

## **Sarmackie locus amoenus i locus horridus w lustrze „Trylogii” Henryka Sienkiewicza**

### **Sarmatian locus amoenus and locus horridus in the mirror of Henryk Sienkiewicz’s “Trilogy”**

Alicja Dąbrowska

UNIwersytet KAZIMIERZA WIELKIEGO

---

#### **Słowa kluczowe**

*locus amoenus versus locus horridus*, Sienkiewicz, *Trylogia*, obrazowanie, opozycje

#### **Keywords**

*locus amoenus versus locus horridus*, Sienkiewicz, Trilogy, imaging, oppositions

#### **Abstrakt**

Artykuł jest próbą dowiedzenia, że opozycje obrazowania H. Sienkiewicza w *Trylogii* zostały oparte na parze toposów przeciwstawnych, a zarazem komplementarnych: *locus amoenus versus locus horridus*. Egzemplifikacja sarmackich miejsc przyjemnych i miejsc okropnych, oparta na perspektywie komparatystycznej, dotyczy zmodyfikowanego przez autora kreowania sielankowej przestrzeni momentów romansowych, łączących się z określonym typem urody kobiecej, a także czasoprzestrzeni stepu czy lasu. Analizy osadzone zostały w kontekście współczesnych dyskusji o sarmatyzmie i szlacheckich tradycjach kultury Rzeczypospolitej.

#### **Abstract**

This article is an attempt to prove that the oppositions in Sienkiewicz’s depiction of the Trilogy are based on a pair of opposing yet complementary toposes: *locus amoenus versus locus horridus*. The exemplification of Sarmatian pleasant places and horrible places, based on a comparative perspective, concerns the author’s modified creation of the idyllic space of the moments of romance, associated with a particular type of female beauty, as well as the space-time of the steppe or forest. The analyses are set in the context of contemporary discussions of Sarmatism and the noble traditions of culture in the Republic of Poland.

**Sarmackie *locus amoenus* i *locus horridus*  
w lustrze *Trylogii* Henryka Sienkiewicza**

W prezentującym różne aspekty sarmackiej obyczajowości<sup>1</sup> świecie przedstawionym *Trylogii* nie brakuje kontrastów i w sferze tonacji (euforia – smutek, radość – niepokój, ukontentowanie – desperacja), i obrazowania (jasność – mrok, działania wojenne – uczta<sup>2</sup>, pojedynki indywidualne<sup>3</sup> – starcia masowe<sup>4</sup>) w przypadku uznawanej przez „krzepiciela serc” za fundamentalny element tekstu literackiego kreacji postaci literackiej (opartej na dualistycznym podziale narodowościowym i charakterologicznym: swoi – „obcy”<sup>5</sup>).

<sup>1</sup> Zob. A. Dąbrowska, *Sarmackie kulturemy w wyobraźni wybranych twórców literatury polskiej XIX wieku. Semantyka, rewizje i reinterpretacje*, Bydgoszcz 2020. Odwołując się niżej do tej monografii podaję w całym tekście w nawiasie skrót tytułu *S* i strony; a cytaty oznaczane skrótami O, P i PW pochodzą z wydań: H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984, tenże, *Potop*, Warszawa 1984, t. 1-3, tenże, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984, cyfra rzymska oznacza kolejny tom; cyfra arabska stronę cytatu.

<sup>2</sup> Opowieść o obozach wojennych i odbywających się w tym samym czasie ucztach skupia się prawie wyłącznie na świecie mężczyzn, gdyż predestynowany do wojny i reprezentujący ducha rycerskiego Sarmata koncentrował wysiłki na obronie i walce z wrogami Rzeczypospolitej, wykazując równie silną predylekcję do wystawnego życia biesiadnego, które paradoksalnie w czasie trwających nieustannie wojen nie zaginęło, lecz nasiliło się, gdyż gościny znamionowały wszelkie sarmackie zgromadzenia, w tym wojenne obozy, a gościnność pozostaje cnotą Sarmatów i remedium na nudę oraz na strach powodowany niepewnością wojennego losu. Zob. *S* 27 134, 137, 139-143, 351.

<sup>3</sup> Zawsze śmiertelnych dla wroga, a zwycięskich dla obozu polskiego, nawiązujących (według T. Bujnickiego, *Barok w „Trylogii” Sienkiewicza: wojna i miłość*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4, s. 27) do tradycji eposu antycznego, osłabiającej naturalistyczną mimetyczność, wzmacniającej eposowość (zob. deskrypcja pojedynku Skrzetuskiego ze strasznym Burdabutem, Longinusa z Pułjanem *S* 139-142). Wizje starć jednostek w indywidualnych pojedynkach/potyczkach kreuje Sienkiewicz jako *heroicum locus amoenus* (czyli jak gdyby sarmacko przetworzony topos zwycięstwa).

<sup>4</sup> Sugestywna realistycznie przestrzeń batalistyczna masowych starć zbrojnych stanowi obraz uderzający bardziej malowniczością widoku, niż wiernością detali i wymową szczegółu, jest to w znaczącym stopniu nawiązującym do eposu barokowego *locus horridus (demonicum)*.

<sup>5</sup> Mowa o przeciwstawiającej się dokumentarnej zasadzie wierności poznawczej dwubiegunowości, widocznej w heroizacji i monumentalizacji obozu polskiego, ucieleśniającego uniwersalny etos rycerski oraz ukazaniu przeciwników jako nierespektujących jego norm, zdolnych „do zdrady, gwałtów, grabieży i mordów”. O uproszczonym (kłócącym się z jednoznacznym poczytywaniem *Trylogii*

Wybierając z zespołu konwencji przedstawiania, zawierający zwykle silny współczynnik aksjologiczny topos „miejsca”, przeciwstawiający jakąś wartość innej wartości, określimy analogiczny do powyższego sposób i zakres jego funkcjonowania w cyklu Sienkiewicza. Opozycje obrazowania sugerują bowiem jego sens i estetyczny, i ideowy. Sienkiewicz opiera je na parze toposów przeciwstawnych, a zarazem komplementarnych: *locus amoenus* i *locus horridus*. Buduje je paralelnie przy pomocy opozycji: światło – ciemność, przyroda przyjazna – przyroda jako czynnik zagrożenia<sup>6</sup>.

Przywołane aspekty sarmackiej historii obyczajów łączą się z kreacją nie tylko tworzącego tło akcji miejsca. W obrębie stanowiącej centralną przygodę powieściową wojny, łączącej się z intrygą miłosną („Mars z Wenerą”), momenty romansowe (często idylliczne) mają swoją przestrzeń – sielankową, urzekającą wizję *locus amoenus*<sup>7</sup>. Przedstawiany najczęściej metaforami wiosny, reprezentującego życie i żyzność ogrodu lub pięknej łąki, oferuje teren na spotkanie bliskich. Ma też miejsce przyjemne swój, zależny od epoki, typ urody kobiecej. Oba, należąc do toposów poetyckich opartych na enumeracji, wyliczają w określonym porządku składniki czy to miejsca przyjemnego<sup>8</sup>, czy typu urody kobiecej<sup>9</sup>. Ten drugi opis w wariacie Sienkiewiczowskim czerpie z konwencji deskrypcji pięknej bohaterki w poezji i epice barokowej<sup>10</sup>, ale

---

za gloryfikację polskości szlacheckiej) podziale na charaktery „czarne” i „białe”, na dobrych i złych, „swoich” i „innych/obcych” (Szwedów, Turków, Tatarów, Kozaków, postaci zdaniem niektórych historyków i historyków literatury niejednokrotnie ciekawszych i barwniejszych od wielu bohaterów narodowości polskiej), dyskusyjnym wobec wielowymiarowości i artyzmu postaciowania Sienkiewicza wynikających z zamierzonej stylizacji dzieła na epos rycerski – będący i *carmen patrium*, i *carmen humanum*, zob. S 141-142 i 171-179.

<sup>6</sup> Zob. J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich* [w:] tejże, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 17-18.

<sup>7</sup> Curtius związał pejzaż idealny z tradycją homerycką i wergilijską i wskazał pokrewieństwo z wyobrażeniami Elizjum, w którym wskazał załączek poezji pasterskiej i różnych wcieleń Arkadii. Zob. E. R. Curtius, *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, 86-114; por. także, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997; J. Abramowska, dz. cyt., s. 17; T. Michałowska, *Między poezją a wymową, Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970, s. 201.

<sup>8</sup> Na „miejsce przyjemne” = *locus amoenus* składają się: miękka trawa, źródło cienia (góra, drzewo), płynąca woda (strumyk lub źródło), łagodny wiatr i śpiew ptaków; u Homera według Curtiusa są to miłe strony natury: drzewa, zagajniki i bujna łąka, u wszystkich twórców antycznych – las mieszany i kwieciste łąki. Zob. tamże.

<sup>9</sup> Zob. T. Abramowska, dz. cyt., s. 17.

<sup>10</sup> Zob. D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencja – stereotypy*, Katowice 2001, s. 131-195.

i z anatomii heroin dziewiętnastowiecznego romansu<sup>11</sup>, przy czym wizerunek stanowi syntetyczną informację, że jest ona piękna w jakimś z sienkiewiczowskich typów<sup>12</sup>. Charakteru zmodyfikowanego miejsca przyjemnego, łączącego się bezpośrednio z drugim z przywołanych toposów, nabiera opis pierwszego spotkania Jana i Heleny w *Ogniem i mieczem* czy kolejnych ich spotkań „sam na sam” w Rozłogach, gdy Skrzetuski jako narzeczony odwiedza ukochaną. Sienkiewicz wprowadza poddane oglądowi toposy w zasługujący na uwagę sposób niekanoniczny, wmontowując je w rodzaj tekstu (nurtu neosarmackiego) nieprzewidziany w tradycyjnym obszarze jego funkcjonowania.

Mówienie o toposie *locus amoenus versus horridus* jako elemencie wspólnym<sup>13</sup>, wymaga perspektywy komparatystycznej. Zgodna z wyobrażeniem osoby o mentalności sarmackiej jest leśna scena z rarogiem, wprowadzająca proroczy akcent dla młodych bohaterów powieściowych. Zostaje ona wyreżyserowana w pięknym czasie, mimo że odbywa się w kojarzącym się z zimą początku stycznia<sup>14</sup>, którego walory dowartościowywane są plastycznym przekładem na wrażenia wzrokowe i wonne. Okoliczności kreowanego jako jedno z wcieleń *locus amoenus* spotkania są stosowne, choć otoczenie odbiega częściowo od łączonego z pięknem natury wariantu podstawowego pejzażu idealnego, z jego typowym wyposażeniem<sup>15</sup>. Źródłem analizowa-

<sup>11</sup> W dwóch typach „anatomicznych, wiążących się z opisami wyglądków i zachowań bohaterek”. J. Bachórz, *Anatomia heroiny romansu*, [w:] tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005, s. 123-139; por. S 72, 77, 190, 208, 270.

<sup>12</sup> Pisarz wyróżnił trzy typy, wśród których sarmacką niewiastę „roślinno-bezwolną”, o przewadze anielskości, ale przejawiającej i kokieterijną zalotność reprezentuje Helena, Krzysia, idealizowaną, anielską „kobietę chrześcijańską, [...] diamentową” – Oleńka; a „kobiety zwierzęco-roślinnej”, zmysłowej – w *Trylogii* unika, nadając kilka jej znamion drugoplanowej Anusi; zob. H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 50, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 123; por. R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Wołowiec 2018, s. 151-164; E. Kosowska, *Oleńka Billewiczówna. Postać w przestrzeni kulturowej. Wodokty*, [w:] *Teoretyczne aspekty powieści historycznej*, red. T. Bujnicki, Katowice 1986; też, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990; s. 266 z przyp. 170-171.

<sup>13</sup> Funkcjonującym w dwu wielkich tradycjach śródziemnomorskich – antycznej i biblijno-chrześcijańskiej.

<sup>14</sup> Pora roku antycypowałyaby raczej *locus horridus* – przeczy temu opis aury pogodowej. Zob. S 140-141.

<sup>15</sup> Wariantowość toposu ma swoje granice, poza nimi zaczynają się praktyki trawestacyjne i parodystyczne. Zob. T. Abramowska, dz. cyt., s. 22. Sienkiewicz modyfikuje toposy stosownie do nurtu neosarmackiego.

nego sarmackiego miejsca przyjemnego<sup>16</sup> jest podobnie mit arkadyjski (aktualizujący się w idylli), a ponieważ główną aktywnością sielankowego pasterza (w sarmackim wariacie rycerza Skrzetuskiego) jest miłość, więc obecność partnerki stanowi konieczne dopełnienie krajobrazu idealnego. Sienkiewicz pozostaje w obrazowaniu w zgodzie z sensem i utrwalonym sposobem użycia toposu. Choć nie jest to łąka cienista z kwiatami, drzewami, tylko środek piaszczystego gościńca, to Janowi wydaje się, że widzi w napotkanej na pozornie zwykłym dukcie na stepie pannie „boginię”, „Juno we własnej osobie”<sup>17</sup>. Inicjujący scenę opis posuwania się pocztu pana namiestnika w stronę Łubniów „szeroką drogą stepową”, choć jest przestrzenią konkretną, dokładnie opisaną, to zarazem stanowi wyidealizowaną deskrypcję dziewiczej natury szumiących nad brzegami Suły lasów i mokradeł, będących przytułkiem dla najróżnorodniejszej dorodnej, przebogatej fauny<sup>18</sup>, a jej specyfiką jest skrząca się kolorystyczna jasność. Swoistość tego miejsca dookreślają bowiem cudna, słoneczna pogoda, woń zbliżającej się wiosny, biel piór sokoła błyszczących w błękicie nieba, korespondujące z wesołym nastrojem jadącego namiestnika<sup>19</sup>. Choć nie ma tu wprawdzie typowego dla podstawowej, pasterskiej

<sup>16</sup> Usytuowanego zgodnie z mentalnością Sarmaty konkretnie – „w pośrodku gościńca przy kolasce leżącej na boku, „ze złamaną osią”, od którego do położonego w lasach dworu w Rozłogach było „niedalej jak trzy mile” (O 37–38). Na którym „światło księżycy nadawało fantastyczne kształty drzewom i skałom” czyniąc je dzikszym i „pustszym” (OII 7; 214).

<sup>17</sup> To typowe dla Sarmaty skojarzenie antyczne w stylu wysokim, podobnie jak porównywanie przez rycerstwo Krzysi do Junony i zarazem do Diany. Zob. R. Koziołek, dz. cyt., s. 154, 171.

<sup>18</sup> Wśród której są: tury brodate, niedźwiedzie i dzikie świnie, „liczna szara gawiedź wilków, rysiów, kun, stada sarn i kraśnych suhaków”, stuletnie bobry „białe jak śnieg ze starości” oraz inni przedstawiciele stepowo-leśnych zwierząt, z charakterystycznymi tabunami „koni dzikich o kudłatych głowach i krwawych oczach”, stadami swojskiego bydła i oswojonych koni, a rzeki „roiły się rybą i ptactwem wodnym”; zob. O 30–37 i por. S 357.

<sup>19</sup> Biel sokoła i słoneczność. Harmonii nie zakłóca kontrast dźwiękowy: „łopotu skrzydeł” wodnego ptactwa nad błotami i szum nisko lecącego nad głowami jadących stada żurawi, które „zwrzaszką okrutnym” zbijało się „w jeden ogromny wir szumiący jak burza skrzydłami” w oczekiwaniu ataku „białego ptaka, [...]”; „Słońce, cudna pogoda i woń zbliżającej się wiosny napawały wesołością serca, a namiestnik tym był weselszy, że wracał z długiej podróży pod dach książęcy, który był zarazem jego dachem, [...]. Raróg tymczasem [...] zniżał się, to podnosił [...] Jego białe pióra, oświecone słońcem, błyszcząły jak samo słońce na pogodnym błękicie nieba” (O 32–37). Analogiczna scena, kreująca przepych niezwykle płodnej w początku jesieni natury, rozpoczyna *Pana Wołodyjowskiego*, a kontynuujący tę wizję opis sadu, w którym przechadza się pod okiem Kmicica brzemienna „jasnowłosa, o pogodnej, nieledwie anielskiej twarzy” Oleńka, poza zmysłowością, odznacza się

wersji toposu śpiewu ptaków i szmeru strumyka, przenikniętego lekkim powiewem wiatru, a urodziwa Kurcewiczówna nie śpi obok źródła tchnącego świeżością, to obraz wydaje się odpowiadać zmodyfikowanemu, sarmackiemu wcieleniu *locus amoenus*. Pisarz współtworzy bowiem konterfekt nieco analogiczny do tego z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* – o idyllicznym charakterze swoistej arkadii<sup>20</sup>, współtworzonej łagodnymi promieniami słońca<sup>21</sup>. Nie kłóci się to nawet z czasem akcji – wyjątkową, niedającą się we znaki zimą, przypominającą bardziej wiosnę, będącą, mimo początku stycznia, łaskawą jak ta właśnie pora wegetacji.

Natomiast opis krasy napotkanego „zjawiska” i początku obopólnej miłości obsługuje topika dalsza, do której należy amplifikowany opis urody kobiecej, ponadto temat miłosny, romansowy powieści trwale wiąże tu toposy o innym zastosowaniu, jak właśnie miejsca przyjemnego, czy rozhukanego konia (którego wszakże Jan osadza, „aż kopyta wryły się w piasek gościńca”; O 37). Jednak motyw budzi skojarzenie z ukrytą sugestią, że rodząca się miłość jest zgodna z platońskim toposem uczuć<sup>22</sup>. Opis urody kobiecej wylicza kilka jej standardowych składników, odpowiadających toposowi urody niewieściej „w rozumieniu zgodności z określonym wzorcem”<sup>23</sup> (tym ba-

---

elementami miejsca idyllicznego, które znamionują: cisza, cudna pogoda początku września, prażące delikatnie słońce, rzucające „obfite złote blaski”, w których „lśnią się czerwone jabłka wśród szarych liści siedzące tak obficie, że drzewa zdawały się być nimi oblepione” (PW 6-7). Zob. R. Koziółek, dz. cyt., s. 164-165.

<sup>20</sup> W eposie Mickiewicza poddane subiektywnemu widzeniu motywy krajobrazowe, służące przekazowi uczuciowej postawy wobec soplicowskiego świata, wyróżnia wszechobecne i królujące w nim dobroczynne światło słońca, stanowiące pośrednika między światami: ludzi i Boga, współtworzące cudowną harmonię, współistnienie i przenikanie: ludzi i przyrody – sielankową oazę szczęśliwości, arkadii, błogosławionej „ojczystości”, której sednem jest ład, harmonia. Zob. A. Dąbrowska, *Wokół fascynacji blaskiem i światłem w poezji Mickiewicza*, „Znad Wilii” 2003, nr 2, s. 132-134.

<sup>21</sup> „W powietrzu tchnęła wiosna; ziemia rozmiękła i przeświecała wodą roztopów; na polach zieleniała ruń, a słońce dogrzewało tak mocno, że w podróży o południu kożuchy prażyły grzbiet jak latem” (O 32).

<sup>22</sup> Rozhukane konie, których nie jest w stanie okiełznać rozum-woźnica. Por. J. Abramowska, dz. cyt., s. 17.

<sup>23</sup> Topiczny opis ciała w poetyckim obrazie kobiety baroku wymienia następujące detale urody ciała: czoło, usta, oczy, szyja, które współkreują paradygmat piękna, uczestniczą w opisie kobiety uznanej za urodziwą w tym okresie. Poezja kunsztowna tych czasów „wykreowała wizerunki pięknych kobiet, odwołując się do konwencjonalnej topiki, [...]” D. Ostaszewska, dz. cyt., s. 131 i 140-141. Por. J. Abramowska, dz. cyt., s. 17. Badaczka wymienia podobne elementy opisu (włosy, czoło, brwi, oczy, policzki, usta, zęby, szyję, czasem piersi lub łono), który prowadzony jest od góry w dół, z pominięciem takich części jak np. nogi, zgodnie z hierarchią obowiązującą



rokowym, dążącym śladami Petrarcki), jednak przetransponowanym przez stereotypowy Sienkiewiczowski wizerunek kobiecy<sup>24</sup>. Są to szczegóły anatomiczne wyodrębniane w obu nurtach barokowych: awangardowym i umiarkowanym, zwanym „sarmackim”, wraz z wartościującymi epitetami lub konstrukcjami porównawczymi, uzupełniającymi określenia przymiotnikowe, z których czytelnik „dookreśla” w wyobraźni wizerunek całej postaci, konkretyzujący się w wymiarze cielesnym i w treściach duchowych (kobiety niezwykle pięknej, a w domyśle dopiero i dobrej, co sugerują typowe u Sarmaty porównania z mitologicznym bóstwem). Doskonale wpisuje się w ten schemat opis urody Heleny<sup>25</sup>. Widoczne jest w tym Sienkiewiczowskim opisie sarmackiej „gładkości” lustro XIX-wiecznego renesansu zainteresowań fizjonomicznych<sup>26</sup>, gdyż w europejskim kręgu kulturowym trwały były „przekonania o bezpośrednich związkach cielesnego kształtu człowieka z jego właściwościami duchowymi”<sup>27</sup>. Cechą komplementującej urodę

---

w kulturze oficjalnej wedle platońskiej nauki o wyższych i niższych częściach duszy oraz ich siedzibach w ciele, a także porządku, w jakim Bóg miał stworzyć człowieka.

<sup>24</sup> Zob. przyp. 12.

<sup>25</sup> *spod kuniego kapturka spojrzwały nań takie oczy, jakich jak życie swoje nie widział, czarne, aksamitne, a łzawe, a mieniące się, a ogniste, [...]. Nad tymi oczami jedwabne ciemne brwi rysowały się dwoma delikatnymi łukami (identycznie jak w barokowym ideale piękności kobiety: „zawsze kolor czarny i kształt brwi – w postaci łuku” [D. Ostaszewska, dz. cyt., s. 167], zarumienione policzki kwitnęły jak kwiat najpiękniejszy [biel cery i kolor rumieńców: różany jest typowy; por. tamże, s. 165; w tym wypadku kolor policzków wzmaga porównanie do kwitnącego kwiatu], przez malinowe wargi (ich czerwień „wpisuje się w tło bieli twarzy na zasadzie kolorystycznej komplementarności” [tamże, s. 166; tu wzmaga czerwień jej szczególny odcień: malinowy], trochę otwarte, widniały zębki jak perły [dopełniające rysunek twarzy „piękno zębów, pojawiających się w parze z ustami – zawsze są one białe. By wtopić w rysunek postaci śnieżną biel zębów, podmiot opisu odwołuje się do konwencji ustalonych toposów, w baroku jest to również biel kosztowności: pereł; wyjątkowo – kości słoniowej i śniegu” – tamże], *spod kapturka sływały bujne czarne warkoczki* [barokowy twórca wyróżniał włosy, ale „w zgodzie z trwającą konwencją petrarkowskiego ideału – włosy barokowej piękności są prawie zawsze jasne i pełne blasku, jaki ma złoto” – tamże, s. 164]. „namiestnik widząc ten wzrost strzelisty, pierś wypukłą i tego białego sokoła na ramieniu”. Tekst cytowany z O 37 wyróżniłam kursywą; odwołania do publikacji w nawiasie kwadratowym. Jako żona Jana Helena jest nadal: „piękna jak południowe słońce, wysoka, tęga, czarnowłosa, z ciemnymi rumieńcami na twarzy i oczyma jak aksamit” (P 160).*

<sup>26</sup> Należących do datowanych od Sokratesa, Arystotelesa przeświadczeń, uznających „zdrowie i urodę fizyczną za probierz zalet wewnętrznych”. J. Bachórz, *Karta dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomie w literaturze*, [w:] tegoż, *Romantyzm a romanse...*, s. 66; por. S 72, 77, 190, 208, 270.

<sup>27</sup> J. Bachórz, *Karta...*, s. 66; por. S 72, 77, 190, 208, 270.

„anatomii” Sienkiewicza nie jest całkowite „przemilczanie tych elementów ciała, które mogły eksponować płeć”<sup>28</sup>, choć zarazem zachowuje on umiar, kreując wyidealizowaną wizję anielską, z odrobiną indywidualności. Pisarz obok określania oczu („błyszczących jak dwie gwiazdy”) i warkoczy, mówi i o „rumieńcach nie schodzących z jej twarzy, od których bił żar”, policzkach umalowanych w „śliczne kolory różane” tej „Ukraińki o krwi ognistej”, i o „piersi falującej” (O 55), czyli opisuje kobiecość, jej fizyczność tylko pośrednio. Dalsze aspekty jednak „nadzwyczajnej piękności kniaziówny”, podobnie jak inne deskrypcje sarmackich heroin *Trylogii* w powieściowej narracji powtarzają elementy standardowe<sup>29</sup>. Inne heroiny sarmackie cyklu wariantowo powielają Sienkiewiczowski typ kobiety; struktura opisów wyglądu bohaterek bywa podobna<sup>30</sup>. Ponadto zgodnie z sarmackim przekonaniem i mentalnością, dużą rolę odgrywają przesady i wróżby. Chcąc zdjąć przestępującego z nogi na nogę ptaka z ręki pani, Jan zostaje połączony dłonią z ręką kniaziówny, co zostaje określone niczym w literaturze popularnej

<sup>28</sup> Jak u wielu autorów międzypowstaniowych. Zob. J. Bachórz, *Anatomia...*, s. 126-127.

<sup>29</sup> „oczy aksamitne, słodkie, a mdlejące, na te jedwabne ich zasłony, których cień spadał aż na jagody, na ten włos rozsypany, jakby kwiat hiacyntowy, po ramionach i plecach, na strzelistość postaci, na pierś wypukłą i tchnieniem lekko kołysaną, od której biło ciepło lube, na te wszystkie białości liliowe i róże a maliny ust [...]” (OII 222-223). Jako żona Jana Helena jest nadal: „piękna jak południowe słońce, wysoka, tęga, czarnowłosa, z ciemnymi rumieńcami na twarzy i oczyma jak aksamit” (P 160). Zob. R. Koziółek, dz. cyt., s. 152-154.

<sup>30</sup> Zob. R. Koziółek, dz. cyt., s. 184 i S 170 i 269. Z uwagi na ograniczone rozmiary tekstu pomijam przykłady opisów czarnowłosej Krzysi jako „pani anielskiej” (A. Nowicka-Jeżowa, *Trylogia w świecie sarmackim*, [w:] *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, Warszawa 1999, s. 168) zob. PW 47 i; kraśnie jak róża Anusi – O 71, PII 31, urodziwej Oleńki „o płowych włosach, bladawej cerze i delikatnych rysach”; P 13-16, figlarnego „hajduczka” – jasnowłosej Jeziorkowskiej, której wyjątkowy rys fizjonomiczny – „nosek cienki i nieco zadarty, o ruchomych, ciągle rozdymających się nozdrzach, dołki na twarzy i dołek w brodzie” wynika nie tyle z „konwencjonalnych ram”, ile z „gry z presją sarmackiego stereotypu”, gdyż Sienkiewicz idąc śladem Johanna Caspara Lavatera (piszącego, że najistotniejsze miejsce wśród składników wyglądu zajmują w kolejności: grający „najwybitniejszą rolę w fizjonomice” nos, czoło, oczy, usta broda) wiedział, że czytelnicy z góry wiedzą, co sądzić o tej pannie, ale dobitnie dodawał, że to „znak wesołego usposobienia” (PW 48). Lavater powiadał, że nos, jeśli jest „krótki i zadarty, o szerokich nozdrzach i ostrych zarysach cechuje płytkość, a zarazem nadętość umysłu, mianowicie u mężczyzn” Za: J. Bachórz, *Karta...*, s. 71, 78, 81. Zob. T. Bujnicki, *Sarmacki barok w „Trylogii”*, [w:] *Sienkiewicza „powieści a lat dawnych”*. *Studia*, Kraków 1996, s. 130, 173; o rodowodzie staropolskim „Hajduczka” A. Nowicka-Jeżowa, dz. cyt., s. 168, 172.



„dziwnym omenem”<sup>31</sup>. Następująca zaraz potem scena przy kolasce nie tylko potwierdza urodę panny<sup>32</sup>. Sielankowy opis narodzin miłości kontaminujący motywy przejęte od Homera i Szekspira, łączy Sienkiewicz ze stylistyką popularnego w XIX stuleciu (dziś uznawanego za kicz) przysłowia: „kochają się jak dwa gołąbki”<sup>33</sup>.

Choć atmosferę arkadii zakłóca ingerencja Bohuna, ukazanego w świetle księżycy z dwojgiem strasznych, zuchwale i wyzywająco patrzących oczu, świecących „jak ślepie wilka w ciemnym borze” (O 41), to sielanka powraca w opisie gościny w dworze Kurcewiczów, wyglądającym jak „drapieżne gniazdo” (O 49). We wnętrzu wielkiej komnaty gościnnej wszakże, odznaczającej się nadzwyczajnym przepychem<sup>34</sup>, po poprzedzonej pięknym śpiewem kniaziówny<sup>35</sup> wieszery, kolejnym etapem powiązanych z wspólnym biesiadowaniem zalotów są płąsy, w trakcie których Skrzetuski zapalał gorącym uczuciem do pięknej Heleny. Pisarz wprowadza typowy w baroku motyw niebiański w porównaniu oczu do gwiazd (zgodnie z barokowym erotykiem ludowym eksponując piękno kobiecego ciała poprzez odniesienie do elementów natury), a zdaniem Ryszarda Koziółka odkrywa implika-

<sup>31</sup> „Oto raróg, pozostawiwszy jedną nogę na rękę panny, drugą chwycił się namiestnikowej dłoni i zamiast przesiąść się, począł kwilić radośnie i przyciągać te ręce ku sobie tak silnie, że się musiały zetknąć. Po namiestniku mrowie przeszło, raróg zaś dopiero wtedy dał się przenieść na obręcz, gdy sokolnik nałożył mu kaptur na głowę” (O 37-38). O symbolicznej figurze sokoła i kukułki zob. R. Koziółek, dz. cyt., s. 174.

<sup>32</sup> „jedwabne frędzle oczu kniaziówny podniosły się i wzrok jej padł na twarz porucznika jakoby jasny, ciepły promień słoneczny. [...] I znowu jedwabne zasłony oczu kniaziówny podniosły się, a wzrok jej napotkał [...] spojrzenie tak pełne zachwytu, że ciemny rumieniec pokrył jej twarz. Ale nie spuszczała już wzroku ku ziemi i przez chwilę on pił słodycz jej cudnych oczu” (O 39-40).

<sup>33</sup> I tak patrzyli na siebie, jak dwie istoty, które potkawszy się choćby na gościńcu na stepie czują, że się wybrały od razu, i których dusze poczynają zrazu lecieć wzajemnie ku sobie jak dwa gołąbki (O 40). Zob. R. Koziółek, dz. cyt., s. 173.

<sup>34</sup> Typowo przedstawia się komnata gościnna, sprawiająca ambiwalentne wrażenie bogactwa, zbytku i malowniczej dekoracyjności – tworzą ją na ścianach makaty, na podłodze „przepyszne wschodnie kobierce”, na stole „roztruchany całe złożone lub rzniete ze szkła weneckiego”, poduszki na sofach i inne przedmioty zbytkowne, dowodzące, że kochano się wówczas „w sprzęcie orientalnym”; O 50; J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1976, t. 1, s. 125; por. S 151.

<sup>35</sup> Działającym „jak balsam kojący”, niwelujący rozpacz niewidomego Wasyla. Muzyczność w *Trylogii* stanowi kategorię charakteryzującą; zob. A. Dąbrowska, *Kobieta muzykująca jako remedium na niedomagania psychofizyczne w świetle wybranych utworów Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Kobiety i choroby. Literackie i pozaliterackie obrazy doświadczeń życiowych*, red. B. Walęciuk-Dejneka, Siedlce 2019, s. 50 i przyp. 52.

cje erotyczne<sup>36</sup>. Nawiązuje do wykreowanej w nurcie literatury ziemiańskiej sarmackiej odmiany erotyku, łączącego w wizerunku idealnej panny konwencję kunsztowną ze swojską (z pierwszej wywodzi się kunsztowna topika porównania, z drugiej – określenia nasycone konkretnością codziennych doświadczeń). Podobnie jak w barokowym pierwowzroście epickim pojawiają się w tym wizerunku refleksy impresjonistyczne, tak i Sienkiewicz lubuje się w grze światła i cieni, plastyce i ruchu kształtów<sup>37</sup>. Stypizowanemu opisowi urody kobiecej odpowiada wizerunek wulgarnej brzydoty – Horpyny<sup>38</sup>.

Kolejne odwiedziły Jana w Rozłogach, przypadają na połowę marca, gdy natura stepowa w pełni koresponduje z rozkwitającym uczuciem. Opis odradzającej się flory (bujne szumiące trawy, porównane do ruchliwej kołysanej wiatrem fali morskiej, zakwitłe perekotypola, migocące kwiaty) i fauny („tkwiące nieruchomie w błękicie” jastrzębie, „trójkąty dzikich gęsi, sznury żurawiane”<sup>39</sup>) ma także charakter typowego dla pisarstwa Sienkiewicza XIX-wiecznego literackiego stylu odbioru<sup>40</sup>. Ukochana, której „gładkość”

<sup>36</sup> „szkarłatny rumieniec oblał twarz kniaziówny, pierś poczęła falować mocniej. [...] Czuję oto, że Helena [...] prawie ramieniem dotyka jej ramienia, widział rumieńce nie schodzące z jej twarzy, od których bił żar, widział pierś falującą i oczy, to skromnie spuszczone i rzęsami nakryte, to błyszczące jak dwie gwiazdy” (O 54-55). Por. S 162-163; R. Koziółek, dz. cyt., s. 170. Opis urody kończył się w okolicach talii. Piękne kolano czy nadobna stopa stanowiła rzadkość, a biodro czy plecy – strefę w Polsce najrzadziej opisywana. Zob. D. Ostaszewska, dz. cyt., s. 146 i 149.

<sup>37</sup> Zob. tamże, s. 150-153. „Gdy ją objął rękoma, zdawało mu się, iż kawał nieba przyciska do piersi. W zawrotach tańca długie jej warkocze omotały mu szyję, jakby dziewczyna chciała go przywiązać do siebie na zawsze. Nie wytrzymał tedy szlachcic, ale gdy rozumiał, że nikt nie patrzy, pochylił się i z całej mocy pocałował jej słodkie usta” (O 56).

<sup>38</sup> Na pierwszy plan w opisie brzydoty „wysuwają się wypukłości i otwory ciała, w porównaniach zaś zamiast kwiatów i klejnotów występują «niskie» zwierzęta”. J. Abramowska, dz. cyt., s. 18. W opisie prezentującym wiedźmę Dońcównę dominują cechy męskie („Towarzysz, którego zwano Horpyną, a który w istocie był przebraną po kozacku olbrzymią dziewczką, popatrzył w gwieździste niebo [...]”), idące w parze z pewnością siebie parającej się konszachtami z diabłem oraz wróżbiarstwem czarownicy, która wypowiedzanym półgłosem niezrozumiale słowa zaklęcia „jak gdyby pacierz diabelski” odgania głodne upiory, której śmiech jest „ogromny, podobny do rżenia kłaczy”, zaś wróżąc na kole młyńskim wbija ona „swoje czarne oczy” w pianę kłębiącą się pod kołem dębowym „i chwyciwszy się za warkocze koło uszu”, woła zaklęcie” (OII 6-23).

<sup>39</sup> „A wszędy pełno wesołości i głosów wiosennych, krzyków, świergotu, pogwizdywań, kłaskań, trzepotania skrzydeł, radosnego brzęczenia owadów: step brzmiał jak lira, na której gra ręka boża” (O 87).

<sup>40</sup> Zob. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986; zob. S 364-365.

jeszcze się wzmogła, jest postrzegana przez narzeczonego również w sposób malarski, poprzez kontrasty i grę światła<sup>41</sup>. Z kolei randka w wiśniowym sadzie została oddana w malarskim stylu za sprawą kontrastu bieli kwiecia wiśni (śnieg) i czerni (dąbrowy)<sup>42</sup>.

Kolejną wersję sarmackiego *locus amoenus* stanowi spokojne bytowanie w przestrzeni należącego do państwa Skrzetuskich dworu, sadu, stawu i ogrodu we wsi Burzec. Do momentu wojny jest to isticie sielankowy azyl<sup>43</sup>. Motywy krajobrazowe, choć budowane z rzeczowo-realistycznych przedstawień pejzażowo-przestrzennych, kreuja harmonię, współistnienie i przenikanie ludzi i przyrody w świetle jako doskonałości i wieczności, słowem istną sielankę i idyllę, oazę szczęśliwości, symbolu błogosławionej „rodzimości i „ojczystości”. Dostrzec można w tym motywie przestrzennym sielankowość jako wizję wiążącego się z obrazem Arkadii życia na wsi (już niepasterskiego), w harmonii z naturą; miejsce rozwijania się w ludziach uczuć i czułości (w tym i dla dzieci<sup>44</sup>) oraz miłości spełnionej, łagodnej, acz z dozą napięć miłości romantycznej.

Podobnie jak Puszcza Białowieska – miejsce szczególne – rodzina Jana będzie tam z pewnością nie tylko zaopiekowana, ale zarazem skorzysta z pobytu w tej enklawie pana Stabrowskiego, miejsca prawdziwie czarownego. *Locus amoenus* w wydaniu sarmackim jest zgoła inaczej osadzony w tradycji. Innowacja polega tutaj na dookreśleniu miejsca przyjemnego o inne jego walory: im ciemniejsze miejsce, tym bezpieczniejsze w czasie wojennej zawieruchy. Przyjemność odosobnienia i zarazem zupełnej swobody, jaką zapewnia to szczególne miejsce, ma w *Trylogii* wymiar enklawy oddzielonej kordonem –

<sup>41</sup> „Wydała mu się piękniejszą niż dawniej. Jakoż w tej ciemnawej świetlicy, w grze promieni słonecznych rozłamujących się w tęczę na szklanych gomulkach okien, wyglądała jak owe obrazy świętych dziewic w mrocznych kościelnych kaplicach” (O 90).

<sup>42</sup> Towarzysząca czulemu spotkaniu wróżebna zabawa spełnia się w kwestii potomstwa w *Panu Wołodyjowskim*. „był, jako śniegiem, wczesnym kwieciem obsypany”; „za sadem czerniała dąbrowa, w której kukała kukulka” (O 91) na szczęśliwą wróżbę młodym. Por. R. Koziołek, dz. cyt., s. 169.

<sup>43</sup> Graniczący z „czarnymi i sinymi borami ciągnącymi się, jak okiem dojrzeć, po drugim brzegu”. W ogrodzie rośnie lipa (P 158–161), pod którą „gąsiorok i szklanicę” przynosi pacholik i z której sływa na ziemię kwiat lipowy, a „kapela” pszczoł śpiewa na lipie między liśćmi „na różne tony swą piosenkę jakoby umyślnie do poobiedniej drzemki”, zaś w „oświeconym blaskami słonecznymi” wielkim stawie „tańczą” ryby (zob. S 373–376).

<sup>44</sup> Więcej zob. A. Dąbrowska, *Sarmacki model wychowawczy (i edukacyjny) w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza wobec współczesnego neosarmatyzmu (semantyka, rewizje i reinterpretacje)*, [w:] *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. A. Dąbrowska, R. Mielhorski, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2022 [w druku].

obrzeżem od tego wszystkiego, co wiąże się z Marsem. Deskrypcja puszczy-fortecy, która jest jak *hortus conclusus*<sup>45</sup> i ma znamiona czarodziejskiego schroniska (*locus amoenus* w innej sarmackiej wersji, w której tradycja spleta się z innowacją)<sup>46</sup>.

Naturalna przestrzeń Sarmaty – rodzimy, bliski, bezkresny, piękny step pogranicza traktowany jest u Sienkiewicza dwoiście: łączy się, jak u romantyków, z pierwotnością i wolnością<sup>47</sup> jako figura nieskończoności, ale i z przestrzenią lęku, nawet grozy, nieoczekiwanych zwrotów losu i nagłych katastrof<sup>48</sup>. Realizując ambiwalentne znaczenia, wizja Sienkiewiczowska kreuje przestrzeń stepu jako i *locus amoenus*, i *locus horridus*. Dzikie Pola stają się wyobrażeniem *locus amoenus*, stanowiąc wizję rewokującą farysowy oddech wolności, radosne wrażenie nieskrępowanego niczym indywidualizmu i panteistycznego wtopienia się w dziką przyrodę<sup>49</sup>. Realistyczno-baśniowo opisywane krajobrazy sarmackiej natury stepowej, podkreślające aspekt wzrokowy i węchowy świata roślin i wielkie bogactwo zarówno świata ptasiego, jak i „nieprzebrane mnóstwo” zwierząt o symbolicznym znaczeniu, konotują metodę romantycznego realisty, Mickiewicza<sup>50</sup>. Rycerze kresowi mają specyficzny stosunek do Dzikich Pól. Sarmacki *locus amoenus* w ujęciu Sienkiewiczowskim to nie historyczna sielankowość. Przypisywana sarmackiemu rycerzowi przez autora *Trylogii* wizja idyllicznej, arkadyjskiej krainy piękna nie ma nic wspólnego ani z promowaną dzisiaj sielankowością, ani z sielanką historyczną. Ta szczyłająca się wielowiekową tradycją kategoria literacka, reprezentowana jest przez twórców nowożytnych, inspirujących się poezją grecką i łacińską, a po przełomie romantycznym utraciwszy charakter

<sup>45</sup> „średniowieczny ogród zamknięty, w którym, wśród wonnych kwiatów i pracowitych aniołów, czytając książkę lub słuchając śpiewu ptaków, siedzi Madonna i bawi się Dziecko, [...]”. J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 2010, s. 147.

<sup>46</sup> Okrytego sławą miejsca nie do przebycia, bezpiecznego w czasie wojny jak „nigdzie na świecie”, bowiem pewne dla łowczego jest to, że: „Łatwiej Rzeczpospolitą całą zawojować [...] niż puszcze. [...] Będzie wam tu jak w niebie, [...]” (PII 168).

<sup>47</sup> J. Lasecka-Zielakowa, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990, s. 135.

<sup>48</sup> M. Zdanecka, *Znaki eksterytorialności. Obrazy Ukrainy w utworach polskich romantyków*, cyt. za: M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 166.

<sup>49</sup> Znamionując kreacje stepowego mołojca” Bohuna, Wołodyjowskiego, Kmicica, Nowowiejskiego, czy amazonki Baśki. Szczególną specyfikę dzikich Pól jak *locus amoenus* Sarmaty oddaje Wołodyjowski, przez którego możliwość przebywania w tym miejscu, za którym się tęskni, porównana zostaje do satysfakcji czucia się ptakiem więcej niż człowiekiem, doświadczania pełnej swobody, ale i swojskości (zob. S 274–278).

<sup>50</sup> *Pan Tadeusz*; zob. PW 68 i S 354–355.

gatunkowy, wpływa na literaturę po-romantyczną pod postacią *the pastoral mode*<sup>51</sup> – pastoralności przestrzennej, w której sielankowość wiąże się z miejscem idealnym. *Trylogia* zdaje się wzbogacać tradycję i pastoralności (której elementem jest *locus amoenus*), i anty-pastoralności/anty-sielankowości (dla której kluczowy jest *locus horridus*<sup>52</sup>). Pierwszej kategorii odpowiada sposób traktowania stepu przez sarmackich rycerzy w przywołanych wyżej scenach. Elementy tworzące sarmacki *locus amoenus* w ujęciu Sienkiewicza są zatem odmienione, przetransponowane przez mentalność Sarmaty owego czasu, ale pozostają w standardowej strukturze miejsca bezpiecznego, pięknego, spokojnego. Literacka, historyczna Arkadia, uwypuklając niewinność, prostotę i prostolinijność, stanowi miejsce wewnętrznej przemiany bohaterów. Do rangi *locus amoenus* zbliża się kraina Wiśniowieckiego, opuszczana przez księcia w obronie Rzeczypospolitej. Topos arkadyjski, odwołujący się do kategorii przestrzennych, wyodrębnia szczęśliwą enklawę „od złej reszty świata”<sup>53</sup> Taką wydaje się być Zadnieprze. Łubnie nie są jednak jak czarna-leska Arkadia Kochanowskiego w *Sobótce*. To nie „wieśne wczasy i pożytki”<sup>54</sup>, łąki zielone i „zdrój przeźroczystej wody”<sup>55</sup>, a jednak w zadnieprzańskich rejonach rozkwita za Wiśniowieckich życie osiadłe i pustynia przeobraża się w ludny kraj, gdy na pustkach z żyzną ziemią powstawały „grody, osady, kolonie, slobody i futory”, a cechą tak kreowanego świata jest harmonia, idylla. Nazywanie tej „idylli zadnieprzańskiej” przez odjeżdżających „miłym domem”<sup>56</sup> czyni go sarmacką wersją *locus amoenus* (O 276), zagrożonym zniszczeniem wojną bratobójczą. Na oczach czytelnika zmienia się w *locus horridus*: za sprawą podpaień lasów przez Kozaków świat kreuje swoje

<sup>51</sup> Za: S. Wojciechowska, *Amoenus versus horridus: „W kleszczach lęku” w świetle konwencji sielankowej*, „Litteraria Copericana” 2017, z. 1 (21), s. 161. Autorka artykułu stosuje określenie: **modalność pastoralna**, stanowiąca zbiór cech, motywów i *loci communes*.

<sup>52</sup> „obraz miejsca przerażającego, przynoszącego człowiekowi udrękę, zagrażającego jego zdrowiu i życiu”. *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 2008, s. 287.

<sup>53</sup> J. Abramowska, dz., cyt., s. 23.

<sup>54</sup> Cyt. za: tamże.

<sup>55</sup> J. Kochanowski, *O Hannie*, cyt. za: tamże, s. 21.

<sup>56</sup> „[...] Toż zakwitło i zaroilo się wszystko. [...] pustynia zamieniła się w kraj dość ludny” (O 31-32). Zob. S 357-358. Obraz upersonifikowanego „błyszczącego [...] w słońcu grodu”, które „wołało za odjeżdżającymi głosami dzwonów, jakby prosząc i zaklinając ze swej strony, by go nie opuszczano [...] jakby tym żalosnym dźwiękiem dzwonów chciało się żegnać i utrwalić w pamięci...”, a z z żegnających się „każdy patrząc na owe mury myślał sobie w duszy: M i ł y d o m i e, zali cię zobaczę jeszcze w życiu? Wyjechać łatwo, ale wrócić trudno. [...] Żal więc był we wszystkich duszach” (O 274-275).



przeciwieństwo: dzień staje się ciemniejszy niż noc, którą rozświetlają łuny pożaru<sup>57</sup>. Deskrypcje ukazujące ziemie naddnieprowe, gdy przemierza je Skrzetuski jako poseł wysłany przez Wiśniowieckiego na Sicz naznaczone są stopniowanymi dodatnio walorami estetycznymi i ideowymi: blaskiem, barwą, obfitością, nadmiarem, witalnym dźwiękiem. Uwypuklają nie tylko dynamikę i ogromne bogactwo oraz gwar i szum wodnego, kojarzącego się z wojnami i ptasimi sejmami, żywiołu ornitologicznego<sup>58</sup>, ale podkreślają blask odsłoneczny osypanych białym kwieciem gajów wiśniowych o upajającym, zatykającym oddech zapachu i jeszcze obficie rosnących „dzikich karłowatych migdałów, okrytych kwieciem różowym, wydającym jeszcze silniejszy zapach”, cudny widok niekończącego się „pstrego morza kwiatów”, nad którym unosiły się miliony „trzmiełów, pszczoł i barwnych motylów”<sup>59</sup>. Krainę przemierzaną przez Skrzetuskiego określałaby po sarmacku pojmwana arkadia, pod warunkiem, że tę dziką, przepaścistą, tajemniczą, zabagnioną, ale i bogatą w różne obfitości enklawę niezmierniej przestrzeni stepów, która z wałów Kudaku wydawała się „jednym morzem zieloności”, „jaki drugi Jeremi Wiśniowiecki objął, urządził i bronił od napadów” (O 103–107), uczynił zdatną do mieszkania, przemieniając w sarmackie *locus amoenus*.

*Locus horridus* – antynomiczne zaprzeczenie powyższego, tworzą te same elementy, tyle że epatują swoją szpetotą. Miejsce to zarazem nie tylko ze względów estetycznych jest przerażające, tylko jako przestrzeń paralizująca działanie bohaterów, wywołująca obezwładniający lęk i obawę oraz inercję. Nagromadzenie elementów o wyraźnie pastoralnym charakterze w obrazach przestrzeni towarzyszącej Sarmatom jest równoważone anty-sielankowym opisem, w którym narasta groza. Deformacja kreowana na płaszczyźnie wizualnej (piękne opisy przyrody i okolicy stepowej czy leśnej sielankowości przeobrażają się w zniszczenie i makabrę. Niekonwencjonalne, dualistyczne

<sup>57</sup> „Ogień szerzył się gwałtownie, [...] dym gryzł w oczy – a wiatr napędzał go coraz więcej. Światło słoneczne nie mogło się przebić przez te tumany i nocami było widniej niż w dzień, bo świeciły łuny” (O 278).

<sup>58</sup> „ulatowały miliony ptactwa wodnego, pelikanów, dzikich gęsi, żurawi, kaczek i czajek, kulonów i rybiteitw; w oczeretach przybrzeżnych słychać było taki gwar, takie kotłowanie się wody i szum skrzydeł, że rzekłbyś, iż odbywają się tam sejmy lub wojny ptasie” (O 102).

<sup>59</sup> Widok ubogacają smykające między krzakami „zające szare, białe i niezliczone stada wielkich błękitnonogach przepiórek”, widoczne „ślady jeleni i suhaków”, „odgłosy podobne do rechotania dzikich świń” – cały obraz gąszczem, obfitością flory, jej wonnością i kolorami, obfitością owadów i dostatkiem zwierza stanowi nawiązanie do „przepysznego” „miejsca przyjemnego”, tyle że niezaludnionego. Brzegi odkrywają podczas rejsu „widok na śliczne dąbrowy, lasy, uroczyska, mogiły i rozłożyste stepy” (O 102–103).



wykorzystanie różnych elementów tradycji sielankowej zastosowane zostało przez Sienkiewicza celowo – dla kreowania estetycznie wizualnego obrazu i dla wpisania intencji ideowej odnośnie do wartościowania przestrzeni swojej lub oswojonej, którą dla rycerza Rzeczypospolitej Obojga Narodów był jej kresowy teren, objęty działaniami wojennymi: straszny, ale zarazem poręczający. Za bezpieczną fortecą pana Grodzickiego zachodzi transformacja jednego *locus* w drugi: roztacza się już tylko wzdłuż biegu Dnieprowego *locus horridus*, z przerażającym nieokiełznanym „dziwowskim natury” – „straszonym Nienasytciem” (O 110). Ten akwatyyczny *locus horridus* buduje swą fascynującą grozę poprzez unaoczniające, zwielokrotniające demoniczność porównania pohoru ze Scyllą i Charybdą, z „rozhułkanym rumakiem”, „dzikim zwierzem”, a jego huk – z dźwiękiem „jakby stu dział, wyciem całych stad wilków”<sup>60</sup>. Innym wcieleniem miejsca strasznego są wschodnie spalone stopy (jako świat nieznan, nieswojony), zyskujące sarmackie porównanie z Hadesem i skojarzenie z granicą końca świata<sup>61</sup>, a kryjące tajemniczą, baśniowo-straszną fortecę Horpyny w Czortowym Jarze dzikie wzgórze, zwane

<sup>60</sup> Który „rokrocznie [...] po kilkadziesiąt ludzi pożerał”; „Rzeka [...] rzekłbyś: gryzła zębem skały, skręcała się w bezsilnym gniewie w potworne wiry, wybuchła słupami w górę, wrzała jak ukrop i ziała ze zmęczenia jak dziki zwierzę”. O unaoczniającym porównaniu Nienasytca z „rumakiem rozhułkanym”, konotującym ekspansywność, dzikość i nieokiełznanie konia zob. S 358–360. Choć pisałam o ambiwalencji tego motywu akwatyycznego, muszę odwołać te zbyt daleko idące stwierdzenia; w przypadku Nienasytca bowiem buduje Sienkiewicz jednoznaczne *locus horridus*, *locus terrible*. Mimo tego bowiem, że woda jako symbol życia, odrodzenia i nieskończoności może stanowić element powyższej symboliki, która przyświecałaby doskonale w pisarstwie Sienkiewicza idei „pokrzepienia” (symbolizując siłę natury, pozwalałaby pośrednio przezwyciężyć pesymizm), jednak biel w deskrypcji porohu ma jednoznaczny wymowę pejoratywną, gdyż „rozszałała, wściekła” rzeka „zbita na białą miazgę” nie uzyskuje tych wartości typowych dla „miejsca przyjemnego” – jak najdalej okolicy Nienasytca od miękkiej trawy, źródłem cienia (którym w standardowej, klasycznej wersji toposu jest góra, drzewo) są „między groblami posępne cienie skał drgające na kołbani na kształt złych duchów”, płynąca woda ma odwrotny charakter od strumyka lub źródła, zaś łagodny wiatr i śpiew ptaków zastępuje obok huku, „wrzask ptactwa, jakby przerażonego tym widokiem” (O 65–110).

<sup>61</sup> To obszar, na którym wiśniowieccy napotkali „mnóstwo gadzin, padalców i olbrzymie węże położone, na dziesięć łokci długie, a grube jak ramię męża”. Odkrywanie nowych, niezaludnionych terenów porównuje opisujący pochody książęce pan Bogusław Maszkiewicz ze zstępowaniem „na wzór Ulissesa do Hadu”, a Wołodyjowski przekazuje, że na tej odkrywczej wyprawie ludzie spod idącej na przodku chorągwi „już widzieli owe *fines*, na których *orbis terrarum* się kończy”. Świat nieznan, nieswojony budzi w nich obawy.

Wrażym Uroczyszczem<sup>62</sup>, jako wcielenie sarmackiego *locus horridus*<sup>63</sup>, to niesamowite miejsce o **paralelnych** elementach makabrycznych, nawiązujących do antycznych wyobrażeń pobojuwisk pełnych trupów jako scenerii dla złowróbnych praktyk czarownicy (jak u Lukana) i piekła (jak u Dantego), i pustkowia, mroku, nocy, ciemności, porywistych podmuchów wiatru, stromych skał i rozpadlin (jak u Homera i Wergiliusza)<sup>64</sup>. Jeszcze inną wersję niemiejszego toposu stanowi obraz świata uczynionego przez siejącą zniszczenie i bestialstwo czerń Maksyma Krzywonos<sup>65</sup> i Chmielnickiego. Sienkiewicz,

<sup>62</sup> Na którym „światło księżycy nadawało fantastyczne kształty drzewom i skałom” czyniąc je „pustszym” (OII 7; 214).

<sup>63</sup> *Locus horridus* – miejsce okropne idzie w parze często z *locus terribilis* – miejsce przerażające, związane z zimą i opuszczonym lub martwym regionem, takim jak góry, pustynia, pustynia, ale także wąwozy i skały.

<sup>64</sup> Za: T. Michałowska, dz. cyt., s. 203. Na którym uprzedni „lekki powiew zmienił się w prawdziwy wichur, oblatujący wzgórze z jakimś posepnym, złowróbnym świstem”; z dziwnymi, osobliwymi, przerażającymi, straszliwymi stworzeniami („duchami przeklętymi” wydającymi głosy „ciężkich westchnień, jakby wychodzących z ugniecionych piersi, jakieś żałosne jęki, jakieś śmiechy płacze i kwilenia dzieci” czy „niskiego gardłowego wycia” i błyskającymi „w pomroce światełkami podobnymi do oczu wilczych” i takąż samą, ukazaną nocą, naturą i „dzikim zwierzem”. O koniach, które tam „poczęły tulić uszy i chrapać” jako negatywnej wróżbie zob. S 282 z przyp. 254. Mieszczący się w rozpadlinie jaru chutor worożychy, odznaczający się zamknięciem stromymi, urwistymi skałami, wysokimi, kładącymi na ziemi „czarne cienie” drzewami i świecącymi „światłem księżycą” białymi, okrągłymi lub wydłużonymi przedmiotami, które stanowiły „czaszki i piszczele ludzkie”, a ponadto zaopatrzone w szczekające i wyjące „dwa psy, straszne, ogromne, czarne, ze świecącymi oczyma” (OII 9-11) równie niesamowite, bo demoniczne (w szeptanej opinii mołojców), stanowi właściwe tło dla akcji smutnej i tragicznej.

<sup>65</sup> Nazwanej przez Tyszkiewicza „hultajstwem”, podczas gdy „żołnierzy książęcej mości” – „niebożętami”, którzy się napracowali”. Krzywonos, „gdzie przeszedł, ginęły nawet ślady ludzkiego życia. Kto do niego nie przystał, pod nożem ginął. Palone nawet zboża na pniu, lasy i sady, a książe tymczasem prowadził na swoją rękę zniszczenie” (O 300-301). Chociaż obie strony „wycinają”, żołnierze księcia jednak narrator określa jako „wygniatający” znaczne „watahy”, które po miesiącu takiej „pracy” odpoczywają „gdy ręce tych kosiarzy od krwawej košby pomdlały” (O 301). Ta kontrastowa narracja jest znamieną w całej powieści, gdyż „kraj spustoszony, pełen Krzywonosowej ręki” (O 304) obrazowany jest z pomocą naturalistycznych elementów *locus horridus*: „Wisiał nagi zupełnie, a na piersiach miał okropny naszyjnik złożony z głów ponawłoczonych na powróż. Były to głowy jego sześciorga dzieci i żony. W samej wsi, spalonej zresztą do szczytu [...] po obu stronach drogi długi szereg „świec” kozackich [których było „trzysta kilkadziesiąt”], to jest ludzi z wzniesionymi nad głową rękoma, poprzywiązywanych do żerdzi wbitych w ziemię, obwinionych słomą, oblanych smołą i zapalonych od dłoni. [...] Straszne były te trupy z powykrzywianymi twarzami, wyciągające ku niebu czarne kikuty.

podejmując się przeobrażeń toposu *locus horridus*, zachowuje podstawowe elementy jego konstrukcji nośnej, ale nadaje swojej wersji inny kształt, wynikający z konfrontacji tamtej kultury sarmackiej z estetyką właściwą dziewiętnastowiecznemu pisarzowi. Przywołując osławiającą ze śmiercią i cierpieniem na polu walki „malarską wyobraźnię” baroku<sup>66</sup>, przekształca ją bowiem estetycznie, osłabiając dosadną dosłowność, redukując tragizm, okrucieństwo, grozę i cierpienie rozgrywających się śmiertelnych i makabrycznych faktów. Sądy na temat naturalistycznej predylekcji pisarza do kreowania w *Ogniem i mieczem* drastycznych i odrażających scen okrucieństwa, jak towarzyszące wizji kozackiego *demonicum* obrazy mordów i rzezi, a w dalszych częściach *Trylogii* – przypiekania, wbijania na pal etc. nie wydają się w pełni uzasadnione<sup>67</sup>. Dokładniejszy wgląd w Sienkiewiczowską aktualizację toposów *lo-*

Zapach zgnilizny rozchodził się dokoła” (O 305). Opis zniszczonej przez Kozaków „nieszczęnej wioski” przypada na pierwszą połowę lipca, kiedy zboża „już prawie dochodziły, spodziewano się bowiem wczesnych żniw”, toteż widok łąnow „częściowo spalonych, częścią stratowanych, zwiłanych, wdeptanych w ziemię” przywołuje skojarzenie z widokiem, „jakby huragan przeszedł przez niwy” i pojawia się wartościujące, stopniujące porównanie „wściekłości zniszczenia” ze zniszczeniami Tatarów, zdecydowanie mniej grozą wiejącymi. Tak samo popalone w tej „wojnie domowej” jak zboża, lasy, których drzewa, jeśli ich ogień nie: „pożarł, tam odarł z nich ognistym językiem liść i korę, opalił oddechem, odymił, poczercił – i drzewa więc sterzczały jak szkielety” (O 305). Kreowane tak *locus horridus* znajduje swą kontynuację i rozwój w opisie walk pod Machnowką z udziałem husarii Skrzetuskiego po stronie Jaremy: „Husarze wobec tego natłoku ludzi wstrzymali impet i skruszywszy kopie, mieczami ciął tłumy poczęli. Zapanowała walka zmieszana, bezładna, dzika, bezpardonowa, wrząca w tłoku, zgiełku, gorącu, wśród wyziewów ludzkich i końskich. Trup padał na trupa, kopyta końskie grzęzły w drgających ciałach”. Negatywna waloryzacja, jaką mają turpistyczne obrazy walki zbiorowej i ziemi „zlanej krwią”, pobojowisk o tłumiących oddech w piersiach (niczym w *Popiołach* Żeromskiego) „mdłych wyziewach surowizny” po przejściu wojsk Chmielnickiego, Krzywonosy, tj. cała naturalistyczna estetyka wojny w przypadku przeciwników rycerzy Wiśniowieckiego opiera się na opisie „bezładnej, dzikiej, bezpardonowej” walki skłębionych mas dekomponowanych, drgających ciał bydła, „pokaleczonych okropnie, sinych, nabrzmałych” koni i ludzi (O 183; OII 311-332). Zob. S 140 i 257.

<sup>66</sup> Poprzez stanowiące wynik pedantycznego zagłębiania się pisarza w źródłach siedemnastowiecznych, tak plastycznych – ikonografii, grafice, jak i literackich barokowym eposie, obrazowanie okrucieństw wojennych, masakr, morderczych zamachów, egzekucji, całego naturalistycznego, krwawego horroru, komponowanie obrazów zmagania i rzezi bitewnych ze skłębionej masy koni, ludzi i oręża oraz operowanie dynamicznymi kontrastami barw i światła, doznań wizualnych i akustycznych.

<sup>67</sup> O dwóch wersjach śmierci: uwznioślonej, heroicznej, podanej zgodnie z sielankową niemal konwencją eposowo-baśniową estetyzacji – ucieleśniających uniwersalny etos rycerski: Longinusa Podbipięty, Michała Wołodyjowskiego i Adama Nowowiejskiego pod Chocimiem oraz tej drugiej, nasyconej dozą prawdziwej historii śmierci

*cus horridus* i *locus amoenus* pozwala bowiem dostrzec dwubiegunowość Sienkiewiczowskiej wizji, synkretyzm przedstawięń. Choć odpowiednio do autorskiej idei kompensacyjnej dwie strefy wojowników ukazane zostają jak dwie odmienne enklawy: dobra i zła, to jednak nie do końca jednoznacznie.

Zawierający zwykle silny współczynnik aksjologiczny topos poetycki przeciwstawia jakąś wartość innej wartości. Sienkiewicz stosowane kontrasty obrazowania opiera na parze toposów przeciwstawnych, ale zarazem komplementarnych: *locus amoenus* i *locus horridus*. Daje się to zauważyć i w kreowaniu czasoprzestrzeni stepu, i lasu/puszczy/boru. Przyjmują one charakter *locus horridus*, zwłaszcza nocą (stepowe i leśne bezdroża, rozlewiska, bagna, przepaście, tereny opanowane przez dzikie zwierzęta, bandy czy wrogie oddziały noszące znamiona przestrzeni niebezpiecznej (współtworzonej motywem sarmackich wierzeń w diabła<sup>68</sup> i symbolizującej w XVII wieku „podstępna, pełną niebezpieczeństwa naturę, w przeciwieństwie do ogrodu, [...]”, pełną zbójców), a zarazem *locus amoenus* (gdą stanowią doskonałe schronienie i „integralną część szlacheckiej sielanki”<sup>69</sup>). Buduje je autor paralelnie przy pomocy opozycji: światło – ciemność, przyroda przyjazna – przyroda jako czynnik zagrożenia<sup>70</sup>.

## Bibliografia

- Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich* [w:] tejsze, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.
- Bachórz J., *Anatomia heroiny romansu*, [w:] tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005.
- Bachórz J., *Karta dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze*, [w:] tegoż, *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005.

---

makabrycznej (utrzymany w tonie brutalnej grozy i okrucieństwa opis strasznej śmierci Azji przez wbicie na pal, acz zgodnej z kolorytem rozmiłowanej w okrucieństwach epoki – zob. S 278.

<sup>68</sup> Zob. J. Tazbir, *Obraz heretyka i diabła w katolickiej propagandzie wyznaniowej XVI-XVII w.*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Sarmaci i świat*, Kraków 2001, s. 85n.

<sup>69</sup> Tenże, *Szlachcic w lesie*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 4: *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001, s. 227–235. Przykłady obrazowania ambiwalentnego przestrzeni leśnej zob. S 360–380, np. zjeżdżanie „z drogi w głębokie lasy” z rannym Kmicicem stanowi dla obawiającego się pogoni ze strony Bogusława Soroki schronienie i oddalenie się od bitych traktów; Puszcza Białowieska pana Stabrowskiego, ukazana jako najbezpieczniejsze miejsce schronienia dla Heleny z dziećmi przed wojną ze Szwedami; las – dla uciekającej Basi – miejscem bezpiecznym, chroniącym przed pościgiem Azji.

<sup>70</sup> Zob. J. Abramowska, dz. cyt., s. 17–18.

- Bujnicki T., *Barok w „Trylogii” Sienkiewicza: wojna i miłość*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4.
- Bujnicki T., *Sarmacki barok w „Trylogii”*, [w:] *Sienkiewicza „powieści a lat dawnych”*. *Studia*, Kraków 1996.
- Bystroń J. S., *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI-XVIII*, Warszawa 1976, t. 1.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.
- Curtius E. R., *Topika*, przeł. K. Krzemieniowa, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1.
- Dąbrowska A., *Kobieta muzykująca jako remedium na niedomagania psychofizyczne w świetle wybranych utworów Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Kobiety i choroby. Literackie i pozaliterackie obrazy doświadczeń życiowych*, red. B. Wałęciuk-Dejneka, Siedlce 2019.
- Dąbrowska A., *Sarmackie kulturemy w wyobraźni wybranych twórców literatury polskiej XIX wieku. Semantyka, rewizje i reinterpretacje*, Bydgoszcz 2020.
- Dąbrowska A., *Sarmacki model wychowawczy (i edukacyjny) w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza wobec współczesnego neosarmatyzmu (semantyka, rewizje i reinterpretacje)*, [w:] *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze oraz kulturze XX i XXI wieku*, red. A. Dąbrowska, R. Mielhorski, B. Morzyńska-Wrzosek, Bydgoszcz 2022 [w druku].
- Dąbrowska A., *Wokół fascynacji blaskiem i światłem w poezji Mickiewicza*, „Znad Wilii” 2003, nr 2, s. 113-134.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Kosowska E., *Oleńka Billewiczówna. Postać w przestrzeni kulturowej*. *Wodokty*, [w:] *Teoretyczne aspekty powieści historycznej*, red. T. Bujnicki, Katowice 1986.
- Kosowska E., *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemyśle*, Wołowiec 2018.
- Lasecka-Zielakowa J., *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990.
- Michałowska T., *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970.
- Nowicka-Jeżowa A., *Trylogia w świecie sarmackim*, [w:] *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, Warszawa 1999.
- Ostaszewska D., *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencja – stereotypy*, Katowice 2001.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Rymkiewicz J. M., *Mysli różne o ogrodach*, Warszawa 2010.
- Sienkiewicz H., *Mieszaniiny literacko-artystyczne*, [w:] H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 50, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984.
- Sienkiewicz H., *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984.

Sienkiewicz H., *Potop*, Warszawa 1984, t. 1-3.

*Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 2008.

Tazbir J., *Obraz heretyka i diabła w katolickiej propagandzie wyznaniowej XVI-XVII w.*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 3: *Sarmaci i świat*, Kraków 2001.

Tazbir J., *Szlachcic w lesie*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 4: *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001.

Wojciechowska S., *Amoenus versus horridus: „W kleszczach lęku” w świetle konwencji sie-lankowej*, „*Litteraria Copericana*” 2017, z. 1 (21).