*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, nr 53, s. 1038.

¹⁰⁸ Tamże, s. 1042.

¹⁰⁹ *Jan Styka jako malarz „Quo vadis”*, napisał Boyer d’Angen, tłum. A. Morżkowska, tekst z „Figaro Illustre”, 1902, nr 152, s. 5.

modeli rozpinął nieraz na czas krótki na umyślnie w tym celu przygotowanym krzyżu”¹¹⁰, cieszył się, że najkrwawsze sceny panoramy malował jego syn Tadeusz i jednocześnie potrafił pracować nad portretami papieża i Mussoliniego. W jego twórczości po raz kolejny objawiły się spotęgowane dziewiętnastowieczne estetyczne przekonania, by nie powiedzieć fobie. Malarz przez całe życie dążył do wyraźnych antytez – czego przykładem niech będzie obraz zatytułowany *Spotkanie na Via Appia* ukazujący zetknięcie się dwóch światów, pogańskiego i chrześcijańskiego – oraz łatwych rozwiązań, które powielane w tysiącach pocztówkowych egzemplarzy utrwaliły wiele powieściowo-obrazowych stereotypów, trwających mimo upływu czasu w kolejnych wersjach uczyły u Nerona walki Ursusa z turem, pocałunku Eunice, pożaru Rzymu, śmierci Petroniusza czy też finałowej sceny „Quo vadis Domine”, czego przykładem są nie tylko dzieła Styki, ale i multiplikowane prace Domenico Mastroianniego, Konstantego Górskiego, Franza Röslera, Jeana Auberta i wielu innych. Tak jakby tekst Sienkiewicza prowokował licznych twórców do wizualnego banału, obecnego, sądząc z ilustracji współcześnie powstających¹¹¹, do dnia dzisiejszego, którego niestety wyolbrzymionym przykładem jest większość filmowych adaptacji *Quo vadis*.

Na obrazie Jean-Léon Gérôme’a zatytułowanym *Model artysty* (1895) malarz uwiecznił siebie rzeźbiącego według nagiego modela „antyczną” figurę ukazującą „Tanagrę” – ucieleśnienie greckiego wdzięku, naturalności i piękna. W tle widzimy płótno ukazujące Pigmaliона i Galateę i fragmenty zbroi rzymskich gladiatorów. Modelka siedzi nieruchomo – sztuka powtarza piękną naturę, będąc przez nią jednocześnie poprawianą. Ucieleśnia się ideał akademickiego piękna, które chciało być jednocześnie realne i ponadczasowe. Obrazy tłumaczą inne obrazy, a sztuki „trzymają się za ręce” w siostrzanym korowodzie, który jest zarazem sensualny i harmonijny, twórczy i spokojnie wielki. Sienkiewicz na pewno nie znał tego obrazu, choć musiał znać inne dzieła słynnego francuskiego malarza, takie jak *Pollice verso* czy *Ostatnia modlitwa męczenników chrześcijańskich*¹¹², a imaginatywny model obecny na płótnie Gérôme’a był mu niewątpliwie bliski.

¹¹⁰ G l i ń s k i, dz. cyt., s. 1048.

¹¹¹ Na przykład ilustracje w: H. S i e n k i e w i c z, *Quo vadis*, wyd. Elipsa 1991, oprac. graf. M. Szyszko lub prace Łucji i Józefa Oźminów przechowywane w Muzeum im. Henryka Sienkiewicza w Poznaniu.

¹¹² Por. G. M. A c k e r m a n n, *The Life and Work of Jean-Leon Gérôme*, London 1986. Reprodukacja *Modelu artysty* znajduje się na stronie 129.

Jan Trzynadłowski, analizując utwory autora *Potopu* pisał, że w powieściach Sienkiewicza

[...] historia, zjawisko bardzo złożone, rozgrywa się wedle prawideł obowiązujących w powieściowym układzie fabularnym. Jest niejako przetransponowana w logiczną w swej poetyce sekwencję epejsodionów, tak dobrze nam teraz znaną z „fabryki snów” – kina, filmu. Jest głównie zespołem tego, co p r z e d e w s z y s t k i m m o ż n a d o s t r z e c [spacja moja – W. O.], a na dalszym dopiero planie – analitycznym poznać i przyjąć albo odrzucić. I właśnie dlatego tak ujęta historia okazuje się czymś doskonale spoiwym w stosunku do nurtu romansowo-anegdotycznego, czymś dobrze przystosowanym do losów postaci¹¹³.

Sienkiewicz – plastyk, czciciel natury i sztuki renesansowej, Hellady i czystego piękna – jawi się tu jako artysta, który potrafił ubarwić szare mury historii i przejrzeć poprzez błękitną mgłę oddalenia spowijającą przeszłość¹¹⁴, uczynić widocznym to, co jest jedynie przeczuwane, wtopić obrazy rzeczywiste w obrazy imaginatywne i pobudzić wyobraźnię, będącą naczelną siłą sprawczą sztuki tak w wieku XIX, jak i obecnie. Jeszcze raz to, co jest racjonalne, musiało przegrać z tym, co intuicyjne, dzięki czemu wystarczy zamknąć oczy, a Farys zacznie przemierzać pustynię, Neron przybędzie na ucztę, słowiański Ursus pokona germańskiego tura, a Eunice będzie omdlewać w ramionach Petroniusza. Pisarz, ratując poezję i piękno starożytności, starał się walczyć o poezję i piękno dla swoich współczesnych; był jednym z ostatnich świadków dziewiętnastego wieku, a obrazy, z którymi się stykał i które tworzył nieustannie, pomagały mu tę walkę nie tyle wygrać, co do końca konsekwentnie prowadzić¹¹⁵.

¹¹³ T r z y n a d ł o w s k i, dz. cyt., s. 91. W tomie tym znajduje się też m.in. interesujący artykuł B. Zakrzewskiego pt. *Sienkiewicz dla maluczkich*, w którym omówiono adaptacje utworów autora *Quo vadis* czynione „ad usum delphini”, łącznie z wydaniem zbliżającymi się do formy komiksowej – „Pamiętnik Literacki”, 1966, z. 3.

¹¹⁴ „Błękitna mgła oddalenia”, jak twierdzi Górski, spowija świat starożytny – ukochany przez pisarza. Wspomina też o niej Płoszowski w *Bez dogmatu*; por. G ó r s k i, dz. cyt.

¹¹⁵ Już po napisaniu niniejszego artykułu (czerwiec 1996) został opublikowany artykuł Zofii Mocarskiej-Tycowej pt. *Sienkiewicz i malarstwo* ([w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1996), który w tym miejscu mogę jedynie zasygnalizować. Jest to interesujące studium omawiające związki Sienkiewicza ze sztukami plastycznymi w obrębie biografii twórczej pisarza, jego poglądów estetycznych oraz samej twórczości literackiej. Zostały też opublikowane listy H. Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej.

HENRYK SIENKIEWICZ, IMAGES AND *QUO VADIS*

S u m m a r y

The paper discusses how the concept of “image” functions in the writing of Henryk Sienkiewicz. The author of *Quo vadis*, the novel honoured by a Nobel prize, has been depicted as a “worshipper of images”, both concrete images: works of art, views of nature, as well as the form of description typical of that epoch: literary image. Literary images were composed with the “painter-like” usage of language, a method which aimed to create in the reader’s imagination some definite visual images. They also served to bring to mind the past and, directly, to organize the literary material. This was owing to their moment-like character: the static episode was shown in one temporal moment, and to their course in time: the sequence of images, a cycle that shows events extended in time. The examples cited here to support the above theses are derived from Sienkiewicz’s letters, critical enunciations and literary works. The criterium for their selection was a willingness to point at the manner in which the author of *Quo vadis* understood antiquity. The writer was well-versed in the artistic output of his contemporary academic painters, and many times exploited the manner in which they perceived the ancient times, especially apparent are the relationships between Sienkiewicz and Lawrence Alma-Tadema, Jean-Léon Gérôme and Henryk Siemiradzki (the latter was his intimate friend). Ancient Greece was for the creator of *Diokles* a cradle of civilization, while Rome served mainly his historiophilosophical reflections, being a synonym of pagan, materialistic civilization, therefore doomed to perdition.

The paper discussed also the genesis of *Quo vadis*, the manner in which the novel was written and which was close to the romantic “aesthetic of a passage”, for which the concept of image and imagery thinking was essential. A separate part of the paper is devoted to the illustrations to *Quo vadis*, the illustrations which depict only those scenes of the novel which not only concern its plot but also visually dominate in the text. Particular attention has been devoted to such figures as Piotr Stachiewicz and Jan Styka. The paper closes with a conclusion that both the writing of Sienkiewicz himself and many, directly or indirectly linked with his work, painters and illustrators, manifest how vivid was the idea of correspondence between arts in the 19th century. This idea could be incorporated mainly through paintings, being one of the basic categories that functioned in the epoch, both artistic and cognitive.

Translated by Jan Klos



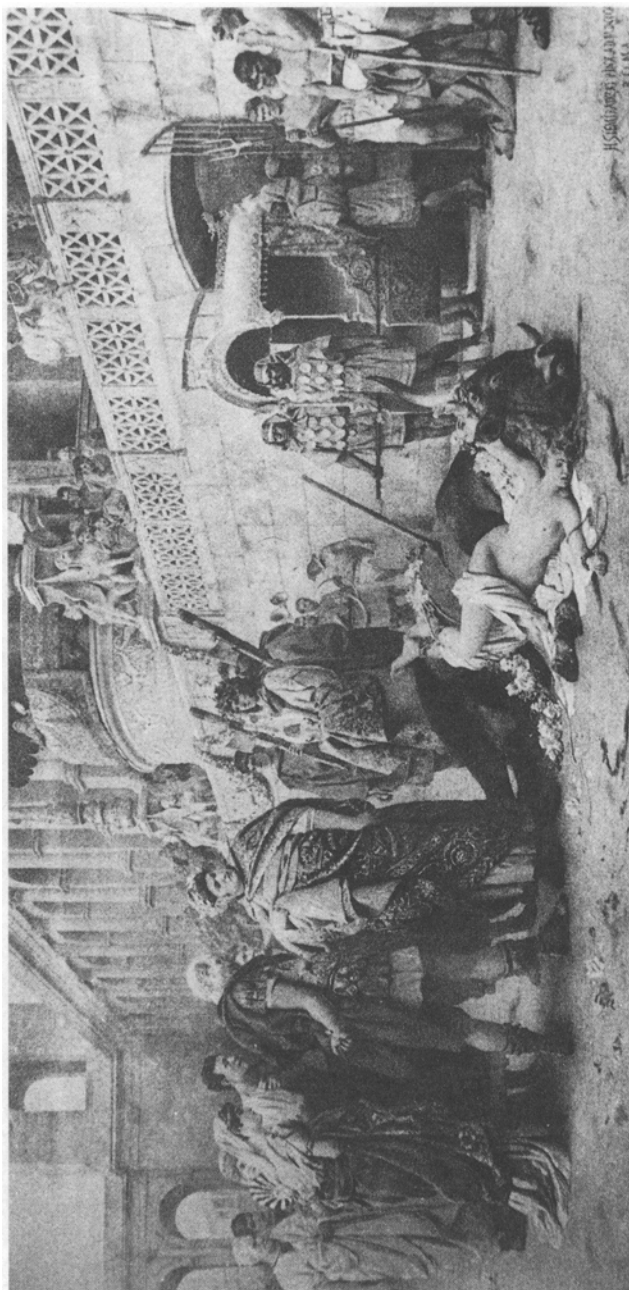
1. F. F. Leighton, *Syrakuzańska narzeczoną*, ol., pl., 1865, repr. wg L. R. Ormond, *Lord Leighton*, New Haven and London, 1975.



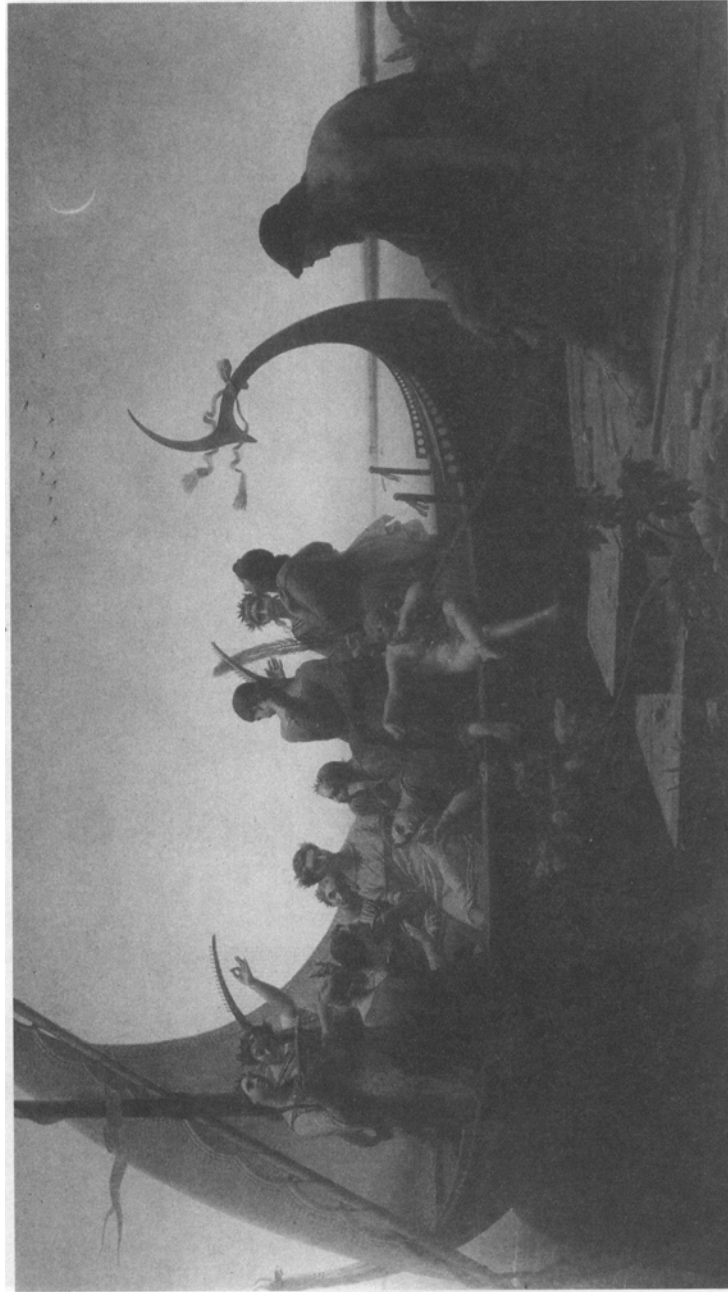
2. K. T. von Piloty, *Thusnelda wiedziona podczas tryumfu Germanika*, ol., pł., 1875, repr. wg H. Uhde-Bernays, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*, München 1983, il. na s. 85.



3. L. Alma-Tadema, *Saffo i Alceus*, ol., pl., 1881, repr. wg R. Ash, *Sir Lawrence Alma-Tadema*, London 1989, tabl. 10.



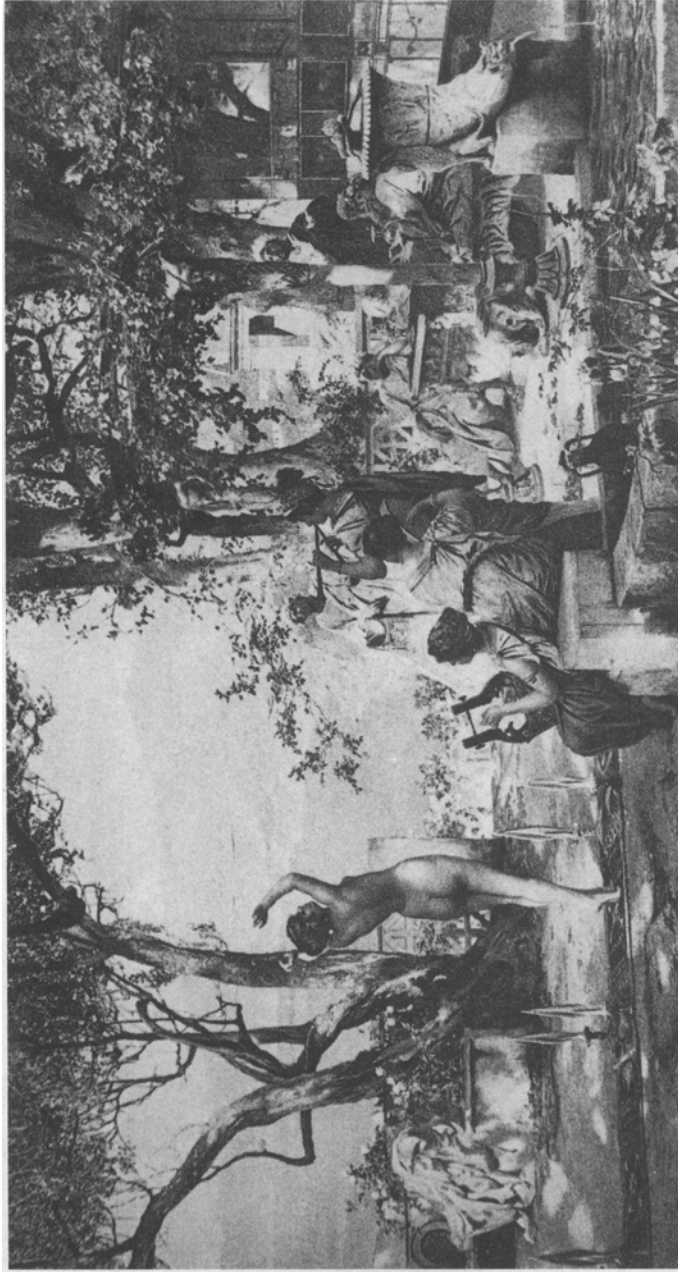
4. H. Siemiradzki, *Dirce chrześcijańska*, ol., pl., 1897, repr. wg S. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa-Kraków 1904, tabl. po s. 112.



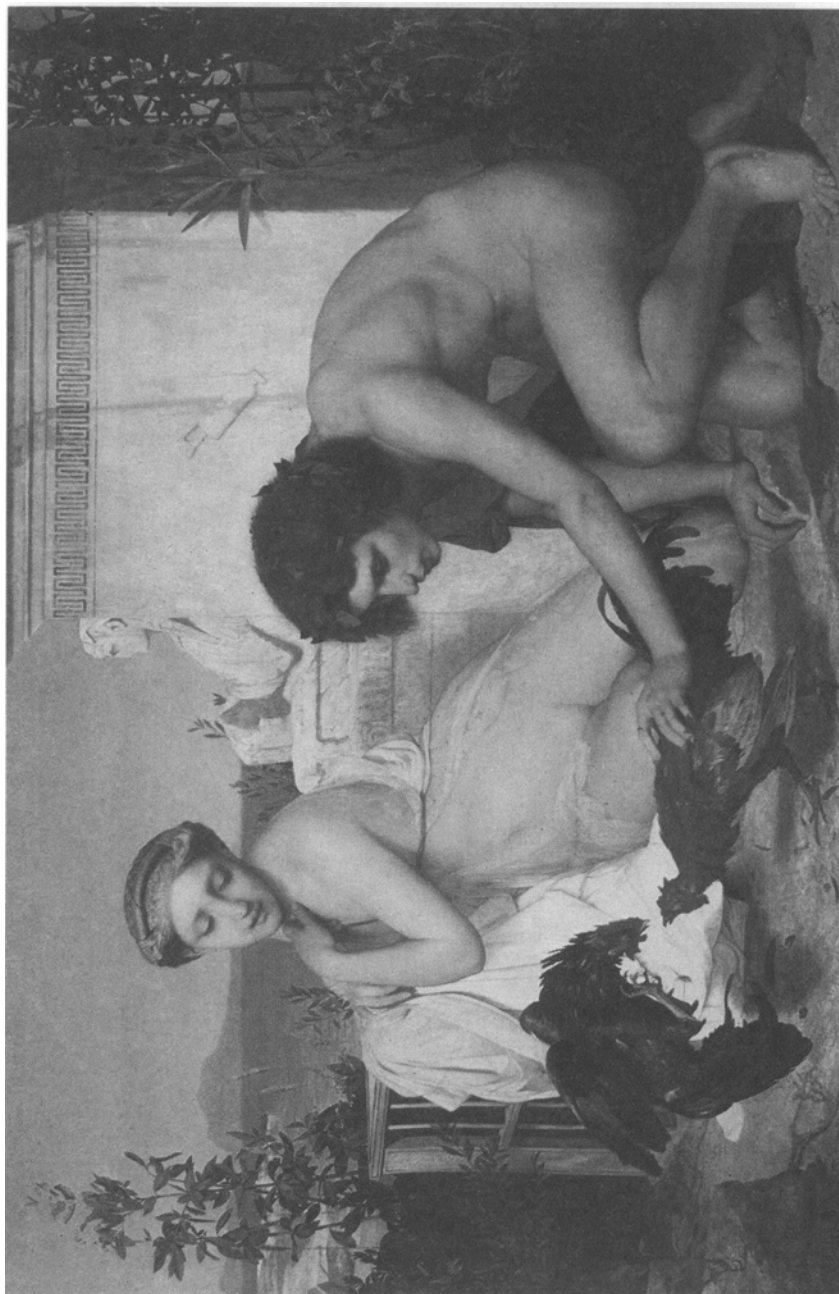
5. Ch. Gleyre, *Wieczór* (*Siracone złudzenia*), ol., pl., 1843, repr. wg J. Harding, *Les peintres pompiers. La peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris 1980, s. 49.



6. J.-L. Gérôme, *Modlący się pielgrzymi*, ol., pl., 1865,
repr. wg G. M. Ackerman, *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*, London 1986, s. 67.



7. H. Siemiradzki, *Taniec wśród mieczów*, ol., pl., repr. wg Lewandowski, dz. cyt., tabl. po s. 68.



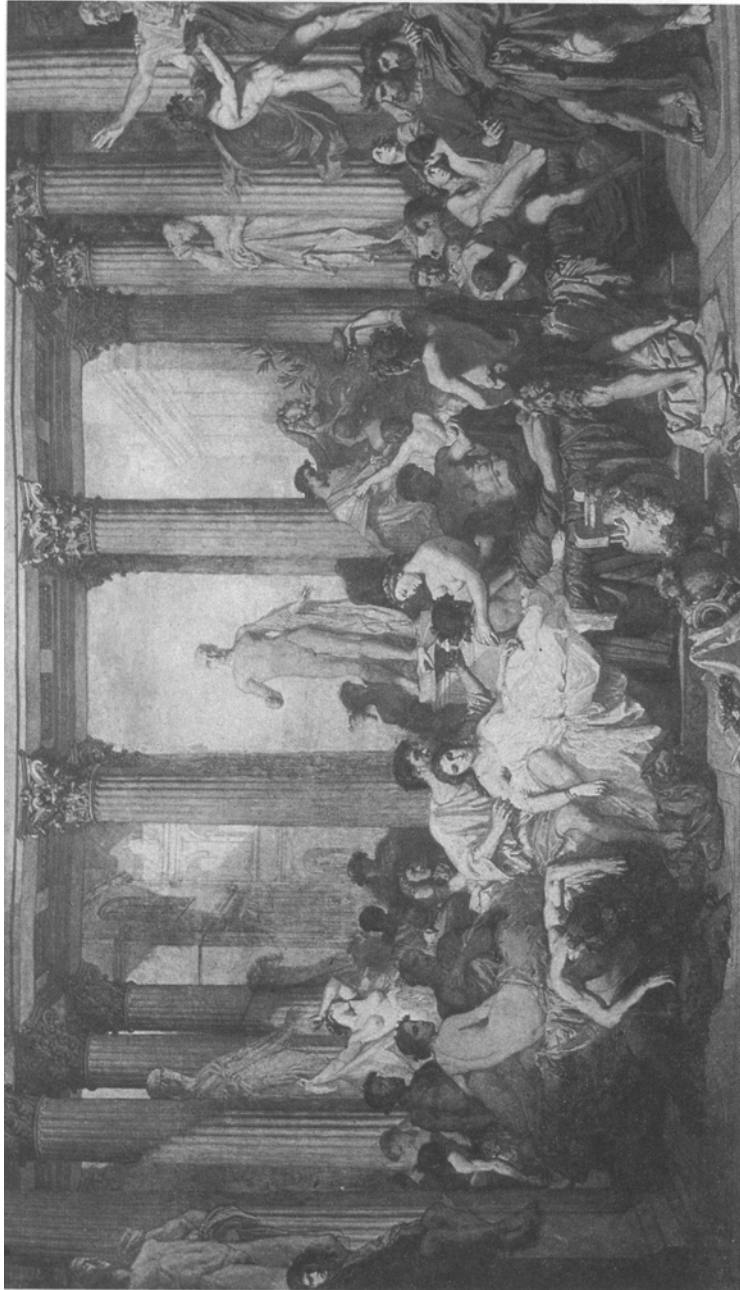
8. J.-L. Gérôme, *Walka kogutów*, ol., pl., 1847, repr. wg Harding, dz. cyt., s. 47.



9. L. Alma-Tadema, *Ulubiony poeta*, repr. wg A s h, dz. cyt., tabl. 19.



10. A. Cabanel, *Narodziny Wenus*, ol.,...pl., 1862, repr. wg Harding, dz. cyt., s. 48.



11. T. Couture. *Rzymianie okresu upadku*, ol., pl., 1847, repr. wg Harding, dz. cyt., s. 45.



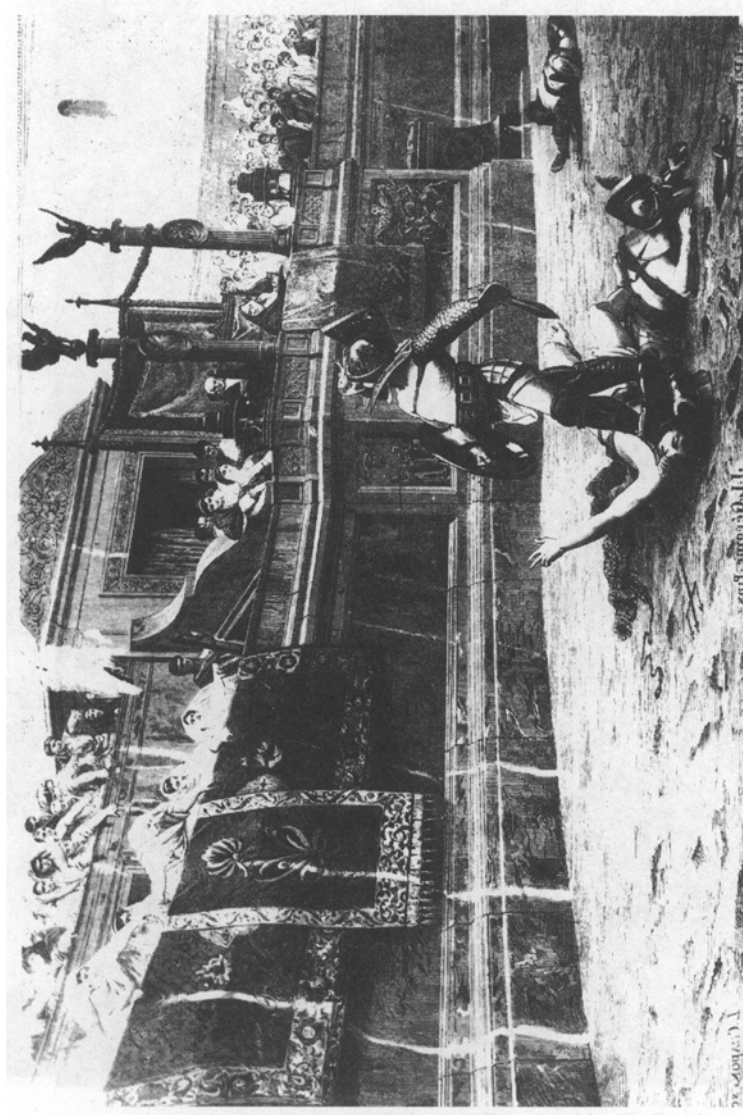
12. H. Siemiradzki, *Jawnogrzyszka*, ol., pł., repr. wg Lewandowski, dz. cyt., tabl. po s. 36.



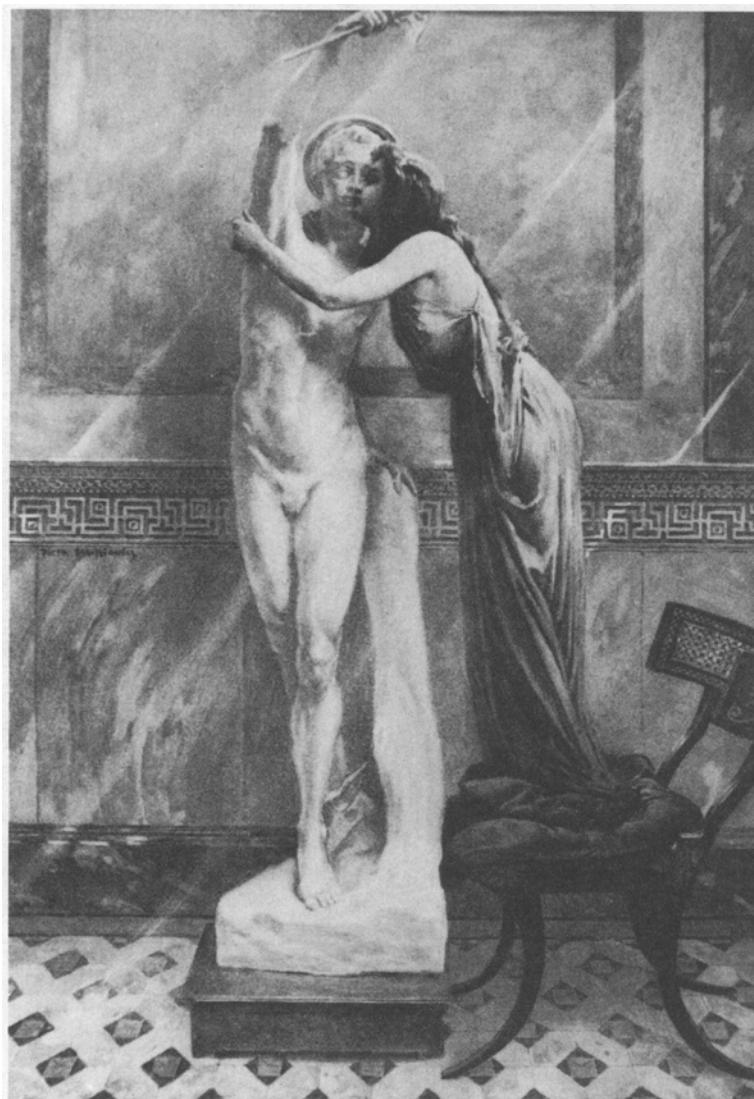
13. H. Siemiradzki, *Fryne*, ol., pł., repr. wg Lewandowski, dz. cyt., tabl. po s. 92.



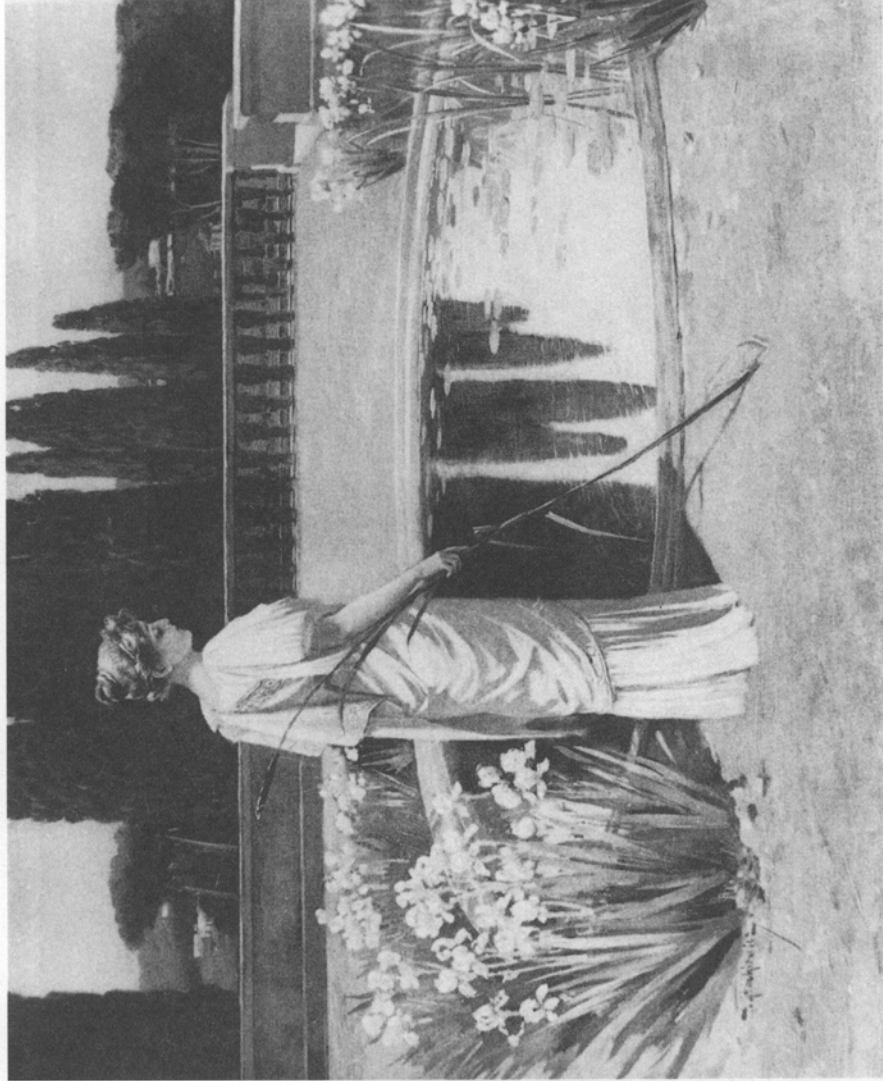
14. G. Max, *U wejścia do katakumb*, drzeworyt ilustracyjny, „Kłosy”, 1874, nr 453, s. 149.



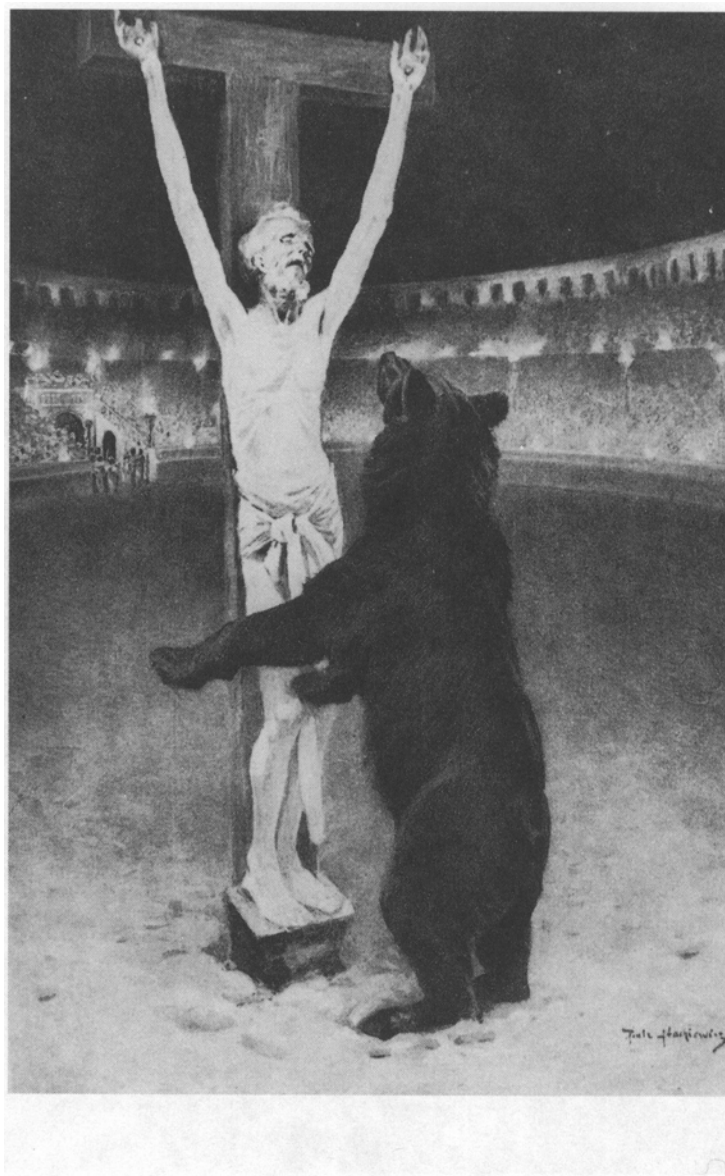
15. J.-L. Gérôme, *Pollice verso* (tytuł polski: *Gladiator pokonany*), ol., pl., 1872, repr. drzeworytnicza, „Tygodnik Ilustrowany”, 1875, nr 370, s. 68.



16. P. Stachewicz, *Eunice*, heliograviura wg obrazu,
repr. wg H. Sienkiewicz, *Quo vadis z 20 heliograviurami*
według obrazów Piotra Stachewicza, Warszawa 1910, tabl. po s. 4.



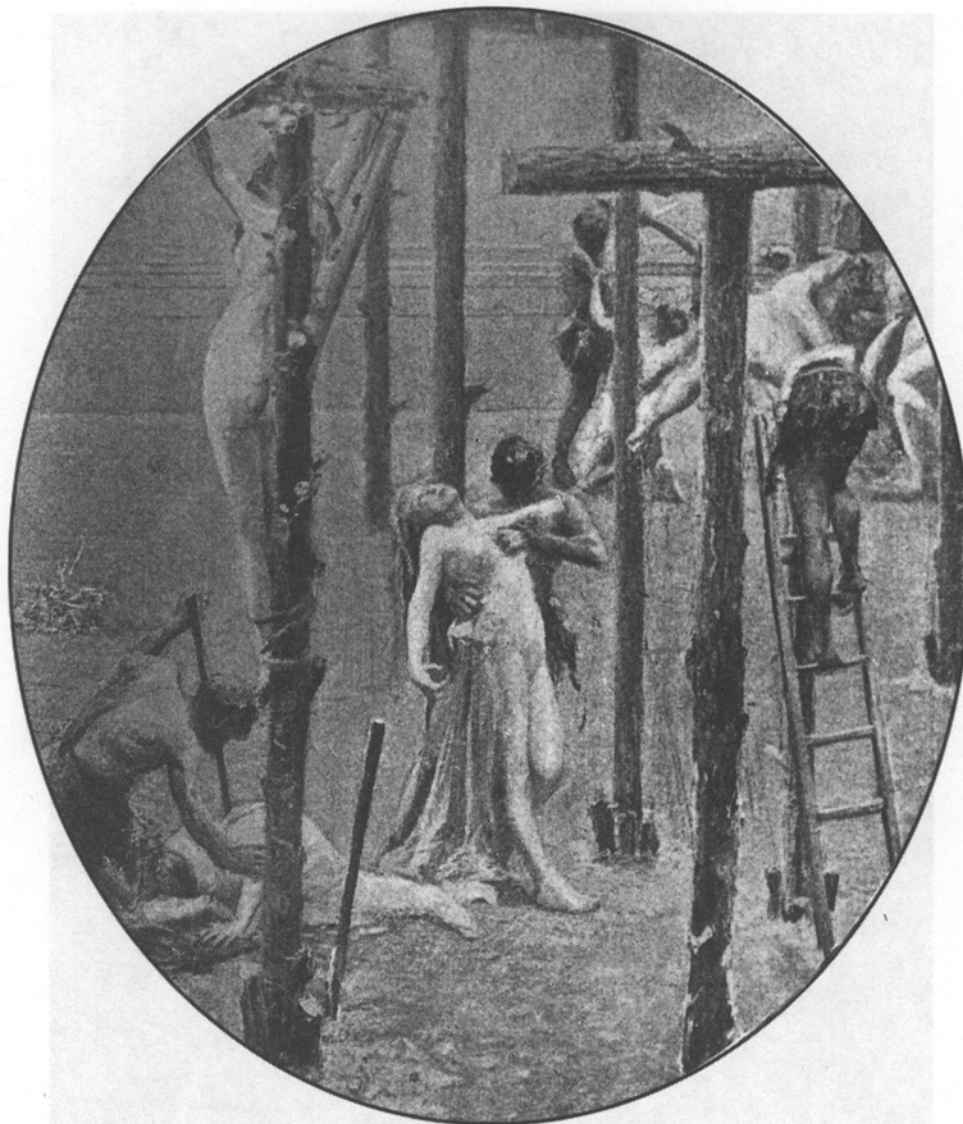
17. P. Stachiewicz, *Callina*, repr. wg H. Sienkiewicz, dz. cyt., tabl. po s. 8.



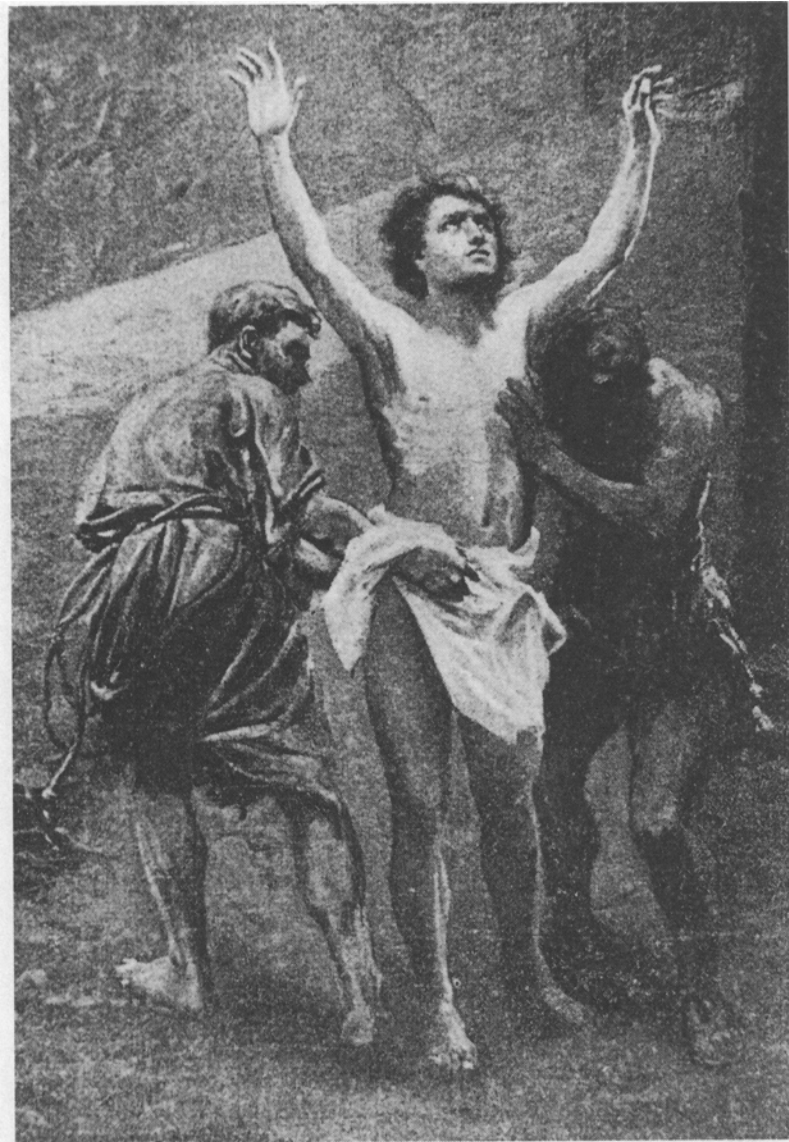
18. P. Stachewicz, *Śmierć Chilona*,
repr. wg H. Sienkiewicz, dz. cyt., tabl. po s. 194.



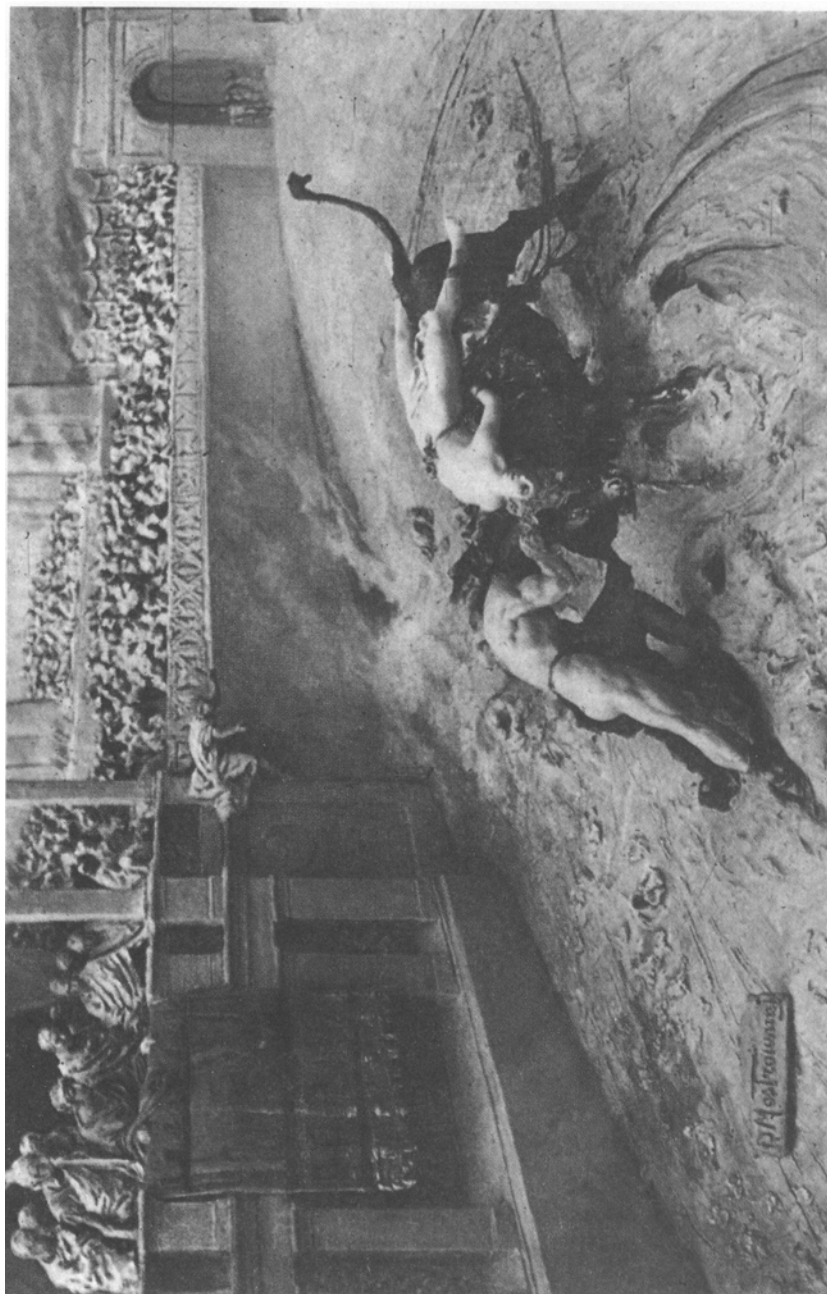
19. J. Styka, *Quo vadis Domine*, il. do *Quo vadis* H. Sienkiewicza,
repr. wg negatywu posiadanego przez IS PAN.



20. Sceny i grupy z panoramy J. Styki *W cyrku Nerona*, repr. wg „Kraj”, 1900, nr 2, tabl. po s. 24.



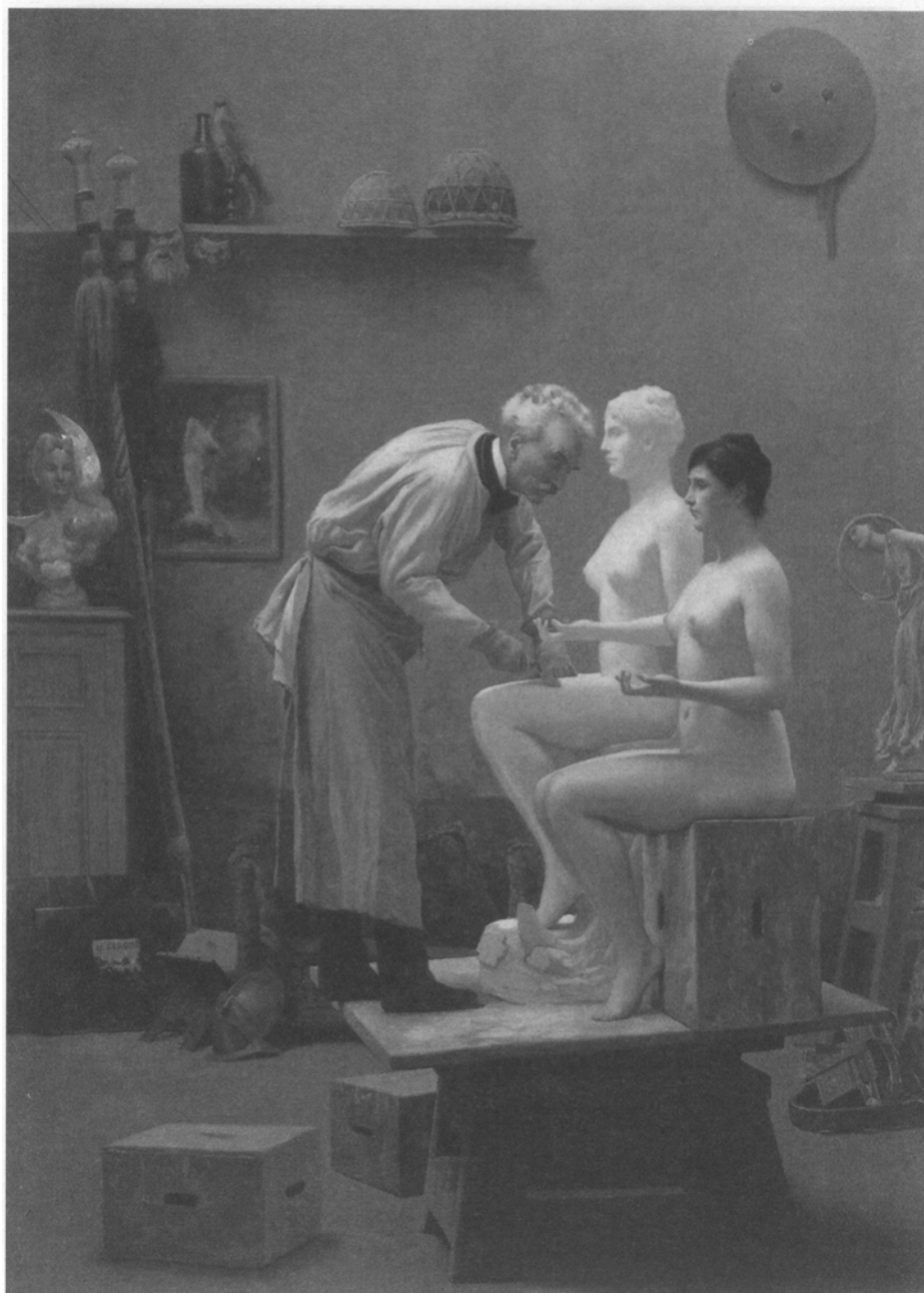
21. Sceny i grupy z panoramy J. Styki,
repr. wg „Kraj”, 1900, nr 2, tabl. po s. 24



22. D. Mastroiani, il. do *Quo vadis* H. Sienkiewicza: *Walka Ursusa z turem*, pocztówka, firma wydawnicza A. Tralio, Milano ok. 1900.



23. D. Mastroianni, *Quo vadis Domine*, repr. jw.



24. J.-L. Gérôme, *Tanagra (Model artysty)*, ol., pł., 1890, repr. wg Ackerman, dz. cyt., s. 129.