

Alicja Dąbrowska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz

Koń jako element tradycji szlacheckiej w *Trylogii* Henryka Sienkiewicza (wobec tradycji romantyków i modernistów)

Ranga tematu konia i jeźdźca na koniu w literaturze polskiej XIX wieku wiąże się z dużą częstotliwością jego występowania i różnorodnością sposobów realizacji w spuściźnie romantyków (zob. Ginkowa, 1988). O obecności motywu wierzchowca w polskiej tradycji XIX i początku XX wieku decyduje jego nieodłączność jako atrybutu obrazowania szlachcica i jego życia. Mniejszą popularnością natomiast cieszy się on w poezji młodopolskiej o charakterystycznej dla dekadencek światoodczucia sytuacji bierności, sprzecznej z tkwiącym w symbolice konia dynamizmem (zob. Stępnik, 2002).

Temat i obraz konia wpisuje się równie interesująco w pisarstwo Henryka Sienkiewicza, o którego plastycznym obrazowaniu wypowiadali się badacze, uznający malarskość i dynamikę za cechy konstytutywne utworów. Krytyk pozytywistyczny, Piotr Chmielowski, za główny przymiot talentu uwidocznionego w *Potopie* uznał właściwość wyobraźni Sienkiewicza, polegającą na widzeniu „przedmiotów nad wyraz jasno i wyraźnie”. Dzięki tej predyspozycji wszystko, co „maluje (...), odznacza się wielką wypukłością i plastyką” (cyt. za: Mazan, 2002, 148). Wśród wykonanych przez artystów końca XIX wieku (Juliusza Kosaka, Piotra Stachiewicza i Stanisława Batowskiego) do kolejnych części *Trylogii* modnych podówczas ilustracji plastycznych przedstawień konia, dominują pojedynki, kuligi i jeźdźcy – „odwieczny symbol rycerskości” (Krzemińska, 1978, 157), wizualizowany jako sygnał stereotypu sarmaty (zob. Kamionkova, 1973, 211-262). Powszechna w tej ikonografii stereotypowość, pozwala widzieć w literackim obrazowaniu Sienkiewicza tego samego sarmackiego motywu bogactwo semantyczne jego dzieła, z równą pasją bronionego, co atakowanego.

Pamiętając o dziejach „kultu i anatemy” *Trylogii*, pragnę przyłączyć się do obozu obrońców „sarmackiej i polskiej Iliady” (za: Tazbir, 1998, 165), wykazując, że semantyka obrazu konia w Sienkiewiczowskiej wizji sarmackiej przeszłości stanowi synkretyczne współistnienie różnych zakresów tradycji. Pisarz będą-

cy „spadkobiercą romantyków” i „inicjatorem neoromantyzmu” (Kleiner, 1925, 155) ma bowiem silne związki z estetyką pozytywizmu, a zarazem antycypuje Młodą Polskę (zob. Mazan, 1993, 5; Żabski, 1979, 189). W realizacji konnego motywu autor *Trylogii* czerpie wieloaspektowo i twórczo zarówno z wcześniejszej – romantycznej i neosarmackiej oraz macierzystej estetyki realistycznej (Bujnicki, 1997), jak i modernistycznej poetyki „konnej”. Podejmowane przezeń utrwalone w tradycji literacko-plastyczne konwencje, modele, wzory są inspiracją dla modyfikacji, służących globalnej koncepcji dzieła. Motyw konny wpisuje się bowiem w sugestywną wizję obronionej suwerenności polskiego społeczeństwa.

Związki z „realistyczną metodą tworzenia” wynikają z faktu, że druga połowa XIX wieku przynosi szereg odkryć i publikacji w dziedzinie zoologii i psychologii zwierząt. U autora *Trylogii* trudno stwierdzić tak głębokie, jak u Prusa, zainteresowanie relacją człowiek – zwierzę i takie „sfunkcjonalizowanie *leitmotiv*u konia”, jak w *Lalce*, tj. jako sygnału problematyki etycznej i ważnych pytań o charakterze uniwersalnym. Jednak Sienkiewicz wkomponowuje semantykę konną w globalny sens utworu oraz postrzega ją jako klucz do odczytania zjawisk jednostkowej psychologii postaci (Bobrowska, 2004, 274-278). Powieść jest dla autora odczytu *O powieści historycznej* inspirowana nauką, ale nie poprzestając na niej przekracza fakt. Pisarz porównuje swoją pracę twórczą do dociekań Georges’a Cuviera (opisującego na podstawie jednego zęba całe zwierzę). Tak samo pisarz z jednego pozostawionego zamierzchnego „świadczenia uczuć i myśli” rekonstruuje czasy przeszłe, zastępując wiedzą i mocą plastycznej wyobraźni niedostępne bezpośrednio spostrzeżenie. Takim świadectwem są dla niego m.in. *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska*, zaczynające się wierszem poświęconym pamięci wiernego „dobrego” deresza (Sienkiewicz, 1951; Żabski 1979, 64).

Niezaprzeczone jest zapatrzenie Sienkiewicza na romantyków, dostrzegających nieodzowność motywu konia w opisie sarmackiej Polski kontuszowej. Wiążące się z klęską powstania listopadowego wyodrębnienie nurtu neosarmackiego doprowadza do kulminacji proces narastania świadomości zaniku sensualnych i duchowych podstaw polskości. Uruchamia też egzystencjalną potrzebę nawiązania kontaktu z sarmackim uniwersum. Znamienna dla gatunku gawędy „estetyka organiczna”, kładła nacisk na empirię i realizm świata przedstawionego – zmysłowość, cielesność wyobrażenia Sarmaty na koniu. Do tej estetyki nawiązuje w *Wieczorach pielgrzyma* Stefan Witwicki, gdy mając na myśli *Marię* i *Pana Tadeusza*, określa, że wnikanie w swoistość kultury starszlacheckiej oznacza nacisk położony na materialność jej wyobrażenia. Wyraża to za pomocą personifikacji Ojczyzny jako Sarmaty z kompletem wizualno-akustyczno-kinetycznych atrybutów. Wśród nich, obok żupana, karabeli, kolorowych butów, nie zabrakło pięknego „bachmata z rzędem zdobytym na nieprzyjacielu”, doskonale oddającego wyobrażenie o pełni życia „ludzi dawnych” (zob. Waśko, 2001, 97-107). Podobnie czyni Sienkiewicz, wyobrażając „sławnego i starego żołnierza,

choć człowieka młodego”, Michała Wołodyjowskiego jako rozmyślnie strojącego się do drogi konnej w celach matrymonialnych:

Syruc (...) a grzywa u Basiora zapleciona? – Zapleciona, panie pułkowniku! Pan Wołodyjowski wszedł do stajni. Basior odezwał mu się od drabinki; rycerz zbliżył się, poklepał go po boku, następnie jął liczyć warkocze na karku. (...) Wdział buty wysokie, rajtarskie, żółte, z klapkami na podbiciu i złocnymi ostrogami, a mundur nowy, czerwony; do tego rapierek w stalowej pochwie, przedni, z gardą złotem przerabianą; do tego półpancerzyk z jasnej stali pokrywający tylko wierzchnią część piersi pod szyję; miał i kołpaczek rysy z pięknym piórem czaplím, ale że ten do polskiego tylko ubioru pasował, więc go zostawił w skrzyni, a na głowę wdział hełm szwedzki z czólenkiem i wyszedł przed ganek. (...) Pan Wołodyjowski siadł na koń, za nim uszykowało się dwóch jego czeladników i ruszyli trójką ku Wodoktom. (...) Słońce majowe grało na napierśniku i hełmie pana Wołodyjowskiego tak, iż gdy z daleka migotał między wierzbami, zdawało się, że to drugie słońce posuwa się drogą (S 1984 bI, 101, 105-106).

Takie przedstawienie bohatera na koniu odpowiada cechom charakterystycznym dla ówczesnego kanonu sztuki baroku. Zarówno rycerz jako idealny wojownik, jak i król jako idealny władca, ukazani są w pozie świadczącej o ich umiejętnościach jeździeckich, w zbroi, płaszczu, z rapierem w ręku stanowiącym symbol waleczności (zob. Mocarska-Tycowa, 1996, 117). Cały tłum szlachecki (bohater zbiorowy *Trylogii*) zostaje zaprezentowany konno, zbrojno i rojno, oddając bujny i krewki temperament polski. Taki namacalny sposób kreowania rodzimej przeszłości tworzy z nią organiczną więź – ciągłość. Ten „mistyczny związek pokoleń” wyraża autor *Potopu* słowami toastu Zagłoby na cześć przyszłych pokoleń już po zwycięstwie nad Szwedami:

Niech, gdy ciężkie czasy nadejdą, wspomną na nas i nie desperują nigdy, bacząc na to, że nie masz takowych terminów, z których by się *viribus unitis* przy Boskich auxiliach podnieść nie można (S 1984bIII, 347)¹.

Wspólne podnoszenie się z tych opresji w świecie przedstawionym w *Trylogii* możliwe jest tylko dzięki przyjęciu modelu życia „w siodle”. Polska szlachecka „upodobała sobie konia jako wcielenie jej cech charakteru: *gorącej krwi* tj. żywości, spontaniczności, brawury – przeciwstawianych nie tylko ociężałości i lenistwu, ale żmudnym wysiłkom, cierpliwości i pilności, kalkulacjom *zimnego rozumu*” (Prokop, 1993, 40). Mentalność *panów braci*, których byt, kultura, duch wzrastały w cywilizacji konia (kształtującej rycerski wzór osobowy), określano

¹ Przesłanie to łączy z życzeniami męstwa i ochoty dla Kmicica i Wołodyjowskiego do przysporzenia nowych obrońców wykrwawionej Rzeczypospolitej. Zob. Koziółek, 2009, 142.

poprzez przeciwstawienie jej składników: z jednej strony – kultu ziemi i dawnego obyczaju oraz z drugiej – miłości, pasji do koni (por. Burdziej, 1988, 260, 285).

Osadzona w czasach wojennych i środowisku szlachecko-żołnierskim *Trylogia* jest tworzona w okresie, gdy w felietonach obwieszcza się już zmierzch roli konia, eksponując znaczenie i wyższość bicykla czy kolei żelaznej ze względu na większą szybkość i wytrzymałość (por. Prus, 1973, 236). Ale w powieści dającej własną koncepcję wartościowania świata szlacheckiego Sienkiewicz podkreśla wyraziście, iż dawni Polacy zdawali sobie sprawę z tego, że liczne zwycięstwa oraz wychodzenie z najdotkliwszych klęsk i groźnych opresji nie byłyby możliwe bez dobrego wierzchowca. Zawsze sukces podejmowanych przedsięwzięć (gonitw, ucieczek, pogoni i walk) zależy od posiadania dobrych koni. Na przykład w opisie powodzenia dramatycznej ucieczki Baśki z rąk Azji, decydujące jest posiadanie przez nią na zmianę dwu „najlepszych z oddziału rumaków”². Podobnie w relacji porwania Azji przez Nowowiejskiego powodzenie tego zamiaru uzależnione jest od w lot chwytających zamiary zagończyków uczłowieczonych koni, które „zdawały się rozumieć, że powodzenie napadu od ciszy zależy, bo i one nie pierwszy raz pełniły podobną służbę” (S 1984c, 396-402). Szczególna wartość konia zostaje podkreślona także w deskrypcji pościgu konnego Kmicica za Bogusławem pod Prostkami, w którym akcentowany kontrast rumaków, na których pędzą uciekający książę i goniący go pan Andrzej³ decyduje o tragicznym przebiegu spotkania rywali.

Koń, stanowiąc jedność z jadącym na nim w cwale jeźdźcem, dynamizuje akcję wielu scen powieściowych. Ekspresywna plastycznie ruchliwość rumaków stopniuje dramatyzm zdarzeniowy wojennej, żywej akcji⁴. Koń odgrywa ważną

² Które „gnały wichrem: dzianeta biegnącego lotem gołębia ściganego przez raroga i mknącego w jego ślad z rozwianą grzywą i rozdętymi chrapami bachmata Azji, tatarskiego konia «wilczara», wielkiej urody i wytrzymałości prawie bez granic” (S 1984c, 321-322, 344).

³ Książę na „karym Kmicicowym rumaku umyka jak wicher, (...) jak jelen ścigany przez psy gończe, że koń zdawał się ziemi nie tykać nogami (...) jak śmigająca nad ziemią jaskółka”, a Kmicic świadomy, że „tego konia żaden bachmat w świecie nie zgoni!”, leci zań na „cisawym dzianecie”, wyciągającym „szyję na kształt żurawia i chcącym z własnej skóry (...) wyskoczyć” (S 1984bIII 292-293).

⁴ Np. bitwa oglądana przez Wiśniowieckiego to obraz wypadających z ławy walczących koni bez jeźdźców, biegnących po równinie i rżących w obłędzie, „na tle pożaru do bestii piekielnych podobnych” (S 1984aI, 310). Obraz uciekającego *całym pędem* zajętego przez Zaporozców Czehryna Leśniewskiego, jak smaga „nahajem swego źrebca, który zdawał się ziemi nie tykać” uwypukla paniczny lęk przed rebelią Chmielnickiego (S 1984aI, 217). Przekaz o nocnym napadzie wilków na konie, ukazwany z perspektywy uciekającej z Zagłobą Heleny, służy kontrastowej gradacji emocji towarzyszących bohaterce – od uspokojenia po przerażenie, przy równoległym wyeksponowaniu zwierzęcego dźwięku (od prychania po „charkotania, wycia, chrapania i kwik tak bolesny, że krew ścięła się w jej żyłach” (S 1984aI, 227), zaś uprzedni obraz drzemki Zagłoby w drodze stanowi rozładowujący napięcie ucieczki komiczny wizerunek zmęczonego człowieka, usypiającego na kulbace w wyniku jednostajnego ruchu koni rozchylających z szumem trawy (zob. S 1984aI, 221). Nadmiar cielesności Zagłoby sta-

rolę w rozwoju romansowych wątków przygodowych powieści, jak w opisie sanny Oleńki z Kmicicem do Mitrunów. Opis szaleńczego konnego pędu pary siedzącej w saniach podkreśla upojenie zakochanych „taką jazdą”, gdy konie mkną jak wichry. Komponując scenę miłosną w unoszących młodą parę saniach, oddaje pisarz metonimicznie erotyczne odczucia Oleńki poprzez ogarniające ją i nasilające się złudzenie lotu powietrzem, nad ziemią, „jak gdyby rumaki skrzydła miały” (S 1984bI, 38). Emocje Billewiczówny przedstawiane są w sposób gradacyjny, jak w *Dziejach grzechu* Żeromskiego (zob. Handke, 2002, 275). Świadczy to o antycypacji Sienkiewicza wobec modernistów.

Sienkiewicz uwzględnia w deskrypcjach bliskie romantyzmowi i później modernizmowi ujęcie estetyczne konia. Ważna jako cecha dystynktywna wierzchowca jest uroda rumaka, jakiś niepowtarzalny szczegół wyglądu: odcień maści, błysk oka, wdzięczny i lekki sposób poruszania się. Piękno łączy się zawsze z użytecznością, praktycznymi zaletami bojowymi wierzchowca: jego szybkością, siłą, wytrzymałością oraz dobrym ujeżdżeniem. Aspekt estetyczny, podkreślany porównaniami, zwłaszcza ornitologicznymi, funkcjonuje w zmysłowo namacalnym opisie urody „natolskiego” konia „wielkiej krwi”, ścigłego jak wiatr i nadzwyczajnie wyjeżdżonego jako „przynęty” wabiącej doceniającego jego walory Bogusława⁵ do przejażdżki w epizodzie porwania go przez Kmicica. Ten rozumiejący niemiecką komendę i w bitwie kásający nieprzyjaciół koń Kmicica nie przypomina zwierzęcia mitycznego. Jest bowiem (zgodnie z psychologią zwierząt z lat siedemdziesiątych XIX wieku) istotą obdarzoną „człowieczym dowcipem”. Również ucieczkę porwanego uprawdopodobnia przedstawienie rącości tego rumaka, który „wyciągnął się jak sarna i biegł z szybkością strzały wypuszczonej z cięciwy” (S 1984bI, 378-379). Inny niezwyklej wartości koń – doskonale czujący wojnę współżołnierz (który przeciwnika schwycił „zębami za twarz i zmiażdżył ją w mgnieniu oka”) – pojawia się w epizodzie równorzędnego pojedynku Iwana Burdabuta ze Skrzetuskim. Nadzwyczajny wierzchowiec odkreśla wyjątkowość olbrzymiego jeźdźca, upodabniającego się ze swym „koniem, który na równi z panem walczył, do mitologicznego centaury szerzącego śmierć i spustoszenie”. Taka charakterystyka, niwelując naturalistyczną mimetyczność opisu, wzmacnia antyczną eposowość (zob. Bujnicki, 1992, 33). Sienkiewicz uwypukla tu odromantyczny motyw jedności jeźdźcy i konia, sięgający Pliniuszowej „konnej” tradycji wojskowej, przypisującej wierzchowcom taką roztropność, że „umieją przeczuć bitwę” i chętnie w niej uczestniczą, wspomagając jeźdźców

nowi powód, że koń się pod nim potyka, co dramatyzuje ucieczkę z odbitą Heleną opisem huczącego „jak burza gwałtownego tętentu bachmatów tatarskich” (S 1984aII, 236).

⁵ „(...) jeden, istotnie bardzo rasowy, czarny jak kruk, ze strzałką na czole i białą pęcina u nogi włóczęj, (...) gdy szedł rysią, oczy wypukłe nabrały blasku, i zdawało się, że chrapami wyrzuca ogień wewnętrzny, (...). Tak on chodzi w szeregu, że gdy szereg idzie skokiem, (...) on się o pół chrapów z szeregu nie wysunie, (...)”. Bogusław chwali konia słowami: „oczy i nogi jelenia, chód wilka, chrapy łosia, a pierś niewiasty!” (S 1984bI, 376-378).

w pokonywaniu wrogów⁶ (Kowalski, 2007, 236), co sugerują identyczne atrybuty:

Straszny był (...) Burdabut i jego koń, obaj czarni jak noc, obaj krwią zlani, obaj z dzikimi oczyma i rozdętymi nozdrzami, szalejący jak burza (S 1984aI, 308-309).

Wielką wartość konia w życiu szlachcica podkreśla motyw rzędu końskiego, będący, jak „bogate rzędy końskie” w opisie Rozłogów (S 1984aI, 49), oznaką przepychu tego gniazda, a także wartościowym darem, jak w wyproszonej przez Rzędziana obietnicy otrzymania od Skrzetuskiego konia wraz z podnoszącą jego wartość ozdobną terlicą, gdy pacholek wraca z listem od Heleny. Sienkiewicz wielokrotnie przekonuje, iż koń to podarunek szczególnie cenny, zjednujący życzliwość, ofiarowywany „w dowód wielkiej przyjaźni, uznania, w podziękowaniu za ważne przysługi”, albo by „olśnić zamożnością i hojnością” (Ginkowa, 1988, 40), jak „bułany dzianet wielkiej wartości”, będący okazującym „niezwykły fawor i pamięć” darem hetmana Sobieskiego dla odzyskanego dzięki fortelowi Zagłoby małego rycerza. Konia „wielkiej krwi i szłyk soboli” śle Wiśniowieckiemu chan, chcąc zyskać życzliwość księcia. Przysyła on też „na pokaz i cześć królowi polskiemu, do jego rozporządzenia, jako zadatek” czambulik lekkiej jazdy tatarskiej, którego dobrze wyćwiczeni, nieocenieni w podjazdowej walce szarpanej jeźdźcy „siedzieli na dobrych koniach, drobnych wprawdzie (...), lecz nieporównanej szybkości w biegu” (S 1984aII, 16, 1984bII, 415, 1984c, 41-42).

Dobry koń w obrazie dawnej Polski stanowi też wizytówkę właściciela. Wartościuje on żołnierza w oczach innych, o czym przekonuje pisarz, opisując „dzielnego rumaka” Chmielnickiego w scenie odbicia go przez Skrzetuskiego. Spostrzeżenie namiestnika bowiem, że „koń pod nim tatar zacny, jak lepszego u chana nie znaleźć”, prowadzi go do przypuszczenia, że leżący mąż to „jakby hetman”. Natomiast pytanie wachmistrza, czy ów koń będzie ich, uwypukla sarmacką predylekcję do grabieży zdobywanych rumaków (S 1984aI, 8-9).

Podobnie jak w gawędach, motyw konia wpisany jest u Sienkiewicza w afirmatywny stosunek do życia i świata oraz w nurt moralistyczny. Patetyczne apogeum sarmacka etyka osiąga w poprzedzającej *Trylogię* kronice szlacheckiej pt. *Niewola tatarska*. Narrator i bohater tego opowiadania, dostający się do niewoli bisurmańskiej, gdy koń pod nim „pyskiem krew wyrzuciwszy padł na murawę” (S 1988, 288) inicjuje jako „niezłomny” *homo militans* wzorzec typu rycerskie-

⁶ Do motywu niezwykłego konia baśniowo-poetyckiego nawiązał też Sienkiewicz, opisując zachowanie niespokojnych, niechających *żadną miarą ustać na miejscu* koni zbaraskich, przypominających, gdy szły na nieprzyjaciela, „stado gryfów lub hipocentaurów” więcej pędzące „powietrzem niż ziemią” (S 1984aII, 305). Deziluzji cudowności dokonuje pisarz, dopełniając narratorski obraz racjonalnymi, znalezionymi w szkicu Ludwika Kubali przesłankami tyczącymi karmienia zwierząt śrutowanym i wędzonym mięsem końskim (zob. Mazan, 1993, 55-56).

go. Motyw konia znaczącą funkcję pełni również w nawiązującej do gawędy strukturze *Starego sługi*. Charakterystyka tytułowego szlachcica z zaścianka, Mikołaja Suchowolskiego opiera się bowiem na wskazaniu jako jego cech typowych doskonałego znawstwa koni, a także wspomnianych z rozrzewnieniem anegdotycznych historyjek tego kłamiącego nie gorzej od Zagłoby „starego sługi”⁷. Koń ogrywa też ważną rolę w budowie węzła dramatycznego *Hani*. W tej skupionej wokół konfliktu miłosnego młodocianych bohaterów noweli centralne miejsce zajmuje bowiem opis szalonego, zawadiackiego wjazdu galopem Selima do dworu przez sztachety i zamkniętą bramę.

W *Trylogii* rumak, jako integralny element sarmackiego etosu rycerza-wojownika, służy kształtowaniu bohaterskiego obrazu postaci, stanowi symbol rycerskiego pochodzenia i cnót: bogactwa, władzy, siły, męstwa, nieustraszoneści, zwycięstwa, triumfu. Za romantykami pisarz kreuje konia niezwykle, mającego w sobie prócz ciała i duszę. Rycerza na koniu zaś czyni wcieleniem marzeń o doskonałości i górowaniu nad otoczeniem, łącząc w jedno symbolikę wierzchowca jako wehikułu materialnego, z rycerzem jako kierującym nim duchem (zob. Cirlot, 2006, 356-359; Ginkowa, 1988, 12, 58). Ukazuje rumaka nie tylko jako przyjaciela-pomocnika i współżołnierza, ratującego z niebezpieczeństw, ale i bezcenny podarek posyłany innym, wizytówkę właściciela, powód do dumy.

Koń stanowi nadto obiekt rozmów, szlacheckich dyskusji i oratorskich popisów, jak w pełnym sarmackiej megalomanii anegdotycznym, mitologicznej proveniencji, wyjaśnieniu Zagłoby, dlaczego „nie masz na świecie nad naszą jazdę” (S 1984aI, 336). Jako sąd zgodny z prawdą ponawia go ksiądz Kamiński w modlitwie na pogrzebie Wołodyjowskiego. Upatruje on tylko w „naszej jeździe” wojsko zdolne na kresach wojować i stawiać opór „sposnemu Turczynowi”, bowiem przekonuje: „Która ci, Panie, tak skoczy, jako nasza skoczyć potrafi?” (S 1984c, 494). O wielkiej randze polskiej jazdy zaświadcza liczne w cyklu jej deskrypcje w bitwie i przedbitewnej grze harcowników, z której oba wojska wróżyły sobie o dalszym powodzeniu. Narrator *Ogniem i mieczem* unaocznia szereg indywidualnych pojedynków harcowników księcia Jeremiego. Najbardziej spektakularny jest ten Longinusa, walczącego zwycięsko ze słynnym, uchodzącym za niezwyciężonego, harcownikiem kozackim, Pułjanem. Ścierają się oni na arenie własnych koni zestawionych bokami i czekających w bezruchu chwili, w której:

chrobotnęło coś okropnie, (...), fala czerwonej krwi buchnęła z ust Pułjana i głowa mu zwisała na ramię. Wtedy pan Longinus podniósł go z kulbaki i zanim patrzący mieli czas pomyśleć, co się stało, przerzucił go na swoje siodło, po czym ruszył rysią ku swoim. – Vivat! – krzyknęli wiśniowieccy (S 1984aI, 347).

⁷ Jak ta o rozhukaniu się koni ułańskich (zob. S 1949, 8).

Tak Sienkiewicz transponuje wzór wojennego rumaka biblijnego, mającego udział w tryumfie, symbolizującego zwycięstwo i nieustraszoną odwagę (por. Forstner, 1990, 273). Jeździecko-szermierczo-harcowniczy kunszt „małego rycerza” zawsze wspomaga dobry wierzchowiec, jakiś „gniady wołoszyn” czy „rosły bułany bachmat”, umożliwiając Wołodyjowskiemu szybkie chowanie się pod kulbakę, „bądź za karkiem, bądź pod brzuchem końskim”. Zalety bojowe rumaków „małego rycerza” podkreślają animalistyczne porównania: „sunął ukosem w pole tak szybko, jak sunie krogulec ku stadu siewek kręcących się nad rzymskim”; „ścigły i zwrotny jak sokół” (S 1984bIII, 35-43, 1984c, 448-450).

Najpełniej apologetyczną wykładnię polskiej jazdy daje Sienkiewicz w dynamicznym obrazie sławnych chorągwi husarskich, idących „naprzód z szumem od skrzydeł i kitajek (...) jakoby burza”. Ten opis „rozhułkanego żywiołu” w *Niewoli tatarskiej*, rozwinięty w obrazie „piekielnej jazdy” Sobieskiego pod Chocimiem (jako „ławy gnających wichrem rumaków żelaznych mężów, która szła jak burza lub jak rozhułkana fala, z łoskotem, z szumem”) i idącej „z tętentem żelaznej nawały husarskiej Skrzetuskiego” (S 1984aII, 263-264, 1984c, 506, 1988, 285) koresponduje z pozytywną wykładnią tego motywu w sonecie Jerzego Żuławskiego *Husarze* (zob. Wydrycka, 2002, 312). Sienkiewiczowski opis koni husarskich pozbawiony jest negatywnej waloryzacji, jaką mają te zwierzęta w turpistyczno-naturalistycznych obrazach krwawych pobojoisk o „mdłych wyziewach surowizny” po przejściu wojsk Chmiela. Estetyka wojny bowiem w tym przypadku opiera się na opisie „beładnej, dzikiej, bezpardonowej” walki skłębionych mas dekomponowanych, drgających ciał koni i ludzi (S 1984aI, 183, 311). Takie deskrypcje sugerują negatywną waloryzację walki zbiorowej, wzorowanej na tradycji eposu barokowego (zob. Bujnicki, 1992, 33), natomiast opisy pędzących husarzy są estetycznie piękne, ukazane w konwencji realistyczno-baśniowej. Unaoczniają nie tyle przepych, ile impet i czar lecącej na oślep i uderzającej w szeregi nieprzyjaciół ciężkiej jazdy. Reprezentatywna jest ekspresywna deskrypcja Longinusa Podbipięty, ukazanego w wirze walki w całkowitej jedności z koniem. O wartości husarii decydował bowiem koń wytrzymały (by dźwigać jeźdźca ważącego z uzbrojeniem około 100 kg), szybki (by po długim przemarszu wejść w cwale około 40 km/godz. do ataku) oraz zwrotny (by walczyć z niebezpieczną, bo ruchliwą, lekką jazdą Tatarów). Taka właśnie jest „piekielna kobyła” Podbipięty:

husarz-wielkolud dopada w niewstrzymanym pędzie ściany czworoboku: (...) widać kopyta olbrzymiego konia zawieszane w powietrzu; (...). I nigdy trąba powietrzna nie czyni takich spustoszeń (...) jakie on czynił w ścisku janczarów. Straszny był: postać jego przybrała nieczłowiecze wymiary; kobyła zmieniła się w jakiegoś smoka ziejącego płomień z nozdrzy, (...) co machnie – rzekłbyś: kłosa pod kosą padają, robi się pustka, słychać (...) chrapanie piekielnej kobyły (S 1984aII, 263-264).

Funkcja kształtowania za pomocą konnego motywu bohatersko-rycerskiego obrazu postaci konotuje ujęcia prezentujące szlachcica na koniu, niemal wszędzie stojącego konno: i w czasie pospolitego ruszenia, i udając się na elekcję, i na uroczyste spotkanie lub powitanie kogoś ważnego⁸. W kulturze szlacheckiej koń funkcjonuje jako zwierzę konotujące „sferę wysoką” i panowanie. Doskonale obrazuje to u Sienkiewicza motyw jeźdźca na białym koniu. Obrazy te, jako metoda kreowania wodzów, są stereotypowe, zgodne z kulturową symboliką jeźdźca jako przywódcy i konia będącego „figurą władzy” i „szlachetnego pochodzenia” (Morka, 1986, 79). W literackim schemacie „powtarzają się te same elementy: biały koń, wyniesienie wodza ponad oddział żołnierzy, ręka z szablą wzniesiona do góry” (Krzemińska, 1978, 158). Moment przysięgi Wiśniowieckiego podkreśla wyciągnięcie szyi i napełniająca otuchą zarżenie księżęcego konia (zob. S 1984aI, 176). Również na białym dzianecie i „ubrany w srebrne blachy” ukazuje się on w Zbarażu. Jest hiperbolizowany zgodnie ze stylizacją eposu barokowego pt. *Wojna domowa* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, Wiśniowiecki bowiem, „stojąc na okopie wśród krwawych świateł” pochodni, wydaje się Kozakom „jakoby olbrzym z baśni ludowej” (S 1984aII, 161, 249). W przypadku Chmielnickiego przybranego na rynku korsuńskim w czerwień, z pozłocistą buławą w ręku, motyw białego konia wykorzystuje pisarz jako negatywnie wartościujący przejaw-symbol „żądzy walki i dumy” (Lurker 1989, 91; S 1984aI, 173). Interpretację tę nasuwa fakt, że biały koń nie był lubiany przez zwykłych Kozaków, preferujących konie szybkie, wytrwałe i kare, gdyż biała maść zbyt widoczna była na zwiadach i zasadzkach. Predylekcję wodzów do białych koni i do przepychu prezentuje Sienkiewicz w zdynamizowanym opisie Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, „leżącego” ulicą „jak wichur” na spotkanie z Janem Kazimierzem w Lubowli na „białym jak mleko” koniu (S 1984bII, 348).

Sama zdolność siadania na koń i trzymania się w siodle stanowi oznakę zdrowia i przystąpienia do walki: „za trzy dni będzie na koniu siedział jak każdy z nas” – mówi Soroka o wracającym do zdrowia Kmicicu (S 1984bII, 3-4). Gdy król wrócił ze Śląska do kraju – „w Rzeczypospolitej wszystko, co żyło, siadało na koń, (...)” (1984bIII, 5). Nawet same ślady końskich kopyt stanowią sygnał ludzi i szansę znalezienia schronienia. Sienkiewicz rozwija na kanwie tej oznaki sensacyjny, acz prawdopodobny epizod leśnego spotkania Kmicica z Kiemliczami w smolarni – ówczesnej „dziupli” zbójeckiej (por. Tazbir, 2001, 230, 238). W epizodzie tym koń stanowi przedmiot kradzieży, a las miejsce zasadzki i schronienia, zaś w rozmowie Kmicica z Kiemliczami o ich złodziejskim procederze ujawnia pisarz sarmacką moralność i skalę wartościowania. Z kazania pana Andrzeja wynika, że jeśli „biorą” konie Złotareńkowym i Szwedom, to dobrze,

⁸ Obrany tymczasowym regimentarzem w obozie pod Białymstokiem Zagłoba wita wojewodę witebskiego Sapiechę: „siadłszy na koń, (...) przybrany we wszystkie oznaki swej godności: pod buńczukiem, z buławą i czaplím piórem na czapce” (S 1984bII, 85).

bo „nieprzyjaciołom wolno brać, ale jeżeli i swoim bierzecie, toście hultaje, nie szlachta”. Napadanie tylko na „swoich” zarzuci Kiemliczowi „wasza miłość” jako „prosty rozbój i szlacheckiemu imieniowi zakałę” (S 1984bII, 25-36).

Mentalność Polaków jako rozmiłowanych w koniu doskonale oddają stosowane w mowie potocznej powieściowej braci szlacheckiej wyrażenia przysłowiowe i związki frazeologiczne. Dominują bowiem wyrażenia powiązane z koniem⁹. Również w samej narracji szereg wyrażen związanych z koniem buduje porównania charakteryzujące przedmiot deskrypcji. Są one tworzone przez służącą behawioralnej analogii komparację cech animalistycznych (zob. Ludorowski, 1978, 102), np. „Tatar [Tuhaj-bej] począł chrapać jak koń” (S 1984aI, 132)¹⁰.

Interesująco wpisuje się w funkcję kreowania bohatersko-rycerskich postaci Sienkiewiczowska semantyka sarmackich amazonek, gdyż mówić można o kilku wariantach motywu. Pisarz wbudowuje go w kreacje wszystkich głównych heroin powieściowego cyklu. W przypadku kniaziówny Heleny amazońskość nie jest wpisana w jej osobowość. W rolę jeźdźca wchodzi ona bowiem z konieczności, gdy musi uciekać od Bohuna za namową Zagłoby w męskim (uwypuklającym foremność) ubiorze kozaczka. W kreacji Billewiczówny wejście w tę rolę uwyrażnia scena powrotu Kmicica do Lubicza. Ukazuje ona ранego i nieprzytomnego pana Andrzeja, jadącego pod opieką wiernego Soroki do Lubicza na drabiniastym wozie ciągniętym przez parę koni. Na tej drodze dochodzi do spotkania z Oleńką, objeżdżającą konno swe pola i folwarki. Dosiadanie przez nią rumaka wiąże się z przyjęciem postawy ekspansywnej. Doskonale podkreśla metonimicznie dominację moralną i fizyczną Billewiczówny nad umierającym Kmicicem. Panna Aleksandra, jako „zabita” „regalistka”, mimo krytycznego

⁹ Na przykład „końskie łby” w zwrocie Zydora Luśni do szeregowców z lekkiej jazdy zagończyków, gdy z Nowowiejskim na turecką stronę przechodzą po Azję; zdanie określające predylekcję Zenda do płci nadobnej: „Myślałem (...) że z konia zlecę, tak chędogie i gładkie”; uwagi Kokoszki do „Jędrusia”: „każ się podkuć, (...), kiedy się tak dziewczyny boisz” i „ależ cię osiodłali”, i rady Zagłoby dla Wołodyjowskiego: „jak ty się żony boisz, (...)? Każ się kowalowi podkuć”; pytanie Kmicica do Oleńki: „czy ty chcesz, żebym trupem w drodze z konia spadł?”; odpowiedź Zagłoby na pytanie Skrzetuskiego, czy pójdzie bić Szweda: „już bym chciał na końskim grzbiecie siedzieć”.

¹⁰ Na przykład Nowowiejski „do bitwy szedł ze śmiechem przypominającym rzenie końskie” (S 1984c, 274), a unaoczniające porównanie z „rumakiem rozhukanym” rzeki w okolicy „straszego” pohoru na Dnieprze – Nienasytciem zwanego (S 1984aI, 110), buduje dynamiczność i zwielokrotnia grozę i demoniczność tego fenomenu przyrody, konotując ekspansywność, dzikość i nieokiełznanie konia. W opisie napadu na semenów Skrzetuskiego płynącego na Sicz „dwie czajki namiestnika pokryte czarniawym tłumem Tatarów” jawią się „niby dwa trupy końskie rozdierane przez stada wilków” (S 1984aI, 115). Do trzymania dzikiego serca i żądry na woli „jak rozhukanego konia na arkanie” porównane jest opanowanie emocji u reagującego instynktownie Azji (S 1984c, 259), a do konia napadniętego przez wilki, leżącego na grzbiecie i broniącego się „rozpaczliwie kopytami” aż „one pokryją go całkiem i drą zeń żywe kawały mięsa” – wozy oddziału Rzędziana z piechurami gwardii króla szwedzkiego, pokryte „zupełnie kłębiącą się masą koni i jeźdźców” (S 1984bIII, 42).

stanu Kmicica, nie może przebaczyć Jędrusiowi grzechów przeciw ojczyźnie, zwłaszcza zmaży rzekomej próby porwania króla. Jest to scena doskonale skonstruowana na zasadzie szeregu opozycji. Stanowią je kontrasty siły i słabości bohaterów, a także przeciwnych kierunków spotykających i rozstających się grup (z których skrzypiący „wóz ruszył dalej” powoli, a „Oleńka z miecznikiem skoczyli co tchu w koniach w przeciwną stronę” (S 1984bIII, 335), wreszcie zamiana uprzedniego sposobu ukazywania obojga bohaterów (on – wiecznie na koniu; ona – przeciwnie). Zwielokrotnione opozycje budują zarówno bogatą semantycznie scenę dla uważnego superczytelnika, jak intrygującą dla odbiorcy romansu. Helena i Oleńka to posągowe, harmonijne natury nieamazońskie. Niepodejmująca samodzielnie prawie żadnych decyzji Kurcewiczówna (poza nieudaną próbą pchnięcia się nożem), zdana pod tym względem całkowicie na innych, przynależy do wyszczególnionego przez Sienkiewicza typu „kobiet roślinnych – bezwolnych”, a samodzielniejsza w myśleniu i działaniu, przewyższająca Kmicica inteligencją Billewiczówna – do typu idealizowanej „kobiety chrześcijańskiej, (...) diamentowej” (S 1950, 123).

Najpełniej przykuwa swą „amazońskością” kreacja Basi z Jeziorkowskich Wołodyjowskiej, reprezentująca nowy damski typ kobiety aktywnie i samodzielnie kształtującej otaczającą ją rzeczywistość, o inklinacjach wojennych. „Mały rycerz w spódnicy” odróżnia się tym od statycznych, biernych, tj. „roślinnych”: Krzysi Drohojowskiej-Ketlingowej, Ewki Nowowiejskiej i Zosi Boskiej. Kreację anielskiego podlotka określa synkretyzm – jedność sprzeczności. Mimo że Basia jest dziewczęco-dziecięca, bo cała jest „różowa jak pączek róży” i przypomina „świeżą różę”, określanie jej „istnym pacholikiem” (przez Wołodyjowskiego), „hajduczką” (przez Zagłobę) (Mazan 2002, 391; S 1984c, 47) sugeruje jej cechy chłopięce. Zauważalna jest przy tym nie tyle wymiana ról, ile harmonijne połączenie pozycji w modelu dama-rycerz, kobieta-wojownik. Wykazując „nie – polityczność” w języku (tj. używanie zwrotów: „dalipan”, „niech mnie kule biją”) oraz zادیorność w zachowaniu (ucieczka na drabinę po lekcji fechtunku u Wołodyjowskiego, komiczne parodiowanie gestu Nowowiejskiego), wyposażona jest ona zarazem w cechy predestynujące ją do stania się idealną, „najwierniejszą i najstalej kochającą żoną najdzielniejszego w Rzeczypospolitej rycerza” (Mazan, 1993, 84).

W inicjalnej prezentacji panny Jeziorkowskiej mamy porównanie: „rzuciła głową jak młody żreback” oraz opis „hajduczka uśmiechniętej, słodkiej, niewinnej twarzy z (...) rozdętymi chrapkami”, a w opisie nauki „fechtów” przez Michała Basia, przycinając okrutnie, skacze jak „konik polny” (S 1984c, 45, 57, 183). Jej przedstawianie na koniu w stepowym pejzażu i predylekcja do jazdy konnej, stajni i oręza metonimizuje zarówno jej ukrytą zmysłowość, jak i psychiczną oryginalność „hajduczka” w tłumie siedemnastowiecznych kobiet. Sama czynność bowiem: „jazda wierzchem na koniu jest zajęciem męskim, w przypadku kobiety nietypowym, tolerowanym (...) jako wyjątek” (Zacharska, 2002, 292).

Dlatego Zagłoba tłumaczy Basi w drodze do Chreptiowa, by nie przesiadała się na konia z początku i na końcu drogi, bo „zacznie buszować i koniem czwanić”, co „powadze pani komendantowej nie przystoi” (S 1984c, 177). W felietonach i reportażach z lat siedemdziesiątych Litwos walczy z przesądnym zabobonem, że jazda konna nie nadaje się dla kobiet, ponieważ jest szkodliwa i nieprzyzwoita (zob. Koziółek, 2009, 372). Dlatego podczas drogi do Chreptiowa wyemancypowana Basia przesiada się w końcu na „podwodnego dzianecika” i powitanie Wołodyjowskich na koniach stanowi znak równorzędności tej idealnie dobranej pary. Udział hajduczka w rozrywkach życia szlachecko-żołnierskiego w stancy w czasie względnego spokoju na pograniczu (polowania, potyczki; zob. S 1984c, 212) świadczy o dużej sile perswazji Baški, która potrafi wyprosić wszystko, co chce u swego Michałka. Jest ona stroną zdobywającą, a nie zdobywaną – pierwsza wyznaje miłość ukochanemu i oznajmia to Ketlingowi i Krzysi: „ja się za niego machnę, bo go kocham i sama mu to powiedziałam” (S 1984c, 165). Opis potyczki z watahą grasantów Azby-beja, z wyproszonym w niej udziałem Basi, nie tylko daje okazję do deskrypcji wyglądu ślicznej amazonki, przybranej w obcisły strój, odpowiedni do męskiej kulbaki. Antycypuje również samoocalenie Basi w jej samotnej walce z Azją oraz uprawdopodobnia jej powrót do Chreptiowa po próbie porwania przez Tatara, w której żona Wołodyjowskiego okazuje heroicznie męzną i rycerską zuchowatą naturę. Sugestywny opis ucieczki hajduczka dynamizuje motyw dwóch tragicznie ginących w drodze koni. Ekspresyjna akustycznie jest nocna scena, w której delikatny dzianet ginie pod wilczymi zębami, natomiast scena konania bachmata, tonącego pod lodem, ucłowiecza stękające „prawie ludzkim głosem” zwierzę jako pełnoprawny obiekt refleksji nad cierpieniem:

oczy jego patrzyły na Basię z niepisanym smutkiem, jakby jej chciał mówić: „nie ma już dla mnie ratunku; puść lejce, bo i ciebie jeszcze wciągnę...” (S 1984c, 347).

Motyw konia stanowi też klucz do psychologii Baški. Jej garnięcie się każdorazowo w chwilach emocjonalnego wzburzenia i alteracji ku koniom oddaje jej niecierpliwy charakter. Opisu jej uczuć po odkryciu afektu Wołodyjowskiego do Krzysi dokonuje Sienkiewicz w powiązaniu z motywem stajni i dzikiego bułanego dzianeta. Posługując się behawioralną „psychologią objawową” (Mazan, 1993, 109), unaocznia niezwykłą odwagę, a zarazem wrażliwość Baški przez jej szczególną bliskość – porozumienie z narowistym koniem, który jak „dusza czująca” i rozpoznająca w Basinej tę bratnią współodczuwa jej troskę, niepokój, smutek – dlatego jest uległy w jej rękach jak baranek. Źródłem takiego ujęcia mogły być dzieła Darwina *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt* i Wundta *Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej*, a Koziółek interpretuje scenę jako metonimię dys-

kursu miłosnego¹¹ – zakochana w Michale Basia pieści niebezpiecznego konia, a słowa: „niech zabije...” świadczą o odromantycznej cesze stawiania wszystkiego na jedną kartę: uczucie (wszystko) albo śmierć (nic). Basi nie przynależy rola biernego obiektu zalotów, tylko pozycja aktywnego zdobywcy. Czyni to z jej kreacji prototyp późniejszych powieściowych sylwetek kobiecych, wyruszających konno nie na pole walki, tylko na scenę erotycznych podbojów (przykłady zob. Zacharska, 2002, 292-298.) Ekspansywna postawa nie do końca pozostaje właściwa naturze Basi: pozycja jeźdźca nie oznacza zmiany relacji w układzie kobieta – mężczyzna, bo pozostaje ona niewiastą, którą należy otaczać opieką i adorować. Jej sława jako chrobrej, dzielnej niewiasty kresowej – „olbrzymki łamiącej podkowsy i rozdzierającej pancerze” kontrastuje z „maleńką i różową, na poły dziecinną twarzą” (S 1984c, 422).

Romantyczne zjednoczenie konia z jeźdźcem, splecione z motywem szalonego pędu, uwypuklone w wizerunku Kozaka (zob. Ginkowa, 1988, 13), stanowi istotny punkt odniesienia dla konkretyzacji postaci typu rycerskiego: Bohuna, Kmicica, Wołodyjowskiego i Nowowiejskiego. Przypisywana im predylekcja do szybkiej jazdy konnej wierzchem zawsze koresponduje z niepohamowanym charakterem – „gorączką”. Towarzysząc opisom wzburzenia metonimizuje, prócz usposobienia, stan duszy – namiętności targające bohaterem. Jest to wyraźne echo romantycznej manieri zapełniania utworów pędzącymi nie wiadomo skąd i dokąd jeźdźcami. Adaptując pęd na koniu¹², Sienkiewicz transponuje arabskie toposy literatury romantycznej, dającej najpopularniejszy wariant poetyckiego obrazu pędzącego dzikim galopem odważnego, „szlachetnego jeźdźca pustyni” (zob. Olkusz, 1991, 27, 1992, 75). Rewokuje motyw farysa, czującego oddech wolności i moc ducha, radosne wrażenie niczym nieskrępowanego indywidualizmu i panteistycznego wtopienia się w dziką przyrodę stepu. Mamy patriotyczny motyw farysa (por. Bachórz, 1974, 273) w kreacjach Wołodyjowskiego¹³, Kmicica¹⁴ i motyw okrutnego człowieka Wschodu w wizerunku Bohuna¹⁵. Stylizacja

¹¹ Podobnie jak w erotycznym dyskursie Selima i Hani w *Hani* (zob. Koziołek, 2009, 128).

¹² Także jako nieodzowny nefarmakologiczny środek na desperację (która w opinii Zagłoby na koniu „od trzęsienia coraz niżej zlatuje”) (S 1984aII, 31).

¹³ Którego „rozpuszczenie konia i jazda skokiem” przez stepy, gdy wraca od hetmana Sobieskiego z misją wyjazdu na Ruś oznacza nie tylko troskę, że musi jechać, i żal, że trzeba zostawić Krzysię, ale też pozytywne uczucie tęsknoty „a pędem i za świstem wiatru w uszach” i satysfakcji czucia się ptakiem więcej niż człowiekiem (zob. S 1984c, 68-69).

¹⁴ Którego reakcje, gdy rozstaje się z Oleńką po ich pierwszej kłótni, oddaje zarówno realistyczny opis typowej chęci otrząśnięcia się „szybką jazdą” z gniewu, żalu i niepokoju, jak i symboliczne, dźwiękowo-wizualne porównanie mknącego „jak strzała, na złamanie karku” przez las i puste pola oddziały Kmicica do tętniącego „orszaku piekielnego rycerzy krzyżackich” zwiastującego na Żmudzi wojnę i klęski, antycypacyjnie oddającego narastającą w opętanym złym duchem chorążym orszańskim potrzebę dokonania pomsty za pomordowanych kompanionów (zob. S 1984bI, 65).

¹⁵ Kozaka-rycerza, jakby zrosniętego z koniem stepowego mołojca, którego obraz „przepysznej,

romantycznej wersji szalonego pędu, stanowiąc lustro narodowego charakteru dawnych Polaków jest zarazem wyrazem znamiennej dla mentalności sarmackiej postawy „patrzcie na mnie”. Nobilituje ona kreacje rycerzy odwagą i dumą, wzmacniając ich heroizację¹⁶, zaś obdarzonego szeregiem wad Bohuna czyni farysem ujarzmionym, spętanym i tragicznym.

Na odromantyczne deskrypcje szaleńczego pędu nakładają się u Sienkiewicza młodopolskie, eksponujące w powieściach i wyobraźni poetyckiej konia jako uosobienie żywiołu (zob. Wydrycka, 2002, 314) – jazda wierzchem czy sylwetka galopującego rumaka symbolizuje „żywioł namiętności targających bohaterami” (Handke, 2002, 271-272). Tak jest w obrazowaniu traumy utraty i pomsty Adama Nowowiejskiego, szukającego pociechy i konsolacji w konnej gonitwie znoszącej czambuły, która zastępczo wyraża targające zagończykiem odczucia¹⁷.

Stała obecność konnego motywu wynika z naturalnej konieczności konfrontacji bohaterów z koniem w obliczu stanowiącej tło wydarzeń olbrzymiej przestrzeni stepu ukraińskiego. Na stepie bez konia człowiek obyć się nie może. Ten step ma swą „tradycję poetyczną, swoją żywą duszę”, jakiej nie ma preria amerykańska (S 1951, 125). Obrazy zarówno tabunów rżących dzikich koni, jak i stad pasących się koni swoich (zob. S 1984aI, 30-32, 87) oddają ambiwalentną specyfikę nieodgadnionego stepu rodem z *Marii* Malczewskiego – „niby” wesołego, pełnego życia, a jednocześnie pustego i smutnego (por. S 1988, 273-278). Motyw nocnego rżenia koni na stepie buduje nastrój, zgodnie z ludową konwencją baśniowości, współtworząc z innymi komponentami wstępnej deskrypcji *Dzikich Pól* wróżebne „znaki” zwiastujące (naturalne: szarańcza, astralne: kometta i zaćmienie, fantastyczne: mogiła i krzyż ognisty w obłokach, duchy krążące po *Dzikich Polach* (S 1984aI, 5) „wielką wojnę”, gdyż symbolizujący rozbuchanie pragnień i instynktów ognisty wierzchowiec był poświęcony Marsowi. Pisarz nawiązuje do romantycznej tradycji kultu wróżebnego charakteru konia,

iście rycerskiej postaci”, jadącej na koniu „całkiem pokrytym pianą i błotem” przez stepy i lasy, by się wedle swego zwyczaju „wiatrem spić, zgubić w dali i zapamiętać, i to, co duszę bolało – przeboleć” (S 1984aII, 63).

¹⁶ Odmiennie niż Prus, ukazujący w *Ze wspomnień cyklisty* farysa skarłałego, zdegradowanego, „spieszonego” jako „awanturnika (...), niemyślącego o zużytkowaniu swych niepospolitych sił dla dobra społeczeństwa” i „figury do krytyki lekkomyślnych [egoistycznych] obywateli” (Budrewicz, 1998, 240).

¹⁷ Upragniona, wyzwalająca z wyrzutów sumienia i szaleństwa heroiczna śmierć „wojenna” – na polu walki w obronie ojczyzny i religii (korespondująca z poezją barokową) jako kontrast dynamiki życia i zastygnięcia zgonu wyrażona jest motywem zatrzymanej jazdy konnej tego „olbrzymiego husarza piekielnej jazdy” Sobieskiego pod Chocimiem, gdy nagle na polu bitwy „zdarł [on] konia i przechylił się na kulbace”, jak określa się ów moment wyczekiwanej, kojącej śmierci po godnym, choć krótkim, rycerskim życiu w siodle, pozwalającym mu stłumić wyrzuty sumienia i szaleństwo oraz oczyścić się moralnie, że odchodząc „miał uśmiech na ustach i cichą pogodę w twarzy i szeptał na zbiegających ustach” zapewne słowa modlitwy (S 1984c, 503, 507).

jak rzenie i parskanie czy prychanie, uważane za wróżby pomyślne¹⁸. Chrapanie i tulenie uszu funkcjonuje jako zwiastun wróżby negatywnej – ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem¹⁹. Dynamiczna i impresjonistyczna (zob. Mazan, 2002, 105) scena nocnej pantomimy na stepie, oddaje napad na Chmielnickiego i jego pojmanie przez „łotrzyków udających Tatarów” oraz wyratowanie go przez polskich żołnierzy pod wodzą Skrzetuskiego. Oparł ją Sienkiewicz na ekspozycji szybkiego, migawkowego ruchu jeźdźców na koniach. Oddający scenerię spotkania namiestnika z Chmielnickim na Dzikich Polach Kossak nie uchwycił tak drobiazgowo dynamicznych zmian opisywanego wydarzenia, jak przyporządkowujący technikę opisu dominancie opowiadania Sienkiewicz. Pisarz uzyskuje efekt zmian, wprowadzając formy unaoczniające, łączące struktury przestrzenne z przebiegami czasowymi, a także poprzez koncentrację uwagi na przekazie ruchu i zachowania koni z obu oddziałów. Uwypuklone zostają nie tyle walory malarskie, ile efekty akustyczne (zob. S 1984aI, 8-15), świadczące o zmęczeniu i walce, szybkości i zmienności następujących po sobie scen. Główne role grają w nich nie żołnierze w siodle, tylko ich wydające dźwięki prychania, rzenia, charczenia i parskania wierzchowce.

Podsumowując, koń w *Trylogii* (obok innych dziewiętnastowiecznych kulturomów sarmackich) wydaje się wszechobecny i nieodzowny jako element tradycji szlacheckiej. Wielość i różnorodność funkcji, jakimi zostaje obdarzony, czyni go reprezentatywnym i znaczącym elementem obrazowości dzieła, stanowiącym klucz do odczytań jego globalnego sensu. Sienkiewiczowski obraz konia jest synkretyczny i twórczy wobec bogatej tradycji. Prócz antycznej i barokowej, a zwłaszcza romantycznej (w tym neosarmackiej empirii z estetyką organiczną) uwzględnia realistyczny czynnik obserwacji, zgodny zarówno z XIX-wiecznymi ustaleniami psychologii zwierząt, jak i stanowiący antycypację niektórych ujęć młodopolskich. Koń wzmacnia atrakcyjność dzieła. Mamy bowiem w *Trylogii* emocjonalne wżycie się autora w dawny, hippiczny – „wielki” i „wzniosły” (nie zaś karłowaty i płaski jak terażniejszość) świat. Mamy również sugestywny za-

¹⁸ W opisie wyruszenia na podjazd przez Skrzetuskiego, Wołodyjowskiego, Zagłobę i Longina – zob. S 1984aII, 40-41) albo w deskrypcji wyjazdu taboru księcia Jeremiego z Łubniów i trudów jego wojaczkiej drogi rzenie oraz chrapanie koni pojawiają się jako oznaki uczuć kontrastowych: otuchy i wysiłku żołnierzy ponad miarę – zob. 1984aI, 274-277). Wskazuje to na obecność tradycji *Marii* Malczewskiego, w której w pieśni I obraz pędzącego na szybkim koniu kozaka współtworzy wizerunek owego „żwawego wiernego konika”. Mianowicie gdy mijają „figurę (co jej wzgorek znany,/Bo pod nią już od dawna upiór pochowany)”, przed którą kozak „uchylił (...) czapki, zęgnął się trzy razy”, „koń rzeski, żadnym się urokiem nie miesza,/Tylko parschnął, i wierzgnął, i dalej pośpiesza”. A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Białystok 1995, s. 114.

¹⁹ W opisie irracjonalnej reakcji Rzędziana dojeżdżającego do jaru Horpyny na Wrażym Uroczyszczu, a zarazem „urealnionej”, bo zdroworozsądkowy narrator racjonalnie dementuje nieuzasadnione lęki bohatera przed wyjąłym upiorem, wyjaśniając je faktem przechodzenia koni obok legowiska wilka (zob. S 1984aII, 215).

chwyt nad zmysłowo kontemplowanymi fantazją i etosem sarmackiego, rozmiłowanego w koniu, rycerza. Wartość jego cnót syntetyzuje ekspresywne wezwanie księdza Kamińskiego na mszy pogrzebowej *Hektora Kamienieckiego, pierwszego żołnierza Rzeczypospolitej*:

Larum grają! Wojna! Nieprzyjaciel w granicach! A ty się nie zrywasz? Szabli nie chwytasz? Na koń nie siadasz? Co się stało z tobą, żołnierzu? Zaliś swej dawnej przypomniał cnoty, że nas samych w żalu jeno i trwodze zostawiasz? (S1984c, 494 – podkr. A. D.).

Życie „w siodle” metonimizuje zatem postawę obywatela-patrioty.

Powrót w drugiej połowie XIX stulecia u autora *Bez dogmatu* do sarmackiej witalności i pozytywnego wartościowania ciała odżywa pod wpływem „myślenia biologiczno-darwinowskiego, mającego kompensować poczucie dekadencji cywilizacji Zachodu” (Koziołek, 2009, 340-416), przeciwstawiając cherlactwu duchowemu i fizycznemu modernizmu ludzi silnych i zdrowych fizycznie. Sienkiewicz ujmuje postacie Sarmatów na wzór tężyzny fizycznej, jako ludzi „z krwi i kości”, na rozkiełznanych, wyjątkowych rumakach. Kreuje ten konterfekt, wzorując się na kronikach i pamiętnikach, w których pełno jest wzmianek o nadzwyczajnej sile i sprawności fizycznej naszych przodków. Ów cielesny, ale zarazem cnotliwy, ewokujący rycerską i chrześcijańską czystość wśród nieprawości wojny Sarmata, tworząc klimat organicznej wspólnoty narodowej, ma oddziaływać na Polaków współczesnych energią fizyczną i duchową. Ma kompensować ich niedomagania i rozładowywać kompleksy, fobie. Będąc dzisiaj niewiędłą klasyką (Mazan, 2002, 457-458) i wywołując silne ambiwalentne emocje, *Trylogia* budzi i fascynację, i dojrzały sprzeciw. Uważna lektura dzieła Sienkiewicza wywołuje głębszą, a nie jednostronną refleksję o naszym charakterze narodowym. To znaczy o wymagającej pielęgnacji i stymulacji mitycznej krzepie (aktywności) fizycznej i duchowej człowieka jako wzorca mobilizująco-jednoczącego w nowoczesnym społeczeństwie (zob. Koziołek, 2009, 372-374). Budzi także i zastanowienie, czy celebrowanie swojskich mitów i przeżywanie narodowości bez otwarcia na uniwersalność nie ociera się niebezpiecznie o zaściankowość, nawet szowinizm. Czesław Miłosz akcentował, że bohaterowie ulepieni z „sarmackiego pariu” mogą wywoływać nacjonalistyczne reakcje czytelników (zob. Miłosz, 1990). Ta kontrowersyjność przyczynia się do „długiego trwania” *Trylogii*.

Bibliografia

Podmiotowa

- Sienkiewicz H., 1950, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 50, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1950, *Wiadomości bieżące II*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 51, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1951, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1951, *O powieści historycznej*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 45, 50, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1951, *Szkice literackie I*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 45, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1984aI, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1984aII, *Ogniem i mieczem*, t. 2, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1984bI, *Potop*, t. 1, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1984bII, *Potop*, t. 2, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1984bIII, *Potop*, t. 3, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1984c, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1986, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa.
- Sienkiewicz H., 1988, *Niewola tatarska. Urywki z kroniki szlacheckiej Aleksego Zdanoborskiego*, [w:] T. Bujnicki (red.), *Wybór nowel i opowiadań*, Wrocław.

Przedmiotowa

- Bachórz J., 1974, *O polskim egzotyzmie romantycznym*, [w:] M. Żmigrodzka (red.), *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 2, Wrocław.
- Bobrowska B., 2004, *Małe narracje Prusa*, Gdańsk.
- Budrewicz T., 1998, *Farys spieszony. Wokół „Ze wspomnień cyklisty”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Jubileuszowe „żniwo u Prusa”*, Częstochowa, s. 237-248.
- Bujnicki T., 1981, *Sienkiewicz i historia. Studia*, Warszawa.
- Bujnicki T., 1992, *Barok w „Trylogii” Sienkiewicza. Wojna i miłość*, „Pamiętnik Literacki” z. 4, s. 19-46.
- Bujnicki T., 1997, *Step Sienkiewiczowski z „Marią” w tle*, [w:] H. Krukowska (red.), *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, Białystok.
- Burdziej B., 1988, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa.
- Burdziej B., 2002, „*We krwi to jest, w tradycji*” – szlachcic i jego konie w „*noweli sportowej*” „*Przeszkoda*” (1897) Klemensa Junoszy-Szaniawskiego, [w:] K. Stępnik (red.), *Dworki, pejzaże, konie*, Lublin, s. 259-270.
- Cirlot J. E., 2006, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków.
- Forstner D., 1990, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa.
- Gabryś M., 2002, *Kobiety i konie w twórczości Stefana Żeromskiego*, [w:] K. Stępnik (red.), *Dworki, pejzaże, konie*, Lublin, s. 277-284.
- Ginkowa Ł., 1988, *Koń ma duszę w sobie*, Kraków.
- Handke R., 2002, *Koń – uosobienie żywiołu w powieściach Stefana Żeromskiego*, [w:] K. Stępnik (red.), *Dworki, pejzaże, konie*, Lublin, s. 271-272.
- Kamionkowa J., 1973, *Romantyczne dzieje stereotypu sarmaty*, [w:] M. Żmigrodzka (red.), *Studia romantyczne*, Wrocław, s. 211-262.

- Kleiner J., 1925, *Artyzm Sienkiewicza*, [w:] J. Kleiner, *Sztychy*, Lwów.
- Kowalski P., 2007, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa.
- Koziołek R., 2009, *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy*, Katowice.
- Krzemińska J., 1978, „Tematy” w ilustracjach „Trylogii” Henryka Sienkiewicza, „Teksty” z. 5.
- Ludorowski L., 1978, *Językowo-stylistyczne wyznaczniki postawy epickiej w Trylogii*, [w:] L. Ludorowski (red.), *Trylogia Henryka Sienkiewicza: historia – dzieło – recepcja*, Warszawa-Poznań, s. 95-144.
- Lurker M., 1989, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań.
- Mazan B., 1993, „Impresjonizm” Trylogii Henryka Sienkiewicza. *Analiza, interpretacja, próba syntezy*, Łódź.
- Mazan B., 2002, *Pozytywizm warszawski z perspektywy mikroświatów tekstowych*, Łódź.
- Mocarska-Tycowa Z., 1996, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] Z. Mocarska-Tycowa (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń, s. 114-140.
- Morka M., 1986, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław.
- Olkusz W., 1991, *Orientalizm w poezji doby pozytywizmu*, „Pamiętnik Literacki” z. 2.
- Olkusz W., 1992, *Poszukiwanie „nowej Golkondy piękna” i „prastarej mądrości Indii”, czyli pozytywiści polscy wobec kultury Orientu*, Opole.
- Prokop J., 1993, *Uniwersum polskie. Literatura, wyobrażenia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków.
- Prus B., 1973, *Jeden z cudów epoki, która nie wierzy w cuda*, [w:] *Wczoraj – dziś – jutro. Wybór felietonów*, oprac. Z. Szweykowski, Warszawa.
- Stępnik K. (red.), 2002, *Dworki, pejzaże, konie*, Lublin.
- Tazbir J., 1998, *Wiek XVII przez okulary Sienkiewicza*, [w:] A. Kowalczykowa (red.), *Zbliżenia: literatura, historia, obraz, mit*, Warszawa, s. 163-181.
- Tazbir J., 2001, *Szlachcic w lesie i o lesie*, [w:] *Prace wybrane, t. 4: Studia nad kulturą staropolską*, Kraków.
- Waśko A., 2001, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831-1863*, Kraków.
- Wydrycka A., 2002, *Jeźdźcy i konie w młodopolskich wierszach*, [w:] K. Stępnik (red.), *Dworki, pejzaże, konie*, Lublin, s. 309-316.
- Zacharska J., 2002, *Amazonki w powieści polskiej końca XIX i początku XX wieku*, [w:] K. Stępnik (red.), *Dworki, pejzaże, konie*, Lublin, s. 291-298.
- Żabski T., 1979, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław.

The Horse as an Element of the Nobility's Tradition in Henryk Sienkiewicz's 'The Trilogy' (in View of the Tradition of the Romanticists and Modernists)

Summary

The topic of the essay is related to the semantics of the image of the horse (as the most important one among nineteenth-century Sarmatian cultureemes) in Sienkiewicz's vision of the Sarmatian past. Being a representative element of the vividness of the work, it is situated as creative and syncretic in view of the coexistence of the antique, baroque and, in particular, neo-Romantic, positivist and modernistic equestrian tradition. Emphasis is placed on the functional-

ization of the leitmotif of the horse in Henryk Sienkiewicz's 'The Trilogy' as a signal of ethics and a key to interpret both the global meaning of the work and individual psychology of characters. There is particular reflection upon Sienkiewicz's view on romanticists recognising indispensability of the motif of the horse in the description of Sarmatian kontush Poland and their 'organic aesthetics' which places emphasis on empiricism and realism of the vision of a Sarmatian on a horse as embodiment of his traits of character.

By presenting the variety of functions of the motif of the horse, the role of equestrian cultureemes in boosting the military character of the plot, the aesthetic conceptualisation of the horse shared by romanticists and modernists, the Amazon-like female characters and the motif of full gallop observed with regard to chivalrous characters was underlined. By creating the climate of an organic national community, the Sarmatians' life on horseback metonymises the attitude of a citizen-knight-patriot in multiple ways.