

MALOWANIE SŁOWEM, MÓWIENIE DŹWIĘKIEM.  
NA MARGINESIE MAŁYCH FORM NARRACYJNYCH H. SIENKIEWICZA

*Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz*

Sienkiewiczowskie małe formy narracyjne – z racji wielości tematów oraz odmian rodzajowych – stanowią interesujący materiał badawczy, nie są natomiast (pomimo swej różnorodności) rodzajem sylwy. W zależności od przyjętej perspektywy, można je łączyć tematycznie, eksplorować chronologicznie bądź ze względu na miejsce powstawania. Wyłuskiwanie motywów przewodnich czy też wspólnych elementów budowy tych krótkich utworów także wydaje się uzasadnione. Można w nich odnaleźć takie fragmenty, które reprezentować będą materię nie tylko literacką, czy mówiąc inaczej, materię tak konstruowaną przez pisarza, by była ona bliska muzyce, malarstwu czy architekturze. Dźwięk ze swej natury przynależy do sztuki muzycznej, szeroko jest jednak obserwowana tutaj transgresyjność w kierunku literackim.<sup>1</sup> ‘Udźwiękowanie’ literatury nadaje jej dodatkowego znaczenia, świadczy ponadto o wrażliwości i szerokich możliwościach twórcy. Architektura, kojarzona w oczywisty sposób z projektowaniem budynków, ma także swój udział w tworzeniu krajobrazu, co przez pisarzy bywa – świadomie bądź nie – wyzyskiwane w utworach literackich. Czytając je mamy niekiedy wrażenie, że krajobraz tworzy przestrzenie na kształt domów, parków czy miast. Podobnie dzieje się z przenikaniem malarstwa do literatury, gdzie twórcy chętnie posługują się zarówno nazewnictwem zaczerpniętym ze słownika malarzy, jak i operują słowem, tworząc miraż na wzór obrazów tworzonych za pomocą pędzla i farb. Podobne zabiegi wyzyskiwał niemal dla wszystkich swych utworów Henryk Sienkiewicz. Jako egzemplifikację wybrano tutaj jedynie *Janka Muzykanta*, *Jamiola*, *Sonatę księżycową*, *Dzwonnika* oraz *Przez stepy* – utwory reprezentatywne dla podjętego tematu, w których Sienkiewicz na różne sposoby zbliżał się do zagadnień związanych z muzyką, architekturą bądź malarstwem.

---

<sup>1</sup> Patrz m. in.: St. Kolbuszewski, *Muzyczność* “Pana Tadeusza”, [w:] Id., *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, Katowice, Wydawnictwo “Śląsk”, 1959.

### Muzyka/Dźwięk i prozodia

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż dźwięki odgrywają znaczącą rolę w małych formach narracyjnych Sienkiewicza, wtapiają się w nastrój utworów, są ich uzupełnieniem bądź ilustracją. W zimowym krajobrazie *Jamiola* dostrzegamy harmonijność, a także celowość – zima, ze względu na swój charakter, stała się doskonałym tłem dla blaknącej się w nocy po lesie sieroty.<sup>2</sup> Sienkiewicz zharmonizował zimną biel z ciszą, która zalegała pusty las. Semantyka tego krajobrazu wydaje się jednoznaczna – obcość, samotność, groza. Dodatkowo wszechogarniająca cisza. Drzewa nie wydają żadnego dźwięku, nie ma wiatru i nikt nie porusza się w głęsi. Jedyne odgłosy, jakie słyszymy to topiący się śnieg, spadający z gałązki na gałązkę:

jakiś ogromny spokój był w lesie, który dziecku dodawał otuchy. Na gałęziach leżała złódź obfita, a z niej spływały krople wody, rozbijając się ze słabym szmerem o gałęzie i gałązki.<sup>3</sup>

Sienkiewicz dodatkowo uwypukla tę ciszę i niemal bezszelestny dźwięk wydawany przez topiący się śnieg. Używa wyrazów dźwiękonaśladowczych, aby spotęgować doznania:

Ale to był jedyny szmer. Zresztą naokół cicho, białe, milcząco, głucho!  
Wiatr nie wiał. Uśniewione kiście nie poruszały się najmniejszym ruchem. Spało wszystko zimowym snem [*Jamiol*, s. 194].

Sytuacja ta stanowi kontrast do wszystkiego, co wydarzyło się wcześniej, przed wyruszeniem Marysi w zimową podróż. Obrzędy pogrzebowe, stypa w karczmie – tam wszędzie panował harmider, a nawet chwilami hałas (głośne modlitwy kobiet, donośny dźwięk instrumentów z karczmy, toasty za duszę zmarłej Kalikstowej). Zachowanie dorosłych zapowiadało samotność i bezradność dziecka, co zostało potwierdzone w dalszych partiach tekstu. Scena w lesie tworzona jest za pomocą innych środków wyrazu, co tworzy z niej wręcz przestrzeń nierealną, w której jednak sensory nabierają głębi znaczeń i jasności przekazu. Bo choć wcześniejsza akcja toczyła się w miejs-

<sup>2</sup> Osierocona Marysia – bohaterka *Jamiola* – po pogrzebie matki ma zostać zawieziona do krewnych mieszkających w sąsiedniej wsi, za lasem. Zawiezienia dziewczynki podjął się młody chłopak, który przed podróżą zabawił dość długo w karczmie i pijany spowodował wypadek furmanki, którą powoził. Dziecko zostało w zasypnym śniegiem lesie zupełnie samo. Bezbronne usiłowało dotrzeć do celu samo. Nowela kończy się jednoznacznie w symbolicznej, choć nie wyartykułowanej do końca przez Sienkiewicza scenie, w której wilk czai się do skoku na dziecko.

<sup>3</sup> H. Sienkiewicz, *Jamiol*, [w:] Id., *Dziela*, t. 2, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa, PIW, 1948, s. 194. Dalej oznaczony w nawiasie kwadratowym tytuł oraz numer strony.

cach, gdzie mówiono dużo o śmierci i zmarłej kobiecie (kościół, karczma, w której odbywała się stypa), to dopiero w tym cichym i białym lesie śmierć stała się bardziej rzeczywista. Sam Sienkiewicz potwierdza to słowami: “Mogło się zdawać, że śniegowy obrus na ziemi i cały las milczący a przytrząśnięty, i blade chmury na niebie, to wszystko jakaś biała jedność – martwa” [*Jamioł*, ss. 194-195]. Ta jednolitość i martwota kojarzyć się może z utratą naturalnego piękna, jakim jest obdarzona natura. W przekonaniu Zygmunta Freuda jest to jednak śmierć chwilowa, możliwa do odwrócenia przez koło pór roku:

Jeśli chodzi o piękno natury, to gdy zostanie ono zniszczone przez zimę, pojawia się ono już w następnym roku, a powrót ów można by określić mianem wiecznego, jeśli porównamy to z czasem trwania naszego życia.<sup>4</sup>

Sienkiewicz miał tego pełną świadomość, co szczególnie widoczne jest w korespondencjach z podróży do Ameryki, gdzie doświadczał zmian pór roku niemal z minuty na minutę także ze względu na zmiany stref klimatycznych.

Życie ludzkie podlega podobnym prawom, które jednak realizują się nie w jednostce, a w pokoleniach. Dlatego też przygotowana przez pisarza zimowa sceneria wzmaga poczucie osamotnienia i opuszczenia, a jedyną towarzyszką dziecka staje się śmierć (przeczuwana, wywołana tylko nastrojem), która przychodzi w tej białej rzeczywistości, a wraz z nią wzmagają się elementy prozodyczne, będące przygrywką do niedawnego pogrzebu. Wśród dźwięków muzyki umiera także organista Kleń – bohater *Organisty z Ponikły*. Ciekawy to obraz ze względu na walory dodatkowe – Kleń sam sobie przygrywa na oboju, wierząc, że muzyka uchroni go przed zamarznięciem:

Siądę. Bylem nie usnął, to i nie zmarznę, a żeby nie usnąć, to sobie jeszcze zagram: “Mój zielony dzban”.

I siadłszy, począł znów grać – i znów nikły głos oboja ozwał się wśród ciszy nocnej na śniegach. Lecz Kleniowi powieki kleiły się coraz bardziej i nuta “Zielonego dzbanka”, słabnąc i cichnąc stopniowo, ucichła wreszcie całkiem.<sup>5</sup>

Jak widać natura jest silniejsza od człowieka i swą mocą często doprowadza go do tragicznego końca. Jednak dźwięki natury, płynące ze znanej, codziennej przestrzeni, potrafią być także ocalające – w *Panu Wołodyjowskim*, gdy konająca Baśka leży pośród białą zasypanej przestrzeni stepu, jak się

<sup>4</sup> S. Freud, *Przemijalność*, [w:] Id., *Sztuki plastyczne i literatura*, przeł. R. Reszke, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2009, s. 191.

<sup>5</sup> H. Sienkiewicz, *Organista z Ponikły*, [w:] Id., *Nowele i opowiadania*, Warszawa, Świat Książki, 1999, s. 606.

wyduje bez cienia szansy na przeżycie, to odgłosy żurawi chreptiowskich ocalają ją, dając jej siłę do ostatniej walki ze zmęczeniem. Takie jednak rozwiązania rzadziej goszczą na kartach Sienkiewiczowskich nowel. W *Janku Muzykancie* nadmiar dźwięków staje się siłą niszczącą. Dźwięki konstruują pole zachowań Janka, a także relacje między nim, a otoczeniem. Nieprzeciętna wrażliwość chłopca na odgłosy powoduje, że jest on odrzucony przez otoczenie, przyjmuje na siebie rolę ‘odmieńca’ – czyni to jednak w sposób nieuświadomiony, gdyż jego postawa nie niesie z sobą żadnej pogłębionej refleksji czy zastanowienia nad światem i jego istotą. Jedynie w ostatnich chwilach życia wydobywa się z jego ust pytanie: “Matulu, Pan Bóg mi da w niebie prawdziwe skrzypki?”<sup>6</sup> To pragnienie, umieszczone w sercu i głowie dziecka chyba już w momencie narodzin, przeanalizowane zostało przez Sienkiewicza w sposób specyficzny. Autor pozwala młodemu bohaterowi poszukiwać dźwięków, bawić się i w pewien sposób delektować nimi. Często też raczej pisarz opowiada o muzyce, ale jej dźwięków nie naśladuje, rezygnując z zabiegów dźwiękonaśladowczych czy wygrywania przez naturę konkretnych melodii. Pojawiają się wtedy w utworach zwroty typu: “wszystko grało: cały bór i basta!” [*Janko Muzykant*, s. 311], “wieczorami słuchiwał wszystkich odgłosów, jakie są na wsi, i pewno myślał sobie, że cała wieś gra” [*Janko Muzykant*, s. 311]. Naturalne odgłosy, omówione jedynie przez autora, zostały skontrastowane z odgłosami sztucznymi, wytwarzanymi przez człowieka. Już w karczmie parobek wykrzykuje “U-ha”, “skrzypki śpiewały cicho: ‘Będziem jedli, będziem pili...’, a basetla ‘Jak Bóg dał, jak Bóg dał’”. Dźwięki zostają zintensyfikowane w czasie zabawy wiejskiej, gdzie ludzie tańczą, buty tupią, skrzypce śpiewają, “a każda belka w karczmie zdawała się drgać, śpiewać i grać także” [s. 312]. Sienkiewicz wykorzystuje właściwości prozodyczne języka, tworząc w ten sposób miraż muzyczny. Na tym tle sam Janek wydaje się właściwie niemy, za to obdarzony nieprzeciętnym słuchem. Często ta wrażliwość staje się dla niego przekleństwem. Wrażliwość na każdy dźwięk, umiejętność wyłonienia z nastroju konkretnych treści powoduje, że we wnętrzu Janka toczy się walka sterowana nie ugruntowanym światopoglądem czy imperatywem moralnym, ale prozodią oddziałującą intensywnie na chłopca. Zmienne w swym natężeniu pogwizdywania słowika układają się w słowa zachęcające do kradzieży skrzypiec. Cichy lot lelka brzmiał ostrzegająco: “Janku, nie! nie!”. Sytuacja napięcia i niepewności zostaje doprowadzona do zenitu poprzez dwugłos liści i słowika, które zachęcają Janka do przestępstwa, a potem milkną, zostawiając chłopca w ciszy, samemu sobie (co jest sygnałem przepowiadającym nieszczęście). Z pozoru

---

<sup>6</sup> H. Sienkiewicz, *Janko Muzykant*, [w:] Id., *Nowele i opowiadania*, dz. cyt., s. 317.

cała sekwencja zdarzeń muzyczno-słownych wydaje się banalna i mało znacząca dla wymowy całego utworu. Sienkiewicz nie stwarza muzycznych obrazów przemawiających do głębi czytelnika, nie porusza też zanadto jego wyobraźni. W tym kontekście rację ma Tadeusz Bujnicki, który zauważył, iż:

Realizm obu nowel odpowiadał zasadniczo wzorowi często stawianemu wówczas przed literaturą, wzorowi w którym istotną rolę pełniło zobiektywizowane przedstawienie rzeczywistości oraz pojęciowo wyrażone uogólnienie. Istotną cechą realizmu tego rodzaju była również typizacja zdarzeń i postaci.<sup>7</sup>

Sienkiewicz nie ucieka także od wykorzystywania do budowania nastroju muzyki tworzonej niejako przez człowieka. W *Dzwonniku* głos rozlegających się dzwonów buduje nastrój podniosłości ale też i rzewności. Harmonia między ich dźwiękiem, a głosem śpiewającej kobiety podkreśla uczucia i znaczenie chwili. Dzwony zostały poddane przez Sienkiewicza antropomorfizacji, co dodatkowo wpływa na podniosłe nacechowanie sytuacji. „I nagle w te blaski wieczorne uderzyły spżowym hymnem dzwony” pisze Sienkiewicz łącząc delikatność, łagodność czy nawet impresyjność krajobrazu z mocnym, konkretnym dźwiękiem niosącym z sobą dodatkowe, podniosłe nastroje: „zatrząśł wieżę i rozpłoszył gołębie wielki Jan, jęknął Andrzej Bamyk, zawtórowały inne i biły, biły, a między ich dźwięki huczne, ogromne i potężne wplatał się wysoka, czystą nutą kryształowy głos panny Slepściówny”.<sup>8</sup> Bardziej ewidentny przykład stanowią te utwory, w których nastrój budowany jest z wykorzystaniem znanych i autentycznych utworów muzycznych. Tak dzieje się między innymi w *Sonacie księżycowej*, dla której inspirację stanowiła sonata 14 cis-moll op 27 Ludwika von Beethovena, a którą to nowelę umieścił potem Sienkiewicz w swojej powieści zatytułowanej *Wiry*.<sup>9</sup> Gra młodej skrzypaczki wywołuje w słuchających doznania, które potem przetwarzane są na wyobrażenia wzrokowe i głęboko emocjonalne.

Elementy prozodyczne mowy oraz tworzenie złudzenia dźwięków służą Sienkiewiczowi do budowania nastroju, potęgowania znaczeń, czasami stanowią ilustrację do opowiadanych historii – można im zatem przypisać rolę

---

<sup>7</sup> T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Sienkiewicza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1968, s. 331.

<sup>8</sup> H. Sienkiewicz, *Dzwonnik*, [w:] Id., *Dziela*, t. 6, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa, PIW, 1949, s. 251.

<sup>9</sup> O motywach autentycznych utworów muzycznych w twórczości Sienkiewicza pisał T. Sobieraj, *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki”, 267 (2004), z. 6, ss. 591-608. Patrz także: A. Kuniczuk-Trzciniowicz, *W poszukiwaniu słowa*. „Sonata księżycowa” w rękopisie i druku, [w:] *Mały Sienkiewicz*, pod red. J. Axera i T. Bujnickiego, Warszawa, DiG, 2013, ss. 52-65.

podobne do tych, jakie spełnia muzyka pisana do wielkich dzieł literackich. Wyodrębnia się tutaj ewidentnie walor estetyczny, wpływający na odbiór dzieła literackiego, połączony oczywiście z przekazem malarskim. Warto jednak wspomnieć, że teoretycy literatury, a także kompozytorzy nie widzą tego w sposób oczywisty. Jak przypomina Jan Błoński, Claude Debussy „upatrywał wyższości muzyki nad malarstwem w tym, że muzyka nie podlega, jak kolory czy słowa, ścisłym wyznacznikom”<sup>10</sup> – można zatem mniemać, że w tym kontekście muzyka będzie, w przeciwieństwie do literatury i malarstwa, niejednoznaczna. Nie zmienia to jednak faktu, że pewne elementy kojarzone z muzyką pojawiają się i w dziełach literackich, co niezbitnie udowodnił w swoim studium o *Panu Tadeuszu* Stanisław Kolbuszewski.<sup>11</sup> O ile w powieściach muzyczność bywa jednym ze sposobów obrazowania, tak w małych formach narracyjnych, podobnie jak w poezji, staje się niekiedy cechą dominującą.

### Malarstwo/Kolor

Związki Sienkiewicza z malarstwem, choć jeszcze niezbyt dogłębnie zbadane, wydają się oczywiste. Przez niektórych autor *Bez dogmatu* jest nawet wprost nazywany malarzem,<sup>12</sup> co z pewnością wynika z tego, że w jego utworach dość łatwo zauważyć, że na różne sposoby wykorzystuje własną znajomość sztuki malowania, jej zasady i artystyczne możliwości tej dziedziny sztuki.

Malarskie skojarzenia twórcy *Potopu* wymagają, jak już zostało zasugerowane, szerszego omówienia. Poszukując przykładu będącego egzemplifi-

---

<sup>10</sup> J. Błoński, *Ut musica poesis?*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków, Universitas, 2002, s. 147.

<sup>11</sup> Patrz: St. Kolbuszewski, *Muzyczność „Pana Tadeusza”*, dz. cyt. Innego rodzaju zabieg stosuje Lech Ludorowski, który proponuje wykorzystanie terminów muzycznych do analizowania utworów epickich, patrz: L. Ludorowski, *Troja heroiczna. Zbaraż*, [w:] Id., *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999, ss. 93-136.

<sup>12</sup> Określenie ‘malarz’ pojawia się dość często w odniesieniu do dzieł Sienkiewicza. Warto tutaj przypomnieć choćby książkę W. Dobrowolskiej *Sienkiewicz jako malarz śmierci* (Tarnów, Nakł. Księg. Z. Jelenia, 1927), Z. Mocarskiej-Tycowej *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem* (Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005), czy fakt, iż malarz Włodzimierz Tetmajer nazwał Sienkiewicza malarzem. Wydaje się też, że Sienkiewicz sam postrzegał własną pracę jako tożsamą z malowaniem obrazów, w chwilach trudności z tworzeniem pisał w listach “nie mam ani jednej barwy na swojej palecie”.

kacją tego rodzaju Sienkiewiczowskiego obrazowania warto przyjrzeć się operowaniu kolorem, szczególnie bielą.<sup>13</sup> Wykorzystuje tę barwę przede wszystkim w konstruowaniu zimowego krajobrazu, kojarzonego przez niego przede wszystkim ze śmiercią, końcem, niedostępnością i chłodem ludzkich uczuć:

Zima widocznie tu także długa i ostra: miejscami śnieg leżał na płaszczyźnie; wierzchołki gór całkowicie były nim ubielone; ustawicznie przy tym dął ostry i przenikliwy wicher, który wnikał nawet do wagonów migotając płomieniami lamp.<sup>14</sup>

Podobna atmosfera dostrzegalna jest w każdym zimowym krajobrazie. Śnieg i wiatr to jej cechy charakterystyczne. Umieszczając bohaterów w takiej scenarii stwarza Sienkiewicz dodatkowe skojarzenia, potrzebne pisarzowi do wydobywania sensów, ale także i grając z czytelnikiem konwencjami, które są łatwo odczytywalne. Budując nastrój wykorzystuje pisarz chętnie wszelkie znaki pejzażu, ułatwiające zdekodowanie nie tylko aktualnych, ale i przyszłych sensów:

Mroczyło się coraz bardziej. Czas był zimowy, cichy, niebo zawleczone chmurami, a powietrze przesiąknięte wilgocią i mokrym śniegiem. Z dachów kapiała woda, na rynku zaś leżało błoto, urobione ze śniegu i słomy. Miasteczko o domach nędznych i podrapywanych wyglądało pośpiejnie jak i kościół [*Jamioł*, s. 189].

Zmrok zimowy, chmury i wilgoć stanowią jednoznaczny sygnał, że przyroda nie sprzyja człowiekowi. Jest zimno i nieprzyjemnie, nie ma się też gdzie schronić, gdyż nędzne i zaniedbane domy w zimie są zapewne pozbawione ciepła i przytulności. To, co dzieje się na zewnątrz, w przestrzeni miasteczka, silnie oddziałuje na wyobrażenia o tym, jak czują się w nim mieszkańcy. Zwracanie uwagi na brud i brzydotę, epatowanie wręcz naturalistycznym oglądem świata powoduje, że czytelnik nie oczekuje już niczego dobrego. Sienkiewicz ma doskonałe wyczucie przydatności i znaczenia barw. Przestrzeń miasteczka zdominowana jest przez szarość, choć ani razu nie

---

<sup>13</sup> Wybór ten wymaga wyjaśnienia z dwóch powodów: po pierwsze w kręgu specjalistów biel nie jest uznawana za kolor. Ta kwestia jednak nie jest tutaj, w pracy literaturoznawczej, tak radykalnie rozstrzygana. Biel w powszechnej świadomości, a także w praktyce literackiej, jest kolorem, który może mieć wpływ na odbiór i ukształtowanie utworu literackiego. Po drugie można w twórczości nowelistycznej (i nie tylko) Sienkiewicza wskazać całą paletę barw, które niejednokrotnie wnoszą do utworów więcej, niż przywoływana biel. Mój wybór wynika jednak z chęci systematycznego oglądu operowania przez Sienkiewicza kolorem i związków pisarza z malarstwem i malarzami. Prezentowana tutaj analiza jest początkiem tego oglądu, z konieczności bardzo okrojonym, a więc wybór padł na mało reprezentatywny, ale interesujący przykład.

<sup>14</sup> H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa, PIW, 1986, s. 132.



została użyta nazwa tej barwy. Jednak wszystkie określenia, jakie się pojawiają, przynoszą takie właśnie asocjacje. Począwszy od mroku (nie jest to gwiaździsta zimowa noc, ale właśnie mrok, który z natury swej jest niewyraźny, zaburzający widzenie kształtu i koloru), poprzez niebo zawleczone chmurami (określenie ‘zawleczone’ nie daje nadziei na prześwit gwiazd czy księżycy). Wilgoć, błoto i kapiąca woda uzupełniają obraz pogrążonego w mroku miasteczka. Wszystko w pewnym sensie zlewa się w jedną szaro-burą masę, zimną i nieprzyjemną. Sienkiewicz buduje tym małym fragmentem atmosferę, której jednak nie podtrzymuje. Można przypuszczać, że brud i zimno ogarniające miasteczko miały stanowić kontrast dla dalszych wydarzeń, rozgrywających się już w zupełnie innej scenerii:

potem zaraz wydobyli się na pola białe i rozległe. Jechać było lekko, śnieg nie szumiał prawie pod płozami; czasem tylko koń parsknął; czasem daleka, z daleka doszło szczekanie psów. [...] Szeroko otwartymi oczyma [Marysia] patrzyła na białe pola, które jej co chwila zasłaniały ciemne plecy Margały [*Jamioł*, s. 193].

Nastąpiła tutaj istotna zmiana otoczenia, a także kolorystyki. Właściwie ten sam czas – zimowy (wydarzenia oddzielone są jedynie kilkunastoma minutami niezbędnymi na wyjechanie wozem z miasta na drogę leśną) zaprezentowany został zupełnie odmiennie. Akcentowane są głównie elementy charakterystyczne dla pełnej mrozu i śniegu zimy, skrzącej się tym wszystkim, co w tej porze roku najpiękniejsze. Sienkiewicz nie zmienia jednak natężenia kolorów. Informacja, że pola są białe i rozległe wystarcza, by uwrażliwić czytelnika na zmianę kolorystyki.

Dominację bieli można łączyć z rodzącym się wówczas zafascynowaniem optycznym uwarunkowaniem barw, co skutkowało, według Sienkiewicza ‘modą’ na ten kolor. Uwiecznił to, pisząc w powstających w tym samym okresie co *Jamioł* sprawozdaniach z wystawy w Paryżu:

Sara Bernhardt “ubrana na biało i spoczywająca na białych poduszkach powozu wśród koronek tiulowych, mgieł i gazy, wygląda jakby jechała na chmurze”, pani Sarou “dama w bieli i kwiatach jaśminu”.<sup>15</sup>

Nagromadzenie bieli – jako koloru i jego pochodnych w użytych do opisu słowach i zwrotach (tiulowe koronki, mgła i gaza, kwiaty jaśminu, które z natury posiadają biały kolor, a przede wszystkim podróżowanie na chmurze) w równie obfitym nagromadzeniu występują w noweli (wysoki śnieg, jasność, blask, biel, rzuty śniegowe). Można w tym kontekście uznać mono-

<sup>15</sup> Jako pierwszy na te wypowiedzi Sienkiewicza zwrócił uwagę Bogdan Mazan w swoim studium *“Impresjonizm” Trylogii Henryka Sienkiewicza. Analiza. Interpretacja. Próba syntezy*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1993, s. 35.



chromatyczność barwy za eksperymentowanie w zakresie środków wyrazu. Pozorna oszczędność w doborze koloru przełamana została wprowadzeniem elementów gry światła i cieni, co zapewne stanowiło odpowiedź Sienkiewicza na fascynację paryską.<sup>16</sup> Jako korespondent z wystawy paryskiej, zobligowany był Sienkiewicz do wnikliwego obserwowania i relacjonowania zarówno wydarzeń towarzyszących temu wydarzeniu, jak i (przede wszystkim) opisywania dzieł sztuki. Jego wypowiedzi poświadczają, że najwnikliwiej przyglądał się barwom i o nich właśnie najwięcej wzmianek znajdziemy w *Wiadomościach bieżących*.

Joanna Bielska-Krawczyk słusznie zauważyła, że kolor prezentowany w malarstwie nie jest tożsamy z kolorem opisywanym w literaturze.<sup>17</sup> Badając obecność i znaczenie kolorów w utworach literackich mamy tego pełną świadomość, trudno jednak oprzeć się pewnym analogiom. Nagromadzenie koloru białego w niektórych nowelach Sienkiewicza zmusza do zastanowienia, dlaczego wrażliwy przecież na kolory autor czasami tak oszczędnie dobiera paletę. Zakładając, że czyni tak nie – jakby się w oczywisty sposób mogło wydawać – dla ujednolicenia, zamazania konturów, ale dla podkreślenia sensów i paradoksalnie wydobywania różnych odcieni bieli, czyli, jak zalecał francuski portrecista Largilliere, „porównywania palety z naturą”,<sup>18</sup> korzystna być może z własnych obserwacji dzieł malarskich. Wie zapewne, że umieszczając obok siebie kilka białych przedmiotów dostrzegamy nie tylko fakt, że każdy właściwie jest ‘innego’ koloru, ale też pomaga to w wydobyciu najwłaściwszego koloru innych przedmiotów.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> We wspomnianym już studium Bogdan Mazan prześledził możliwe drogi Sienkiewiczowskich inspiracji impresjonizmem, autor pomija jednak małe utwory narracyjne, koncentrując się na relacjach z wystawy oraz *Trylogii*.

<sup>17</sup> Por. J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków, Universitas, 2004, s. 121.

<sup>18</sup> Patrz: J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków, Universitas, 2005, s. 191.

<sup>19</sup> Sienkiewicz nie jest oczywiście w swym pomyśle odosobniony. Z bardziej charakterystycznych przykładów konieczne jest wymienienie następującego: „Warto tutaj choćby wspomnieć Oudry’ego, który na wykładzie wygłoszonym w 1749 roku przed Akademią Francuską opisywał martwą naturę ze srebrną wazą, która poprzedza jego piękną *Białą kaczkę* z 1753 roku. Wazę należało otoczyć lnem, papierem, satyną lub porcelaną, tak by ‘różne biele pomogły oszacować dokładny ton bieli, którego wymaga oddanie srebrnej wazy, ponieważ z porównania wiadomo, że żaden z tych białych przedmiotów nie będzie w takim samym kolorze jak inne’” (J. B. Oudry 1844, *Reflexions*, s. 39, [cyt. za:] J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, dz. cyt., s. 191).

W *Jamiole* biały krajobraz harmonizuje z przysypanym śniegiem grobem umarłej matki i aniołem tkwiącym silnie w umyśle dziewczynki:

Anioł. [...] Marysia знаła go. W chałupie u matuli był jeden malowany z 'leliją' w ręku i ze skrzydłami [*Jamioł*, s. 364].

Anielskie skrzydła w oczywisty sposób kojarzą się z bielą, podobnie jak lilia, zwykle w tym kolorze występująca w przydomowych ogródkach czy malowana na obrazach wiszących w wiejskich domach (nie po raz pierwszy dają o sobie znać powinowactwa literatury z malarstwem, są to jednak bardziej odniesienia do 'wiedzy powszechnej', intuicyjnej, niż do konkretnych obrazów – chyba, że są to wiejskie landszafty i 'święte obrazy'). Prawdopodobnie to wspomnienie spowodowało, że dziewczynka nie bała się tak bardzo otaczającego ją lasu, spowitego bielą śniegu i mrozu. Podobne skojarzenia obecne są w pierwszym utworze Sienkiewicza – *Na marne*. Rój aniołów przylatujący po duszę nieszczęsnego Gustawa jest biały, podobnie jak na pół obłąkana kochanka – Helena "taka biała, że na jej piersiach mogły kwitnąć lilie".<sup>20</sup> W *Słowniku symboli* Cirlota czytamy: "biel symbolizuje stan niebiański. Kolor biały wyraża 'wolę' przybliżenia się do tego stanu; na przykład śnieg, gdy już zalega na ziemi, jest poniekąd 'ziemią przemienioną'".<sup>21</sup> Rozpatrując sytuację Marysi w tym kontekście można uznać, że pogrążona w białym krajobrazie dziewczynka, czekając na białego anioła należy już do innego porządku, stąd płynie jej spokój i ufność. Jednocześnie Władysław Kopaliński zaznacza, że biel jest symbolem śmierci, żałoby, chłodu,<sup>22</sup> co doskonale wpisuje się w wymowę utworu.<sup>23</sup> Nawet ostatnie wydarzenia, nie-

<sup>20</sup> H. Sienkiewicz, *Na marne*, [w:] Id., *Dziela*, t. 1, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa, PIW, 1949, s. 135.

<sup>21</sup> Hasło "Biel", [w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2000, ss. 79-80.

<sup>22</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, s. 22.

<sup>23</sup> Można przyjąć tutaj także inne konteksty: w "Teście Barwnych Piramid" Pfistera, Hassa i Schaie'a biel nie jest postrzegana jako kolor: "badania nad wartością koloru białego wykazały, iż przeżywany jest on jako tłumiący. Wchodzi w skład syndromu braku kolorów" (St. Popek, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999, s. 144). W tym kontekście wykorzystanie barwy białej mogłoby uchodzić za chęć odwrócenia uwagi od wpływu czy istotnego znaczenia przyrody w życiu postaci, albo też świadczyć o wyalienowaniu dziewczynki ze świata tak ludzi, jak i natury. Wykorzystywaniem nazw kolorów w twórczości Sienkiewicza zajmowała się Anna Zura, która zauważyła: "barwa biała pojawiła się także w nazewnictwie substancji naturalnych oraz w opisach nazw artefaktów. Jej funkcją jest opis realny i metaforyczny. W znaczeniu realnym w opisie substancji naturalnych barwa biała może nieść dodatkowe znaczenia meta-

chybnie przepowiadające tragedię, nie są wzmocnione konkretnym, na przykład czarnym kolorem. Sienkiewicz pisze „szara trójkątna głowa” – co w warstwie kolorystycznej nieco tylko przełamuje monotonię bieli. Szarość w tym kontekście kolorystycznym to właściwie mocniejszy odcień bieli, uwypuklenie. Goethe zwracał uwagę na różnice w postrzeganiu bieli uzależnione od kontekstu kolorystycznego, w jakim się ona znajduje. Kontekst może spowodować, że biel okaże się ciemniejsza niż inny kolor (np. błękit). Prawdopodobnie Sienkiewicza fascynowało na pewnym etapie twórczości eksperymentowanie czy szczególne postrzeganie barw. Jednak inaczej niż Goethe wykorzystał on tę barwę. Nie umieszczał jej na tle innej barwy, ale walor tworzył z różnych odmian bieli, otrzymując efekt, o jakim pisał Wittgenstein: „Jeśli mówię o kawałku papieru, że jest czysto biały, a wtedy, gdy obok tego papieru trzymam garść śniegu, papier wygląda szaro, to w jego normalnym otoczeniu słusznie bym określił go mianem białego, a nie jasnoszarego”.<sup>24</sup> Szarość wilczej głowy powoduje efekt odwrotny – uwypukla biel, którą autor epatował nas wcześniej. Otoczenie dziecka wydaje się w tym kontekście jeszcze bardziej monochromatyczne, a krajobraz odpychająco nieprzyjemny.

Kolorem próbował wyrazić Sienkiewicz własne zamierzenia, a także cechy charakterystyczne rzeczywistości, którą kreował. Czynił to zapewne nie tylko w zgodzie z własną intuicją pisarską, ale także pod wpływem malarstwa, którym szczególnie zaczął się interesować po powrocie z Ameryki. Potrafił zaobserwować, jakie funkcje spełniają kolory w omawianych przez niego obrazach, zdawał sobie sprawę z tego, że dobór kolorów świadczyć może o talencie i indywidualizmie twórcy. Dlatego też kolor podkreśla u Sienkiewicza przede wszystkim walor literackości. Jego funkcją jest budowanie nastroju, uwypuklanie znaczeń. Zdarza się też jednak, że autor *Trylogii* stosuje kolor, wykorzystując jego symboliczne znaczenie w skonwencjonalizowanych sytuacjach czy opisach postaci. Nie ucieka od zbanalizowanych nieco zwrotów: „wyjęła białą chustkę”, czy „bujny wąs zbielał”, „starzec z białą jak mleko czupryną” na zaznaczenie sceny pożegnania czy eufemistyczne wręcz określenie starości.

---

foryczne, może wskazywać na symbole, które zakorzeniły się w kulturze, ale może także, dzięki kreatywności opisu autora, tworzyć związki innowacyjne” (A. Zura, *Konceptualizacja barw w „Kryżakach” Henryka Sienkiewicza i „Proti všem” Alojzego Jirásky*, Ostrava, Ostravská univerzita v Ostravě - Filozofická fakulta, 2006, s. 33).

<sup>24</sup> L. Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, przeł. W. Reszke, Warszawa, Wydawnictwo Spacja, 1998, s. 10.

### Architektura/Przestrzeń

Niektóre z utworów Sienkiewicza można nazwać umownie ‘powieściami drogi’ czy ‘nowelami drogi’. Ich akcja, podobnie jak *road movie*, rozgrywa się w czasie wędrówki bohaterów, a szlaki przez nich eksplorowane są przyczyną istotnych elementów fabuły. Dzieje się tak na przykład w noweli *Przez stepy*, w której istotne wydaje się ukazywanie każdego fragmentu podróży, zmienności ukształtowania terenu, opisanie jego topografii. Sienkiewicz, zachowując realia drogi osadników, stara się wydobyć na plan pierwszy walory krajobrazu, z każdego bardziej znaczącego odcinka drogi wybiera jedno ‘zjawisko’ i stara się bliżej mu przyjrzeć. Stąd zmienność nastroju i wybór różnych środków estetycznych do malowania przestrzeni. Szczególnie jest to widoczne w tekście *Przez stepy. Opowiadanie kapitana R.* Ukazując wielowymiarowość Gór Skalistych autor *Trylogii* nie zapomina o ich cechach charakterystycznych, ubiera jednak te monumentalne wytwory natury przede wszystkim w coś niepowtarzalnego, będącego emanacją bądź to wyobraźni, bądź zapisem wrażliwego oka obserwatora.<sup>25</sup>

Na plan pierwszy wciąż wysuwana jest egzotyka tego niezbadanego jeszcze i po raz pierwszy przez wędrowców widzianego terenu. Niejednokrotnie opis jest tak skonstruowany, jakby wędrowcy, zmęczeni podróżą, mieli halucynacje lub wycieńczenie zmieniało w ich oczach kształt i formę krajobrazu:

pewnego popołudnia ujrzelśmy przed sobą jakby jakieś majaki, jakby jakieś czubaste chmury, na wpół roztopione w dalekości, mgliste, sine, błękitne – białe i złote na czubach, a ogromne – od ziemi do nieba [*Przez stepy*, s. 75].

Impresjonistyczne plamy, o jednolitych pozornie barwach, z jednej strony pozbawione jakiegokolwiek kształtu, wciąż zmienne w przenikających się błękitach i bielach, jednocześnie są monumentalne, ogromne, jak mówi naoczny świadek – od ziemi do nieba. Zamierzeniem Sienkiewicza było prawdopodobnie ukazanie wielkości gór, którymi sam był zafascynowany i przerażony jednocześnie.

<sup>25</sup> Warto podkreślić, że narracja prowadzona jest tutaj z punktu widzenia Ralfa, przewodnika karawany, a całość opowieści stanowi jego relację spisana post factum, a więc może nosić znamiona subiektywności: “Za czasu mego pobytu w Kalifornii wybrałem się pewnego razu z moim zacnym i dzielnym przyjacielem, kapitanem R., w odwiedzin do naszego rodaka J., mieszkającego w odludnych górach Santa Lucia. Ponieważ nie zastaliśmy go w domu, przesiedzieliśmy dni pięć w głuchym wąwozie [...] Chwile te uchodziły mi bardzo uroczo. [...] [Kapitan Ralf] podnosząc oczy ku gwiazdom szukał pamięcią ubiegłych zdarzeń, drogich imion i drogich twarzy, powłóczących nawet we wspomnieniu czoło jego smutkiem łagodnym. Jedno z tych opowiadań podają tak o prostu, jak je słyszałem” (H. Sienkiewicz, *Przez stepy. Opowiadanie kapitana R.*, [w:] Id., *Dziela*, t. 3, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa, PIW, 1948, s. 7. Dalej umieszczam nawias kwadratowy za cytatem i podaję numer strony).

Sienkiewicz ewidentnie ucieka w opisie tych gór od ukazania więzi człowieka i natury. Góry Skaliste od początku do końca są dla bohaterów nieprzyjemne i obce. Stanowią dla nich źródło strachu i antycypują klęskę wyprawy. Alina Kowalczykowa łączy taki sposób ujmowania pejzażu ze stylistyką grozy,<sup>26</sup> wedle której przyroda sama staje się źródłem strachu i przerażenia, a ukształtowanie przestrzeni staje się źródłem potencjalnej śmierci i zagrożenia – czego zresztą potwierdzeniem jest w tym utworze pozostawienie wśród monumentalnych gór jednego z wędrowców, szkielet innego podróżnicy odnajdują wśród górskich otchłani.

Ralfowi, będącemu narratorem niewątpliwie zależało na ukazaniu tego pasma górskiego jako niebezpiecznego i nieprzychylnego ludziom ("Czasem trafialiśmy na rozpadliny i pęknięcia ziemi, niepodobne do przebycia, a długie na kilkaset jardów"). Karawana gubi się w nich, myli przepaść z drogą i czuje się nieco osaczona przez monolityczne skały:

Pewnego dnia zdawało nam się, że jedziemy doliną gdy nagle dolinie zabrakło zamykającej jej krawędzi, a zamiast niej otworzyła się przepaść tak bezdenna, iż wzrok ze strachem ślizgał się i zlatywał na dół [*Przez stepy*, s. 77].

W obliczu monumentalnych Gór Skalistych wszystko traciło swe proporcje – dęby olbrzymy przybierały postać krzaczków, bawoły wyglądały jak żuki, a wodospady, które w planach podróżników były małe i przyjazne okazywały się na tyle duże, że tamowały przejazd całej, ogromnej karawanie. To odwrócenie proporcji nadaje także innego znaczenia przyrodzie, która jawi się jako bezładna masa kamieni, ewidentnie nakierowana na to, by utrudniać życie człowiekowi, jednocześnie posiadająca twórczy charakter:

Pograżaliśmy się coraz bardziej w kraj kamieni, złomów, rumowisk, urwisk i skał, narzucanych jedne na drugie z jakimś dzikim bezładem. [...] sam patrzyłem ze zdumieniem na te kaniony, po których brzegach nieokiełznana fantazja przyrody poustawiała jakby zamki, fortece i całe kamienne ogrody [*Przez stepy*, ss. 77-78].

I choć Sienkiewicz stara się początkowo zwrócić uwagę czytelnika w stronę tworzenia przez naturę nowych krajobrazów i przestrzeni, takich, z których człowiek mógłby czerpać przyjemność:

Idąc ostrożnie brzegiem wśród zarośli, wkrótce znaleźliśmy się u celu. Była tam niby zatoka, niby jezioro, utworzone przez strumień, na okół którego stały wielkie drzewa hicoro; nad samymi zaś brzegami rosły wierzyby, połową gałęzi zanurzone w wodzie. Tama bobrowa nieco wyżej na strumieniu, tamując bieg jego, utrzymywała w jednej zawsze wysokości wodę w jezioro, nad którego jasną powierzchnią wystawały okrągłe, nakształt kopulek, domki tych przemysłnych zwierzątek [*Przez stepy*, s. 47].

---

<sup>26</sup> A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 29.

to w dalszej części operuje już epitetami wyraźnie nacechowanymi pejoratywnie:

Złomy te, to sterczące, to poobalane, przedstawiały widok jakby zrujnowanych cmentarzy z poprzewracanymi nagrobkami [*Przez stepy*, s. 79].

Można uznać, że góry są tutaj metaforą sił władających losem człowieka – tym bardziej okrutną i przerażającą, im bardziej uświadamiamy sobie, że opisy te dotyczą jednego z mniejszych pasm Gór Skalistych. Sienkiewicz, ustami Ralfa, nie rezygnuje z prezentowania gór w konwencji strachu, przerażenia i obcości. Posługuje się dla ich opisu takimi określeniami, jak ogrom, majestat, labirynt, przepaść, kamienny ucisk itp. Wszystkie one wykazują dominację gór nad człowiekiem. Podkreślana jest nieregularność kształtów, ich nieprzewidywalność, której nie należy łączyć z romantycznym pojmowaniem górskiego pejzażu. To nie góry, w których człowiek może odnaleźć własne wewnętrzne ‘ja’ i wydobyć na wierz uczucia, które nabierają kształtów i znaczenia wraz z pogłębianiem łączności z przyrodą. W ujęciu Sienkiewicza przestrzeń Gór Skalistych jest obca i niedostępna, a ludzie doświadczający ich monumentalnego zimna nie stają się ani lepsi, ani gorsi, nie odkrywają własnego wnętrza i nie poszerzają własnych horyzontów. Ciągły strach i niepewność powodują, że wszyscy mają jedno wspólne pragnienie – przeżyć i znaleźć się w lepszym miejscu. Autor *Bez dogmatu* nie analizuje ludzkiego wnętrza, a krajobraz sprowadza tutaj jedynie do funkcji utylitarnej, środka do pokazania trudów i niebezpieczeństw podróży.

### Podsumowanie

Sienkiewicz korzysta w utworach nowelistycznych ze środków charakterystycznych dla innych niż literatura dziedzin sztuki. Jest w tym konsekwentny – barwa, dźwięk, elementy prozodyczne mowy, rys architektoniczny wykorzystywany nawet podczas opisywania krajobrazu służą w przywołanych przykładach przede wszystkim pokazaniu relacji między człowiekiem a naturą. Powyższe fragmenty stanowią mały wycinek rozległych pomysłów autora, obecnych w niemal wszystkich jego utworach epickich. W całej twórczości nowelistycznej Sienkiewicza warto zwrócić uwagę zarówno na wielość barw, form malarskich czy ujęć muzyczno – prozodycznych, jak i na sposób ich użycia. W niektórych przypadkach służą one jedynie potwierdzeniu tego, co już się wydarzyło i jest nieodwracalne – tak dzieje się w *Dzwonniku* czy *Przez stepy*. W innych, jak choćby *Janko Muzykant*, *Organista z Ponikły* czy *Jamioł* autor *Bez dogmatu* stara się środkami stylistycznymi pokrewnymi muzyce i plastyce wydobyć tragizm i determinizm losu ludzkiego.