

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ
Katedra Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski
Uniwersytet Łódzki

HENRYKA SIENKIEWICZA OBRAZY NAGOŚCI¹

Słowa kluczowe: Henryk Sienkiewicz, nagość, seksualizm

Keywords: Henryk Sienkiewicz, nudity, sexuality

Dziwili ich i zastanawiali zwłaszcza szkice, przedstawiające nagie ciała,
albowiem zatrzymywali się przed nimi i tręcali się łokciami:
– *Tiens! – Regarde!*
H. Sienkiewicz, *Na jasnym brzegu*

W roku 1909 z inicjatywy Sodalicii Mariańskiej Akademików Lwowskich ukazała się książka zbiorowa mająca charakter sumariusza jednobrzmiących głosów intelektualistów polskich, którzy poczuli się w obowiązku – jeśli nie powstrzymania – to przynajmniej osłabienia przez perswazję skutków rozprzestrzeniającej się w sztuce swobody obyczajów, zwłaszcza w sferze erotyki i seksualności. Wypowiedzi autorytetów zebrano i opublikowano w związku z ankietą o sugestywnym tytule: *Precz z pornografią!* W księdze znalazła się między innymi krótka wypowiedź Henryka Sienkiewicza:

Opis lub obraz nagości skąpanej w słońcu nie jest pornografią. Natomiast jest nią podpatrywanie nagości przez dziurkę od klucza.
Nie jest również pornografią obraz całkiem nagiej nimfy. Jest nią widok na wpół rozebranej kobiety.
Człowiek utalentowany, jeśli handluje swoim talentem i upadła go, może być pornografem.
Dzieło talentu nie może być pornograficznym.
Nagość artystyczna jest płamą barwną. Nagość pornograficzna – płamą etyczną².

¹ Artykuł powstał w ramach grantu NCN: 2012/06/A/HS2/00252.

² Henryk Sienkiewicz, ***, in *Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej* (Lwów 1909), 49-50.

Te cztery lakoniczne uwagi autora *Quo vadis* – na tle raczej obszernych, eksplodujących oburzeniem i trwogą przed demoralizacją głosów ankietowanych pisarzy i myślicieli³ – wydają się aforyzmami, o modelu typowym dla Sienkiewicza⁴, prostymi i klarownymi, ale wyartykułowanymi jakby trochę z przymusu. Sienkiewicz nie mówi tu bowiem nic oryginalnego; podkreśla aseksualność nagości całkowitej, którą przeciwstawia nagości podpatrywanej lub odsłoniętej tylko częściowo, a przez to pobudzającej wyobraźnię seksualną i zmysły patrzącego. Akcentuje przy tym artystyczny parametr nagości jako wynik pracy talentu („plama barwna”), który z zasady estetycznej nie może prowadzić autora na manowce moralne („plama etyczna”). Jak każdy artysta, Sienkiewicz wie, iż epatowanie scenami przesadnie rozerotyzowanymi zawsze balansuje na granicy dobrego smaku, przez co dzieło sztuki *per se* traci walor estetyczny, stając się kiczem obliczonym wyłącznie na pobudzenie zmysłów i podniecenia seksualnego, a w rezultacie przydając autorowi miano skandalisty i erotomana. Do czterech złotych myśli Sienkiewicza wyakcentowanych dla potrzeb wspomnianej księgi warto byłoby dorzucić jeszcze jeden, bardzo trafny apoftegmat jednego z jego ulubionych bohaterów – Petroniusza⁵: „dziesięć tysięcy obnażonych dziewic czyni mniejsze wrażenie niż jedna”⁶.

Dziewiętnastowieczne obwarowania obyczajowe i stojące na straży moralności tabu społeczne, niechętnie lub wręcz zakazujące pokazywania w sztuce nagiego ciała – na przełomie wieków XIX i XX za sprawą śmiałych obrazów malarzkich czy odważnych tekstów poetyckich – uległo naruszeniu⁷. Gorset moralny, mimo sprzeciwu purytanów, został poluzowany a z czasem – całkiem zdjęty. Dość wspomnieć entuzjastowanie się opinii publicznej w roku 1894. Emocje

³ Bogdan Burdziej, „Prus, Orzeszkowa i inni o pornografii. Zapomniane wypowiedzi w ankiecie lwowskiej Sodalicii akademickiej z 1909 r.”, *Pamiętnik Literacki*, no. 1 (1984): 249-254.

⁴ Vide Daniel Kalinowski, „«Aforyzmy to jakby papierowe lampy...». O aforyzmach Henryka Sienkiewicza”, in *Sienkiewicz. Próby zbliżeń i uogólnień*, ed. D. Kalinowski (Słupsk: Katedra Filozofii Polskiej, 1997), 60-61.

⁵ Na zasadniczą rolę Petroniusza jako kluczowej kreacji *Quo vadis*, rozstrzygającej o sensie dzieła, wielokrotnie zwracał uwagę Tadeusz Bujnicki. Cf. idem, „Petroniusz – bohater *Quo vadis*”, in *Z Rzymu do Rzymu*, ed. Jerzy Axer, Maria Bokszczanin (Warszawa: Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną, 2002). Przedruk T. Bujnicki, *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Połanieckich”* (Kraków: Collegium Columbinum, 2007).

⁶ H. Sienkiewicz, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona*, in idem, *Dzieła zebrane*, ed. Julian Krzyżanowski (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1948–1955, v. 21), 85. Wszystkie cytaty z utworów Sienkiewicza wykorzystane w tym artykule pochodzą z tegoż wydania; przyjęto następujące skróty: *Bez dogmatu* – BD, *Krzyżacy* – K, *Na polu chwały* – NPCH, *Ogniem i mieczem* – OM, *Potop* – P, *Pan Wołodyjowski* – PW, *Przez stopy* – PS, *Quo vadis. Powieść z czasów Nerona* – Q, *Rodzina Połanieckich* – RP, *Wiry* – W.

⁷ Zob. zarys problemu: Ewa Paczoska, „Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski”, in *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, ed. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000), 233-244.

towarzyszące warszawskiej wystawie obrazów Władysława Podkowińskiego, gdzie oczom publiczności ukazał się *Szał uniesień*, są znakomitą ilustracją pochwyconej *in flagranti* chwili społecznego zgorszenia wobec wyeksponowanej na płótnie nagości kobiecego ciała (identyfikowanego z konkretną osobą – mężatką Ewą Kotarbińską) i eskalacji skandalu podsycanego przez recenzje prasowe, polemiki i zwyczajne, kolportowane przez filistrów plotki. Podobne emocje rodziła literatura. Dziś niewinny, ale onegdaj postrzegany jako pornograficzny, liryk Kazimierza Przerwy Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta...*, ilustrujący fazy kobiecego podniecenia, wywołał oburzenie jako tekst bluźnierczy, profanujący miłość, i przez to samo zasługujący na potępienie.

Warto sprawdzić, jak na tle społecznych zmagania z moralnością i tzw. przyzwoitością rysują się ujęcia Sienkiewiczowskie, wszak jego pisarstwo – zawsze na czasie i zawsze na topie – towarzyszyło czytelnikom, streszczając niejako ich mentalność poprzez uproszczoną syntezę dawności i terażniejszości, podtrzymując na duchu, krzepiąc, „wytwarzając łatwą urodę”⁸, a w każdym dziele zachwycając niezrównanym talentem. Talentem uwodzającym, albowiem uformowanym z czynników warunkujących momentalne zaangażowanie czytelnika: wyobrażenia, unaocznienia i iluzji rzeczywistości⁹, niebezpiecznym w sugestywności oraz dostarczającym rozkoszy lektury, owej, jak pisze Roland Barthes – „materializacji przyjemności tekstualnej”¹⁰. Jak więc Sienkiewicz, dla wielu ówczesny autorytet moralny, fundator stypendiów i niedościgły zaklinacz słów, kształtuje i czeluje obrazy mogące uchodzić za nieprzyzwoite i do jakich sfer percepcji odsyła ich odbiorcę? Wszak nagość, która „każe się do siebie odnosić”, może „wprawiać w zażenowanie, krępować, podniecać, zachwycać, budzić wstręt”¹¹. Jak zatem nagość oraz wiążące się z nią zachowania i rytuały pokazywane w powieściach Sienkiewicza oddziaływały onegdaj, a jak dziś oddziałują na czytelnika? Czy obrazy te mają wymiar li tylko realistyczny, tłumaczony historycznymi wymogami dzieła, czy też językowe *chiaroscuro* – eksperymenty ze światłocieniem i niedopowiedzeniem każą widzieć je jako impresyjne, a może nawet symboliczne?

⁸ Określenie Witolda Gombrowicza, „Sienkiewicz”, in idem, *Dziennik 1953–1956. Dzieła*, v. 7 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 359.

⁹ Tadeusz Bujnicki, „Sienkiewiczowski pozytywizm. Presja idei i artystyczny obraz świata”, in *Henryk Sienkiewicz. W stulecie Nagrody Nobla*, ed. Tomasz Lewandowski, Witold Maciejewski (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006), 16.

¹⁰ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, trans. Adriana Lewańska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 71.

¹¹ Marian Grabowski, „Symbol «nagości» w historii upadku: fragment «antropologii adekwatnej»”, in *Wstyd i nagość*, ed. Marian Grabowski (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003), 227.

Nagość zbiorowa i nagość okaleczana

Nawet najbardziej zwyrodniałe opisy scen (zarówno w sferze erotyki, jak i batalistyki) zawsze usprawiedliwia przyjęta przez Sienkiewicza zasada *decorum*, tj. wybór czasu i tematu dzieła. Toteż powieścią, w której Sienkiewicz daje folgę swemu pióru, czerpiącemu nie tylko ze źródeł historycznych, ale także z wyobraźni pisarskiej mającej upodobanie w kreowaniu scen o dużej sile ekspresji, jest *Quo vadis*, powieść z epoki Nerona, epoki pod względem rozmaitych patologii i perwersji seksualnych nie mającej sobie równych w dziejach cywilizowanego świata¹². Ta powieść, trafnie przez Tadeusza Bujnickiego uznana za tekst „najbardziej nadający się do nowoczesnej, filmowej erotyki” z uwagi na wyeksponowaną „nagość, miłość fizyczną, czynnik orgiastyczny”¹³, ma charakter bardzo śmiały w kreowaniu scen mogących także dziś, gdyby słowo przetransponować na obraz, uchodzić za passusy pornograficzne lub obsceniczne, których nie zawahałby się adaptować – gdyby żył – sam mistrz filmowej perwersji Pierre Paolo Pasolini. Nawiasem mówiąc – dzieła Sienkiewicza są bardzo kinogeniczne¹⁴, nie tylko poddają się obrazom, ale dzięki wizualizacji zyskują – słowo przeobrażone w wizję nabiera ruchu i impetu, odsłaniając to, czym nasyciła je wyobraźnia pisarska.

Mimo apologii chrześcijaństwa, jako zasadniczemu celowi *Quo vadis* – jak podkreślało wielu komentatorów Sienkiewiczowskiej powieści – temperament pisarza ciągnął go ku staremu, rozbuchanemu witalnością światu pogańskiemu, na co wskazują plastyczne, konstruowane *con moto* opisy. Również realia innych powieści historycznych (zwłaszcza *Trylogii*) usprawiedliwiają ekspozycję scen, których brutalizacja – poprzez styki z barbarzyńskimi obyczajami Tatarów czy Kozaków – jest jak najbardziej uzasadniona i celowa, nawet wówczas, gdy w określonych epizodach dla wzmocnienia efektu posługuje się pisarz stereotypem

¹² Oczywiście obrazy Sienkiewiczowskie są artystyczną inspiracją-repliką zaczerpniętą z pism starożytnych klasyków, pełnych okrucieństwa i epatowania obrzydliwością, vide Tadeusz Żabski, *Sienkiewicz* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998), 157. Na zgodność Sienkiewiczowskich opisów z *Rocznikami* Tacyty, ale o formule znacznie rozwiniętej, „groźnie spotęgowanej” i w dużej mierze podyktowanej fantazją zwracała ostatnio uwagę m.in. Elżbieta Jastrzębowska, *Rzym w czasach „Quo vadis”* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001), 89-90, cf. T. Bujnicki, „Bestseller, arcydzieło – kicz – *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza”, in *Arcydziała literatury polskiej. Interpretacje*, ed. Stanisław Grzeszczuk, Anna Niewolak-Krzywda, v. 3 (Rzeszów: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1990), 200-201; Dariusz Słapek, „Igrzyska gladiatorские w Rzymie i ich obraz w *Quo vadis*”, in Henryk Sienkiewicz, *Twórczość i recepcja*, ed. Lech Ludorowski (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 1991), 209-220.

¹³ T. Bujnicki, „Sienkiewicz oglądany – Sienkiewicz czytany”, in *Henryk Sienkiewicz – twórca i obywatel*, ed. Władysław Hendzel, Zdzisław Piasecki (Opole: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Opolu, Towarzystwo im. Henryka Sienkiewicza, 2002), 67.

¹⁴ Cf. Piotr Skrzypczak, „Nieoczekiwane kłopoty z «najbardziej filmowym pisarzem». O ekranizacjach *Trylogii* Henryka Sienkiewicza”, in *Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, ed. Bogdan Burdziej, Ewa Owczarz (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010), 175-194.

o barbarzyństwie, profanacji i woli destrukcji. Mówiąc krótko: wszelkie zabiegi, których osnowę stanowiły przemoc czy seks zaprawione pikantnymi ingrediencjami¹⁵, uchodziły Sienkiewiczowi – w odbiorze czytelników i ocenie krytyków – na sucho¹⁶. A przecież – jak trafnie zauważa Ryszard Koziołek – „Sienkiewicz jest pisarzem w literaturze polskiej absolutnie wyjątkowym, jeśli idzie o umiejętność przedstawiania przemocy, która – choć często makabryczna i naturalistycznie ukazywana – powoduje u czytelnika wrażenie grozy pomieszanej z przyjemnością”¹⁷.

Dla pogańskiego Rzymianina człowiek to przede wszystkim ciało¹⁸. Reifikacja odpersonalizowanego człowieczeństwa sprowadzona do atrakcyjnej i użytkowej cielesności pobrzmiwa w liście Petroniusza do Marka Winicjusza; zdumiony niespotykaną atletycznością Liga – Ursusa *arbiter elegantiae* pisze:

Prawdziwie atletyczne ciała coraz są rzadsze i w Italii, i w Grecji; o Wschodzie nie ma co i mówić, Germanowie zaś, jakkolwiek rośli, mają mięśnie pokryte tłuszczem i więcej ogromu niż siły. Dowiedz się od Liga, czy stanowi wyjątek, czy też w jego kraju znajduje się więcej ludzi do niego podobnych. Nuż tobie lub mnie wypadnie kiedy z urzędu wyprawiać igrzyska, dobrze by było wiedzieć, gdzie szukać ciał najlepszych [Q, v. 21, 53].

¹⁵ Bardzo interesującą kwestią przyczynkarską do psychologii twórczości Sienkiewicza i realizacji fantazmatów jest podjęty przez Jolantę Sztachelską, *Czar i zakłęcie Sienkiewicza. Studia i szkice* (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2003), 81, wątek z korespondencji pisarza z Jadwigą Janczewską dotyczący kodu onomastycznego wyprowadzonego z utworów Charlesa Dickensa, który posłużył obojgu za znaczące metonimie ich imion. Jedną z inspiracji była postać Kwilpa z *Magazynu osobliwości*, człowieka niskiego wzrostu, który swój kompleks rekompensował okrucieństwem i przemocą wobec kobiet. Ten niski wzrost i upodobanie w okrucieństwie (literackim?) są – zdaniem badaczki – autoironiczną aluzją do samego Sienkiewicza. Oczywiście, gdyby wędrować tym tropem, pozytywnym autoportretem pisarza byłby Michał Wołodyjowski.

¹⁶ A wręcz przeciwnie – chętniej krytykowano pruderię i fałszywy obraz kobiety, czytając Sienkiewicza nader powierzchownie, naiwnie i tendencyjnie. Wyimki z opinii krytycznych, jakie padały pod adresem Sienkiewicza omawia Dariusz Trzeźniowski, „Młodopolski Sienkiewicz”, in *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, ed. Krzysztof Stępnik, Tadeusz Bujnicki (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 2007).

¹⁷ Ryszard Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009), 258. Nowoczesne ujęcie metodologiczne i twórcze rozważania autora książki oraz (p)odpowiedzi na (prawie) wszystkie pytania w rodzaju: „co chcielibyście wiedzieć o Sienkiewiczu, ale wstydzicie się zapytać”, były dla mojego artykułu bardzo inspirujące.

¹⁸ W sferze ideologicznej jest przecież powieść Sienkiewicza m.in. formą przewycięzania cielesności jako znaku równości wobec człowieczeństwa. Miłość Marka do Ligii, poczęta z oczu i żądz posiadania, przechodzi transgresję ku duchowości pod wpływem nauk chrześcijańskich. W obliczu narodzin tej duchowości doznania cielesne stają się przykre, Marek wyznaje apostołom: „Kochałem się w rozkoszy, teraz uciekłem ze stawu Agryppy, bo mi tchu od obrzydzenia nie stało. Dawniej wierzyłem w przemoc, dziś się jej wyrzekłem. Wiedźcie, że sam siebie nie poznaję, ale zbrzydły mi uczyły, zbrzydło wino, śpiewanie, cytry i wieńce, zbrzydł dwór cesarza i nagie ciała, i wszystkie zbrodnie” (Q, v. 22, 105). Miłość bowiem może przetrwać tylko w kształcie duchowym, jest wtedy silniejsza niż śmierć. Inaczej rzecz się ma z miłością Petroniusza i Eunice, oboje muszą umrzeć, ponieważ zawierzyli tylko pięknu ciała, cf. Wanda Krzemińska, *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX wieku* (Warszawa: PWN, 1985), 86.

Sienkiewicz – mistrz zmysłowego, uwodzicielskiego słowa obdarzonego nieomal demiurgiczną mocą przeistoczenia w ciało – lubuje się w deskrypcjach dosadnych, wyzywających i imaginację, i empirię, i dodajmy: pruderię odbiorcy. Detaliczanie opisów w najbardziej brutalnych i wyuzdanych scenach wydają się podyktowane nie tylko założeniami werystycznymi, wyczuwa się tu bowiem jakiś swoisty nad-datek, być może nawet perfidnie zniekształconą sygnaturę teologiczną, gdzie motyw nagiego ciała łączy się z Księgą Rodzaju, historią Adama i Ewy, którzy po zgrzeszeniu „poznali, że są nady”¹⁹. Jest to zatem dyktat wyobraźni twórczej żądnej w określonym zakresie kreacji superlatywnych i scen perwersyjnych apelujących do sfer czytelniczego *movere*. Pretekstowość realiów rzymskich dla oswobodzenia pióra zniewolonego dziewiętnastowieczną, wiktoriańską obyczajowością staje się jasna, gdy czytamy w powieści po pierwsze: zdynamizowane słowną imitacją ruchu opisy orgii:

Z lupanariów, stojących po brzegach, popłynęły roje światła: na tarasach ukazały się nowe grupy, również obnażone, składające się z żon i córek pierwszych domów rzymskich. Te głosem i wyuzdanymi ruchami poczęły przyzywać biesiadników. Tratwa przybiła wreszcie do brzegu, cesarz i augustianie wypadli do gajów, rozproszyli się w lupanariach, w namiotach ukrytych wśród gęstwy, w grotach sztucznie urządzonych wśród źródeł i fontann. Szał ogarnął wszystkich; nikt nie wiedział, gdzie podział się cesarz, kto jest senatorem, kto rycerzem, kto skoczkiem lub muzykiem. Satyry i fauny poczęły gonić z krzykiem za nimfami. Bito tyrsami w lampy, by je pogasić. Niektóre części gajów ogarnęła ciemność. Wszędzie jednak słyhać było to głośnie krzyki, to śmiechy, to szept, to zdyszany oddech ludzkich piersi. Rzym istotnie nie widział dotąd nic podobnego [Q, v. 21, 87].

Po drugie: skłonnego do maskarady wyuzdania rzymskiego:

[...] na początku widowiska zjawił się wśród ludu cesarz na wspaniałej cyrkowej kwadrydze, zaprzężonej w cztery białe rumaki, przybrany w ubiór woźnicy i barwę stronnictwa Zielonych, do którego i on, i jego dwór należał. Szły za nim inne wozy, pełne dworzan w świetnych strojach, senatorów, kapłanów i nagich bachantek z wieńcami na głowach i dzbanami wina w rękę, w części spitych i wydających dzikie okrzyki. Obok nich muzycy, poprzebierani za faunów i satyrów, grali na cytrach, formingach, piszczałkach i rogach. Na innych wozach jechały matrony i dziewice rzymskie, również pijane i w półnagie [Q, v. 22, 175].

Po trzecie: scen erotycznych, będących udziałem zamroczonych alkoholem przygodnych kochanków:

Witeliusz zwałił się pod stół. Nigidia, obnażywszy się do wpół ciała, wsparła swą pijaną, dziecienną głowę na piersi Lukana, a ów, równie pijany, począł zdmuchiwać złoty puder z jej włosów, podnosząc oczy z niezmierną uciechą ku górze [Q, v. 20, 84].

¹⁹ Vide Giorgio Agamben, *Nagość*, trans. Krzysztof Żaboklicki (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009), 67-68.

Wreszcie po czwarte: wpisanych w pejzaż rzymskiej kultury pełnego ekspresji pojedynku gladiatorów:

[...] przed stołem, ustawianym w otwartą z jednej strony kłamrę, zjawili się dwaj atleci, by dać gościom widok zapasów. I wnet poczeli się zmagać. Potężne, świecące od oliwy ciała utworzyły jedną bryłę, kości ich chrzęściały w żelaznych ramionach, z zaciśniętych szczęk wydobywał się zgrzyt złowrogi. Chwilami słychać było szybkie, głuche uderzenia ich stóp o przytrząśniętą szafranem podłogę, to znów stawali nieruchomie, cichli i widzom wydawało się, że mają przed sobą grupę wykutą z kamienia. Oczy Rzymian z lubością śledziły grę straszliwie napiętych grzbietów, łyd i ramion [Q, v. 20, 83].

Tymczasem Gali, doszedłszy do środka areny, począł się znów cofać z nastawianym mieczem i zniżając głowę przypatrywał się uważnie przez otwory w przyłbicy przeciwnikowi, lekki zaś, o ślicznych posągowych kształtach retiarius, całkiem nagi, prócz przepaski w biodrach, okrążał szybko ciężkiego nieprzyjaciela, machając z wdziękiem siecią, pochylając lub podnosząc trójząb i śpiewając zwykłą pieśń „sieciarzy”. [...] Na piasku potworzyły się wielkie ciemne plamy; coraz więcej nagich i zbrojnych ciał leżało pokotem na kształt snopów. Żywi walczyli na trupach, potykali się o broje, a tarcze, krwawili nogi o połamany oręż i padali. Lud nie posiadał się z radości, upajał się śmiercią, dyszał nią, nasycał oczy jej widokiem i z rozkoszą wciągał w płuca jej wyziewy [Q, v. 22, 112-115].

Podobnie rzecz się ma z wykreowanymi ze szczególnym plastycznym sadyzmem zbiorowymi scenami męczeństwa i pogromu chrześcijan, w których to scenach nagość bezbronnych, wystawionych na widok publiczny, a przez to upokorzonych wymuszonym bezwstydem, zdepersonalizowanych ciał ludzkich, potęguje odczucia litości i przerażenia²⁰; ale opisy mają także charakter perwersyjny, polegający na pomieszaniu nagości podbarwionej seksualnie i bestialskich, przedśmiertnych tortur wzbudzających wstręt i obrzydzenie. Szczególnie uderzające jest epatowanie sodomią. Erudycyjne, czerpane z mitologii obrazy sodomiczne i hybrydyczne wykorzystuje Sienkiewicz jako swoisty rodzaj metonimii. Jest to rodzaj słownego sadyzmu, z jakim znęca się pisarz nad czytelnikiem, każąc mu podążać za uzbrojonym w szmaragd okiem Nerona²¹:

Sromotne męki dziewic, hańbionych przed śmiercią przez gladiatorów poprzebieranych za zwierzęta, rozradowały serca tłumów. Widziano kapłanki Kibeli i Cerery, widziano Danaidy, widziano Dirce i Pasifae, widziano wreszcie dziewczątka niedorosłe, rozrywane przez dzikie konie. Lud oklaskiwał coraz nowe pomysły cezara, który dumny z nich i uszczęśliwiony z oklasków, nie odejmował teraz ani na chwilę szmaragdu od oka, przypatrując się białym ciałom rozdzieranym przez żelazo i konwulsyjnym drganiom ofiar [Q, v. 22, 147-148].

[...] na arenie potworzyły się drgające kłęby z ciał psów i ludzi. Krew płynęła teraz strumieniem z porozdzieranych ciał. Psy wydzierały sobie wzajem krwawe ludzkie członki. Zapach krwi

²⁰ O obnażaniu ciała jako formie przygotowania do ukrzyżowania zob. Philip Carr-Gomm, *Historia nagości*, trans. Agnieszka Wyszogrodzka-Gaik (Warszawa: Bellona, 2010), 88.

²¹ Zob. celne uwagi R. Koziółka, op. cit., 272, o podwójnej funkcji tej sceny.

i poszarpanych wnętrzności zgłuszył arabskie wonie i napełnił cały cyrk. W końcu już tylko gdzieś widać było pojedyncze kłęjące postacie, które wnet pokrywały ruchome wyjące kupy [Q, v. 22, 120].

Sienkiewicz lubuje się w animalizacji. Straszliwą tej metafory mimikrą są chrześcijanie „poobszywani w skóry”, aby tym łatwiej przyciągnąć do żeru prawdziwe drapieżne zwierzęta. Nagie ciało ludzkie wchodzi w rozmaite interakcje z agresywnością dzikich zwierząt, celowo uprzednio wygłodzonych, rozdrażnionych. Nagi jest Ursus walczący z germańskim turem, by ocalić przywiązaną do jego rogów nagą Ligię²², nagi – z widocznymi przez skórę kośćmi – jest Chilon Chilonides, nad którym lituje się nawet niedźwiedź. Posunięte do granic percepcji bestialstwo znieczula. Nagość powszednieje, przestaje ekscytować zwyrodniałe i zmęczone zmysły Rzymian:

Naraz otwarły się cunicula i ze wszystkich otworów prowadzących na arenę poczęto wypędzać gromady chrześcijan, nagich i dźwigających krzyże na ramionach. Zaroił się od nich cały amfiteatr. Biegli starce pochyleni pod ciężarem drewnianych bierwion, obok nich mężczyźni w sile wieku, kobiety z rozpuszczonymi włosami, pod którymi starały się ukryć swą nagość, chłopięta niedorosłe i całkiem małe dzieci [Q, v. 22, 148-149].

Lud, który po uczcie syt i rozweselony wchodził z okrzykami do cyrku, umilkł, nie wiedząc, na którym ciele oczy zatrzymać i co myśleć. Nagość naprężonych kobiecych postaci przestała drażnić jego zmysły. Nie czyniono nawet zwykłych zakładów o to, kto prędzej skona, które czyniono zwykle, gdy na arenie zjawiała się mniejsza ilość skazanych [Q, v. 22, 152].

Trudno zaprzeczyć, by Sienkiewicz, dając upust wyobraźni zapłodnionej lekturą annałów Tacyta oraz wędrówek po Rzymie z cicerone w osobie Henryka Siemiradzkiego, nie włożył szczególnych pisarskich starań w pieczołowite odtworzenie realiów, więcej – realia te ożywają i stają przed oczyma zaskoczonego niemal bosko „głębokim językiem” autora, czytelnikiem, który zaczyna rozumieć, iż ich tajemniczą siłą sprawczą jest szczególnie rodzaj przyjemności, jaka towarzyszyła procesowi powstawania. Sceny te, pozbawione konkurencji w równie ekspresyjnej formule, utrwalają się w pamięci, w której pozostają na długo, dręcząc sugestywnym wspomnieniem i odnawiającymi się sensami. Rację miał Andrzej Banach, gdy porównując Sienkiewicza z Przybyszewskim zauważył: „Sienkiewicz miał więcej przyjemności z patriotycznego wycinania wrogów i wbijania ich na pal niż prorok satanizmu ze swych płomieni namiętności”²³ i mniejsza z tym, że „szatan był smutny”, dużo ważniejsze w tej wypowiedzi jest spostrzeżenie

²² O prefiguracjach tego motywu jako Europy na rogach byka-Zeusa oraz śmierci Dirke (malowanej także przez Siemiradzkiego) wspomina T. Bujnicki, „Ciało i erotyka. Rozbieranie Ligii”, in *Na przelomie wieków*, ed. Władysław Hendzel, Piotr Obrączka, (Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2003), 55 [przedruk w książce: *Pozytywista Sienkiewicz*]. Artykuł ten jest, w zakresie omawiania motywu nagości w *Quo vadis*, ważną inspiracją dla mojego artykułu.

²³ Andrzej Banach, *Erotyzm po polsku* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974), 63.

dotyczące swoistej przewrotnej radości Sienkiewiczowskiego pisania, nawet wtedy, a może zwłaszcza wtedy, gdy tworzył hekatombę i obrazy spektakularnych mąk – kwintesencji ludzkich namiętności i zwyrodnień, bo było w nich życie w jego pierwotnej witalności.

W przywołanych powyżej opisach nagości zbiorowej i nagości okaleczanej dominantę stanowi przesyt. Jest on skutkiem jednostajności i multiplikacji cielesnego pejzażu; mnogość nieokrytych ciał tworzy jedną bezkształtną masę, w której ginie jednostkowość, gubią się i zlewają w jedno podniecające zmysły szczegóły: wypukłości, wklęsłości, proporcje²⁴. Harmonia umiaru ustępuje chaosowi – świat uporządkowany doznaje recesji, cofa się w procesie stworzenia. Nic dziwnego, że taki stan rzeczy – wymyślony przez zwyrodnialców: Nerona i Tygellina – nuży, wzbudza niesmak, w końcu odrazę. Przesyt i jednostajna, zuniformizowana mnogość rodzi nudę, pojedynczość zostaje wchłonięta przez wielość, wywołując rodzaj obojętności, wszak, jak wyrokuje arbiter elegancji: „dziesięć tysięcy obnażonych dziewic czyni mniejsze wrażenie niż jedna”. Przesyt fizycznej erotyki i nadużywanie przemocy wiedzie do wyszukanych eksperymentów z ciałami ludzkimi – na wpół obnażonymi, całkiem rozebranymi, wreszcie rozczłonkowskowanymi, palonymi, gnijącymi. Nadmiar seksu i nadużywanie cudzego ciała z wyszukaniem instrumentarium sadystycznym graniczy ze zbrodnią i do zbrodni, jako apogeum żądzy, prowadzi²⁵; skoro doświadczyło się już niemal wszystkiego, co może mieć związek z ciałem i istnieć poprzez ciało, wyczerpujące się koncepty wiodą do zabijania i napawania się śmiercią ludzkich, a potem zwierzęcych ciał. Sienkiewicz niezwykle celnie, trafiając piórem w samo sedno rzeczy, dowodzi, iż postrzegane przez sadomasochistę ciało człowiecze jako zestrój materii, tj. samo w sobie, pozbawione jest wartości, zyskuje je dopiero wówczas, gdy staje się – bite, gwałcone, torturowane lub widowiskowo unicestwiane – przedmiotem czyjejs rozkoszy. Ten punkt widzenia uzasadniają oczywiście rzymskie realia obyczajowe,

²⁴ Warto zwrócić uwagę na Sienkiewiczowskie opisy przestrzeni, których cechą charakterystyczną jest nagość krajobrazu; taki pejzaż odsłania wszystko, co ma do pokazania, przez co jest nie tylko nieciekawym i nużącym, ale nie zaskakującym różnorodnością i nie podniecającym zmysłów tajemnicą, staje się martwy: „[...] dotarliśmy po jakimś czasie aż do jeziora Utah, od którego zaczynają się słone ziemie. Otoczył nas kraj dziwny, jednostajny, posępny: wielkie doliny stepowe, okolone amfiteatrami tępo uciętych skał, następują tu jedne po drugich, wiecznie takież same i nużące jednostajne. Jest w tych pustyniach i skałach jakaś surowość, nagość i martwota; tak że na widok ich przychodzą na myśl pustynie biblijne. Jeziora tu słone o brzegach jałowych i bezpłodnych. Drzew nie ma, łyśa na ogromnych przestrzeniach ziemia poci się solą i potażem lub pokrywa się szarym zielem o grubych wałkowatych listkach, które rozłamane sączą sok lepki i słony. Podróż to nudna i gnębiąca, bo upływają całe tygodnie, a pustynia ciągnie się bez końca i w wiecznie jednakie, jednako skaliste otwiera się płaszczyzny. [...] Na stepach otaczała nas jednostajność życia, tu jednostajność śmierci. Jakieś pognebnienie i obojętność na wszystko opanowała z wolna ludzi”, NS, v. 3, 97.

²⁵ W takim samym sensie, jak twierdził Charles Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, trans. Joanna Guze (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998), 43, „natura może rodzić tylko zbrodnię”, cf. Giorgio Agamben, *Nagość*, 87.

ale trudno oprzeć się wrażeniu, że opisy „nagości naprężonych ciał”, „sromotnych mąk dziewic” „konwulsyjnych drgań” czy „zdyszanych oddechów ludzkich piersi” przynoszą pisarzowi osobliwą satysfakcję: z nazywania i unaoczniania niecodziennych, kontrowersyjnych zdarzeń i zjawisk oraz igrania z pruderią przeciętnej czytelniczki nienawykłej do tak przewrotnie bezpośredniej, i tak obrazoburczej lektury. Nawet bezkrytyczny apologeta Sienkiewicza, Stanisław Tarnowski, który wprawdzie broni i usprawiedliwia wszystkie Sienkiewiczowskie deskrypcje umiarem w ich dozowaniu, napisze jednak: „Powieść nie jest pisana dla młodych panien i tym starsi tylko czytać ją mogą, opuszczając całe sceny i rozdziały”²⁶. A przeciwnik pisarza, Wacław Nałkowski wprost stwierdził, że autor *Quo vadis* – jako hipokryta – zarzucając przybyszewszczyźnie „ruję i porubstwo”, sam ową ruję uprawia, legalizując ją, według własnych kanonów, „pieczęcią rzymską”²⁷.

Rozebranych – w celu upokorzenia, torturowania i zabijania – ciał ludzkich nie wprowadza Sienkiewicz wyłącznie do *Quo vadis*, ich frekwencja, choć mniejsza, zaznacza się również w *Trylogii*; i tu kontekst historyczny usprawiedliwia istotę i dynamikę scen. Jednym z nich jest opis pohańbienia kobiet w jasyrze:

Brali im żony, brali i oni – i lepsze, bo „Laszki”, które po nasyceniu się ich wdziękami mordowali lub odprzedawali ordyńcom. Między jeńcami nie brakło też młodych ukraińskich, powiązanych po trzy, po cztery na jednym stryczku wraz z pannami szlacheckich domów. Niewola i niedola równała stany. Widok tych istot wstrząsał do głębi duszę i budził żądzę zemsty. Poobdzierane, półnagie, narażone na sromotne żarty pohańców włóczących się gromadami przez ciekawość po majdanie, potrącane, bite lub całowane ohydnyimi usty, traciły pamięć, wolę. Niektóre szlochały lub zawodziły głośno, inne z oczyma w ślup, z obłąkaniem w twarzy i otwartymi ustami poddawały się biernie wszystkiemu, co je spotykało [OM, v. 7, 230-231].

Kontrast pomiędzy wyobrażeniem o skromności i wstydlivości chrześcijanek a ich wystawioną na widok publiczny „pornograficzną” półnagością, urzeczowieniem i użytkowością nie tylko przecież wywołuje, wpisane w ideologiczną warstwę dzieła refleksje o przemocy kulturowej: porażenie koszmarem czasu

²⁶ Stanisław Tarnowski, *Studia do historii literatury polskiej*, v. 5, *Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz* (Kraków: Księg. Spółka Wydawnicza Polska, 1897), 274-337. Tarnowski w taki sposób broni Sienkiewicza przed zarzutami epatowania okrucieństwem: „Skarżą się niektórzy, że tych okropności jest za wiele, że ciała ludzkie skwierzące w ogniu lub rozdzierane przez dzikie zwierzęta, że członki drgające, wnętrzności włózione w paszczach lwów i tygrysów, budzą w nich zmęczenie i odrazę. My odpowiemy, że bez tych straszliwości obejść się nie mogło, jeżeli obraz miał dać widzieć prawdę: okrucieństwo jednych, a męczeństwo drugich. A więc są okropności, ale w okropnościach nie ma żadnego nadmiaru”. Po czym wyjaśnia strategię pisarską Sienkiewicza, która – jego zdaniem – polega na długim przygotowaniu do sceny kluczowej, ale maksymalnym skróceniu jej samej, zredukowanej do opisów niezbędnych. Zapomina jednak dodać (a może tego nie dostrzega?), że ten rodzaj pisania ma charakter tzw. „gry wstępnej”, stopniowego rozbudzania czytelnicznej wyobraźni, potęgowania napięcia, przygotowującego do kulminacji. Warto by, mając ten aspekt na uwadze, przeczytać dzieła Sienkiewicza jak teksty Pożądania pisane „męskim ciałem”.

²⁷ Wacław Nałkowski, *Pisma społeczne* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1951), 341.

wojny i abominację do wschodnich barbarzyńców, ale także szczególny stan podniecenia wywołanego biernością i powolnością kobiet wychowanych onegdaj w domach o surowej cenzurze obyczajowej. Jest w tych obrazach więcej może perwersji aniżeli w scenach z *Quo vadis*, mniej bowiem ekscytujące jest spotkanie erotyczne z wyuzdaną bachantką, aniżeli pokorną, wierną zasadom chrześcijanką, przemocą zmuszaną do czynności seksualnych, odczuwającą wstyd jako zagrożenie dla wartości swojego ciała i całej swojej osoby. Nieodczuwanie tego wstydu jest tu znakiem albo choroby psychicznej jako skutku niewyobraźnego doświadczenia, albo rezygnacji z oporu i pogodzenia się z losem.

Sienkiewicz przeważnie nie zachowuje anonimowości pohańbionych kobiet, o ile w *Ogniem i mieczem* obrazy powyższe mają jeszcze charakter zbiorowy, w *Panu Wołodyjowskim* dotyczą konkretnych bohaterek: Ewy Nowowiejskiej, darowanej przez Azję Adurowiczowi, wskutek brzemienności „mocno zmienionej i ociążałej” oraz Zosi Boskiej, której Tuhajbejowicz zrazu „nasycił się [...] pięknnością, lecz z lada powodu kopał ją nogami lub smagał pułą białe jej ciało” (PW, v. 19, 107), a ona będąc „igraszką i niewolnicą tego potwornego ślepeca; drżąca jak bity pies, musiała się czołgać u jego stóp i patrzeć mu w twarz, i patrzeć na ręce, czy nie chwytają za batog z surowca – i tamować dech – i tamować łzy”, do czasu, gdy ten „wystawi [ją] bez wahania na sprzedaż” (PW, v. 19, 107). Protagonistkom pierwszoplanowym, Helenie i Baśce udaje się wprawdzie uniknąć tego losu; pierwszej, bo temperamentnemu Bohunowi daleko do „ognistego” i okrutnego Azji, i jest w nim więcej tkliwości niż żądy, druga zawdzięcza swe ocalenie swej przyrodzonej, prawdziwie męskiej dzielności. Dodać też wypada, że obie bohaterki: Helena jako kozaczek, a zwłaszcza Baśka jako hajduczek mają w sobie coś chłopięcego, coś, co nie obiecuje łatwej, erotycznej zachęty.

Nagością ciała napiętnowany jest – powieszony, zadźgany, zaszlachtowany, przybity do krzyża lub wbity na pal – wróg polityczny lub osobisty. Jego zwłoki muszą być zatem zbezczeszczone. Oto kilka przykładów:

U wejścia do wsi wisiał na dębim sam pan Strzyżowski, którego ludzie Tyszkiewicza zaraz poznali. Wisiał nagi zupełnie, a na piersiach miał okropny naszyjnik złożony z głów ponawłóczonych na powróż. Były to głowy jego sześciorga dzieciaków i żony [OM, v. 8, 154].

Zagłoba wyteżył wzrok; istotnie na najwyższej machinie słońce oświeciło nagi trup ludzki kołyszący się na powrozie, zgodnie z ruchem beluardy, na kształt olbrzymiego wahadła. [...] Wtem Wołodyjowski pobladł jak płótno i krzyknął przeraźliwym głosem: – Boże wszechmogący!... to Podbipięta! [OM, v. 10, 135].

[z opowiadania *Zbrojka*]: Jadę do stodółki, wierzeje otwarte. Wchodzę, widzę: wisi nagi ciało na belce... Pomyślałem, że Kmicic, aż gdy oczy do mroku przywykły, patrzę, że trup jakiś chudy i kościsty, a tamten wyglądał jak Herkules... Dziwno mi było, żeby się mógł tak skurczyć przez jedną noc... Zbliżam się tuż – Kuklinowski! [P, v. 13, 347].

Krypus [...] wyglądał dziś inaczej, albowiem wyschłe ciało jego było obnażone zupełnie, tylko przepaska bluszczoła okrywała mu biodra, na głowie zaś miał wieniec z róż [Q, v. 22, 149].

Niemal każda z osób jest w powieściach skonkretyzowana i zanim zostanie zamordowana – mówi i działa. Makabra mordu popełnionego na rodzinie Strzyżowskiego porusza straszliwą w wymowie, odwołującą się do estetyki barokowej²⁸ barwnością opisu przystrojonego wieńcem z głów najbliższych nagich zwłok szlachcica. Wychudłe, obnażone ciało surowego chrześcijanina mającego zawisnąć na krzyżu także budzi litość i rodzi trwogę, ale czytelnik bodaj szczególnie żałuje Longinusa Podbięty, walecznego rycerza i wzbudzającego sympatię człowieka. Obnażenie jego potężnego ciała, a potem powieszenie poprzeszywanych strzałami wroga zwłok i wystawienie ich na widok publiczny – wzbudza przerażenie i litość nad pośmiertnym losem tej szlachetnej jednostki. Szczególna *pompa funebris*, poza innymi, patriotycznymi celami, ma przywrócić ciału Podbięty godność. I odwrotnie – odbiorca raduje się z wendety Kmicica, który – naprzód rozebrany i pobity przez Kuklinowskiego – odpląca mu z nawiązką bolesne upokorzenie.

Najbardziej jednak rozpoznawalną sceną, w której nagość pohańbionego zostaje wyeksponowana celem napiętnowania, jest wbijanie na pal Azji Tuhajbejowicza²⁹:

Azja leżał na wznak i oddychał dobrze, albowiem ramiona miał wyciągnięte po obu stronach głowy, przez co rozszerzona pierś jego poruszała się swobodniej i nabierała więcej powietrza niż wówczas, kiedy leżał przykrępowany do grzbietu bachmata. Rękoma nie mógł jednak poruszyć, bo były przywiązane nad głową do dębczaka idącego wzdłuż jego pleców i okręcone umaczną w smole słomą. Tuhaj-bejowicz domyślił się zaraz, dlaczego to uczyniono, lecz w tej chwili spostrzegł i inne przygotowania, które zwiastowały, że męka jego będzie długą i okropną. Oto od połowy ciała aż do stóp był rozebrany i uniósłszy nieco głowy, ujrzał między swymi nogami kolanami świeżo obrobione siekierą ostrze pala [PW, v. 19, 141-142].

Obnażenie Azji od pasa w dół ma przede wszystkim motywację praktyczną, bo miejsce na ciele ofiary, w które powoli wbijać się będzie ostrze pala, musi być widoczne dla oczu tego, który chce nasycić się zemstą: na wpół już oszalałego z rozpacz Nowowiejskiego. Tatuaz ryb jako znak rodowy – zostaje osłonięty; wbijany na pal Azja staje się Tatarem, który zostanie pokonany bronią swojej własnej, barbarzyńskiej kultury.

Jak w *Quo vadis*, tak i w innych powieściach historycznych mamy do czynienia ze zbiorowymi obrazami nagich zwłok. Odżegnywanie się Sienkiewicza od wpływu naturalizmu w poniższych passusach okazuje się fałszywe:

Niektórzy wisielcy musieli wisieć już od dawna, gdyż czaszki ich były całkiem nagie, a nogi niezmiernie wydłużone. Za zbliżeniem się Juranda stado zerwało się z wielkim szumem, ale wnet zawróciło w powietrzu i poczęło się sadowić na poprzecznej belce szubienicy [K, v. 24, 214].

²⁸ Na ten aspekt zwraca uwagę Tadeusz Bujnicki, *Sienkiewicza powieści z lat dawnych. Studia* (Kraków: Universitas, 1996), 125.

²⁹ Na szczególne okrucieństwo tej sceny (i innych podobnych w *Trylogii*) oraz bestialskich obrazów w *Quo vadis* jako wpływu Emila Zoli i naturalistów zwraca uwagę znawca antyku Jan Parandowski, *Luźne kartki* (Wrocław: Ossolineum, 1967), 25-26.

Stosy ciał leżały szczególniej pomiędzy namiotami; trupy półnagie, obdarte, z wytrzeszczonymi oczyma, z przerażeniem zakrzepłym w martwych źrenicach, okropny przedstawiały widok [P, v. 13, 256].

[...] stary rycerz z Bogdańca, a z nim Zbyszko i Czech wrócili na pierwsze pobojowisko, na którym leżeli wycięci piesi knechtowie. Trupy ich były już poobdzierane od naga, a niektóre poszpecone okrutnie rękoma mściwych Żmujdzinów [K, v. 25, 222].

Rozbieranie do naga staje się także pretekstem do prezentacji scen demaskujących porywczosć charakteru bohaterów, dość wspomnieć „wypuszczenie” przez Kmicica „gołych oficerów [poniewieskich] na śniegi” lub „rajtarów nagich i pokrwawionych do Zamościa”, oraz zabiegów humorystycznych, gdy Zagłoba, szukając przebrania dla siebie i Heleny, zmusza przygodnych wędrowców do oddania im przyodziewku, a całe – w istocie zabawne – zdarzenie komentuje, wykorzystując charakterystyczny dla siebie humor słowny:

Wypuściłem ich nagich, jak ich matka porodziła. Jeśli mnie sułtan nie zrobi baszą albo hospodarem wołoskim, to jest niewdzięcznikiem, gdyż przysporzyłem dwóch tureckich świętych [OM, v. 8, 56].

Nagie ciała osobne

Nagość wiąże się – co oczywiste – z pięknem kobiecego ciała, z jego kontemplacją, p(o)d-gładaniem, z pożądaniem, z posiadaniem. Sienkiewicz, niezrównany w malowaniu scen perwersyjnych, wywiązuje się z pisarskiego zadania, stosując dwa zasadnicze pomysły: widzenie kobiety w kąpieli lub podziw dla jej kształtów wykutych na podobieństwo posągu (z marmuru, alabastru, a nawet żelaza i stali) rysujących się kusząco pod ubraniem. Koncepty te mają charakter dość stereotypowy, ale w swoim rodzaju dyskretny, a ich proveniencja ugruntowana jest kulturowo, odwołuje się przeważnie do mitologii³⁰. W sposobie ujęcia

³⁰ Inspiracje mitologiczne m.in. w kreowaniu postaci kobiecych omawia Adriana Adamek-Świechowska, *Północ-Południe. Dwa oblicza miłości w utworach Henryka Sienkiewicza* (Opole: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, 2012). Sienkiewicz często splota wyobrażenie mitologiczne ze sztuką przedstawiającą; typowym przykładem stylizacji mitologicznych zespolonych z malarstwem jest wspomnienie Krzyckiego o Róży Stabrowskiej, o „jej białych, na wpół dziecinnych jeszcze ramionach, wychylających się z tiulów jak z piany wodnej” (W, v. 35, 9), sugerujące narodziny Wenus z obrazu Botticellego. Zob. też Zofia Mocarska-Tycowa, „Sienkiewicz i malarstwo”, in eadem, *Tropy przymiery. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005); Bogdan Mazan, „Impresjonizm” *Trylogii Henryka Sienkiewicza* (Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1993), zwłaszcza 126-127; Kwiryna Handke, „Henryk Sienkiewicz i Stefan Żeromski” in *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, 319-336; cf. Ewa Górecka, *Zachować piękno. Kreacja przestrzeni dekadenta w powieściach Henryka Sienkiewicza* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008), 224-228.

stara się Sienkiewicz przestrzegać zasad wyartykułowanych później w antologii *Prez z pornografią!*, tj. zakładać „listek figowy” tam, gdzie mogłoby spocząć spojrzenie pruderyjnego czytelnika.

Warto by zadać sobie pytanie o to, które z Sienkiewiczowskich protagonistek łatwiej, które trudniej, a które zgoła wcale nie odsłaniają swojego ciała lub ujawniają je w jego fragmentach na ogół nienacechowanych erotycznie, innymi słowy – jaki typ kobiecości poddaje się nagości (dosłownej lub wyobrażonej) w sposób naturalny, przez co budzi męskie pożądanie, a jaki z nagością nie koresponduje? Do tych drugich należą z pewnością smutne, tkliwe i bezcielesne, anielskie, duchowe, delikatne, budzące uczucia wyższe, skazane na śmierć lub żyjące w cieniu śmierci³¹ dziewczynki i dziewczyny: Litka, Lilian Morris, a nawet Danusia Jurandówna, co ciekawe – również obdarzone geniuszem muzycznym – skrzypaczka Marynia Zbytłowska i fortepianistka Klara Hilstówna, należą do nich także młode wdowy: przede wszystkim jak gdyby zupełnie wolna od ciała Emilia Chwastowska, matka-zakonnica³², ale także Zofia Otocka i wszystkie wierne żony, zwłaszcza te, które są również matkami. To wyjaśnia, dlaczego np. Bigielowa nie ma (już) ciała kobiety (za to ma okazałą gromadkę dzieci), podobnie jak: Skrzetuska, Ketlingowa, Kmicicowa, dlaczego tracą je kobiety w stanie brzemiennym (*in statu nascendi* – Anielka Kromicka czy Marynia Połaniecka). Nieskalane ciężą ciała ocala Baśka Wołodyjowska, Aneta Osnowska, Teresa Maszkowa, Laura Davisowa. Zainteresowanie Sienkiewicza kobiecym ciałem spada zatem nie tylko z upływem lat i starzeniem się tego ciała, ale wraz z macierzyństwem³³.

³¹ Cf. rozważania R. Koziołka w rozdziale „Eros w żałobie”, in idem, op. cit., 168-205.

³² W Emilii Chwastowskiej kocha się przecież mający wkrótce umrzeć Bukacki.

³³ Bardziej „wymagający” był Stanisław Przybyszewski, dla niego kobieta przestawała być interesująca wraz z defloracją. W świetle poglądów autora *Dzieci szatana*, ciekawie, nieomal bliźniaczo przedstawia się postać Krzyckiego z *Wirów*, który również poszukuje kobiety-dziewicy: „Niechże małżeństwo da mi wszystko, co może dać, a małżeństwo z wdową mi tego nie da. Wdowa!... Pomyśleć, że każde słowo, które dziewczyna z rumieńcem i spod serca wyszepce, wdowa już kiedyś komuś mówiła – że to, co w dziewczynie jest jakby ofiarą dla miłości – we wdowie jest tylko repetycją!... nie! Dziękuję za kwiat, który już ktoś przedtem oskubywał. Szczęścia nie dziedziczy się w spadku ani z drugiej ręki” (W, v. 35, 8). Jednocześnie, po rozpoznaniu, że ukochana przez niego kobieta, domniemana Angielka – Agnes Anney jest chłopką, Hanką Skibianką, jego dawną, przelotną, konsumowaną przygodą erotyczną, czuje w tej miłości jakąś łatwość i ironię losu, podsuwającego mu kobietę „wtórą”, w jakimś sensie już skażoną posiadaniem, mniejsza z tym, że przez niego samego: „Oto on tę dziewczynę już posiadał – razem z ciałem i duszą. Była wówczas prawie dzieckiem i zarazem nierozkwitłym jeszcze kwiatem, który on zerwał i nosił czas jakiś przy piersi. Pamięć o tym mogła być wyrzutem tylko dla niego – jej nie obciążała żadną winą. Przypomniał sobie te księżycowe noce, w których się skradał do młyna, te szepty, które były jedną cichą pieśnią miłości i upojenia, przerywaną tylko pocałunkami; przypomniał sobie, jak tulił do serca jej pachnące sianem, polne, dziewięcące ciało, jak spał z jej oczu łzy i jak mówił jej, że oddałby za nią wszystkie panny ze wszystkich dworów. [...] Wraz z falą wspomnień wracała Hanka [...]. Ale to była Hanka, a teraz jest panna Anney. W Krzyckim od czasu, gdy ją pokochał, rwały się do niej zmysły, jak skowycząca sfora,

Oczywiście, maskulinistyczny punkt widzenia autora zakłada, że kobiecość odbija się w męskim oku, stąd w kreacjach tych mamy przeważnie do czynienia z opalizacją postrzegania kobiet przez pryzmat męski³⁴. Ligia budzi silne pożądanie w Marku, na Petroniuszu zaś, choć ten, jako esteta potrafi ocenić jej obiektywną piękność, na pierwszy rzut oka nie robi oszałamiającego wrażenia. Szesnastoletnia Marynia Zbyłtowska u jednych wzbudza litość z powodu „obnażonych czerwonych ramionek”, ukochany przez nią Groński traktuje ją jak dziecko, które wymaga opieki³⁵, ale dla zakochanego w Maryni (bardziej platonicznie i zabobonnie aniżeli erotycznie) Laskowicza jest uosobieniem piękna mistycznego posążku. Nie budzi ona pożądania, będąc „lilią mistyczną”, zupełnie tak samo, jak inna „lilia” i imienniczka – Marynia Połaniecka. Wprawdzie mąż myśli o niej często, w początkach znajomości nawet: „perkalowa suknia, pokrywająca młode i wysmukłe ciało, nie schodziła mu z oczu” (RP, v. 32, 22), ale w myślach tych prawie nigdy nie pożąda jej ciała, nigdy tego ciała nie rozbiera. Jest w jego wyobrażeniu – łagodna, spokojna, dziewicza – materiałem na wierną, poświęcającą się i cichą żonę oraz opiekuńczą matkę jego przyszłych dzieci³⁶:

ale on je trzymał dotychczas na uwięzi, albowiem jednocześnie klękał przed ukochaną. Była mu pożądaniem, lecz zarazem czymś tak niedostępnym, wysokim, czystym i tajemniczym w swej dziewiczości, iż ta myśl, że przyjdzie chwila, w której zostanie panem tych skarbów i tych tajemnic, wydawała mu się rozkoszą nad wszelką miarę rozkoszy; tym bardziej bezdenną, że połączoną jakby ze świętokradztwem. – A teraz musiał sobie powiedzieć, że to świętokradztwo już spełnił, że urok czegoś nieznanego się rozwiął, że w tej westalce nie było dla niego już tajemnicy i że z tego kielicha już pił. I to znów była jedna ponęta mniej, jedno rozczarowanie więcej. W ten sposób panna Anney mąciła mu wspomnienie polnej wieśniaczki Hanki – Hanka zaś zmniejszała urok panny Anney. Obie były tak odmienne, tak do siebie niepodobne, że nie mogąc ich połączyć w jedną istotę, zmagał się z tym rozdwojonym wrażeniem na próżno z uczuciem niepokoju i bólu” (W, v. 36, 83).

³⁴ Vide Lech Ludorowski, „Antropologia urody Sienkiewiczowskich heroin. Portret wprowadzający”, in idem, *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 1999), 285-289. Zwraca na to uwagę także Jolanta Sztachelska, „Laury i Beatrycze. Przyczynek do estetyki Sienkiewiczowskiego portretu kobiecego”, in *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice*, ed. Elżbieta Nowicka, Zbigniew Przychodniak (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008), 201-202.

³⁵ Relacja Groński-Marynia jest analogiczna do związku Połaniecki-Litka. Zresztą w *Wirach* mamy do czynienia z powtórzeniem niektórych scen z *Rodziny Połanieckich*.

³⁶ Inspirująca w tej kwestii jest książka Ewy Kosowskiej *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza* (Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013), 201-204. Autorka pisząc o stosunku Sienkiewicza do kobiet (oraz ruchów emancypacyjnych), wskazuje na ironię i protekcjonalność pisarza. Kosowska omawia także obszar zainteresowań kobietą jako ostoją domu, który jest ostoją człowieka. Jeśli uznać, że żona i matka to pewna monolityczna docelowość, bardziej jednak życia aniżeli sztuki, wynika stąd, że wiele Sienkiewiczowskich protagonistek, tych ciekawszych, intrygujących, niepokojących albo wcale nie realizuje drogi ku ślubnym obrączkom czy kołyskom, bowiem droga ta zostaje przerwana np. przez ich śmierć, albo zanim w taką rolę wejdą, będą na tyle atrakcyjne (fizycznie), a ich przygody na tyle fascynujące, że warto będzie wypełnić nimi karty powieści.

Widział jej miłą, łagodną twarz ze ślicznymi ustami i z maleńkim znamieniem, nad górną wargą, jej oczy patrzące spokojnie, w których widać było skupienie i uwagę, z jaką słuchała jego słów; widział całą jej postać, wysmukłą, giętką, od której biło ciepło wielkiej, a zarazem niezmiernie dziewiczej młodości. Przypomnił sobie jej jasną suknię i końce stóp wyglądające spod tej sukni, i delikatne, lubo nieco opalone, ręce, i ciemne włosy poruszane powiewem w ogrodzie [RP, v. 32, 80-81].

Za to dość sprawnie operację imaginacyjnego, wprowadzonego potem w czyn, rozbierania i uprawiania miłości przeprowadza Połaniecki na Terce Maszkowej, przy której „czuł ciepło bijące przez lekkie ubranie od jej ciała i doznawał takiego wrażenia, jakby go ktoś obsypywał skrami” (RP, v. 34, 123). Zniewolony pożądaniem, nie krępuje się prowokować, a potem aranżować sytuacji przykrej dla żony:

Chwilami oboje tańczący przesuwali się tuż koło Maryni, i wówczas widziała doskonale, jak jego ręka silnie obejmuje stan pani Maszkowej, jak jego oddech oblewa jej szyję, jak rozdymają mu się nozdrza, a spojrzenia ślizgają się po obnażonym gorsie [RP, v. 34, 89].

Wreszcie po prostu zdradza Marynię. Zaraz potem jednak, zaspokoiwszy żądze, pogardza kochanką, traktując ją jak przedmiot jednorazowego użytku, a racjonalizując swój postępek, lęka się już tylko wykrycia romansu. Połaniecki w ogóle silnie odczuwa swoją seksualność (epizod z tasiemkami Anety Osnowskiej), ale raczej nie kieruje ich w stronę przyszłej matki swoich dzieci, której jedynym marzeniem jest uszczęśliwić męża. Być może powodem aseksualności Maryni jest postrzeżenie jej przez parafiański sposób bycia i myślenia, może przyczynia się do tego nazbyt sielska (zapamiętana z Krzemienia) uroda Maryni, która podoba się natchnionym poetom, wszak Zawilowski pisze dla niej wiersze, a Świrski portretuje, być może niejako przymusowe małżeństwo, naznaczone piętnem śmierci Litki, śmierci, która jak mroczna stuła związała im ręce. Mówiąc krótko: Marynia – stała w uczuciach i przewidywalna w emocjach, stwarzająca „dobroczynną aurę, błogosławioną atmosferę swego domu”³⁷ – nie pociąga zwyczajnych mężczyzn, gustujących na ogół w innym typie kobiecości³⁸. Analogicznie rzecz się ma z Litką, Lilian Morris, „istotą delikatną, wiotką, o rysach drobnych i twarzy smutnej, pomimo iż prawie dziecinnej” (PS, v. 3, 41), Danusią Juranówną, Jenny z *Orsa*, a nawet Nel, które w silnych mężczyznach budzą potrzeby nie tyle seksualne (choć Jenny wzbudza je w dyrektorze cyrku, Hirschu), ile chęć obrony, osłaniania tych kruchych, delikatnych, jakby nieziemskich istot przed niebezpieczeństwami świata.

³⁷ Vide Juliusz Kaden-Bandrowski, *Pióro, miłość i kobieta* (Warszawa: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1931), 120-121.

³⁸ O Maryni jako ideale kobiecym (ale tylko duchowym!) pisze Jadwiga Zacharska, „Sienkiewiczowski ideał kobiety – Marynia Połaniecka”, *Przegląd Humanistyczny*, no. 6 (1996).

Diana u wodotrysku

Widzenie kąpiącej się kobiety, które dane jest męskiemu oku, wprowadza Sienkiewicz do: *Quo vadis*, *Wirów* oraz *Na polu chwały*. Winicjusz w takiej właśnie konfiguracji zobaczy po raz pierwszy Ligię, zakochawszy się w niej (czy raczej w jej zjawiskowym ciele) bez pamięci. Zachwycony, zdaje Petroniuszowi relację ze swego *amor furor*:

[...] raz o świcie zobaczyłem ją myjącą się w ogrodowej fontannie. I przysięgam ci na tę pianę, z której powstała Afrodyta, że promienie zorzy przechodziły na wylot przez jej ciało. Myślałem, że gdy słońce zejdzie, ona rozplynie mi się w świetle, jak rozplywa się jutrzienka. Od tej pory widziałem ją dwukrotnie i od tej pory również nie wiem, co spokój, nie wiem, co inne pragnienia, nie chcę wiedzieć, co może mi dać miasto, nie chcę kobiet, nie chcę złota, nie chcę korynckiej miedzi ani bursztynu, ani perłowca, ani wina, ani uczt, tylko chcę Ligii [Q, v. 20, 10].

Dlaczego Winicjusz, ujrawszy eteryczną Ligię, chce ją posiadać? Przecież Sienkiewicz w recenzji *Tańca wśród mieczów* Siemiradzkiego, pisał: „Naga dziewczyna nie budzi żądz, ale napętnia dusze widzów uwielbieniem dla boskiego swego ciała, dla słodkiej plastyki ruchów”³⁹. Winicjusz chce mieć Ligię (także by ją bić i włóczyć za włosy), ponieważ jego wyobraźnia przesiąknięta jest rzymskim zwyrodnieniem; jakże inne emocje budzi Ligia u ludzi z ducha helleńskiego – Petroniusza i u Akte⁴⁰. Zabieg ten amplifikuje ewolucję emocji Winicjusza do Ligii, młody Rzymianin staje się tym mocniejszą figurą idei nawrócenia.

Ujrzenie nagiego ciała kobiecego w kąpieli staje się dla patrzącego rodzajem prawa do tego ciała. Akt bezkarnego (wszak karą może być np. osłepienie) widzenia jest introdukcją do zawłaszczenia. Być zobaczonym nago, wystawionym na cudze spojrzenie – choć przecież nieintencjonalnie – jest pierwszym krokiem do fizycznego posiadania, stanowiąc formę wzrokowej defloracji. Rzymianin, Marek Winicjusz uzurpuje sobie prawa do ciała Ligii, które chce zdobyć przemocą, najpierw oczu, które domagają się powtórnego widzenia zobaczonej w sadzawce nagości:

I począł patrzeć na nią, jakby chciał nasycić się jej widokiem, i palił ją oczyma. Wzrok jego ześlizgiwał się z jej twarzy na szyję i obnażone ramiona, pieścił jej śliczne kształty, lubował się nią, ogarniał ją, pochłaniał, lecz obok żądz świeciło w nim szczęście i rozmiłowanie, i zachwyty bez granic [Q, v. 20, 70],

potem zaś lubieżnego czynu, który uniemożliwia mu jej opiekun – atleta Ursus.

³⁹ Henryk Sienkiewicz, „Taniec wśród mieczów Henryka Siemiradzkiego”, *Słowo*, no. 149 (1882).

⁴⁰ Tadeusz Bujnicki, „Ciało i erotyka. Rozbieranie Ligii”, 58, zwraca uwagę na helleńskość gustów i zmysłowego piękna, jakie reprezentuje Petroniusz. Wykwintność i kontemplacyjność odnosząca się do tradycji greckiej przeciwstawiona jest w ten sposób wynaturzoniom wyobrażeń rzymskich.

Ligia jest ciałem, które warto rozbierać w różnych okolicznościach dla ukazania jego walorów. Jak zauważa Tadeusz Bujnicki – pisarz odsłania Ligię w trzech obrazach: jako zjawisko, o którym opowiada Winicjusz Petroniuszowi, po wtóre podczas wizyty obu mężczyzn w domu Aulusów, pod opieką których dziewczyna przebywa oraz po raz trzeci, niejako w dwu kolejnych aktach – na ucztach u Nerona. Warto zaznaczyć, że w osobie Ligii splata się piękno ciała ukształtowanego przez pisarza na wzór starożytnej rzeźby bogini (Afrodyty, ale najpierw różanopalcej Eos) z chrześcijańskim poczuciem wstydu i skromności jako reakcji obronnych⁴¹. Ligia ukrywa swą nagość – jakże widowiskowo – pod „płaszczem włosów”. Nie tylko mężczyźni zachwycają się pięknem Ligii; zaskakuje swym cudownym ciałem również kobiety – Greczynkę Akte, niegdysiejszą nałożnicę Nerona, a zaraz potem jego obecną kochankę, Poppeę. W pierwszej wzbudza czysty zachwyt i rodzi emocje nieledwie macierzyńskie:

[...] w młodej Greczynce, mimo jej smutku i mimo wczytywania się w listy Pawła z Tarsu, zostało wiele jeszcze dawnej duszy helleńskiej, do której piękność ciała przemawiała silniej niż wszystko inne na świecie. Obnażywszy Ligię, na widok jej kształtów zarazem wiotkich i pełnych, utworzonych jakby z perłowej masy i róży, nie mogła wstrzymać okrzyku podziwienia i odstąpiwszy kilka kroków, patrzyła z zachwytem na tę niezrównaną, wiosenną postać.

– Ligio! – zawołała wreszcie – tyś stokroć piękniejsza od Poppei!

Lecz dziewczyna, wychowana w surowym domu Pomponii, gdzie skromności przestrzegano nawet wówczas, gdy kobiety były same ze sobą, stała – cudna jak cudny sen, harmonijna jak dzieło Praksytelesa lub jak pieśń, ale zmieszana, różowa od wstydu, ze ściśniętymi kolanymi, z rękoma na piersi i ze spuszczonej na oczy rzęsami. Wreszcie, podniósłszy nagle ruchem ramiona, wyjęła szpilki podtrzymujące włosy i w jednej chwili, jednym wstrząśnięciem głowy, okryła się nimi jak płaszczem [Q, v. 20, 65].

Druga od pierwszego spojrzenia zniechęcona dziewczynę powodowana zawiścią. „Boska” uroda Ligii dystansuje ją bowiem w oczach świata, odbierając pierwszeństwo:

Okiem znawczynie ogarnęła od razu wszystkie kształty Ligii, oceniła każdy szczegół jej twarzy i złąka się. „To jest wprost nimfa – rzekła sobie. – Ją urodziła Wenus”. I nagle przyszło jej do głowy to, co nie przychodziło jej nigdy dotąd na widok żadnej piękności: że jest znacznie starsza! Zadrzała w niej zraniona miłość własna, chwycił ją niepokój i różne obawy poczęły jej przesuwać się szybko przez głowę [Q, v. 20, 103].

Rozbieraniu Ligii towarzyszą okoliczności wydobywające estetyzm jej ciała: pastelowe kolory, jasny poranek, poblask światła. Szczupłość i wiotkość ciała aż prześwieczonego porannym światłem sugeruje delikatność i pastelowy kolor jej skóry, ale pełne kształty znamionują kobietę. To idealne piękno będzie jednak

⁴¹ Tadeusz Bujnicki, „Ciało i erotyka. Rozbieranie Ligii”, 52-54; cf. uwagi M. Grabowskiego, op. cit., 223.

poddane próbie umęczenia, w toku akcji ciało Ligii ulegnie popsuciu, odsłaniając to, co w człowieku najważniejsze – duszę:

[...] teraz twarz jej stała się niemal przezroczysta, ręce wychudły, ciało wyszczuplało przez chorobę, usta pobladły i oczy nawet zdawały się być mniej błękitne niż przedtem. Eunice, która przynosiła jej kwiaty, i drogie tkaniny dla przykrywania jej nóg, wyglądała przy niej jak bóstwo cypryjskie. Esteta Petroniusz na próżno silił się, by wynaleźć w niej dawne ponęty [...]. Lecz Winicjusz, który kochał teraz jej duszę, kochał ją tylko tym bardziej [...] [Q, v. 22, 218].

Z perspektywy ideowej – uwzniośleniu chrześcijaństwa – zabieg jest zrozumiały i wychowawczy, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że ewolucja Ligii od ciała ku duszy i *per analogiam* ewolucji uczuć Winicjusza, jest dla estety przygnębiająca i rodzi konstatację o zasmuceniu religią, jako czynnikiem odejmującym światu czyste piękno⁴². W aspekcie tym bardzo wymowną sceną jest śmierć Petroniusza i Eunice, skomentowana przez narratora:

Biesiadnicy jednak patrząc na te dwa białe ciała, podobne do cudnych posągów, zrozumieli dobrze, że z nimi razem ginie to, co jedynie jeszcze pozostało ich światu, to jest jego poezja i piękność [Q, v. 22, 252].

Władysław Krzycki, bohater *Wirów*, ujrzy w kąpielu służącą swej ukochanej, pannę Polcię. Paradoksalnie jednak to nie podmiot widzący, ale przedmiot widziany wykaże *ex post* aktywność miłosną. Krewka, czarnowłosa dziewczyna zapala miłością do „cudnego jastrzębskiego panicza”, który widział całą ją, całą jej nagość. To widzenie staje się formą oswojenia, wspólnej tajemnicy erotycznej, której żadne z nich nie zapomni.

Ułożywszy wszystko w ten sposób, narzucił na siebie byle jak ubranie i wsunąwszy stopy w pantofle udał się do łazienki nie przewidując, że spotka go tam nadzwyczajny wypadek i że za chwilę zobaczy [...] coś podobnego do Diany w wodotrysku. W tej samej bowiem sekundzie, w której otworzył drzwi, zaszumiały strumienie wody i przy świetle niebieskich szyb łazienki ujrzał stojącą pod tuszem nagą i operloną błękitnie postać niewieścia, z pochyloną nieco głową i z rękoma podniesionymi do włosów, które czarną falą przesłaniały jej twarz. Trwało to jedno mgnienie oka. Przysłumiony krzyk i stukot zamykanych drzwi rozległy się razem. Krzycki popędził jak wichur do swego pokoju i wzburzony a zarazem przerażony chwycił drżącą ręką karafkę, nalał szklankę wody, wypił ją i jął powtarzać bezładnie: „Co się stało? Kto to był?” [W, v. 35, 96].

Kiedy wkrótce nastąpi *anagnorisis* i Krzycki zorientuje się, że „naga, operlona błękitnie postać niewieścia” nie była żadną z pań z towarzystwa i z ulgą skonstatuje, że nie grożą za to żadne konsekwencje wynikające z konwenansu,

⁴² Egzaltowana Ligia już wcześniej, pod wpływem nauk religijnych, zdradza masochistyczne pragnienie męczeństwa: „Widziała się męczennicą, z ranami w rękach i stopach, białą jak śniegi, piękną nadziemską pięknnością, niesioną przez równie białych aniołów w błękit, i podobnymi widzeniami lubowała się jej wyobraźnia” (Q, v. 20, 60).

pozwole sobie otwarcie kontemplować ciało panny służącej: „podszedłszy do okna, spoglądał przez chwilę na jej zgrabną postać, oddalającą się w głąb ulicy – i nagle zjawiła mu się znowu przed oczyma wizja białego posągu w błękitnych kroplach wody” (W, v. 36, 29). Panicz Krzycki ma w ogóle upodobanie do ciał kobiecych niższego urodzenia i czyni to – jak pokazuje pisarz – nieświadomie. O ile jednak powodowany konwenansem odsuwa od siebie (nie bez żalu wszakże) „Dianę u wodotrysku”, racjonalizując jej społeczny status, to z pewnością bez wyrzutów sumienia pożąda pięknej Angielki, panny Anney, nie zdając sobie sprawy, że to „stalowe ciało” urodziło się chłopką z Rzęślewa. Tak, poprzez zabiegi godne Witolda Gombrowicza, pokazuje Sienkiewicz prawdziwe skłonności seksualne i ujawnia swoje przemyślenia w przedmiocie doboru naturalnego⁴³.

Celowo, z ukrycia podglądać może tylko męczyzna prymitywny, powodowany żądzą, której nie potrafi w ludzki sposób ani zrealizować, ani okiełznać, ani zsublimować. W powieści *Na polu chwały* daje Sienkiewicz dwie sceny podglądania przez obscenicznego, lubieżnego satyra, Krzepeckiego „półnagości” panny Anuli Sienińskiej – „przez dziurkę od klucza” oraz w kąpielu.

Raz wczesnym rankiem Agnieszka spłoszyła Marcjana zagląającego przez dziurę od zawory we drzwiach do pokoju sieroty. On cofnął się, zgrzytnąwszy zębami i pogroziwszy pięścią, lecz „pannica” zawołała zaraz siostry i obie, zastawszy dziewczynę nie ubraną, poczęły się znęcać nad nią jak zwykle.

– Wiedziałas, że on tam stoi – mówiła starsza – bo podłoga za drzwiami trzeszczy i słycać, gdy się kto zatrzyma, ale i tobie to widać też po myśli.

– Ba! oblizywał się na specjały, a ona mu ich nie kryła – przerwała Joanna – zali ty się Boga nie boisz, bezwstydnico? [NPCH, v. 27, 219].

Raz, gdy po nastaniu ciepłych dni panna Sienińska poszła świtaniem wykąpać się w ocienionej strudze, zanim zaczęła się jeszcze rozbierać, ujrzała po drugiej stronie wychylające się ze zbitej gęstwiny oblicze Marcjana. Wówczas poczęła uciekać bez tchu, a on pogonił za nią, lecz chcąc przeskoczyć strugę, nie doskoczył, wpadł w wodę, ledwo się wygrzebał i wrócił do domu przemoczony do nitki i wściekły [NPCH, v. 27, 221].

W obu tych scenach czytelnik nie widzi nagości dziewczyny tak, jak nie może jej zobaczyć antypatyczny brzydał Marcjan Krzepecki, bowiem w tym pornograficznym procederze co i rusz ktoś lub coś mu przeszkadza, płosząc ofiarę. Celem przywołanych scen jest ośmieszenie podglądacza, który – jako niecywilizowany cham – niegodny jest dostąpić łaski widzenia, a z bezczelnych prób podglądania wyniesie tylko szkody i wstyd. Zagęszczająca się i niepokojąca atmosfera erotyczna zostaje rozproszona przez komizm tę erotyczność znoszący.

⁴³ Analogicznie rzecz się ma z rewolucjonistą Laskowiczem. Pragnie on Maryni, bowiem nie pochodzi ona z jego sfery, stanowiąc uosobienie wyższości. Ale, o ile więc Laskowicz podąża wzwyż, Krzycki sięga do nizin. To w *Wirach* znamienne i warte uwagi przy interpretacji także wątku rewolucyjnego.

Skojarzenia „kąpielowe” pojawiają się także w *Bez dogmatu*:

Gorące dni zdarzają się nawet tu, w Gasteinie. Co za upał! Anielka nosi suknie z białej flaneli, takie, jakich Angielki używają do *lawn-tennis*. Pijamy rano kawę na świeżym powietrzu. Ona przychodzi po kąpeli świeża, jasna jak śnieg o wschodzie słońca. Wysmukłe jej ciało rysuje się wyraźniej niż zwykle pod miękką suknią. Poranne światło oświeca ją tak dokładnie, że widzę każdy włoszek jej brwi, rzęs i owego puszku pokrywającego jej delikatne policzki. Włosy jej bywają jakby mokre, ale w tym blasku zdają się jaśniejsze niż zwykle, a źrenice są przezroczytsze. Jaka ona młoda, jaka upajająca! [BD, v. 31, 33].

Świeżo umyte ciało Anielki skąpane jak gdyby ponownie w porannym słońcu ujawnia subtelne, jednak dla oka wytrawnego konesera widoczne detale. Biała suknia poranna – zapewne, jak u Sienkiewicza, prześwietlona światłem – pozwala na odgadywanie kształtów, a mokre jeszcze po kąpeli włosy podkreślają naturalność dziewczyny. Wszzechogarniająca biel formująca tę scenę sama w sobie jest rodzajem nagości, odsłania czyste jeszcze wówczas, nieprzeintelektualizowane intencje erotyczne prowadzącego „dziennik uwodziciela” Płoszowskiego.

Ludzie-posągi

Rozbudzeniu wyobraźni odbiorcy służy stosowana w każdej powieści podobna technika opisu kobiecego ciała. Rzadko, tj. poza *Quo vadis*, jest ono całkiem nagie, nie jest również na wpółnagie. W *Trylogii*, gdzie „spojrzenie [męskie] jest selektywne, tnie jej [kobiety] sylwetkę tak, że kończy się ona na linii piersi”, a „nagość jest poza przedstawieniem, co najwyżej nazwą ogólną, ale nie konkretnym ciałem. Mimo tej nieobecności Sienkiewicz daje nam do zrozumienia, że jego bohaterowie myślą o ciele, nawet jeśli pozostaje ono nieprzedstawione”⁴⁴. Ciało przeważnie skrywa się – ale tylko pozornie – pod ubraniem: przylegającym do figury, opinającym ją, jak druga skóra, jak ciasny futerał, przez co oku obserwatora ciało to jawi się jak posąg. Przy tym tak typowe dla Sienkiewiczowskiego obrazowania igranie ze światłem i cieniem dodaje opisom pikanterii, eksponując określone elementy wyglądu zapładniające imaginację patrzącego, dla którego wypukłości i wklęsłości stają się i estetycznym wyzwaniem, i erotyczną obietnicą.

„W nagości bez osłon esencja piękna znika”⁴⁵ – dowodził Walter Benjamin, wskazując na ścisły związek pomiędzy opakowaniem, a tym, co opakowane, taki związek wytwarzał bowiem Tajemnicę. Benjamin, wykluczając z tej reguły jedynie sztukę i przyrodę, twierdził, że obnażanie ciała ludzkiego skazuje jego piękno

⁴⁴ R. Koziołek, op. cit., 123.

⁴⁵ Cyt. za: G. Agamben, op. cit., 95.

nie tylko na pozorność, a wraz z odsłanianością, wyczerpuje się niejako Tajemnica i nagość staje się przeraźliwa, ostateczna⁴⁶. Męscy protagoniści Sienkiewicza nie odsłaniają więc tajemnic do końca, pozwalając sobie na domniemania i przypuszczenia. Powieściowe akty seksualne, które – rzecz jasna – zadziały się poza oczyma czytelników jako retrospektywy bohatera albo antecedencje narracyjne, nie przydarzyły się zapewne za dnia, ale pod osłoną nocy lub alkowianego mroku. Wprawdzie temat to niezręczny, maskowany biologicznymi, a więc naturalnymi skutkami, tj. brzemiennością kobiet (zawstydzonych nierzadko tą płodnością, jak Oleńka Kmicicowa, zażenowanych, jak Anielka Kromicka lub pogodzonych w imię wyższych wartości małżeńskich, jak Marynia Połaniecka), ale przecież nie zawsze. Krzycki np. tak wspomina swoje schadzki z Hanką: „[...] widywaliśmy się tylko w nocy i [...] właściwie nie wiedziałem nigdy dobrze, jak ona wygląda, chociaż przy księżycu wydawała mi się ładna” (W, v. 35, 67). To niewidzenie ani nagości, ani nawet twarzy kochanki i w efekcie sprowadzenie jej tylko do roli seksualnego instrumentu sprawia, że „panicz jastrzębski” nie rozpozna Hanki w pannie Anney, „nowym” obiekcie swoich namiętności.

Aby wyobrazić sobie ciało jako posąg, „sztuczną naturę”, trzeba być artystą albo chociaż artystą wrażeń – dlatego najwyraźniejsze projekty tworzą znawcy: Petroniusz i Płoszowski⁴⁷. Od ciał-posągów aż roi się w *Quo vadis*, powieści najłatwiej poddającej się takiemu zestawieniu. Petroniusz, jako posiadacz jednego z najpiękniejszych ciał w Rzymie, i mając upodobanie w rzeźbie, każe spetryfikować swoje kształty w posągu Hermesa, Marek Winicjusz jawi się jako „posąg Herkulesa w młodzieńczym wieku”, Ligia jako posągowa alegoria „Wiosny”, modlący się Chilon Chilonides przypomina posąg nagrobny, godzien posągu jest zwycięski Ursus, posągiem z białego marmuru wydaje się konająca Eunice, do „wspaniałych posągów z hebanu” – podobne są Murzynki-niewolnice, posągowe kształty mają walczący gladiatorzy, etc. Do tradycji chrześcijańskich nawiązuje Sienkiewicz w porównaniach Maryni Zbyłtowskiej do posągów świętych (Cecylii i Apolonii). Posągową kreacją męską w powieściach współczesnych jest oczywiście Kopowski z *Rodziny Połanieckich*, adonis obdarzony „posągową i twardą jak marmur głową”, „białym jak marmur czołem” szczyli się Ketling. Także ksiądz Kordecki, ma „w twarzy i całej postawie [...] taki jakiś spokój, jaki prawie tylko kamienne posągi mieć mogą”, zaś komtur Lichtenstein jest „podobny do odlanego z żelaza posągu” (K, v. 23, 41).

⁴⁶ O takim wyczerpaniu się tajemnicy poprzez obnażenie pisze Rafał Wojaczek w *Prośbie* (inc. *Zrób coś, abym rozebrać się mogła jeszcze bardziej*) oraz w *Piosence z najwyższej wieży*.

⁴⁷ Zwrócił na to uwagę Tadeusz Bujnicki, „Sienkiewiczowski bohater wśród dzieł sztuki i książek”, in *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, ed. Ewa Ihnatowicz (Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1999), 47-48. Rzecz omówiła wyczerpująco E. Górecka op. cit., 22, 211-219, w aspekcie estetyzmu dandysowskiego i dekadenceńskiego, który prowadzi do „odrzućcia natury, fascynacji *artificial* i aprobaty dla perwersji”.

Do posągu porównana jest Helena Kurcewiczówna, o której powie Zagłoba:

Specjał to jest i rarytet, jakiego dotychczas nie oglądałem, gdyż nawet i owe figury bogiń tak właśnie z marmuru udane, jakoby żywe, któreśmy w pałacu Kazanowskich widzieli, nie mogą wejść z nią w paragon [OM, v. 10, 6].

Najbardziej jednak „posągową” – zimną, a zarazem obojętnie piękną, stworzoną na wzór antycznych bogiń jest Laura Davisowa, uosabiająca panseksualizm:

[...] ta kobieta jest ostatnim słowem tego, czego wyobraźnia najbardziej wyrafinowana i najbujniejsza może pożądać. Jest to Fryne. Można stracić istotnie zmysły, gdy się ją widzi na przykład w amazonce tak opiętej, że wszystkie kształty jej ciała są prawie równie widoczne jak kształty posągu. Na łodzi, czytając Danta, wygląda po prostu jak Sybilla – i rozumie się wówczas świętokradzką namiętność Nerona! Jest tak piękna, że niemal złowroga w swej piękności. Tylko zrosnięte czarne brwi czynią z niej współczesną, dzisiejszą kobietę – ale drażnią tym więcej. Ma ona zwyczaj, poprawiając włosy, zakładać obie dłonie w tył głowy; wówczas ramiona jej się podnoszą, cała postać wygina się, pierś podaje się naprzód – i trzeba wysiłku woli, by jej nie porwać, nie unieść na rękach i nie zanieść daleko od ludzkich oczu. W każdym z nas siedzi ukryty Satyr. Co do mnie, jestem, jak powiedziałem, człowiekiem wyjątkowo wrażliwym – toteż, gdy pomyślę, że między mną a tym żywym posągiem Junony zaczyna się coś dziać, że jakaś siła popycha nas nieubлагanie ku sobie, doznaję nieledwie zawrotu głowy i pytam się: co doskonalszego może mnie spotkać w życiu? [...] na widok tej kobiety, której greckie kształty rysowały się pod lekką odzieżą, przejmował mnie dreszcz zachwyty [BD, v. 29, 94].

Gdy sobie pomyślę, że to przepyszne zwierzę ludzkie – Laura – należy do mnie i będzie należało, póki zechcę, ogarnia mnie zupełna i podwójna radość: mężczyzny i czciela piękna; a jednak czegoś mi brak i czegoś mi duszno. Na ołtarzu mojej świątyni greckiej stoi marmurowa bogini – ale mój gotyk jest pusty [BD, v. 29, 98].

Laura jest jak jedna bryła marmuru. Przynajmniej się przy niej nie męczę, bo poza pięknnością nie ma w niej nic. Ale dosyć mam tych przerafinowanych tkliwych dusz [BD, v. 29, 110].

Posągowość asocjująca nie tylko idealne kształty, ale również chłód czy gładkość tworzywa stanowi *pendant* do akcentowanej w wielu powieściach bierności i omdłałości kobiecej. Jak posąg, nieruchomy i chłodny, pożądana staje się kobieta uległa, pozbawiona inwencji i poddająca się męskiej woli, erotycznie autystyczna, kobieta-manekin⁴⁸. Im mniej w niej życia psychicznego, tym bardziej staje się atrakcyjna jako zdobyty przedmiot, a nie współuczestniczący, aktywny podmiot. Antynomie: chłód kobiecy i war męskiej żądz, bierność i aktywność, powolność i ekspresja stanowią o dynamizmie pożądania i wektorze

⁴⁸ O kobietach Sienkiewicza jako „manekinach ponakręcanych ręką autora” pisał Stanisław Mackiewicz, *Odeszli w zmierzch* (Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1968), 99, ale w zupełnie innym sensie, manekinizację postrzegając jako słabość kreacji, mankament pisarski. Już prędzej należałoby widzieć Sienkiewiczowskie kobiety-manekiny tak, jak je później ujmować będzie Bruno Schulz (formy wypełnione tylko ciałem). Ale, o ile dla Schulza pożądanie takich ciał będzie upokorzeniem (fizjologia rządząca człowiekiem), Sienkiewicz nie zwraca sobie głowy i nie psuje doznań zmysłowych mnożeniem problemów dualizmu istoty ludzkiej (męskiej).

namiętności⁴⁹. Najdobitniejszym przykładem jest Maszkowa, a sceną – małżeńskie pieścizoty, którym przygląda się zazdrosny, ogarnięty „dzikimi instynktami” i oblany „ukropem żądy” Połaniecki:

Nagle [Maszko] objął obu ramionami młodą kobietę, przyciągnął ją ku sobie i przechyliwszy, pocałował namiętnie całować jej usta, ona zaś z rękoma opuszczonymi bezwładnie na kolana, nie oddając mu pieścizoty, ale też nie broniąc się, poddawała im się biernie, jakby była istotą pozbawioną zarówno woli, jak krwi [RP, v. 32, 114].

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Sienkiewiczowska wyobraźnia erotyczna tworzy tu swoistą antycypację *sexy-doll*.

Płoszowski, jako artysta wrażeń, esteta i koneser, posiada zdolność oceniania piękna i tendencję do postrzegania ciała kobiecego jako dzieła sztuki:

Co to za piękna rzecz, na przykład, szerokie, rzęsiście oświetlone i pełne kwiatów schody, po których kobiety przybrane balowo wchodzi na górę. Wszystkie wydają się wówczas bardzo wysokie, a gdy się patrzy na nie z dołu, jak ciągną za sobą powłóczyście suknie, przypominają aniołów w śnie Jakuba. Lubię ten ruch, światła, kwiaty, te lekkie tkaniny, pokrywające jakby jasną mgłą młode panny; a cóż dopiero mówić o obnażonych szyjach, gorsach i ramionach, które po zdjęciu narzutek zdają ścinać się, krzepnąc na powietrzu i przybierać twardość marmuru [BD, v. 29, 30].

Była już ósma rano, więc przez szyby wpadło nagle światło dzienne, które przy blasku lamp wydało się tak szafirowe, ażem się zdumiał. Alem się jeszcze bardziej zdumiał, gdym zobaczył w tych szafirach Anielkę. Miałem zupełnie to wrażenie, jakby była w grocie błękitnej na Capri. Co za tony były na jej obnażonych ramionach! [BD, v. 29, 41].

W pamięci mojej odcisnął się taki dokładny obraz, jakby to było wczoraj. Pamiętam białą suknię przybraną fiołkami, nagie ramiona, tę twarz, nieco za drobną, ale świeżą jak poranek, a tak oryginalną przez śmiały rysunek brwi, niezwykłą długość rzęs i obfitość puszek na bokach twarzy! [...] Napisałem w swoim czasie, że twarz ta czyniła na mnie wrażenie muzyki przetłumaczonej na rysy ludzkie. Był w niej jednocześnie urok dziewczyny i ponętnej kobiety. Nigdy żadna inna nie pociągała mnie silniej ku sobie [...] [BD, v. 31, 92].

Anielka uosabia więc to, co stanowi esencję kobiecości w kreacjach Sienkiewiczowskich protagonistek: dziewczynę z ponętami kobiety; taką kobiecość dziś można by nazwać lalką Barbie. A zatem lalkowość po raz wtóry. Do tej cechy zasadniczej dołącza jeszcze osobliwość, jaką jest nadmierne owłosienie twarzy i ciała, określane przez pisarza: puszkami, puchem, meszkami, wąsikami. Ich szczęśliwą posiadaczką jest – prócz Anielki – także Krzysia⁵⁰.

⁴⁹ Cf. R. Koziołek, op. cit., 169-170.

⁵⁰ O tym, jak wrażliwy był pisarz na ten, podobno znamionujący temperament, typ urody świadczy list Sienkiewicza do Mścislawa Godlewskiego z 1889 r. opisujący wrażenia erotyczne z podróży do Wrocławia, podczas której szczególne wrażenie zrobiły na nim obrośnięte włosami ręce jadącej w tym samym przedziale kobiety. O liście tym wzmiankuje Mieczysław Grydzewski w szkicu o znaczącym tytule *Obrośnięte ręce jako afrodyzjak*. List ten przypomniał w swoim znakomitym szkicu Janusz Tazbir, „Czytając Sienkiewicza”, in idem, *Od Sasa do Lasa* (Warszawa: Wydawnictwo ISKRY, 2011), 451.

Kształty posągowego ciała prześwitują przez ubrania pani Maszkowej, którą podziwia i której pożąda Połaniecki, dostrzegając na niekorzyść żony pogłębiające się różnice w wyglądzie obu kobiet:

Dawniejsza panna Krasławska była starsza około pięciu lat od Maryni i jako panna wyglądała starzej, teraz jednak zdawało się, że odmłodziła. Wysmukła i rzeczywiście nader zgrabna jej postać rysowała się w obcisłej sukni jak dziecinka. Szczególną było rzeczą, że Połaniecki, który jej nie lubił, znajdował w niej coś pociągającego, i ilekroć ją widział, mówił sobie: „Wszelako w niej coś jest”. Nawet jej głos monotony i nieco dziecinny miał dla niego pewien urok. Obecnie wprost powiedział sobie, że wygląda wyjątkowo wdzięcznie i że więcej się zmieniała na korzyść od Maryni [RP, v. 33, 209].

Szczególne upodobanie w dziecięcym wyglądzie kobiet, które podświadomie zestawia Połaniecki z ideałem, tj. zmarłą Litką Chwastowską, wyostreza jego percepcję na cechy infantylne (wygląd zewnętrzny, głos, formy zachowań) w innych kobietach⁵¹. Sienkiewiczowska predylekcja do dziewczynek, uobecniająca się nie tylko w literaturze, ale i w życiu pisarza⁵² nie uszła oczom czujnych czytelników i krytyków. Jedną z celniejszych, a obscenicznymi i zakrawających już na pedofilię satyr była Boyowska *Dziwna przygoda rodziny Połanieckich*.

Marynia Zbyłtowska z *Wirów* jawi się zarówno Krzyckiemu, jak i Laskowiczowi jak posążek, choć każdemu z nich, jak już pisano, w innym sensie. Zdrobnienie ma związek z jej wysmukłym, bardzo jeszcze dziewczęcym, szczupłutkim ciałem. Tak kontempluje je, skąpane w świetle⁵³, Laskowicz:

Ogarniał wzrokiem jej dziewczęcą postać, wysuniętą na brzeg estrady, skąpaną w blaskach elektryczności, samą przez się świetlistą i mimo woli przypominał mu się ów alabastrowy posążek, który stary kanonik uważał za największy swój skarb. Laskowicz nie był człowiekiem wykształconym. [...] gdy patrzył na tę dziewczynę ze skrzypcami w ręku, na jej czystą, spokojną twarz, na wydłużone linie jej postaci i ubrania, budziło się w nim na wpół świadome poczucie, że jest w niej coś z poezji i coś z kościoła. Wydawała mu się po prostu nadziemskim widzeniem, do którego można się było modlić [W, v. 35, 163-164].

Młody rewolucjonista utożsamia Marynię z figurką św. Apolonii, którą zapamiętał z dzieciństwa jako artefakt z wyższego świata. I Marynia, i posążek jawią mu się jako te same jakości związane z kościołem, nabożną atmosferą, modlitwą. Dlatego wspomnienia i płynące z tych wspomnień nieświadomie tęsknoty prostego chłopaka koncentrują się na eterycznej skrzypaczce należącej do innego aniżeli on świata.

⁵¹ „Lolityzm” to cecha charakterystyczna dla całego piarstwa Sienkiewicza i wielu krytyków cechę tę komentowało; podsumowanie dyskusji vide J. Tazbir, op. cit., 449-454.

⁵² Świadczy o tym choćby korespondencja z małoletnią Wandą Ulanowską, przybraną córką profesora UJ, vide komentarze R. Koziołka, op. cit., 102-107 oraz J. Tazbira, op. cit., 452-453.

⁵³ Nieprzeceniona jest rola światła w charakterystyce Sienkiewiczowskich heroin, światło pełni tu wiele funkcji: od estetyzacji po symbol.

Sienkiewicz jest szczególnie wrażliwy na wydłużoną linię kobiecej figury. Wolor ten wiąże się nie tylko ze szczupłością ciała i „spadzistością ramion”, ale również z architekturą tego ciała asocjującą strzelistość gotyckiej świątyni (także kolorystyka wiąże się z gotyckimi witrażami), skojarzenia takie nie tylko wywołują podziw dla kunsztu wykonania, ale wręcz nakazują rodzaj modlitewnego uwielbienia dla majestatycznego piękna – świątyni ciała.

Zmysł wzroku, choć najbardziej ze wszystkich agresywny i – jak chcą seksuolodzy – właściwy bardziej mężczyźnie aniżeli kobiecie – nie jest jedynym, który uczestniczy w mniej lub bardziej aktywnej kontemplacji ciała. Bywa nim zmysł powonienia (Płoszowski lubuje się w perfumach zmieszanych z wonią ciała wykwintnych kobiet), ale przeważnie jest nim dotyk⁵⁴. Mężczyźni dotykając, w określonych sytuacjach, kobiecych dłoni, ramion, stóp, rekonstruuje w wyobraźni i na zasadzie *pars pro toto*, całość ciała. Ciało to, skrywane pod suknią, pod strojem do konnej jazdy wywołuje określone skojarzenia, nie tylko, jak by się zdawało z delikatnością aksamitu, ale przede wszystkim z twardością, podobieństwem do tworzywa: marmuru czy kamienia, bądź samym posągami. Zbyszko z *Krzyżaków*:

Myślał wiernie o swojej Danusi, nieraz jednak, gdy spojrzał niespodzianie na Jagienkę, czy to w lesie, czy w domu, mimo woli mówił sobie: „Hej! To ci łania!” – gdy zaś wzięwszy ją pod boki wsadzał na konia i wyczuwał pod dłońmi jej czerstwe, jakby z kamienia wykrzesane ciało, to aż go ogarniał niepokój i [...] „brały go ciągoty”, a zarazem coś poczynało mu chodzić po kościach i morzyć go niby sen [K, v. 23, 209].

Podobnie Krzycki:

Więc naprzód przyznał pannie Anney, że jest ładna i miła, i że ma ogromnie sympatyczny głos, dziwnie pociągające spojrzenie i ciało jak marmur (ach, jakie ciało!) – wszelako zastrzegł sobie stanowczo, by nie myślała, iż się w niej zaraz zakochał, a zwłaszcza, zakochał bez pamięci [W, v. 35, 86].

Ona [panna Anney] stała między dwoma krzesłami, spokojna, uśmiechnięta, biała w swej białej sukni, hoża jak letni poranek – i tylko po ostatniej rozmowie bardziej różana jak zwykle, a on pochłaniał ją po prostu wzrokiem. Rozszalało się w nim serce i zmysły, których nigdy nie umiał hamować. Patrzył na jej promienną twarz, na obnażone ramiona, wykute jakby z ciepłego marmuru, na wypukłą silną pierś, na węzowate gibkie linie postaci, na rysujące się pod lekką suknią zbliżone ku sobie kolana i porywał go wicher żądz, które zmagaly się z uczuciem uwielbienia, jakie żywił dla tej dziewczyny, czystej jak łąka [W, v. 36, 59].

Przy [...] sposobności przycisnął mimo woli ramieniem ramię panny Anney i gdy poczuł to młode, jakby stalowe ciało, oblał go nagle war żądz, a zarazem ogarnęło go poczucie jakiejś elementarnej, niesłychanie błogiej siły. Gdyby był Grońskim i czytał kiedy w życiu Lukrecjusza hymn do Wenus. Byłby umiał siłę tę uświadomić i nazwać [W, v. 35, 79].

⁵⁴ Zob. uwagi na temat dotyku w świetnym, odważnym w interpretacjach artykule Marty Rabińskiej, „Trzy typy seksualizmu kobiecego w *Bez dogmatu* Sienkiewicza”, in *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, ed. Zbigniew Przybyła (Częstochowa: WSP, 1996), 171-172.

[...] ogarniał wzrokiem postać złotowłosej panny, podobną na koniu do boskich kształtów greckiego albo etruskiego dzbana – i poił nią oczy [W, v. 35, 139].

Nie da się ukryć, że dotykalna twardość ciała Jagienki czy panny Anney wiąże się nie ze szczupłością, ale z umięśnieniem i siłą. Wszak Jagienka, siadając na ławie, zgniata orzechy, a domniemana Angielka ma więcej siły niż jej wielbiciel, skoro bez trudu podnosi jego matkę. Te mocne ciała kobiece robią jednak wrażenie na mężczyznach zdrowych fizycznie, poszukujących tężyzny w partnerkach, jako przekazicielkach życia.

Naga męskość

W *Quo vadis* – jak zauważa Tadeusz Bujnicki – nagość męskich ciał, dyskretniejsza aniżeli kobiecych, służy przede wszystkim ukazaniu sprawności fizycznej i siły, stąd pojedynki gladiatorów, eksponujących każdy detal umięśnionego, połyskującego ciała, atleci: Ursus i Kroton, a także Winicjusz nie tylko grający w piłkę, ale także na wpół rozebrany na uczcie u Nerona, Petroniusz namaszczany wonnymi olejkami. Nagość męska jest w tej powieści naturalna, konstruuje – jak twierdzi badacz – tło powieściowe.

Fragmenty nagości odsłania Sienkiewicz i w innych utworach. Realia obyczajowe nakazujące określony ubiór lub okoliczności go wymuszające są dla pisarza okazją do prezentacji obnażonego w części lub odsłoniętego ciała męskiego. W *Ogniem i mieczem* czytamy:

Spostrzegaleś między nimi postacie podobniejsze do zbójów niż do pasterzy, okrutne, straszne, pokryte łachmanami rozmaitych ubiorów. Większa ich część była przybrana w tołuby baranie albo w niewyprawne skóry wełną na wierzch, rozchelstane na przodzie i ukazujące, choć była to zima, nagą pierś spaloną od wiatrów stepowych [OM, v. 7, 28].

Na tej samej zasadzie odsłania pisarz fragmenty męskich ciał w *Panu Wołodyjowskim*:

Tymczasem ściany Adurowicza i Kryczyńskiego rozsypały się w mgnieniu oka po miasteczku. Byli w tych ścianach niemal wyłącznie Lipkowie i Czeremisy, zatem dawniejsi mieszkańcy Rzeczypospolitej, po większej części szlachta, ale że dawno już granice jej opuścili, więc przez ten czas tułaczki stali się wielce do dzikich Tatarów podobni. Dawniejsze żupany ich zdarły się, powszechnie więc byli przybrani w tołuby baranie wełną do góry nałożone na nagie, zawięzłe od wichrów stepowych i dymu ognisk ciała [PW, v. 19, 31].

oraz w *Krzyżakach*:

[...] pospolici zaś wojownicy siedzieli koło ognisk, pod gołym niebem, mając ochronę przeciw zmianom pogody i dżdżom tylko w kozuchach i skórach, które na nagim ciele nosili [K, v. 25, 193].

Kilkakrotnie Hława zbliżał się ku takim borowym osadom, ale wysypywał się z nich na spotkanie lud dziki, przybrany w skóry na gołym ciele, zbrojny w kiścienie i łuki, a patrzący tak złowrogo spod poskręcanych przez kołtun czupryn, że trzeba było korzystać co tchu z pierwszego zdumienia, w jaki ich wprawiał widok rycerzy, i odjeżdżać jak najspieszniej [K, v. 26, 16].

Nagość spalonych słońcem i wysmaganych wiatrem stepowym ciał wojowników okrywa tylko zimowa odzież wierzchnia (tołuby baranie); tak wyglądający, ubrani wyłącznie w futra mężczyźni, kojarzą się i z dzikością, i z jakąś witalnością zwierzęcą, i pogańskością⁵⁵. Łatwość i dostępność całkowitej nagości tych ciał – tak łatwo mogących zdjąć ubranie – wzbudza lęk i przywodzi na pamięć antyczne Dionizje.

Na koniec warto wspomnieć jeszcze o innej, metaforycznej nagości: „gołych” lub „nagich szablach (mieczach)”, których frekwencja w powieściach historycznych Sienkiewicza (głównie w *Potopie*, mniej w *Ogniem i mieczem* oraz *Krzyżakach*) jest na tyle duża, że nie sposób nie dostrzec powtarzających się wyrażen. Są one symbolem groźby, narzędziem aktu odwagi i determinacji. Gotowe do natychmiastowego i celnego sztychu – w pojedynkę lub zbiorowo sugerują męską siłę. Nagie szable prezentują przede wszystkim Wołodyjowski i Kmicic, w zbiorowych ujęciach rozmaici szlachcice, którzy wyposażeni są – co ciekawe – w inny atrybut sarmackiej mocy i męskości – wąsy. Oto przykłady: „złowrogi blask gołych szabel”, „gołe ostrza migotały przy blasku świec” (OM, v. 9, 111), „uczyniło się jasno od gołych szabel” (P, v. 14, 136), „byli tacy, którzy opierać się chcieli, lecz na widok gołych szabel umilkli” (P, v. 13, 254), „powietrze poczęło się nasycać światłem; bładny blask jał srebrzyć grotty włóczni, migotać na gołych szablach, wydobywać z cienia wąsate, groźne twarze, hełmy, kołpaki, kapuzy, tatarskie baranie czapki, tołuby, sajdaki” (P, v. 13, 139), „pan Wołodyjowski jeszcze blisko, dość, że gołą szablą błysnął, oczyma zatoczył straszliwie” (OM, v. 10, 59), „[...] do chlewa wpadł sam Bohun. Był bez czapki, tylko w szarawarach i koszuli, w rękę miał gołą szablę, w oczach płomień” (OM, v. 9, 83), „Skrzetuski stał na koniu wyprostowany, bładny, z iskrzącymi oczyma i gołą szablą w rękę i na wpół zwrócony ku dragonom powtórzył raz jeszcze grzmiący rozkaz” (OM, v. 9, 215), „[...] okrutny komtur człuchowski Henryk, który zaprzysiągł, że każe nosić przed sobą dwa nagie miecze, dopóki ich w polskiej krwi nie ubroczy – zwrócił do mistrza swe tłuste, spotniałe oblicze i zakrzyknął z gniewem okrutnym: – Milsza mi śmierć od hańby! i choćby sam jeden, tymi mieczami na całe wojsko polskie uderzę!” (K, v. 29, 219), „Mistrz Ulryk – rzekł pierwszy herold – wzywa twój majestat panie, i księcia Witolda na bitwę śmiertelną i aby męstwo wasze, którego wam widać brakuje, podniecić, śle wam te dwa nagie miecze. To rzekłszy złożył miecze u stóp królewskich” (K, v. 26, 220).

⁵⁵ Futro (pelliccia) to symbol śmierci w sensie religijnym (istnienie poza łaską Bożą); dopiero rytuał chrztu, po którym należało przyoblec się w jasną lnianą szatę, pozwalała na odrzucenie zwierzęcej skóry, vide G. Agamben, op. cit., 72.

Jak widać, obrazy nagości w pisarstwie Sienkiewicza łączą się przede wszystkim z podziwem artysty dla dzieła sztuki, jakim jest pięknie ukształtowane ciało: stąd posągi zamykające cielesny urok w wyrafinowanych rytach i odlewach, albo z seksualną wyobraźnią, która jest w stanie dostrzec kształty rysujące się pod ubraniem. Ale nagość to okoliczność towarzysząca i napędzająca okrucieństwo, swoisty rytuał sadystycznej władzy. Pierwszym jego stopniem jest marzenie o brukaniu ciała połączonym z pożądaniem, którego nie można zaspokoić. Czy ciemna strona męczyzny, osobliwy, tkwiący w istocie ludzkiej hyde'yzm, ujawniany w różnych tekstach pisarza nie pożąda kobiety w sposób zwierzęcy, dziki⁵⁶? Sadystyczne fascynacje erotyczne są u Sienkiewicza raczej typowe⁵⁷. Rzymianin Winicjusz pragnie mieć Ligię nie tylko, by kochać, ale także „po to, by ją bić, włóczyć za włosy do cubiculów i pastwić się nad nią” (Q, v. 20, 113), w identyczny sposób pożąda Basi Wołodjowskiej Azja Tuhajbejowicz: „on tę niewiastę miłował bez miary, bez pamięci, chciałby ją posiadać w swoim namiocie, patrzeć na nią, bić, całować” (PW, v. 19, 106), a Bohun Heleny Kurcewiczówny: „Oj, żeby ja był chłop, ja by cię nahajem po białych plecach rozumu nauczył i bez księdza by się twoją krasą nasycił” (OM, v. 9, 19). Także cywilizowani, zdawałoby się, bohaterowie radzi by przemocą zdobywać kobiety i upajać się ich... poniżeniem. Bogusław Radziwiłł „postanowił sobie posiadać jej [Oleńki] serce i doznawał dzikiej radości na myśl, że przyjdzie chwila, w której ów majestat dziewiczy i owa piękność przeczysta zda się na jego łaskę i niełaskę” (P, v. 13, s. 128), żonaty już Połaniecki pożąda pani Maszkowej, jak typowy samiec, a socjalista Laskowicz, rozkochany w efemerycznej skrzypaczce, „nie mógł pozbyć się myśli, że gdyby w następstwie jakichś niesłychanych społecznych przewrotów taka «święta laleczka» znalazła się na jego łasce i niełasce, to taki stan rzeczy przyniósłby mu niewysłowioną dziką rozkosz” (W, v. 35, 35). Najbardziej jednak barbarzyński okazuje się Krzepecki, który, po wyznaniu poczynionym pannie Sienińskiej: „żebym się nie hamował, byłbym cię od dawna chwycił, jako właśnie jastrząb gołębia” (NPCH, v. 27, 217) i rekuzie, jaką od niej dostaje, wprowadza w czyn swoje ordynarne zamierzenia: „Ogarnięty nagłą furią, Krzepecki ryknął nieludzkim głosem i schwyciwszy dziewczynę za włosy, począł ją z jakąś dziką, zwierzęcą rozkoszą bić bez miłosierdzia i pamięci. Im dłużej panował nad sobą poprzednio, tym bardziej szaleństwo jego stawało się teraz straszne i ślepe” (NPCH, v. 27, 263). Stopniem drugim jest nagość jako okoliczność służąca poddawaniu człowieka upokorzeniu publicznemu, napiętnowaniu, a także eksperymentowaniu w zdawaniu mu bólu aż po zbrodnię, jako apogeum zwyrodnienia.

⁵⁶ Na pejoratywny wydzźwięk przymiotnika „dziki” (ok. 20 notacji) w pisarstwie Sienkiewicza zwróciła uwagę Magdalena Pietrzak w rozprawie *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004), 135-136.

⁵⁷ Vide R. Koziółek, op. cit., 184-186.

Trudno, porównując piarstwo wielu twórców przełomu wieków, nie dostrzec szczególnego wyrafinowania w kreacjach osnutych wokół ludzkiej (męskiej) seksualności, a w ślad za tym osobistych, intymnych fascynacji Sienkiewicza, „starego wytrawnego gracza”⁵⁸, trudno nie zauważyć okrucieństwa połączonego z erotyzmem, upodobaniami, które znalazły ujście w fantazmatach literackich⁵⁹. W samo sedno rzeczy trafił Stanisław Mackiewicz, pisząc: „nie był Dostojewskim, ani św. Franciszkiem z Asyżu, ale z tego jednak, że nazwał kiedyś twórczość Przybyszewskiego «rują i porubstwem», nie wynika bynajmniej, aby Sienkiewicz był jakimś pisarzem «czystym», którego erotyzm ograniczałby się do «spłodzenia dzieciątka w skupieniu cnotliwym», że użyję określenia genialnego Boya. Przybyszewskiego rozpasany erotyzm to szczeniak w porównaniu z kulturalnym, artystycznym, wyrafinowanym erotyzmem Sienkiewicza”⁶⁰. Jeżeli obciążony metafizyką „seks młodopolski jest seksem na ponuro”⁶¹, seks Sienkiewiczowski jest seksem nieskrępowanym refleksyjnością, która – jak wiadomo – blokuje czyste doznania zmysłowe.

Images of nudity in Henryk Sienkiewicz's works

S u m m a r y

The paper focuses on the previously unexplored topic of various forms of nudity in Sienkiewicz's writing. The writer's entire literary output is reviewed here, with special reference to novels (*Quo vadis* in particular is notorious for a plethora of sadistic erotic scenes). Given the writer's extraordinary talent for seduction and his creative capabilities, the paper looks into images that could have been considered indecent at that time and were prudently hushed up. The following modules: *Collective nudity and mutilated nudity*, *Separate naked bodies*, *Diana at a water fountain*, *Human statues*, and *Naked manhood* look at Sienkiewicz's depiction of corporeality, eroticism, and sexuality, which, combined with cruelty, recur to reveal the writer's intimate fantasies. The figures commonly used by Sienkiewicz in his works making recourse to mythology and other cultural texts include animalisation, reification, hyperbole, and synecdoche; they are particularly refined when it comes to nudity.

⁵⁸ Określenie Antoniego Potockiego, *Polska literatura współczesna*, vol. 2 (Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1912), 21.

⁵⁹ Vide Urszula Małgorzata Benka, „Święty sadyzm Sienkiewicza”, *Nagłos*, no. 14 (1994): 105-106.

⁶⁰ Stanisław Mackiewicz, *Muchy chodzą po mózgu* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957), 80-81.

⁶¹ Jan Prokop, *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978), 257.

Bibliografia

- Adamek-Świechowska, Adriana. *Północ-Południe. Dwa oblicza miłości w utworach Henryka Sienkiewicza*. Opole: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium, 2012.
- Agamben, Giorgio. *Nagość*, trans. Krzysztof Żaboklicki. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- Banach, Andrzej. *Erotyzm po polsku*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1974.
- Barthes, Roland. *Przyjemność tekstu*, trans. Adriana Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Baudelaire, Charles. *Malarz życia nowoczesnego*, trans. Joanna Guze. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1998.
- Benka, Urszula Małgorzata. „Święty sadyzm Sienkiewicza”. *Nagłos*, no. 14 (1994).
- Bujnicki, Tadeusz. „Bestseller, arcydzieło – kicz – *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza”. In *Arcydziela literatury polskiej. Interpretacje*, ed. Stanisław Grzeszczuk, Anna Niewolak-Krzywdą. Rzeszów: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1990.
- Bujnicki, Tadeusz. „Ciało i erotyka. Rozbieranie Ligii”. In *Na przełomie wieków*, ed. Władysław Hendzel, Piotr Obrączka. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2003.
- Bujnicki, Tadeusz. „Petroniusz – bohater *Quo vadis*”, in *Z Rzymu do Rzymu*, ed. Jerzy Axer, Maria Bokszczanin. Warszawa: Ośrodek Badań nad Tradycją Antyczną, 2002.
- Bujnicki, Tadeusz. *Pozytywista Sienkiewicz. Linie rozwojowe pisarstwa autora „Rodziny Polanieckich”*. Kraków: Collegium Columbinum, 2007.
- Bujnicki, Tadeusz. *Sienkiewicza powieści z lat dawnych. Studia*. Kraków: Universitas, 1996.
- Bujnicki, Tadeusz. „Sienkiewiczowski bohater wśród dzieł sztuki i książek”. In *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, ed. Ewa Ihnatowicz. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1999.
- Bujnicki, Tadeusz. „Sienkiewicz oglądany – Sienkiewicz czytany”. In *Henryk Sienkiewicz – twórca i obywatel*, ed. Władysław Hendzel, Zdzisław Piasecki. Opole: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego, Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Opolu, Towarzystwo im. Henryka Sienkiewicza, 2002.
- Bujnicki, Tadeusz. „Sienkiewiczowski pozytywizm. Presja idei i artystyczny obraz świata”. In *Henryk Sienkiewicz. W stulecie Nagrody Nobla*, ed. Tomasz Lewandowski, Witold Maciejewski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- Burdziej, Bogdan. „Prus, Orzeszkowa i inni o pornografii. Zapomniane wypowiedzi w ankiecie lwowskiej Sodalicii akademickiej z 1909 r.”. *Pamiętnik Literacki*, no. 1 (1984).
- Carr-Gomm, Philip. *Historia nagości*, trans. Agnieszka Wyszogrodzka-Gaik. Warszawa: Bellona, 2010.
- Górecka, Ewa. *Zachować piękno. Kreacja przestrzeni dekadenta w powieściach Henryka Sienkiewicza*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2008.
- Gombrowicz, Witold. „Sienkiewicz”. In idem, *Dziennik 1953–1956. Dzieła*, v. 7. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Grabowski, Marian. „Symbol «nagości» w historii upadku: fragment «antropologii adekwatnej»”. In *Wstyd i nagość*, ed. Marian Grabowski. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003.

- Handke, Kwiryna. „Henryk Sienkiewicz i Stefan Żeromski”. In *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, ed. Krzysztof Stępnik, Tadeusz Bujnicki. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 2007.
- Jastrzębowska, Elżbieta. *Rzym w czasach „Quo vadis”*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2001.
- Kaden-Bandrowski, Juliusz. *Pióro, miłość i kobieta*. Warszawa: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1931.
- Kalinowski, Daniel. „«Aforyzmy to jakby papierowe lampy...». O aforyzmach Henryka Sienkiewicza”. In *Sienkiewicz. Próby zbliżeń i uogólnień*, ed. Daniel Kalinowski. Słupsk: Katedra Filozofii Polskiej, 1997.
- Kosowska, Ewa. *Eurosarmata. O postawach i wyborach Henryka Sienkiewicza*. Katowice: Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013.
- Koziołek, Ryszard. *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemoc*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009.
- Krzemińska, Wanda. *Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX wieku*. Warszawa: PWN, 1985.
- Ludorowski, Lech. „Antropologia urody Sienkiewiczowskich heroin. Portret wprowadzający”. In idem, *Wizjoner przeszłości. Powieści historyczne Henryka Sienkiewicza*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 1999.
- Mackiewicz, Stanisław. *Muchy chodzą po mózgu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1957.
- Mackiewicz, Stanisław. *Odeszli w zmiarach*. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1968.
- Mazan, Bogdan. „Impresjonizm” Trylogii Henryka Sienkiewicza. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1993.
- Mocarska-Tycowa, Zofia. „Sienkiewicz i malarstwo”. In eadem, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2005.
- Nałkowski, Waclaw. *Pisma społeczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1951.
- Paczoska, Ewa. „Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski”. In *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, ed. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2000.
- Parandowski, Jan. *Luźne kartki*. Wrocław: Ossolineum, 1967.
- Pietrzak, Magdalena. *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004.
- Potocki, Antoni. *Polska literatura współczesna*, vol. 2. Warszawa: Nakład Gebethnera i Wolffa, 1912.
- Prokop, Jan. *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- Rabikowska, Marta. „Trzy typy seksualizmu kobiecego w *Bez dogmatu* Sienkiewicza”. In *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, ed. Zbigniew Przybyła. Częstochowa: WSP, 1996.
- Sienkiewicz, Henryk. *Dziela zebrane*, ed. Julian Krzyżanowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1948-1955.
- Sienkiewicz, Henryk. „Taniec wśród mieczów Henryka Siemiradzkiego”. *Słowo*, no. 149 (1882).

- Skrzypczak, Piotr. „Nieoczekiwane kłopoty z «najbardziej filmowym pisarzem». O ekranizacjach *Trylogii* Henryka Sienkiewicza”. In *Sienkiewicz dzisiaj. Formy (nie)obecności*, ed. Bogdan Burdziej, Ewa Owczarz. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2010.
- Słapek, Dariusz. „Igrzyska gladiatorów w Rzymie i ich obraz w *Quo vadis*”. In *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja*, ed. Lech Ludorowski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 1991.
- Sztachelska, Jolanta. *Czar i zakęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2003.
- Sztachelska, Jolanta. „Laury i Beatrycze. Przyczynek do estetyki Sienkiewiczowskiego portretu kobiecego”. In *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice*, ed. Elżbieta Nowicka, Zbigniew Przychodniak. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2008.
- Tarnowski, Stanisław. *Studia do historii literatury polskiej*, vol. 5. *Wiek XIX. Henryk Sienkiewicz*. Kraków: Nakł. Księg. Spółki Wydawniczej Polskiej, 1897.
- Tazbir, Janusz. „Czytając Sienkiewicza”. In idem, *Od Sasa do Lasa*. Warszawa: Wydawnictwo ISKRY, 2011.
- Trześniowski, Dariusz. „Młodopolski Sienkiewicz”. In *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, ed. Krzysztof Stępnik, Tadeusz Bujnicki. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej, 2007.
- Zacharska, Jadwiga. „Sienkiewiczowski ideał kobiety – Marynia Połaniecka”. *Przegląd Humanistyczny*, no. 6 (1996).
- Żabski, Tadeusz. *Sienkiewicz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1998.