

AGNIESZKA KUNICZUK-TRZCINOWICZ

W POSZUKIWANIU FORMY I TREŚCI
SIELANKA. OBRAZEK LEŚNY HENRYKA SIENKIEWICZA

POSZUKIWANIE DROGI twórczej, przemiana poglądów, testowanie różnych form wypowiedzi to dla czynnego, „praktykującego” pisarza codzienność, z której nieraz jest dumny, czasami musi się jej wstydzić, a nawet wypierać. Henryk Sienkiewicz, który dość wcześnie rozpoczął „terminowanie w piórze”, kilkakrotnie schodził z obranej przez siebie drogi, wytyczając wciąż nowe szlaki¹. Zmiany te można obserwować na wielu poziomach: literackim, duchowym, życia prywatnego². I choć Sienkiewicz jawi się niejednokrotnie w swojej korespondencji jako osoba mająca dystans do własnej twórczości, nie brakuje w jego wypowiedziach także emocji wywołanych wspomnieniem utworów napisanych w latach *creative in maturam*.

Obserwując reakcje autora Trylogii związane z planowanym wznowieniem *Sielanki*, możemy przypuszczać, że właśnie do takich „wstydlivych” dla Sienkiewicza nowel należała: „Czyby nie można wyrzucić z tego przyszłego tomu małej nowelki pt. *Sielanka*. Jest to dawny i młodociany utwór, dlatego

- 1 O zmianach w życiu i twórczości Sienkiewicza, które dokonały się po powrocie pisarza ze Stanów Zjednoczonych, zob. T. Bujnicki, *Sienkiewicz przekracza granice. O „przełomie” w życiu i twórczości pisarza*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R. II (XLIV), 2009, s. 63–85.
- 2 Wielowymiarowość postaci Sienkiewicza jako twórcy i jednostki w interesujący sposób została przedstawiona przez Ryszarda Koziółka w książce *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy* (Katowice 2010).

wolałbym, żeby go nie było – i dlatego zatrzymałem korektę”³, pisał w 1889 roku Sienkiewicz do Roberta Wolffa, współwłaściciela firmy Gebethner i Wolff wydającej jego pisma. W dalszej części listu czytamy: „Jeśli *Sielanka* żadną miarą usunąć się nie da, to przynajmniej proszę o dołączenie daty: Warszawa 1874, żeby wiadano, że to dawny utwór”. Rok później umieścił pisarz podobną myśl w liście do Artura Sienkiewicza:

Szanowny i Kochany Panie

Pani Paradowska bawi obecnie pod Krakowem u ks. Marceliny Czartoryskiej. Miałem od niej list przed kilku dniami. Donosi mi, że tłumaczy obecnie dla „*Revue*” małą moją nowelkę p[od] tytułem *Sielanka*. Odpisałem jej, prosząc, żeby tego nie czyniła, gdyż to jest b a r d z o m ł o d o c i a n y [podkr. – A.K.-T.] mój utwór, którego bym nawet w zbiorze pism nie pozwolił umieścić, gdybym był obecny w Warszawie przy układaniu tomu.⁴

Warto bliżej przyjrzeć się zarówno utworowi, jak i sądom autora na jego temat. Ostra reakcja wskazuje, że cenił *Sielankę* mniej od powstałych nieco wcześniej *Na marne* czy *Humoresek z teki Worszytły*. Trudno jednak porównywać te utwory – każdy z nich prezentuje inny typ twórczości, w każdym można też odnaleźć elementy poszukiwania światopoglądu pisarskiego. Zatem deklarowaną w listach „młodość” należałoby w tym kontekście rozumieć jako diagnozę własnej niedojrzałości twórczej. Symptomatyczne wydaje się, że badacze twórczości Sienkiewicza właściwie nie postrzegają *Sielanki* jako utworu istotnego dla wytyczenia drogi pisarskiej Sienkiewicza. Niejednokrotnie też zgodnie wiążą „próbowanie sił” przez Sienkiewicza na polu nowelistycznym dopiero z rokiem 1876, a więc wyjazdem pisarza do Stanów. Tadeusz Żabski pisze otwarcie, nie wymieniając wśród wczesnych utworów *Sielanki*:

Niejednolitość, ale można ją nazwać też różnorodnością, cechowała jego utwory artystyczne: obok romansu (*Na marne*) uprawiał powieść tendencyjną (*Humoreski*), gawędę szlachecką (*Stary sługa*) i postromantyczną powiastkę psychologiczno-przygodową (*Hania*), by (dopiero po wyjeździe do Ameryki) przystąpić do nowelistyki, która zapoczątkowała na dobre rozwój polskiego realizmu (*Szkice węglem*, *Za chlebem*, *Latarnik*, *Janko Muzykant* itd.).⁵

Tożsamy sąd sformułował wiele lat wcześniej Piotr Chmielowski, stwierdzając:

- 3 List do Augusta Roberta Wolffa z Wiednia, 19 IV 1889, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 5, cz. 2, oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 2009, s. 416.
- 4 List do Artura Sienkiewicza z Zakopanego, 07 VI 1890, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 3, cz. 3, oprac., wstęp i przypisy M. Bokszczanin, Warszawa 2007, s. 441.
- 5 T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 19–20, podkr. – A.K.-T.

Dopiero podróż do Ameryki, odbyta w roku 1876, wzmogła przez porównanie natury Zachodu amerykańskiego z krajobrazami ojczystymi silniejsze odczucie piękności przyrody i skłonność do szczegółowszego jej malowania.⁶

Trudno powiedzieć, czy Chmielowski nie znał *Sielanki* (co jest mało prawdopodobne), czy też uważał ją za utwór marginalny, zupełnie nieważny dla twórczości pisarza. Podobnie jak inni badacze, zwraca uwagę na przełom Sienkiewicza związany z podróżą za Ocean, zmianę tę sytuuje przede wszystkim na poziomie specyficznego (czy wręcz jedynie prawdziwego) ujęcia przyrody ojczystej. W *Sielance* (jak i w *Hani czy Selimie*) Sienkiewicz jest wyłącznie obserwatorem, rejestratorem niejako tego, co się wkoło niego dzieje. Sąd ten potwierdzają słowa Juliana Krzyżanowskiego, który tak widzi temat główny utworu:

Naprawdę jednak nie o Kasię w *Sielance* chodzi, lecz o przyrodę, oglądaną okiem miłośnika i znawcy drzew i kwiatów, nazywającego rośliny nie po książkowemu, lecz gwarowo, po podlasku, człowieka rozkochanego w świecie ptaków, pejzażysty wreszcie, który doskonale zaobserwowane szczegóły komponuje w harmonijną całość żywego i barwnego obrazu.⁷

Krzyżanowski podkreśla doskonałą kompozycję i szczegółowość opisu proponowanego przez Sienkiewicza; Chmielowskiego bardziej interesuje kwestia relacji człowiek – przyroda. Zmiana, o jakiej mówi XIX-wieczny krytyk, dotyczy nowego u Sienkiewicza zjawiska – eksponowania łączności z przyrodą. *Sielanka* napisana w 1874 (wydana po raz pierwszy w tygodniku „Bluszcz” w 1875 roku), przed wyjazdem Sienkiewicza do Stanów, nie zdradza jednoznacznie określonego światopoglądu pisarza – był bardzo młody i chętnie wykorzystywał i poszukiwał odpowiedniej formy pisarskiej, choć nie czynił tego z pełną świadomością, jak stało się chociażby podczas planowania i tworzenia *Trylogii*. Sienkiewicz pragnął, aby nie kojarzono go z utworem napisanym w 1874 roku, gdyż miał świadomość przede wszystkim naiwności formy i tematu. Warto jednak podkreślić, że oprócz Krzyżanowskiego – niekwestionowanego apologety Sienkiewicza – także i w innych wypowiedziach literaturoznawców pojawiają się słowa ciepło wspominające ten młodzieńczy utwór noblisty. Jerzy Paszek stwierdza nawet, że „utwór ten wart jest naszej pamięci ze względu na bogactwo i plastykę opisów przyrody”⁸.

6 P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1901, s. 32.

7 J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 57.

8 J. Paszek, *Stylistyczna problematyka nowelistyki Sienkiewicza*, „Prace Historyczno-literackie” 1982, nr 18, s. 28.

Niedojrzały jeszcze i wciąż poszukujący pisarz zwrócił się w *Obrazku leśnym* do wzorców znanych i sprawdzonych. Wydaje się, że wykorzystywał je bardziej mechanicznie, przypominając raczej obserwowane w osobistej lekturze konwencje, niż wprowadzając własne pomysły. Wychowany w domu o tradycjach szlacheckich, odebrał też głębokie wychowanie literackie, dające mu podstawy do rozróżniania gatunków. Wiadomo, że znał z lektury wiele dzieł, wśród których mogły znaleźć się starożytne czy renesansowe sielanki. I być może to stanowi jeden z powodów, dla których ukształtowany pisarz wypierał ze swej świadomości okres tworzenia niedojrzałych, naiwnych utworów, do których *Sielanka* z całą pewnością należy. Jerzy Łanowski zauważył, że

za synonim sielanki zwykliśmy uważać nazwę idylla; etymologicznie jest to coś najzupełniej różnego. Greckie ejdyllion (rodzaju nijakiego), po polsku idylla, która nazywała się początkowo „ten idyl” (u Kniaźnina), jest zdrobnieniem od ejdos, co oznacza obraz, a dalej i rodzaj literacki. Więc ejdyllion to obrazek, „scenka rodzajowa”, utwór „małej formy”, używając współczesnego określenia literaturoznawców, tak jak np. epyllion jest „małym eposem”. Dodajmy, że jest i druga, bardziej hipotetyczna, próba interpretowania eidyllion jako piosenki, gdyż ejdos może też znaczyć „melodia”⁹

Jeśli nawet przyjmujemy, że tego rodzaju „pomyłkę” genologiczną popełnił Sienkiewicz, to poza stworzeniem „opowiadki”, która niekoniecznie ma proveniencje klasyczne, trudno dopatrzeć się bezpośrednich wpływów sielanki greckiej na utwór Sienkiewicza. Znając biografię tego młodego wówczas pisarza (Sienkiewicz miał w 1875 roku 29 lat i całą karierę przed sobą), można przypuszczać, że tytuł *Sielanka* został wymyślony nie z chęci naśladowania klasycznych poetów, ale raczej jako synonim czegoś idealnego, błogiego. Być może nazwa ta przyszła mu do głowy na wspomnienie chwil spędzonych na wsi w roli guwernera. Chwilowa fascynacja krajobrazem i życiem wiejskim mogła doprowadzić do powstania utworu, w którym te walory zostały uwypuklone. Jednak forma i treść *Sielanki* odbiegają znacznie od zaproponowanego w *Starym śludze* czy *Hani* ujęcia wsi. Szlacheckość, dom z tradycjami, zakorzeniona hierarchiczność zostały wyparte przez zupełnie inne, bardziej swojskie ujęcie wsi. Dla wizji dawnej Polski zamkniętej w dworcu szlacheckim nie znalazł autor miejsca w napisanym trzy lata później, najsłabszym z tego okresu, utworze. W listach z Poświętnego (1865–1866) dostrzec można zafascynowanie prostotą życia wiejskiego, ale także pewną egzaltację i pokusę teatralizacji własnych przeżyć. Przyjacielowi, Konradowi Dobrskiemu, zwierzał się:

9 *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy. Z dodatkiem: bukolika grecka w Polsce*, przeł. A. Świderkówna, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1953, s. IV.

Chciałbym się zakochać, tylko dlatego, żebym mógł wam donosić o kolejach mojej miłości, i mógłbym to zrobić zapewne, bo w ogóle dziewice tutejsze odznaczają się dziwną skłonnością do tego uczucia, tylko nie zawsze zbyt idealnie je pojmują – czego ja się trochę obawiam.¹⁰

A kilka dni później miał już gotowy scenariusz na dalsze życie:

„Ożenię się i osiadę na roli ze swoją drogą.

Będzie to miłość o jakiej mieszkańcy miast wyobrażenia nie mają. Mieszkamy z żoną w białym dworku, takim poetycznym, śpiewającym wieczorami od świerszczów, jak powiada Słowacki i ocienionym zielonemi topolami, jabłonią, smutnemi jaworamami [...]. A mój ideał, moja wymarzona i wypieszczona żonka wyjdzie z pożywnym ziarnem w fartuszkę przed ganek, i swym srebrnym głosikiem zacznie wołać: cip! cip! cip!”¹¹

I choć już wtedy, dziesięć lat przed napisaniem *Sielanki*, sam nabierał dystansu do swoich pomysłów, prawdopodobnie powróciły one do niego, gdy poszukiwał odpowiedniej formy przekazu. Jako niedoświadczony jeszcze pisarz mógł, co najłatwiejsze, korzystać ze wspomnień lektur z dzieciństwa i wczesnej młodości, nieco już w jego pamięci zatartych, ale wciąż na tyle obecnych, że usiłował je w pewnym stopniu wykorzystać. Teza ta jest tym bardziej prawdziwa, im mocniej uświadomimy sobie, jak chętnie wykorzystywał Sienkiewicz w swojej pracy sytuacje, postacie czy wydarzenia prawdziwe – wraz z rozwojem talentu i zdobywaniem doświadczenia pisarskiego modyfikowane oczywiście coraz bardziej, wykorzystywane już nie tylko linearnie, ale także łączone w zespoły cech i zdarzeń.

Konwencja sielankowa uwypuklona została szczególnie w drugiej części utworu, w której spotykają się córka borowego – Kasia oraz chłopak z pobliskiej smolarni – Jaś. Już stereotypowość imion wprowadza czytelnika w klimat opowiadania. Dwoje młodych ludzi spotyka się w lesie, a jego „ludzkie” zachowania stają się emanacją budzącego się między nimi uczucia.

Za najbardziej charakterystyczny dla sielankowego ujęcia można uznać dialog śpiewaczy, którego namiastkę próbował stworzyć Sienkiewicz. W klasycznej sielance jest on wstępem do utworu, tutaj stanowi niejako punkt kulminacyjny noweli. Chłopak „zaczął śpiewać prostą a tęską piosenką”, która nastroiła Kasię do własnych wynurzeń. Sienkiewicz nazwał melodię naiwnie „dzielną piosenką” – nie bardzo wiadomo, czy ze względu na od-

10 List do Konrada Dobrskiego z Poświętnego, 28 VIII 1865, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, pod red. i ze wstępem J. Krzyżanowskiego, oprac. M. Bokszczanin, Warszawa 1977, s. 240.

11 List do Konrada Dobrskiego z Poświętnego, 30 VIII 1865, w: H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 1, cz. 1, s. 242–243.

ważną treść, czy samą decyzję dziewczyny o kontynuowaniu śpiewu. Dalej czytamy:

Młoda, oporna dziewczyna klóci się w niej ze swym kochankiem i opowiada sposoby, przez jakie się mu wymknąć zamierza. Ale nie masz na niego rady! [...] aż wreszcie biedna dziewczyna, widząc, że nie skryje się przed nim na ziemi, śpiewa:

Zostanę ja się gwiazdką na niebie,
Będę świeciła ludziom w potrzebie –
Twoją miłą nie chcę być,
Twojej woli uczynić.¹²

Chłopak nie zniechęcił się jednak i śpiewał dalej:

Pokłonię ja się w kościele ładnie,
Dam na mszę świętą, to gwiazdka spadnie –
Moją miłą musisz być,
Moją wolę uczynić.

(12)

Napięcie rośnie, choć standardowy przebieg wydarzeń sprawia, że łatwo domyślić się odpowiedzi. Ciekawe, że Sienkiewicz, który w dojrzałej twórczości unikał raczej nadmiaru jednoznacznych skojarzeń erotycznych, tutaj poddał się zupełnie konwencji i do końca konsekwentnie „prowadzi” Kasię w ramiona Jasia¹³. W *Sielance* następuje porozumienie, a także potwierdzenie, wcześniej sugerowanej jedynie, bliższej relacji między dwojgiem młodych ludzi. Dotąd – znajomi, między którymi nawiązuje się nic porozumienia.

12 H. Sienkiewicz, *Sielanka. Obrazek leśny*, w: tegoż, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 2, Warszawa 1948, s. 12; dalej stosuję zapis skrócony, podając w nawiasie obok cytatu numer strony.

13 W latach młodości chęć pisania i czytania tekstów mających kontekst erotyczny była wręcz pożądana przez Sienkiewicza. Przeprowadzając w 1869 roku analizę twórczości Mikołaja Sępa Szarzyńskiego narzekał: „Jednak jak w całych naszych dziełach tak i w pisarzach przeszłości brak prawie zupełny elementów erotycznych. Na Zachodzie brzmią pieśni trubadurów i truwerów; nocą, gdy księżyc oświeci mury zamkowe, w niezmaconej ciszy pieśń minesingera, tajemnicza a smutna, cicha a namiętna, razem ze szmerem liści, z wonią kwiatów unosi się ku otwartym oknom komnat dziewczyc. Na kanałach weneckich sunie gondola; pod pałacami dożów słychać dźwięki barkaroli i szmer westchnień i pocałunków – zda się samo powietrze oddycha miłością, rozkoszą, pieśczołą. U nas, gdy na chwilę ścisznie wrzawa lub ustana pożogi wojen, a razem z jękiem dzwonów wawelskich unosi się ku niebu to poważny chorał, to samotna pieśń religijna, rodzinna – byle nie erotyczna” (H. Sienkiewicz, *Mikołaj Sęp Szarzyński*, w: H. Sienkiewicz, *Dziela*, t. 45, Warszawa 1950, s. 21–22). Zmianę tej perspektywy widoczną w późniejszej twórczości pisarza i jej przyczyny omawia Ryszard Koziółek we wspomianej już książce *Ciała Sienkiewicza*.

Od tej chwili – kochankowie. W tej rozmowie jasno widać, że każde z nich ma własną rolę i stara się ją odegrać jak najlepiej. Dziewczyna udaje obojętność, prowadzi grę z zainteresowanym nią młodzieńcem. Jaś natomiast jest przekonany od początku, że dziewczyna została mu przeznaczona i ulegnie jego namowom. Pewność osiągnięcia celu ma jednak swoje źródło nie w charakterze chłopca, przedmiotowym traktowaniu dziewczyny czy wcześniejszym doświadczeniu. Potwierdza to zachowanie młodych już na początku wspólnej „leśnej przygody”. Każde z nich ma trudność z nawiązaniem rozmowy, nie podejmują też wątków uczuciowych. Wymiana zdań między nimi krąży wokół tematów ogólnych, niezgodnych z ich wewnętrznymi przekonaniami, co potwierdzają słowa narratora: „Smolarz niebożę może i nie o tatula chciał spytać, ale się jakoś załął [...] I ona chciała spytać o coś innego” (7–8). Umiejętność wyznania uczuć za pomocą przyśpiewki płynie raczej ze źródła kulturowego, a co za tym idzie świadomości Sienkiewicza o istnieniu tego typu kodów. Tym bardziej można założyć, że jest to kod raczej o proveniencji ludowości rodzimej, polskiej, niż obcej. W greckich sielankach dialog dwóch postaci opierał się na schemacie, według którego jedna zazwyczaj narzeka, a druga jest jej przeciwstawieniem. Można zatem postawić tezę, że w realizacji Sienkiewicza dialog Kasi i Janka to raczej nawiązanie do wiejskich przyśpiewek niż do klasycznej formy agonicznej. Teza ta wydaje się tym bardziej uprawomocniona, że w zbiorach Oskara Kolberga znajdujemy pieśni o niemal identycznej budowie i treści:

A jechał Jasieńko z dąbrowy na łowy,
i zdybał Kasińkę, zbierała jagody: –
bo ja twoja nie chcę być. [...]

Udam się ja udam gwiazdeńką do nieba,
już-ci mi tam waszego kochania nie trzeba,
bo ja twoją nie chcę być.

A będę ja prosić wszechmocnego Boga,
by spuścił na ziemię tę gwiazdkę z nieba,
a ty moją musisz być.

A gotujcie rosół, pieczcie mi kołaczce,
niech się już ten hultaj więcej nie chłopocze,
bo ja jego muszę być.¹⁴

Młodzi ludzie przekomarzają się – zgodnie z konwencją – nie wyjawiając wprost swoich uczuć. Początkowo wygląda to nawet bardziej na zniechęce-

¹⁴ Cyt. za: O. Kolberg, *Dziela wszystkie*, przewodn. kom. red. J. Krzyżanowski, t. 16: *Lubelskie*, cz. 1, Kraków 1962, s. 269–270.

nie niż uczucie. Kolberg umieścił tę pieśń w rozdziale zatytułowanym *Stalość. Życzliwość*. Wymówka, co pozwala sądzić, że zauważył powszechność takiego sposobu okazywania uczuć między młodymi ludźmi¹⁵.

Wprowadzenie tej formy przez Sienkiewicza staje się kolejnym dowodem na to, jak wrażliwym był obserwatorem. Już na początku drogi twórczej potrafił wykorzystywać nie tylko własną wyobraźnię, ale także komponować obrazy literackie z zaobserwowanych sytuacji, czym przyczynił się niejednokrotnie do potwierdzenia tezy Edwarda Saida, że „tekst literacki mówi mniej lub bardziej bezpośrednio o żywej rzeczywistości”¹⁶, a czego potwierdzeniem w odniesieniu do obserwacji Sienkiewicza jest obecność przytaczanych przez niego pieśni w zbiorze Kolberga.

Sienkiewicz nie poprzestał jednak na oglądzie relacji między kochankami, wprowadził do ich egzystencji pierwiastek transcendentny, uwypuklając z jednej strony ich wrażliwość, z drugiej włączając Jasia i Kasię w ogromnie skonwencjonalizowany i wręcz zbanalizowany obraz świata i Boga. Odbiega on zarówno od ogólnie propagowanych wzorców utrwalonych w okresie pozytywizmu, jak i od ujęć zaproponowanych w następnych utworach przez samego Sienkiewicza. Mamy tutaj do czynienia z pogodnym Stwórcą, z zadowoleniem patrzącym na własne dzieło: „Z wysokości nieba dobrotliwy Stwórca ogarniał okiem całą krainę” (10–11). Odbiera on należny hołd: „na polach kłaniało mu się zboże złocistą falą, szeleściła ciężki kłos pszeniczny, cienkie źdźbła owsa drżały niby dzwonki i dzwoneczki” (11) i współuczest-

15 Podobny sposób porozumiewania się opisuje Eliza Orzeszkowa w *Nad Niemnem*, „[...] dziewczyna w stronę jego wozu, z wolna jeszcze toczącego się po zagonach, patrząc rozpoczęła r o z m o w ę t a k ą, którą prowadzić z sobą od najmłodszych lat swych byli zapewne przywykli [...]:

O góro! o góro! zielony lesie!
O drzewa zielone, liście spadające!
O serce strwożone, do ciebie pragnące!
O góro! o góro! zielony lesie.

Jan Bohatyrowicz, skręcając na drogę brzegiem ścierniska sunącą, męski swój głos połączył ze śpiewem dziewczyny [...] Do niej, dla niej, o niej śpiewał:

Jak drzewo na mrozu pęka lub usycha,
Tak serce do ciebie śmieje się i wdycha [...].”

(E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, oprac. J. Bachórz, t. 2–3, Wrocław 1996, s. 108–19, podkr. – A.K.-T.). Orzeszkowa wielokrotnie daje wyraz temu, że przyśpiewki mogą przybrać różną formę, charakterystyczna jest jednak dla nich forma dialogowa, przekomarzanie się lub „omawianie” istotnych, zazwyczaj uczuciowych kwestii.

16 E.W. Said, *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski jun., Warszawa 1991, s. 415.

niczy w radosnej egzystencji przyrody: „Bóg wielki radował się dobrotliwie radością pól, lasów, łąk i wód” (11). To jednocześnie wizja Boga – kreatora, jak i Boga – rzemieślnika, renesansowego *Deus faber*, który wychwalany jest przez dzieło swojego stworzenia – naturę. Współgra on z powszechnie znaną wizją zaprezentowaną przez Jana Kochanowskiego w pieśni *Czego chcesz od nas, Panie?*, gdzie czytamy:

Tyś Pan wszytkiego świata. Tyś niebo zbudował
I złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował.
[.....]

Bądź na wieki pochwalon, nieśmiertelny Panie!
Twoja łaska, Twa dobroć nigdy nie ustanie.¹⁷

Sienkiewicz wykorzystał ten topos niemal w całości¹⁸. Dobrotliwe obserwowanie ptaków, drzew po jakimś czasie przekształca się w zbiorową modlitwę pochwalną na cześć jedyne go Boga, w którą zaangażowani są wszyscy mieszkańcy lasu: „bór, nim zaśnie, przed nocą, modli się i odmawia pacierze; drzewa opowiadają drzewom chwałę bożą i rzekłbyś: ludzką rozmawiają rozmową” (17). Pochwalna pieśń na cześć Stwórcy jest kontynuowana w egzaltowanych wywodach samego Sienkiewicza:

Ach! Tylko bardzo niewinne dusze rozumieją tę wielką i błogosławioną mowę! Ach!
Tylko bardzo niewinne serca słyszą i rozumieją, gdy pierwszy chór ojców-dębów tak
rzecz zaczyna prowadzić.

(17)

Dęby, na wzór greckiego chóru, rozpoczynają hymn pochwalny, w którym biorą udział zarówno największe, jak i najmniejsze rośliny leśne. Rozpoczęty dialog roznosi się po lesie, ogarniając pieśnią uwielbienia coraz większe kręgi przyrody. Włączają się w tę pieśń uwielbienia dęby, sosny i brzozy, a więc najbardziej charakterystyczne dla krajobrazu leśnego drzewa. Oprócz słów potwierdzających wielkość i potęgę Boga wypowiadają drzewa także słowa mające być potwierdzeniem tego, że Bóg jest jedynym stwórcą i to właśnie dzięki jego dziełu drzewa mogą go w podzięce chwalić swoimi liśćmi, gałęziami oraz zapachem wydobywającym się z żywicy sosen.

W tej pieśni pochwalnej można odnaleźć znane zapewne Sienkiewiczowi z własnej lektury czy praktyki wspomnienia hymnów kościelnych (*Wielki Pan a mocny, Chwała na wysokości Bogu*), psalmów biblijnych (*Pieśń ci czy-*

17 J. Kochanowski, *Pieśń*, w: tegoż, *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław 1970, s. 3–4.

18 Jako pierwszy zwrócił uwagę na wyzyskaną w tym utworze tradycję Kochanowskiego Krzyżanowski w cytowanym już studium *Twórczość Henryka Sienkiewicza*.

nimy, o Panie, a cienkie gałązki nasze grają jak harfy). Znamienne jest wykorzystanie fragmentów Modlitwy Pańskiej („Ojczy nasz, któryś jest w niebie, święć się imię twoje!”). Do tego chóru dołączyły się także świerki, osika oraz zamykająca wieczorną pieśń jagoda, przypominająca, że Bóg wodzi oczami po świecie i widzi nawet najmniejsze swoje stworzenie („Jagódkam jest, o Panie! Maleńka i w mchu utulona. Ale ty mnie usłyszysz, odróżnisz i ukochasz, bo chociażem maleńka, pobożnam jest i śpiewam Tobie chwałę!”), co można uznać za nawiązanie do 2 Księgi Kronik, gdzie czytamy: „Albowiem oczy Pana obiegają całą ziemię, by wspierać tych, którzy mają wobec niego serce szczerze” [2 Krn, 16, 9]¹⁹.

Tak więc zarówno największe z leśnych roślin, jak i te mizernej wielkości włączają się w pieśń na cześć Stwórcy. Egzaltację i naiwność ujęcia pogłębia *quasi*-ludowy język wywodu. Umniejszanie własnego znaczenia przez spersonifikowaną jagódkę i zastosowanie zwrotów typu „chociażem maleńka”, „pobożnam jest” odrywa uwagę czytelnika od głównych postaci (Jasia i Kasi), zaburza odbiór utworu, co prowadzi do tego, że już nie dwoje kochanków, ale maleńka jagódka znajduje się w centrum uwagi. Sienkiewicz przełamał jednak szybko to złudzenie i ponownie stworzył scenę sugerującą współistnienie świata ludzi i świata natury.

Sekwencja rozmodlonego lasu zamknięta została renesansowym motywem kończenia pracowitego dnia wraz z wezwaniem dzwonów kościelnych. Proste słowa uosobionego dzwonu brzmią naiwnie nawet w tak skomponowanym utworze („Dość trudów i znoju – mówił dzwonek – owińcie się do snu skrzydłem bożym. Pójdźcie, pójdźcie, zmęczeni, do Boga: w nim radość! Tu cisza, tu wesele, tu sen! tu sen! tu sen!”), a Sienkiewicz dopełnił ten naiwny obraz widokiem modlących się kochanków.

Szablonowość formy, utarty, dość prymitywny schemat przedstawiania związków ludu z Bogiem mogły sprawić, że tak niechętnie odwoływał się Sienkiewicz do tego utworu. Warto też zwrócić uwagę, że już w tekście *Sielanki* zawarł autor fragmenty mające na tyle niejednoznaczny wymowę, że czytane dzisiaj sprawiają wrażenie, w zależności od obranej perspektywy interpretacyjnej, ironicznych bądź baśniowych. Zatem, po raz kolejny, otwierają dyskusję na temat konwencji zastosowanej przez autora. Bo jeśli uznamy, że wypowiedzi takie jak: „Ach! Tylko bardzo niewinne dusze rozumieją tę wielką i błogosławioną mowę!”, czy: „taka kapela podnosi się co

19 *Pismo Święte Starego Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, Poznań–Warszawa 1980, s. 398.

wieczór od ziemi ku niebu i leci wysoko, wysoko, aż tam, gdzie nie ma już żadnego stworzenia, gdzie nie ma nic, tylko pył srebrny gwiazd i młeczne szlaki, i gwiazdy, a nad gwiazdami – Bóg!” (18), rzeczywiście w świadomy sposób wprowadził Sienkiewicz po to, aby pokazać własny dystans do kwestii Boga i wiary, to ulegnie zmianie perspektywa patrzenia na tę nowelę. Jednocześnie jednak uznamy, że tych sygnałów umieścił Sienkiewicz zbyt mało, są zbyt zawoalowane, by mogły cokolwiek powiedzieć na temat światopoglądu autora.

Jeśli natomiast przyjmiemy, że są to kody zaczerpnięte z poetyki baśniowej, nieobcej przecież Sienkiewiczowi i zauważalnej w późniejszych utworach²⁰, istotną stanie się dla nas klamra kompozycyjna rozpoczęta sekwencją: „W lesie, w głębokim lesie, na obszernej polance...” (3), a zakończona egzaltowanym na pozór, ale uprawomocnionym przez sztafaż baśniowy obrazkiem:

Cicha, letnia błyskawica przeleciała między wschodem i zachodem, a po świetle jej zesunął się z nieba rój aniołów skrzydlatych i zawisnął nad głowami tych dwojga. A potem pomieszali się z aniołami i sami byli prawie jakby anieli, bo nad te dwie dusze nie było jaśniejszych, czystszych i bardziej niewinnych na ziemi.

(20)

Słowa te można by zastąpić bardziej powszechnymi: „Dawno, dawno temu, w dalekiej krainie...” oraz „żyli długo i szczęśliwie”. Nie wyjaśnia to jednak ani jednoznacznej konwencji Sienkiewiczowskiej noweli, ani niechęci autora do tego właśnie tekstu. Analiza pokazuje, jak wiele różnych, sprzecznych dróg interpretacyjnych można obrać. Każda z nich generuje jednocześnie sposób odbioru, pokazuje także intensywność poszukiwań twórczych Litwosa.

Historia spotkania dwojga młodych ludzi w lesie, będącym emanacją miłości i wielkości Boga, mogłaby stanowić samodzielny utwór pod zachęcającą brzmiącym tytułem *Sielanka*. I gdyby autor na tym właśnie obrazku poprzestał – prawdopodobnie łatwiej byłoby uchronić go przed zarzutami sformułowanymi przez Bujnickiego:

Egzaltowana powiastka rodzajowa *Sielanka* odtwarza świat istniejący poza współczesnością i cywilizacją. Świat wyidealizowanych uczuć, bezpośrednich związków ludzi z przyrodą; baśniowy i prymitywny świat najnaiwniejszych wyobrażeń Sienkiewicza o psychice zakochanych i o życiu ludu.²¹

20 Zob. np. Z. Szwejkowski, *Trylogia Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym*, „Życie Literackie” 1946, nr 12, s. 2–7; por. także: tenże, *Baśniowość Trylogii*, w: *Trylogia Henryka Sienkiewicza. Studia, szkice, polemiki*, wyb. i oprac. T. Jodełka, Warszawa 1962.

21 T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 110.

Przecież, jak wskazuje tytuł, to właśnie w lesie autor zaplanował całą akcję noweli (obrazka), co według Paszka „przenosi nas jednocześnie w krainę baśni, sielanki, w krajobraz bukoliczny i arkadyjski, w którym nie musi wszystko zgadzać się z prawdopodobieństwem opisu realistycznego”²², a zatem stanowi zapowiedź wszystkiego, co wydarzy się w drugiej części utworu. Łącząc ten początek ze wszystkim, czego doświadczyli Kasia i Janek w czasie zbierania ziół w lesie, otrzymujemy utwór dosyć spójny, ciekawy, choć bez cech nowatorskich czy szczególnie wpływających na dalszą twórczość pisarza. Trzeba podkreślić, że to właśnie zderzenie baśniowości, bukoliczności aranżacji spotkania w lesie z realizmem w przedstawieniu przyrody tworzy dysonans, tak jak fragment prezentujący sytuację Kasi i borowego także nosi znamiona opowieści z pogranicza gawędy i baśni. Bogobojna, skromna dziewczyna, mieszkająca w zaciszu leśnym, za najlepszych nauczycieli ma zwierzęta i przyrodę:

Czego stryjko nie nauczył, tego douczyła ustron leśna. Więc pszczoły nauczyły ją pracować, gołębie – jak być czystą, szare wróble – jak świągotać staremu ojcu wesoło, a spokojna fala wyuczyła ją spokoju, pogoda niebieska – ziemskiej pogody, pobożny ranny dzwonek na kościółku – pobożności, a dobroć boża – dobroci ludzkiej.

I ojciec więc, i Kasia wiedli żywot cichy i byli szczęśliwi, jak tylko w ciszy i ustroni leśnej można być szczęśliwym na świecie.

(5)

Takie życie przynosi im radość i spokój. Słowa Sienkiewicza jednak nie przekonują czytelnika, a naiwne ukazanie rzeczywistości, powrót do starych, przebrzmiałych już konwencji literackich wpływa na negatywny odbiór noweli. Sienkiewicz ujął w swym „obrazku” wyłącznie piękno natury, jej harmoniczną i współbrzmienie z życiem ludzkim. Nie ma tam dysonansu, ale wyraźnie odczuwalna sztuczność. Jej uzupełnienie stanowi wykorzystanie psa jako „ogniwa łączącego” świat natury i ludzi. Personifikowanie natury, którego kwintesencją jest na wskroś ludzkie zachowanie psa Burka spoglądającego „na jedno i drugie swymi mądrymi i łagodnymi oczyma, jakby chciał rzec: – Widzę, że się kochacie! To dobrze!” (9), usankcjonowało prymat natury nad człowiekiem, pozwoliło, aby to ona, jak w renesansie, ustanawiała porządek życia ludzkiego. Zaskakujący to pomysł, zważywszy że w 1875 roku pisarz był już autorem antypoetyckich *Humoresek z teki Worszyłły*, na wskroś odzwierciedlających tendencyjne prądy epoki.

Koncepcja Sienkiewicza była zaplanowana najwyraźniej na utwór większy, którego pierwsze zdanie jest jedynie wprowadzające. Mogłoby pozostać wstępem do całej opowiedzianej historii Jasia i Kasi, nabierając tym samym

22 J. Paszek, dz. cyt., s. 29.

większej wiarygodności. Jednak właściwe wydarzenia zostały poprzedzone przez Sienkiewicza długim opisem gospodarstwa leśniczego i jego córki, dając wyobrażenie o codzienności ich egzystencji. Wzorem romantycznych poetów, Sienkiewicz zaplanował stopniowe rozszerzanie perspektywy i wolne wprowadzanie czytelnika w nastrój opowiadania. Jest to opis niemal topograficzny, zawierający w sobie wszelkie niuanse opisywanego gospodarstwa, jedno z pierwszych zdań brzmi:

Chata była słomą kryta a budowana z krąglaków, mchem utykanych w spoje-
niach; obok chaty stały dwa budynki gospodarskie, zaś przed nią kawał zagrodzo-
nego pola i studnia żurawiana, krzywa, zapadła, z wodą pokrytą zieloną rzęsą.

(3)

Te informacje pozwoliły na poznanie sytuacji materialnej rodziny tam mieszkającej oraz jakości gospodarowania – zapadła studnia, dachy kryte słomą to sygnał pewnego zaniedbania, jednak „kawał” pola oraz budynki gospodarskie zwracają uwagę, dając przekonanie, że nie jest to obejście biednego gospodarza. Sienkiewicz ganił później podobną szczegółowość u Zoli. Uważał ją za niepotrzebną i nieoddającą właściwych sensów²³. Jednak we wczesnej fazie własnej twórczości nie widział tego w ten sposób. Starał się uszczegółowić swój opis maksymalnie – wzorując się być może na Mickiewiczzu, a być może nie radząc sobie po prostu z nadmiarem pomysłów, opisywał wszystko po kolei. Konkretny obraz, zaprezentowany z szerokiej perspektywy, pisarz zaczął zawężać, skupiając się raz po raz na kolejnych jego fragmentach. Rozpoczynając od tego, co znalazło się przed domem, wskazuje na kwiaty, katalogując je niemal według odmian i gatunków. Typowość ujęcia ułatwia odnalezienie w opisie klasycznego esencjonalizmu. Co prawda Sienkiewicz zawarł wiele szczegółów, wszystkie jednak odnoszą się do stałych, niezmiennych cech tych roślin – „hierarchii” rośnięcia, charakterystycznych kolorów – co wpływa na trochę zimny, pozbawiony emocji odbiór tego fragmentu noweli. Nagromadzenie odmian i przedstawienie ich wyłącznie w sposób standardowy powoduje, że uwaga czytelnika zostaje nieco uśpiona, a obraz barwnych kwiatów zlewa się w jedną całość.

Sytuacja pozostaje niezmienna, choć autor przesuwą się po wciąż nowych fragmentach gospodarstwa. Zostawiwszy bez komentarza to, co znajdowało się przed oknami, przechodzi do tego, co można zobaczyć wkoło domu – warzywa, len i brzeg lasu. Opis, choć bardzo precyzyjny, staje się coraz bardziej monotony. Wszystko ma swoje miejsce, łatwo rozpoznać warzywa zarówno po kolorze, jak i charakterystycznym dla danych odmian miejscu sadzenia.

23 Zob. H. Sienkiewicz, *Listy o Zoli. (Le docteur Pascal)*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 45, s. 127–147.

Wydaje się, że w tym okresie to charakterystyczny dla Sienkiewicza sposób patrzenia. Czytając jego relacje z Wiednia, trudno nie odnaleźć analogii z omawianą nowelą. Podróżnik przechadza się po wystawach zaproponowanych przez kolejne kraje, dostrzega charakterystyczne cechy sztachet okalających wystawę japońską, wielkość i grubość gontów i bambusów, zwiedzając kolejne domki informuje, co znajduje się na prawo, a co na lewo, i którą drogą można udać się do następnej ekspozycji. Relacja ta przypomina prowadzenie wycieczki przez przewodnika. I choć niejednokrotnie pojawiają się wypowiedzi typu: „W sąsiedztwie zaraz znajduje się także drewniany domek, czyli szałas styryjski, na wzór tych, które na szczytach tamtejszych Alp stawiają. Chociaż także nie grzeszy zbyt wielką ozdobą i sprzętów, starano się przecież zrobić go dla oka miłym”²⁴, taki właśnie ton relacyjny przeważa nad refleksyjnością wypowiedzi. Opis świata natury, szczególnie tej znajdującej się przy domu, jest tak uporządkowany, jak widok, który zdziwił powracającego do domu Tadeusza:

W sadzie, na brzegu niegdyś zarosłym pokrzywą,
Był maleńki ogródek, ścieżkami porznięty,
Pełen bukietów trawy angielskiej i mięty.
Drewniany, drobny, w cyfrę powiązany płótek
Połyskał się wstążkami jaskrawych stokrotek.²⁵

Mickiewicz dążył jednak w swoim opisie do innego celu niż zamierzony przez Sienkiewicza. Poeta bardzo szybko powrócił do poszukiwania „sprawczyń” przemiany nieuporządkowanego sadu w piękny ogródek. U Sienkiewicza sytuacja pozostała niezmienna, choć autor przesunął się po kolejnych fragmentach gospodarstwa. Przechodząc do tego, co znajduje się bezpośrednio przy chacie, po warzywniaku opisał z wielką pieczołowitością sad:

Drzew niewiele było przy chacie. Kilka czereśni z ciemnym, błyszczącym liściem i brzoza jedna, o długich cienkich prątkach, stojąca tak blisko chaty, że lada wietrzyk rzucał jej zielone warkoczki na zapadły, mchem porośnięty dach słomiany; a kiedy wiatr silniejszy przyginał brzozę ku ścianie i wszystkie prątki, i całą falę listków zwał na dach, wówczas mogło się zdawać, że brzoza miłując tę chatę i że bierze ją w ramiona.

(3-4)

Wrażliwość na szczegół i tutaj jest w pewien sposób przewidywalna. Poznaliśmy kolejne gatunki warzyw, potem drzew. Niestety, brak w niej zarówno mickiewiczowskiej lekkości, jak i barwności i wartkości opisów Orzeszkowej.

²⁴ H. Sienkiewicz, *Z wystawy w Wiedniu*, w: tegoż, *Dziela*, t. 44, Warszawa 1950, s. 11.

²⁵ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, Wrocław 1980, s. 14.

Wprawdzie Paszek uważa, że zwroty takie jak „głębin błękitu”, „głęboki błękit” świadczą o świadomym używaniu zbitek słownych zaczerpniętych z *Beniowskiego*²⁶, jednak ich skromny udział w opisie oraz marginalne wręcz wprowadzenie cech nieatrybutywnych powoduje w czytelniku pewnego rodzaju znużenie. Sienkiewicz zawiesił opisy między sentymentalno-romantycznym a późnoklasycznym obrazowaniem.

Z jednej strony można uznać, że wizja przyrody przedstawiona tu przez Sienkiewicza jest antyklasycystyczna. Jak wiemy, dla klasyków pejzaż istotny był wówczas, gdy posiadał w swym „wnętrzu” człowieka – jak uściśliła Alina Kowalczykowa: „całość, oczywiście, powinna była zostać podporządkowana przedstawieniu postaci ludzkich: to one nadawały znaczenie obrazowi”²⁷. Zatem cały szereg wynurzeń ściśle pejzażowych, opisów obejmujących bez mała połowę utworu trudno zaliczyć do wzorowanych na klasycznym układzie. Choć wiemy, że opis dotyczy otoczenia wokół chaty borowego, a potem poznajemy jego córkę (a nawet przyszłego zięcia), to trudno orzec, że te postaci nadają głębsze znaczenie przyrodzie. „Wyliczanka” zaproponowana przez autora dominuje wzmianki o istnieniu ludzi. Jednocześnie samo uwypuklenie przyrody, ukazywanie jej wewnętrznego życia nie przesądza jeszcze o romantycznych wpływach na jeden z pierwszych utworów Sienkiewicza.

Sielankę można w pewnym sensie uznać za metaforyczne ukazanie drogi pisarskiej Sienkiewicza. Wyraźnie w niej widać, jak usilnie pisarz poszukuje odpowiedniej formy, zmienia ujęcia, co dzieli tekst na kilka części. Jednak do prawdziwej dojrzałości nie dochodzi, jego próba pozostaje bez echa zarówno w kontekście dokonań innych autorów, jak i samego Sienkiewicza.

Dalsze dokonania autora Trylogii stanowić mogą dowód na to, że Sienkiewicz wykreował własną wizję realizmu. Dla dojrzałego pisarza realizm to już nie opisywanie wszystkiego, co widzimy, ale umiejętne selekcjonowanie rzeczywistości. Po to właśnie, by stała się ona bardziej prawdziwa, oddająca nie tylko linearny obraz tego, co w danej chwili autor (a za nim czytelnicy) postrzega, ale także wgłębiający się w ducha i znaczenie tego, co widzi.

26 J. Paszek, dz. cyt., s. 29.

27 A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 12.



ABSTRACT

IN SEARCH OF FORM AND CONTENT:
HENRYK SIENKIEWICZ'S *SIELANKA*. *OBRAZEK LEŚNY*

An attempt at an analysis of *Sielanka. Obrazek leśny* – a less-known work by Henryk Sienkiewicz, distinct the novelist's mainstream output. Taking a glance at this short story, or novella, the author endeavoured to show the origins of the artistic route of the Nobel-Prize winner as well as the way he perceived the reality at the time his way of literary depiction of realities was not as yet crystallised. Associations with folk culture and the influence of classicism on the prosaist's early works.

KEYWORDS

Henryk Sienkiewicz, short story/novella, idyll,
realism, literary convention