

SIENKIEWICZ – DRAMATURG W POWIEŚCI

Kończąc wydaną przed czterdziestu laty książkę *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza* rozdziałem *Sienkiewicz – dramaturg (Na jedną kartę)*, usiłowałem dowieść, iż w ewolucji twórczej pisarza wymieniony dramat stanowił zjawisko raczej odosobnione i bez znaczącej kontynuacji. Że ambicje dramaturgiczne Sienkiewicza wyczerpały się właściwie na tym jednym utworze, który – jak wówczas pisałem – zamknął pierwsze dziesięciolecie jego twórczości, będąc zasadniczo „manifestacją przejścia do innego politycznego obozu”¹.

Po latach znaczenie *Na jedną kartę* widzę nieco inaczej. Nie tylko dlatego, że od tego czasu ukazały się ważne publikacje o Sienkiewiczowskim dramacie. Pisali o nim Zygmunt Szweykowski² i niedawno Tadeusz Budrewicz³, a wzmianki znalazły się również w innych pracach poświęconych autorowi *Trylogii*. Mój punkt widzenia zmienił się także dlatego, że, jak sądzę, *Na jedną kartę* stanowiło taki rodzaj pisarskiego eksperymentu, który udowadniał samemu pisarzowi, iż swoją siłą „dramatyczną” może także wykorzystać wówczas, kiedy świadomie porzucając gatunek przechodzi do „wielkiej” powieściowej epiki. Mówiąc inaczej, niezbędność dramatycznego epizodu określa jego sens dla pojmnawanego całościowo artystyczno-ideowego warsztatu twórcy.

Powyższe stwierdzenie nie oznacza jednak, że związki Sienkiewicza z teatrem i dramatem były tylko drugorzędym epizodem w jego biografii i twórczości.

¹ T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 443.

² Z. Szweykowski, *Z zagadnień genetycznych dramatu Sienkiewicza „Na jedną kartę”*, [w:] *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 5-17.

³ T. Budrewicz, *„Na jedną kartę”. Początek czy koniec epoki?*, [w:] *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, red. E. Ichnatowicz, Warszawa 1999, s. 23-40.

Podobnie jak współcześni ulegał on fascynacji teatrem, był stałym widzem i recenzentem wystawianych sztuk, wysoko cenił wybitne osobowości aktorskie (z najwyższym uznaniem pisał między innymi o Modrzejewskiej, Rapackim, Leszczyńskim, Królikowskim, Popielównie, Deryng). Zainteresowanie spektaklami teatralnymi przejawiał pisarz już od swego debiutu – recenzji z sztuki Sardou *Nasi najserdeczniejsi*⁴. Potem regularnie uczęszczał jako sprawozdawca prasowy (głównie „Gazety Polskiej”) na różne przedstawienia, a nawet – co udowadniają felietony *Bez tytułu* i *Sprawy bieżące* – na dzieła „podkasanej Muzy” w teatrach ogródkowych. I nie powinny nas mylić felietonowe utyskiwania na „niemoralne” tendencje tych tworzonych pod gust „publiki” produkcji. Skądinąd bowiem wiadomo (pisał o tym Tadeusz Żabski⁵) o wykorzystywaniu przez Sienkiewicza utworów „brukowych” jako swoistego tworzywa w prozie, a podobny parodystyczny wzorzec popularnej, farsowej sztuki („offenbachiad”) widać także w felietonach. Jednak przede wszystkim pamiętać należy, że na teatr patrzy Sienkiewicz z perspektywy autora, zainteresowanego dramatem jako tekstem i dramatem jako „wytwórcą” najważniejszych i trwałych literackich typów. Nieprzypadkowo pisząc o poglądach estetycznych pisarza, Tadeusz Żabski „spacjuje” w zdaniu: „Interesowały go dramaty jako literatura” wyrazi: „dramaty” i „literatura”⁶. Dlatego – mimo licznych recenzji z bieżącej produkcji teatralnej – Sienkiewicz z większą uwagą przyglądał się dramatom „idei”, oceniając między innymi *Piękną* i *Niewinnych* Aleksandra Świętochowskiego.

Z różnych zdań pisarza można wyprowadzić wniosek, iż chciał on być dramaturgiem. Dowodzi tego także „próba” z *Na jedną kartę*, która miała „sprawdzić”, czy w tym rodzaju literackim będzie mógł się lepiej wypowiedzieć niż w epickich gatunkach oraz czy konwencje sceniczne nie będą dlań zbyt krępujące. Początkowo Sienkiewicz sądził, iż mu się udało. W liście do Edwarda Leo zawarł bowiem taką samoocenę:

Jeżeli się grubo nie mylę, jest to najlepsze ze wszystkiego, com kiedykolwiek napisał. Mogę powiedzieć, tak obmyślane, że dalej nie idzie. Aż do najdrobniejszych szczegółów, aż do jedności miejsca, czasu etc. – Nie próbowałem się na polu dramatyczności, bo nie chciałem palnąć nędzoty – chciałem ryknąć jak lew, nie jak osioł [...]. Pod zwyczajny dramat intrygi podłożyłem potężną tendencję społeczną, skutkiem, której wszystko urosło i nabrało większego interesu...⁷.

⁴ H. Sienkiewicz, *Przegląd teatralny. Wystąpienia gościnne p. Wincentego Rapackiego w komedii „Nasi najserdeczniejsi”, [w:] Dzieła, t. 46: Szkice literackie II, Warszawa 1951, s. 115-118.*

⁵ Por. T. Żabski, *Proza jarmarczna XIX wieku. Próba systematyki gatunkowej*, Wrocław 1993 (zwł. s. 173-176, 182-185).

⁶ T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1977, s. 176.

⁷ H. Sienkiewicz, *Listy*, Warszawa 2007, t. III, cz. 1, s. 439-440.

I dalej pisał Sienkiewicz o tym, że „wszystko, nawet rzeczy ściśle naukowe przybierają w mojej głowie formy powieściowe lub dramatyczne”, sądząc, iż „dramat [...] sceniczny jest bardzo”. Zaś szczególną wagę przywiązywał do obecności w utworze „potężnej idei społecznej”. W liście do Mściława Godlewskiego charakteryzował ją następująco:

Tendencja jak widzisz jest podwójna. Jednej stronie mówi się druzgoczesz zamiast budować – drugiej: morituri. Nie ma w tej tendencji nic wypadkowego...⁸.

Natomiast centrum tak pomyślanego dramatu stanowić miała „kolizja uczuć i ambicji osobistych z ładem moralnym życia i świata”⁹.

Co ważne, umiejętności dramaturgiczne Sienkiewicza chwalił nie byle kto, lecz cytowany wyżej Józef Kotarbiński, krytyk, aktor i dyrektor krakowskiego teatru. Pisał on: „A jednak zwartość i stopniowanie akcji, piękność dialogu, napięcie i ekspresja wielu momentów dramatu zdawały się autorowi wróżyć świetną karierę dramatopisarską”¹⁰.

Na jedną kartę napisał Sienkiewicz będąc twórcą tylko jednej (nieudanej) powieści *Na marne*. Mimo pochwały Kraszewskiego¹¹, nie przyniosła mu ona satysfakcji. Natomiast ceniona przez ówczesną krytykę nowelistyka nie dawała możliwości rozwinięcia szerszej problematyki; była – jak pisał później pisarz – „kwintą cienko brzmiać”. Nic więc dziwnego, że próbuje sił w „wysokiej” – bliskiej formie tragedii – odmianie dramatu. Co ciekawe, budując jego podstawy sięgał po motywy wcześniejszej powieści. Zwrócił na to uwagę Zygmunt Szwejkowski, który pisał o „ciekawej sugestii” pisarza, wiążącej dramat postacią powieściową z nazwiskiem Szwarca (także syna kowala, studiującego medycynę, który dopiero w drugiej wersji dramatu zmienia je na Józwowicza)¹².

Jak zatem widać, *Na jedną kartę*, dramat, którego początki nie są dokładnie znane¹³, pisał Sienkiewicz wówczas, kiedy głównym obszarem jego twórczej działalności są: nowelistyka i publicystyka. Największym i najpoważniejszym dziełem

⁸ H. Sienkiewicz, *Listy*, Warszawa 1977, t. I, cz. 2, s. 14. Jest rzeczą zastanawiającą, jak często (za tytułem powieści Kraszewskiego) powtarza Sienkiewicz określenie „morituri”. Pojawia się ono w omówieniu *Febris aurea* Z. Sarneckiego, w *Listach z podróży do Ameryki*, w cytowanym liście do Lea. Widać stąd, iż Sienkiewiczowska ocena arystokracji jest zdecydowanie pesymistyczna.

⁹ J. Kotarbiński, *Sienkiewicz jako dramaturg*, [w:] *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, oprac. K. Czachowski, Warszawa 1931, s. 126.

¹⁰ *Ibidem*, s. 127.

¹¹ Por. I. Chrzanowski, *Kilka słów o powstaniu pierwszej powieści Henryka Sienkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 1.

¹² Z. Szwejkowski, *Z zagadnień genetycznych dramatu...*, s. 6.

¹³ Por. *ibidem*, s. 5-9.

był powstający równoległe z dramatem cykl słynnych amerykańskich reportaży. Dramat stanowił zatem pierwszą próbę wyjścia poza wcześniej zakreślone ramy. Drugą – rozpoczęcie przygotowań do historycznej powieści (*Ogniem i mieczem*).

„Gorset” konwencji nałożonych na dramat okazał się jednak za ciasny. Wskazując na wyzyskane przez autora schematy Zygmunt Szweykowski akcentował wpływ „szkoły francuskiej”; z jednej strony jej romantycznego dramatu (na wzór Wiktora Hugo) wpływającej na „nurt akcji utworu i rozkład ról”, a z drugiej – „dramatu II Cesarstwa”, zwłaszcza w sposobie prowadzenia dialogu, „konwencjonalnej dekoracji” i aspektu codzienności¹⁴. Podobnie sądził wcześniej Julian Krzyżanowski, piszący z przekąsem o *Na jedną kartę* jako o „typowym »produkcyjniaku«”¹⁵.

W rezultacie Sienkiewicz – po krótkim okresie, kiedy zdawało się, że *Na jedną kartę* będzie stanowiło początkowe ogniwo dalszych dzieł dramatycznych – zerwał z tym nurtem twórczości. Rozczarowanie przyszło bowiem po niedługim czasie. Pisarza krępowały rygory jedności czasu, miejsca i akcji, których nie mogły zrekomensować retoryczne tyrady bohaterów. Do zaniechania przyczyniło się prawdopodobnie także dość mierne powodzenie sztuki. Pisał na ten temat szerzej Tadeusz Budrewicz:

Sceniczne dzieje sztuki przesładował pech. Nigdy nie znalazła się naprawdę w centrum uwagi, gdyż echa spektaklu były tłumione przez wydarzenia ważniejsze w tym polityczne¹⁶.

Dodajmy do tego trafne uwagi Juliana Krzyżanowskiego, który charakteryzując dramaty, podkreślał:

Dzisiaj [...] dramat *Na jedną kartę* jako obraz zbiorowości bliżej nie określonej geograficznie, zawieszony w powietrzu, razi nadmiarem szablonów literackich, ustalonych przez Kraszewskiego w stosunku do arystokracji i szablonów psychologicznych, gdy mowa o demokracji [...]. Melodramat *Na jedną kartę* był ambitną, ale nieudałą próbą ujęcia i rozwiązania problematyki z pogranicza zagadnień społecznych i etycznych...¹⁷.

Nic więc dziwnego, że pisarz do utworów przeznaczonych na scenę wracał później tylko okazjonalnie i nie przywiązywał do nich większej wagi. Nawet oceniona pozytywnie przez Krzyżanowskiego jednoaktówka *Czyja wina*¹⁸ pozostała

¹⁴ Ibidem, s. 14-15.

¹⁵ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1970, s. 346.

¹⁶ T. Budrewicz, „*Na jedną kartę*”. *Początek czy koniec epoki?*, s. 27.

¹⁷ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, s. 348.

¹⁸ „Dobrze świadczy o zdolnościach dramatycznych Sienkiewicza”, ibidem, s. 349.

na marginesie twórczości Sienkiewicza. Paradoksalnie natomiast znacznym powodzeniem cieszyła się, napisana na własny jubileusz „z przymrużeniem oka”¹⁹, farsa *Zagłoba swatem* (na scenach prowincjonalnych i amatorskich grywana niemal do końca XX wieku²⁰).

Pojawiają się zatem pytania: Czy zarzucenie twórczości scenicznej było dla Sienkiewicza zejściem z „fałszywej” drogi, niezgodnej z jego umiejętnościami pisarskimi? Czy powieściopisarstwo było podjęciem całkowicie nowego sposobu ujęcia „świata” i całkowitym zanegowaniem dramatycznej próby? Na oba tak postawione pytania należy – moim zdaniem – odpowiedzieć przecząco.

W Sienkiewiczowskich powieściach historycznych można bowiem odkryć zarówno stałą obecność różnych konwencji dramatycznych, jak i poszukiwanie postaci i sytuacji na miarę tragiczną i komediową. Zakres tych „poszukiwań” był rozległy i obejmował wielką polską i światową tradycję dramaturgiczną. Niewątpliwie istotne znaczenie miał dlań dramat romantyczny. W powieściopisarstwie Sienkiewicza bez trudu można wysledzić odwołania i aluzje do *Nie-Boskiej komedii*, *Dziadów* części III, *Snu srebrnego Salomei* (w *Trylogii*), do *Lilli Wenedy* (w *Krzyżakach*) oraz *Irydiona* (w *Quo vadis*)²¹. Wielokrotnie korzystał także z dzieł wielkiej światowej dramaturgii, przede wszystkim – z Szekspira, rzadziej z antycznej tragedii greckiej, a w *Niewoli tatarskiej* sięgnął po wzór Calderonowskiego *Księcia Niezłomnego*. Takich przykładów jest mnóstwo i ciągle jeszcze czekają one na swego interpretatora.

Uwaga Sienkiewicza jako twórcy koncentrowała się również na zasadach konstrukcji dramatycznej. Na takim formowaniu fabuły, w których rosłoby napięcie, uwidoczniała się kulminacja zdarzeń i mocno wydobywał efekt zamknięcia. Pod tym względem zmysł dramaturgiczny ujawniała już wcześniejsza twórczość nowelistyczna. Zwłaszcza dojrzałe, świetnie skomponowane nowele, powstające w okresie „amerykańskim” i „francuskim”. Wcześniejsze utwory były bardziej „rozlewne” i skierowane ku narracyjnemu komentarzowi i gawędowej dygresji (np. *Humoreski z teki Worszyłły*, *Stary sługa*, *Hania*). Może też z podobnych powodów młodzieńcza powieść *Na marne* nie wybiła się ponad przeciętność ówczesnej beletrystyki? Ciągłość zainteresowań Sienkiewicza twórczością dramatyczną, dawną i nową, wyraźnie kierowała go ku wyzyskaniu w prozie efektu konfliktowości, a w kreacjach postaci – typowości i działania wyrażonego w zderzeniu racji i dążeń.

W wewnętrznym „sporze” w twórczości Sienkiewicza między dramatem a eposem (powieścią) ostatecznie wygrywa powieść. Rzecz jasna przede wszystkim dla-

¹⁹ Por. uwagę J. Krzyżanowskiego, że Sienkiewicz postanowił „zadworować” z uroczystości jubileuszowych” (ibidem, s. 251).

²⁰ Jednym z ostatnich było wystawienie utworu przez Polski Teatr w Wilnie (premiera 13 marca 1977 r., ostatnie przedstawienia na początku lat 90.). Zob. J. Surwiło, *Scena polska nad Wilią. 30 lat Polskiego Teatru w Wilnie*, Wilno 1995.

²¹ Zob. S. Meresiński, *Henryk Sienkiewicz wobec tradycji romantycznej*, Kielce 1992.

tego, że była ona w tym czasie gatunkiem popularnym, popieranym przez pozytywistyczną (i nie tylko) krytykę. Ale Sienkiewicz – czytelnik pozostawał ciągle wierny tradycjom antycznym (wielkie dzieła sztuki i literatury greckiej), renesansowym i barokowym (Szekspir, Calderon), twórczości polskich romantyków (przede wszystkim Słowacki). Do nich bowiem odwoływał się nieustannie, zarówno w wypowiedziach krytycznych, aluzjach w tekstach literackich oraz w korespondencji prywatnej. Stąd zawartość „biblioteki” pisarza zasługuje jeszcze ciągle na dokładne przebadanie i ocenę.

W dziełach Sienkiewicza ścierają się ciągle różnorodne, wieloimienne odwołania do wielkiej artystycznej tradycji. Trwa swoista „korespondencja sztuk”. Budując przestrzeń intertekstualną jego twórczości, warto, na przykład, wskazać na przepłót należących do różnych dziedzin sztuki inspiracji w *Trylogii*, a zwłaszcza w *Quo vadis*, w którym dostrzec można, obok tekstów piśmienniczych, wpływ dzieł plastycznych (malarstwa i rzeźby). Cechy wielkiego widowiska mają w powieści zarówno uczta Nerona czy pożar Rzymu, jak i sceny martyrologiczne z słynną „wyreżyserowaną” przez Nerona sceną „Ligia na głowie tura”. W powieściopisarstwie odkrywał zatem pisarz znacznie szersze i nieskrępowane możliwości uformowania literackiego obrazu. Sienkiewiczowska przygoda z eposem rozpoczyna się wtedy, gdy zsyntetyzuje się w jego doświadczeniu lekturowym wzorowana na Szekspirze kreacja wielkiej jednostki z ukształtowanym w dziełach historyków obrazem dziejowym. Przed pisarzem stało wówczas pytanie: czy temat historyczny skłania bardziej do eposu czy do dramatu?

Trylogię odczytywano już na wiele, często antynomicznych, sposobów. Analizując jej poetykę i synkretyczność gatunkową, skupiano się zasadniczo na narracji i ceniono niezwykłą sztukę opowiadania. Warto jednak zapytać, czy jednym z możliwych kluczy do interpretacji powieściowego świata przedstawionego nie jest ujęcie jego w ramy wielkiego „spektaklu” dziejowego, w którym biorą udział postaci odgrywające swoje „rozpisane” przez „ ducha powieści” role. W tym ujęciu słynne Sienkiewiczowskie „efekta” nabierają nowego znaczenia. Nakładają się one na niewątpliwą strukturę epicką powieści historycznych, ale zarazem wzmacniają siłę presji na wyobraźnię odbiorcy. Sienkiewiczowska „naoczność” w znacznym stopniu – jak sądzę – bazuje na takim dynamicznym uformowaniu fabuły i wykreowaniu wielkich postaci. W poprzedzającej *Ogniem i mieczem* recenzji ze *Szkiców historycznych* Kubali Sienkiewicz, zwracając uwagę na przedstawione przez badacza postaci planu historycznego, nadaje im nie tylko dziejowe, ale i literackie znaczenie²². A charakterystykę Chmielnickiego recenzent kończy emocjonalnym wykrzyknikiem: „Co za postać dla dramaturga lub historyka-powieściopisarza!”²³.

²² H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 50: *Mieszaniiny literacki-artystyczne*, Warszawa 1950, s. 120-144.

²³ *Ibidem*, s. 142.

Zastanawiające jest owo zestawienie „dramaturga” i „historyka-powieściopisarza”. To jakby próba ukazania własnej alternatywy twórczej: między dramatem a powieścią historyczną. Sienkiewiczowski Chmielnicki może być w tym sensie postacią modelową. Jej pozytywnym wariantem jest w *Ogniem i mieczem* postać księcia Jaremy Wiśniowieckiego, negatywnym – Janusz Radziwiłł w *Potopie* itp. Kreacje tak upowieściowionych historycznych postaci pochodzą zarówno z romantycznej, jak i klasycystycznej tradycji. Sienkiewicz – co wymaga jeszcze sprawdzenia – mógł bowiem korzystać z współczesnego dramatu historycznego (Józefa Szujskiego czy Adama Bełcikowskiego) łączącego klasycystyczne zasady przedstawiania „res gestae” wielkich bohaterów z dramaturgią wielkich romantycznych namiętności.

Sienkiewicz z owej alternatywy wybiera jednak nie dramat, lecz powieść. Oznacza to zapewne, iż miał przekonanie o mniejszych, niż powieść historyczna w jej scottowskim ujęciu, możliwościach artystycznych ówczesnego dramatu o konwencjonalnym „kostiumie historycznym”. Jako praktyczny „pozytywista” Sienkiewicz, mimo iż zdaje sobie sprawę z powodzenia utworów scenicznych, nie ceni za bardzo ich publiczności. Co więcej, komunikację „teatralną” traktuje pisarz jako zbyt ograniczoną. Wybór powieści historycznej okazuje się zatem dla autora *Trylogii* najpewniejszą gwarancją czytelniczego sukcesu. Znacznie trwalszego niż „uloćność” przedstawienia teatralnego. Publikacja zarówno w odcinku prasowym, jak i później w wydaniu książkowym przynosi widoczne potwierdzenie tego przekonania.

Odczytanie powieści historycznych Sienkiewicza (a zwłaszcza *Trylogii*) z perspektywy ich cech dramatycznych może okazać się frapujące. Już w samej warstwie głównych odmian wypowiedzi: narracji i dialogu i ich wzajemnego stosunku widać to wyraźnie. Na istotną rolę dialogu zwrócił uwagę Aleksander Wilkoń, który pisał: „W *Ogniem i mieczem* występuje wyjątkowo bogaty układ wypowiedzi dialogowych, nie mający w prozie polskiej XIX wieku odpowiednika”²⁴. Podkreślając prymarne znaczenie narracji, wskazywał jednak Wilkoń na istotność wypowiedzi dialogowej, obejmującej w *Ogniem i mieczem* około czterdzieści procent tekstu²⁵. Sposób gospodarowania wypowiedziami narracyjnymi i dialogowymi i ich wzajemne relacje stanowią ważny i zasadniczy dla powieści problem. Sienkiewicz korzysta z bardzo zróżnicowanych form i funkcji wypowiedzi dialogowych. Spośród nich należy wyróżnić te, które są najbliższe strukturze dialogu dramatycznego (pewną teatralizacją, na wzór zbliżony do patetycznych dialogów w *Na jedną kartę*, wyróżnia się spór między Skrzetuskim a Chmielnickim w *Ogniem i mieczem*); z kolei na podobieństwo antycznej tragedii buduje pisarz wielkie monolo-

²⁴ A. Wilkoń, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1976, s. 79.

²⁵ *Ibidem*, s. 28.

gi i soliloquia (jak np. wewnętrzna walka Wiśniowieckiego w zamku zbaraskim, nawiązująca aluzyjnie do III części *Dziadów*, czy – Janusza Radziwiłła w *Potopie*). W *Trylogii* pojawiają się często dialogi wyraźnie komiczne, w których role pierwsze gra – nie darmo wzorowany na Falstaffie – Zagłoba i na nieco dalszym planie – Rzędzian, a w *Krzyżakach* – Zych ze Zgorzelic. Teatralne są niektóre sceny zbiorowe, rozbudowywane przestrzennie, ale w zamkniętych pomieszczeniach (np. przyjęcie poselstwa Kisiela w *Ogniem i mieczem* czy słynna uczta kiejdańska w *Potopie*), a z drugiej strony – wzorowane na XVII-wiecznych „triumfach” przyjęcie przez Marszałka Lubomirskiego wracającego z wygnania króla Jana Kazimierza (ze znaną sceną rozbicia o głowę bezcennego kielicha). Na swój sposób teatralne są też powtarzające się „pompa funebris”: w *Ogniem i mieczem* (pogrzeb Podbipięty) i *Panu Wołodyjowskim* (pogrzeb tytułowego bohatera)²⁶. Wskazane przykłady, wybrane z wielu, mogą stanowić podstawę dla szerszego opisu tych składników także w innych powieściach Sienkiewiczowskich.

Opisując „stany fabularnego skupienia” w pracy *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, posłużyłem się kategorią „sceny”, której cechami były „wewnętrzny porządek kompozycyjny, swoista skończoność oraz celowość” – a wpływ noweli wyrażał się w gradacji, kontraście i poincje²⁷. Można więc mówić, że to właśnie Sienkiewicz realizował postulat Spielhagenowski o „udramatyzowanej strukturze fabularnej” powieści²⁸ i czynił to z wielką umiejętnością. Wyrażała się ona przede wszystkim w wyrazistości konstrukcyjnej postaci oraz ich zasadniczej roli w powieściowych konfliktach, zarówno w planie osobistym i prywatnym, jak i planie społeczno-politycznym o historycznym znaczeniu.

Okazuje się również, że powieść współczesna była dla pisarza lepszym rozwiązaniem niż „sztuka z tezą”. Zarówno *Bez dogmatu*, jak i *Rodzina Połanieckich* utwierdza czytelnika w tym przekonaniu. I tu, i tam wagi nabierają sposoby wykreowania postaci. Stąd też nie do przecenienia – jako wzór – staje się w powieściach współczesnych (zwłaszcza w *Bez dogmatu*, a potem w *Wirach*) dramaturgia Szekspira. W osobnej wypowiedzi na ten temat pisarz twierdził: „Szekspir to po

²⁶ Warto podkreślić, że na te cechy Sienkiewiczowskiej koncepcji powieściowej zwracał często uwagę zwolennik epeicznej interpretacji *Trylogii*, Lech Ludorowski; dla przykładu warto wymienić rozprawę *Requiem finalne „Pana Wołodyjowskiego”*, [w:] ibidem, *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin 1999, s. 334-342.

²⁷ T. Bujnicki, *Trylogia Sienkiewicza na tle tradycji polskiej powieści historycznej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 54-55.

²⁸ Sformułowanie Zofii Mocarskiej-Tycowej (*Działalność krytycznoliteracka Teodora Jeske-Choińskiego wobec przełomu antypozytywistycznego*, Warszawa–Poznań–Toruń 1975, s. 85. O tendencji do „przenoszenia na teren powieści doświadczeń dramatu” por. S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 116.

Bogu najpotężniejszy twórca dusz”²⁹. Za zasadnicze zalety wielkiego dramaturga uznawał autor *Trylogii* jego moc kreacyjną: „Tworzy ludzi o rzeczywistych duszach, istotnym ciele i gorącej krwi, którzy mieszkają i żyją dziś między nami tak samo intensywnie jak żyli przed wiekami”³⁰.

Szczególną funkcję pełni w *Bez dogmatu* Szekspirowski *Hamlet*, przywoływany w aluzjach i cytatach kilkanaście razy i występujący w „konstelacji” innych dzieł elżbietańskiego dramaturga. Płoszowski „odkrywa” w duńskim królewiczu uniwersalne cechy, pozwalające mu określić własną kondycję dziewiętnastowiecznego neurotyka:

Wczoraj w nocy czytałem właśnie *Hamleta*, po raz nie wiem, który w życiu [...]. Jest to dla mnie wprost rzecz nie do pojęcia, że dzisiejszy człowiek, w każdym położeniu, w każdym najbardziej nowożytnym i złożonym rozstroju duchowym, nie znajdzie w niczym tyle analogii ze sobą, ile w tym dramacie [...]. *Hamlet* – to dusza ludzka jaka była, jaka jest i jaka będzie. Podług mnie, Szekspir przeszedł w nim granice zakreślone nawet geniuszom. Bo Homera lub Danta rozumiem na tle ich epoki. Pojmuję, że mogli zrobić to, co zrobili – ale jakim sposobem ten Anglik mógł w siedemnastym wieku przeczuć wszelkie psychozy, będące wytworem dziewiętnastego, to mimo wszelkich studiów o *Hamlecie* pozostanie dla mnie wieczną zagadką³¹.

W powyższym cytacie Płoszowski jako interpretator *Hamleta* uzyskuje kompetencje, które raczej należałoby przypisać Sienkiewiczowi. Tym bardziej że powieściowy bohater-narrator trawestuje poglądy pisarza zawarte w jego wynurzeniach w listach do Horaina³² i w omówieniach odczytów Spasowicza³³. Kwestia ta jednak wymaga osobnego omówienia. W *Bez dogmatu* Płoszowski odgrywał rolę *Hamleta* według romantycznych konwencji. Dbał o wyrazistość dramatycznego gestu, dobranego cytatu czy jego trawestacji. W tej też konwencji mieściło się zamykające powieść zdanie: „Albo tam wspólnie utońmy w Nicości, albo niech wspólna będzie nasza droga, a tu, gdzieśmy się tyle namęczyli, niech zostanie po nas tylko milczenie”³⁴, które stanowi wyrazistą aluzję do przedśmiertnej kwestii *Hamleta* („reszta jest milczeniem”).

²⁹ *Dlaczego mogłem czytać Szekspira?*, [w:] H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 11: *Wiersze i inne drobne utwory*, Warszawa 1951, s. 149.

³⁰ Ibidem.

³¹ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 2002, s. 207, BN S. I nr 301.

³² H. Sienkiewicz, *Listy*, t. I, cz. 2, s. 394.

³³ H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 50: *Mieszaniiny literacko-artystyczne*, Warszawa 1950, s. 156-166. Pisał Sienkiewicz-recenzent: „Szekspir bogatszej natury, duszy bardziej rozwiniętej i bardziej ludzkiej niż *Hamlet* nie stworzył nigdy. Człowiek nowożytny przygląda się jak w zwierciadle w tej postaci” (s. 119).

³⁴ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, s. 524.

Przedstawiony szkic jest zaledwie propozycją. Jak sądzę, wskazuje on na trop w Sienkiewiczowskiej twórczości ważny i pozwalający na dokładniejsze zanalizowanie poetyki jego powieściowych dzieł. Jest to także trop o tyle znaczący, że dopełnia on o elementy dramatyczne opisaną już z wielu perspektyw narracyjną i epicką strukturę jego powieściopisarstwa.