

Ewa Górecka

WNĘTRZE I SZTUCZNOŚĆ. O MODERNISTYCZNEJ  
KREACJI PRZESTRZENI  
W *BEZ DOGMATU* I *QUO VADIS?* HENRYKA SIENKIEWICZA

Twórczość Henryka Sienkiewicza należy w literaturze polskiej do szeroko zbędanych. Poświęcono mu kilka monografii<sup>1</sup> oraz prace zbiorowe, będące pokłosiem sesji naukowych<sup>2</sup>. Wydawać by się zatem mogło, że o Sienkiewiczu i jego literackim dorobku powiedziano już wszystko. Okazuje się jednak, że twórczość ta nadal pozostaje ciekawym materiałem badawczym, wbrew opinii, że obrosła zarówno w prace krytycznoliterackie, jak i historycznoliterackie. Bez wątpienia najwięcej uwagi poświęcono powieściom historycznym polskiego noblisty, szczególnie pisany „ku pokrzepieniu serc”, mniej – współczesnym – *Bez dogmatu* i *Rodzinie Połanieckich*. Twórczość Sienkiewicza można porządkować według różnych kryteriów – począwszy od genologicznych (powieściopisarstwo, nowelistyka, publicystyka), po kompozycyjne (np. czas fabularny). Każdy z tych podziałów pozwoli z dorobku pisarskiego Sienkiewicza wydobyć inne jego aspekty, ale też niesie niebezpieczeństwo schematyzacji, stąd w dalszych rozważaniach odstepuje się od nich.

Pragnę wskazać, że w twórczości H. Sienkiewicza tematem słabo rozpoznany jest schyłkowość, pozwalająca wątpić w ścisły związek autora z pozytywizmem. *Bez dogmatu* i *Quo vadis* potwierdzają, że pomimo charakterystycznych dla niego tendencji artystycznych (realizm, dydaktyzm, konfrontowanie „dwóch światów”), są w istocie powieściami „czasu przełomu”, a zatem ujawniają ślady zarówno pozytywizmu, jak i modernizmu. Sytuowanie w jednym szeregu *Bez dogmatu* i *Quo vadis* jest możliwe pomimo genologicznego zróżnicowania (powieść – dziennik, powieść historyczna). Uzasadnienie stanowią podobieństwa – przede wszystkim osadzenie fabuły w momencie kulturowego przełomu – schyłku Rzymu i końca XIX w., postacie estetyzujących schyłkowców – Petroniusza i Płoszowskiego (łączy je również

---

<sup>1</sup> A. Nofer-Ładyka, *Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 1971, J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1976.

fakt, że zostały one przez czytelników i współczesną autorowi krytykę odczytane wbrew jego intencjom). Związki utworów z modernizmem szczególnie uwidaczniają się w obrębie kreacji przestrzeni przedstawionej, w której usytuowany zostaje „homo aestheticus”.

Próba wykazania tego nie byłaby możliwa bez wsparcia ze strony krytyki tematycznej, zwłaszcza G. Bachelarda. Jego *Poétique d' espace*, a w szczególności *Dialektyka zewnątrz i wewnątrz* okazały się inspirujące i pomocne w penetracji powieściowego spatium estetyzujących schyłkowców. Zaproponowane przez francuskiego krytyka rozróżnienie przestrzeni na *là* i *ici* pozwala dostrzec w *Bez dogmatu* i *Quo vadis* charakterystyczną dla świadomości modernistycznej psychologizację spatium. Sienkiewicz, kreując przestrzeń Petroniusza i Płoszowskiego, czyni ją świadectwem przeżywania świata, właściwym estetyzującym schyłkowcom drugiej poł. XIX wieku. „Tutaj” i „tam” pełnią rolę analogonu ich stosunku do rzeczywistości, opartego na estetyzmie, hedonizmie i sceptycyzmie. Potwierdzeniu związku przestrzeni przedstawionej estetyzujących schyłkowców z *Bez dogmatu* i *Quo vadis* z modernizmem służy wprowadzenie elementów komparatystyki<sup>3</sup>. Pozwala ono nie tylko wskazać na związek kreacji przestrzeni w powieściach Sienkiewicza z modernizmem, ale także uczynić wyraźnym jej szczególnie, rodzimy charakter. W literaturze polskiej nie mógł bowiem pojawić się „homo aestheticus” na miarę des Esseintes’a, ani spatium, jakie znamy z *Na wspak* – wyrastała ona z innej tradycji, w której, jak słusznie zauważa T. Walas, zabrakło Sade’a i Baudelaire’a. Kontekstem dla *Quo vadis* i *Bez dogmatu* będą powieści powstałe na Zachodzie – *Na wspak* J.-K. Huysmansa oraz *Portret Doriana Graya* O. Wilde’a, w których odnajdujemy charakterystyczną – „wzorcową” dla modernizmu kreację przestrzeni estetyzujących schyłkowców.

W powieściach powstałych w drugiej poł. XIX w., których bohaterami są jednostki estetyzujące, spotykamy się z wyjątkowo częstym eksponowaniem wnętrza.<sup>4</sup> Zjawisko to ma charakter ponadkulturowy. Dostrzec je można zarówno w literaturze Zachodu – zwłaszcza francuskiej i angielskiej<sup>5</sup>, jak i w utworach powstałych na gruncie

<sup>2</sup> Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa. Materiały konferencji naukowej listopad 1966*, red. A. Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1968.

<sup>3</sup> Henry H. Remak, słusznie wskazuje, że istotą komparatystyki jest przekraczanie granic – krajów, literatur, dziedzin sztuki, co pozwala na szerszy ogłód zjawisk i sprzyja uchwyceniu ich złożoności. Zob. Henry H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja* [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, pod red. Haliny Janaszek-Ivaničkovej, Warszawa 1997, s. 25.

<sup>4</sup> Wyjątkowym przypadkiem jest powieść I. Gonczarowa pt. *Oblomow*. Konstrukcja głównego bohatera nie pozwala zaliczyć go do kategorii „homo aestheticus”. Gonczarow swojego bohatera sytuuje w przestrzeni zamkniętej – wewnątrz mieszkania, które Oblomow rzadko i niechętnie opuszcza.

<sup>5</sup> Nieobce jest ono także literaturze niemieckiego kręgu kulturowego. Pojawia się ono w twórczości Arthura Schnitzlera – zarówno w jego dramatach (najczęściej jednoaktówkach) opowiadaniach, które łączy postać tytułowego Anatola. Wyraźniej występuje u Hugo von Hoffmannsthal – *Wczoraj – studium dramatyczne w jednym akcie* (1891), *Glupiec i śmierć* (1893). Bohaterowie tych dramatów –

kultury słowiańskiej. Z usytuowaniem wnętrza w centrum życia bohatera i szczegółowym jego opisem, którego zadaniem, wbrew tradycji pozytywistycznej, nie jest tworzenie tła zdarzeń, spotykamy się również w *Bez dogmatu* i *Quo vadis* H. Sienkiewicza. Pozwala to sytuować je, pomimo różnic, obok utworów J.-K. Huysmansa, P. Bourgeta, O. Wilde'a, I. Gonczarowa i I. Turgieniewa.

Wymienione powieści łączy nie tylko konstrukcja bohatera (niezależnie od dążeń, którym została podporządkowana, krytyce czy też woli prezentacji), ale także rola wyznaczona przestrzeni. Polega ona na wyrażeniu osobowości bohatera – schyłkowca, przeważnie estety (wyjątek stanowi tu Obłomow). Konsekwencją tej roli jest złożoność relacji przestrzeń – bohater. Z jednej strony wyraża ona osobowość, z drugiej staje się przedmiotem ekspresji oraz źródłem wrażeń, odgrywających istotną rolę ze względu na ich estetyczną i impresywną postawę wobec życia.

Zatrzymajmy się przy *spatium* odczytywanym jako wyraz osobowości. W lekturze omawianych powieści Sienkiewicza uderza fakt, że bohaterów – estetów najczęściej spotykamy we wnętrzach. Petroniusz zwykle pojawia się w swej insuli, w pałacu Nerona lub domu Marka Winicjusza i Aulusów – Płoszowski natomiast w rzymskiej siedzibie rodu przy Babuino, wiejskim pałacyku ciotki, w jej rezydencji w Warszawie, domu Davisów na Riwerze. Nie oznacza to, że bohaterowie ci nie przemierzają się. „Arbiter elegantiarum” odwiedza przecież swych przyjaciół, a nawet pałac, będącego przedmiotem jego głębokiej pogardy, cesarza. Zasięg podróży Leona jest jeszcze szerszy – w zasadzie obejmuje całe życie, które poznajemy z zapisków w dzienniku, składają się głównie podróże. Przemierzanie się bohaterów zostało w przestrzeni ujęte punktowo. W rezultacie w powieściach tych niewiele uwagi (zwłaszcza w *Bez dogmatu*) poświęcono samej czynności podróżowania (Płoszowski) i przemierzania się (Petroniusz)<sup>6</sup>. Trudno w powieściach tych odnaleźć szczegółowe opisy przemierzanych przestrzeni. Sienkiewicz tworzy mapę tych wędrówek, która nie jest zbyt precyzyjna. Pisarz pozwala nam jedynie poznać punkty, pomiędzy którymi krążą bohaterowie. Petroniusz – po Rzymie i to głównie po jego centrum (przedmieścia, np. Subura nie leżą w sferze „jego” przestrzeni), Płoszowski – po Europie: Rzymie, Paryżu, Warszawie, Alpach. Gdy porównamy jednak proporcję i dokładność opisu wnętrz, w których pojawiają się ci bohaterowie z przestrzeniami przemierzanymi przez nich, to okazuje się, że cechą pojawiania się tych ostatnich jest migawkowość, a więc szybkie, krótkie momenty. Nie oznacza to jednak, że odgrywają one rolę drugorzędną. Bez zewnątrz wewnątrz nie może istnieć. G. Bachelard podkreślał swoistą zależność pomiędzy nimi. Mówił bowiem o „dialektyce ze-

---

Andrea i Claudio – są estetami, którzy jako wyznawcy kultu piękna zwykle pojawiają się we wnętrzach wyróżniających się przepychem. W literaturze niemieckiej z wnętrzem estety spotykamy się w *Buddenbrookach* T. Manna.

<sup>6</sup> Słowa ‘przemierzać się’ używam w znaczeniu ‘poruszać się po niezbyt rozległej przestrzeni’.

wnętrza i wnętrza”<sup>7</sup>. Sens Bachelardowskiego *ici* tkwi w wyróżnieniu go z *là*, a więc mamy tu do czynienia z wyraźną zależnością pomiędzy zewnątrzem i wnętrzem polegającą na tym, że mogą się one wymieniać rolami<sup>8</sup>. Autor *Poetyki przestrzeni* wskazywał tym samym na graniczność *ici* i *là* oraz dopuszczalność zróżnicowania funkcji, które mogą pełnić. Zewnątrz może być tożsame z nieograniczeniem, bezkresem, otwartością, wolnością. Nie wyklucza to jednak faktu, że staje się ono również powodem poczucia obcości, zagrożenia, zamknięcia<sup>9</sup> oraz źródłem lęku.

O dialektyce wnętrza i zewnątrz można również mówić w odniesieniu do *Quo vadis* i *Bez dogmatu* Sienkiewicza. W obu tych powieściach wnętrza są wyodrębnione z pewnego continuum. W pierwszym utworze jest nim Rzym ( Cesarstwo pojawia się raczej w tle, ponieważ stolica imperium stanowi jego kwintesencję)<sup>10</sup>, a w drugim europejskie miejscowości odwiedzane przez Płoszowskiego – Rzym, Paryż, Warszawa, Płozów, Pegli, Gastein. To właśnie one warunkują tak częste pojawianie się w obu powieściach wnętrz.

W *Quo vadis* i *Bez dogmatu* psychologizacja obejmuje szczególnie przestrzeń *ici*. Dla Płoszowskiego i Petroniusza właściwym *spatium* jest dom lub pałac, co nie jest jednak tożsame z posiadaniem własnego *locum* i nie wynika wyłącznie z pozycji społecznej bohaterów. Konstrukcja osobowości obu tych postaci narzucała niejako takie ich usytuowanie. Petroniusz i Płoszowski wyposażeni zostali przez autora w sceptycyzm i przekonanie o bezcelowości wszelkich działań na rzecz społeczeństwa, wyrafinowanie estetyczne odziedziczone po przodkach i wiarę, że sens ich życia leży w obcowaniu ze sztuką i kulcie piękna, które są celem samym w sobie, a więc uwolnione zostają z wszelkiego utylitaryzmu. Sienkiewiczowscy esteci są reprezentantami panestetyzmu uznającego, jak twierdzi M. Gołaszewska, że „antroposfera jest sztuką”.<sup>11</sup> Konsekwencją konfiguracji cech osobowości była postawa życiowa, której trzon stanowił hedonizm i skłonność do szczególnie pojętej izolacji. Zarówno bohater *Bez dogmatu*, jak i „arbiter elegantiarum” z *Quo vadis* unikają kontaktu z tym, co przeciętne, użyteczne, niewyszukane i masowe. Obcowanie z pięk-

<sup>7</sup> G. Bachelard, *Dialektyka zewnątrz i wnętrza*, przeł. J. Skoczylas [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, przeł. S. Cichowicz, W. Karpiński, J. Skoczylas, M. Wodzyńska, Warszawa 1974, s. 283.

<sup>8</sup> Zob. G. Bachelard, op. cit. s. 291.

<sup>9</sup> G. Bachelard podaje doskonały przykład takiego odczuwania zewnątrz w poezji J. Supervil-le’a *Do córce*: „Nadmiar przestrzeni dławi nie mniej niż jej niedostatek”. Podają za: G. Bachelard, op. cit., s. 294.

<sup>10</sup> Sienkiewicz przestrzenią konfrontacji chylącego się ku upadkowi imperium z rodzącym się chrześcijaństwem, uczynił Rzym – miasto „tygiel”. Tym samym wprowadził inną opozycję w przestrzeni – *sacrum* i *profanum*.

<sup>11</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Ontologizacja sztuki – estetyzacja rzeczywistości – kreacjonizm estetyki...* [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, pod red. Anny Zeidler-Janiszewskiej, Warszawa 1996, s. 13 i dalsze.

nem pełni funkcje szersze niż tylko stymulowanie wrażeń. Obaj bohaterowie podkreślają wprawdzie, że doznawanie ich jest istotną sferą życia – Płoszowski mówi przecież o „ułożeniu życia z wrażeń i tylko z nich”, ale nie bez znaczenia jest fakt, że są one dla nich również źródłem poznania. Sienkiewicz swych bohaterów konstruuje w taki sposób, że ich stosunek do wrażeń stanowi potwierdzenie Bergsonowskiej wiary w poznanie zmysłowe. W szczególności odnosi się to do Płoszowskiego. Ten „geniusz bez teki” wykazuje charakterystyczny dla drugiej poł. XIX w. sceptycyzm wobec nauki. Kryzys naukowego poznania zyskuje w powieści Sienkiewicza odzwierciedlenie w przekonaniu bohatera co do tego, że estetyzm daje „szansę epistemologiczną”<sup>12</sup>.

Wyraźne staje się też, że estetyzm stanowi dla schyłkowców w *Quo vadis* i *Bez dogmatu* kryterium decydujące o udziale lub wyłączeniu ze sfery życia. Panestetyzm przejawia się w ich postawie, która bywa też określana mianem epikureizmu momentalnego.<sup>13</sup> Schyłkowców tych charakteryzowało przekonanie, że piękno jest wprawdzie zmysłowo uchwytnie, ale stan ten cechuje krótkotrwałość. Postawa Petroniusza i Płoszowskiego potwierdza, że ich stosunek do estetyzmu jest typowo schyłkowy, dekadentki, polegający na nieustannym dążeniem do obcowania z pięknem i intensyfikowaniu wrażeń. Rezultatem takiej postawy jest zamknięcie ich egzystencji w obrębie domu lub pałacu, które pełnią rolę Bachelardowskiego *ici*. Potwierdzenie izolacji odnajdujemy w zasięgu przestrzeni *là* i *ici*. Obie powieści – *Bez dogmatu* i *Quo vadis* – wykazują pod tym względem istotne podobieństwo. Polega ono na tym, że dla schyłkowców – estetów zdecydowanie większy obszar zajmuje *là*, a więc przestrzeń odczuwana jako obca, nieprzyjazna. W *Quo vadis* prowincje imperium, odległe, zamieszkałe przez biedotę dzielnice Rzymu stanowią wyraźną przeciwwagę wobec przestrzeni, którą Petroniusz odczuwa jako *ici*. Bohater *Bez dogmatu*, pomimo swego kosmopolityzmu, nie wszędzie czuł się „u siebie”. Przemierzana wielokrotnie Europa nie jest mu wprawdzie całkowicie obca – Płoszowski jest przecież obywatelem świata – ale za „swoją” przestrzeń uznaje jedynie dom w Wiecznym Mieście, a czasami posiadłość ciotki pod Warszawą. Taka relacja między *là* a *ici*, a więc zewnątrz i wewnątrz w świadomości schyłkowców – estetów z powieści H. Sienkiewicza wykazuje podobieństwo do innych utworów powstałych w drugiej poł. XIX w., w których również pojawia się „homo aestheticus”. Gdy prześledzimy zasięg przestrzeni, którą diuk Jan des Esseintes z *Na wspak* odczuwa jako *là* i *ici*, to okazuje się, że w powieściach *Quo vadis* i *Bez dogmatu* polski autor, pomimo od-

<sup>12</sup> Taki pogląd prezentował Shaftesbury, o czym wspomina M. Gołaszewska. Zob. też: *Ontologizacja...*, op. cit., s. 18.

<sup>13</sup> Takiego określenia używa T. Wałas. Zob. *Ku otchłani dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Kraków 1986, s. 66.

miennych w stosunku do utworu J.-K. Huysmansa założeń ideowych<sup>14</sup>, w podobny sposób kreował przestrzeń bohaterów. Zewnątrz, choć pod względem obszaru większe, zajmuje w powieściach tych mniej miejsca i jest jedynie sygnalizowane. Wnętrze natomiast – dom, pałac – wysuwa się na plan pierwszy<sup>15</sup>.

W *Quo vadis* insula Petroniusza, w *Bez dogmatu* dom przy Babuino pełnią w świadomości bohaterów rolę miejsca – przestrzeni, której nadajemy wartość<sup>16</sup>. Wiąże się ono z bezpieczeństwem, centrum, kreacją oraz doznaniem sensualnymi i emocjonalnymi. Miejsce jest zatem wycinkiem przestrzeni rozumianej jako continuum. Taki sens w *Quo vadis* i *Bez dogmatu* zyskują domy estetyzujących schyłkowców. Petroniusz i Płoszowski są bohaterami o takiej konstrukcji osobowości, która sprzyja preferowaniu przestrzeni zamkniętej. W odróżnieniu od liryki drugiej poł. XIX w., proza nie eksponowała tak silnie spatium charakteryzującego się otwartością.<sup>17</sup> Przeciwnie – domy, pałace i ich wnętrza pełnią funkcję analogiczną do tej, jaką w liryce przestrzenie otwarte – przestwory, oceany, rozległe perspektywy. W świadomości bohaterów odgrywają one rolę miejsc, a więc przestrzeni, która gwarantując bezpieczeństwo, daje poczucie duchowej wolności. W powieściach *Quo vadis* i *Bez dogmatu* H. Sienkiewicza mamy do czynienia z eksponowaniem miejsca, przez które rozumieć należy przestrzeń uczłowieczoną i zamkniętą.<sup>18</sup>

Sienkiewicz zatem dokonał szczególnego, ale obecnego także w innych powieściach, w których pojawiają się schyłkowcy – esteci, przesunięcia w interpretacji przestrzeni. To, co tradycyjnie wiązano z wolnością, podobnie jak J.-K. Huysmans, O. Wilde, a nawet Rachilde, łączył raczej z jej ograniczeniem. Płoszowskiego i Petroniusza obdarzył indywidualizmem i wrażliwością, które nieuchronnie wiodły bohaterów do konfliktu ze społeczeństwem postrzeganym przez nich jako zbiorowisko

<sup>14</sup> Hysmans pisząc swą powieść, dał wyraz fascynacji wysublimowanym i pełnym ekscentryzmu estetyzmem. Planując napisanie utworu, myślał o bohaterze, którym miał być „ostatni przedstawiciel wspaniałej rasy, który szuka schronienia w definitywnej samotności, powodowany wstrętem do amerykańskiego życia i pogardą dla finansowej arystokracji [...] To jest ktoś wysoce wykształcony i w subtelności nad innych wyrafinowany..”

W rzeczywistości pierwowzorem bohatera uczynił Roberta de Montesquiou. Sienkiewicz natomiast zarówno w *Quo vadis*, jak i w *Bez dogmatu* pragnął przestrzec czytelników przed zgubnym skutkami takiej postawy, co, jak wiadomo, nie przyniosło zamierzonego efektu. Cyt. za: R. Okulicz-Kozaryn, *Mala historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 92.

<sup>15</sup> Z takim zjawiskiem mamy do czynienia również w *Oblomowie* I. Gonczarowa, choć bohater jest antyesteta.

<sup>16</sup> Zob. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 16.

<sup>17</sup> Przestrzeni otwartej w liryce drugiej poł. XIX w. sporo miejsca poświęcił T. Sławek, którego zdaniem jest ona właściwa modernizmowi. Z opinią tą trudno się zgodzić w odniesieniu do prozy, zwłaszcza tej, w której pojawiają się schyłkowcy – esteci. W liryce faktycznie temu rodzajowi spatium przypisana była funkcja symbolu. Zob. T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984.

<sup>18</sup> Yi-Fu Tuan podkreśla: „[...] miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości [...] Życie człowieka jest dialektycznym ruchem między bezpiecznym schronieniem i przygodą, przywiązaniem a wolnością”. Yi-Fu Tuan, op. cit., s. 75.

przejętości. Ta z kolei wykluczała jakiekolwiek zainteresowanie. Zarówno „geniuszowi bez teki”, jak i autorowi *Satiriconu* wyznaczona została przez autora przestrzeń zamknięta, co uznać należy za konsekwencję braku akceptacji dla zastanego porządku świata. Petroniusz już nie widział dla siebie miejsca w Rzymie Nerona, a z chrześcijaństwem nie pozwalał mu się identyfikować hedonizm. Płoszowski natomiast z powodu „przerafinowania nerwów”, nadwrażliwości, a także pseudointelektualizmu, odrzucił świat, dla którego małżeństwo, praca dla innych były dogmatami. Obaj dokonali wyboru – celem swej egzystencji uczynili estetyzm, którego konsekwencją była swoiście pojęta izolacja. Dom lub pałac paradoksalnie, mimo że w jego istnienie wpisane jest zamknięcie, stał się dla bohaterów Sienkiewicza miejscem i przestrzenią wolności, w której centralną wartością jest piękno. „Homo aestheticus” roli domu nie utożsamia wyłącznie z przestrzenią zamieszkiwaną<sup>19</sup>. Skoro jest ono miejscem – schronieniem, to w przekonaniu Yi-Fu Tuana winno zaspokajać podstawowe potrzeby mieszkańca. Dla bohaterów *Bez dogmatu* i *Quo vadis* rola domu jest znacznie szersza. Sienkiewiczowscy schyłkowcy nie odbiegają pod tym względem od bohaterów Wilde’a czy Huysmansa. Zarówno dla Płoszowskiego, jak i Petroniusza dom staje się miejscem kultu piękna, świątynią estetyzmu – „wieżą z kości słoniowej”. Z pewnością potrzeby estetyczne nie należą do podstawowych, ale usytuowanie piękna w centrum systemu wartości świadczy o tym, że wysublimowanych schyłkowców cechuje własna ich hierarchia – à rebours.

Miejscu przypisane jest „uczłowieczenie”. W powieściach *Bez dogmatu* i *Quo vadis* dla Płoszowskiego i Petroniusza jest ono tożsame z estetyzacją. Obu bohaterom właściwa jest aktywna postawa wobec przestrzeni *ici*, polegająca na kreatywnym do niej stosunku. Dom dla „geniusza bez teki” jest źródłem estetycznych doznań. W jego zapiskach rzymska rezydencja powraca w reminiscencjach jako miejsce, w którym bohater przechodzi „estetyczną inicjację”. Leon notuje bowiem:

Nie wiem dlaczego, ale ile razy przypomnę sobie ojca Calvi, tylekroć przypomina mi się ów starzec, stojący obok św. Cecylii Rafaela i zasłuchany w muzykę sfer [...] A swoją drogą nerwy moje w tym otoczeniu i takiej atmosferze wyrobiły się wcześniej i pozostały raz na zawsze nadzwyczaj wrażliwe.<sup>20</sup>  
(Bd,11,12)

Dla Płoszowskiego dom przy Babuino nie jest zwykłym domem. Już w pierwszych notatkach „geniusz bez teki” podkreśla jego niepospolitość i wskazuje, w czym tkwi jej istota:

Wygląda on trochę na muzeum, ojciec ma bowiem istotne zbiory, zwłaszcza z pierwszych czasów chrześcijaństwa. (Bd,6)

<sup>19</sup> Słowa tego używam tutaj w znaczeniu potocznym, a nie heideggerowskim.

<sup>20</sup> H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985. Dalsze cytaty lokalizuję w tym wydaniu, numer strony podaję w tekście, s. 11, 12.

Opis siedziby rodu poświadcza zatem, że Sienkiewicz swego bohatera wyposażył w niepospolite zainteresowania, będące rezultatem nie tylko wychowania w szczególnym domu, ale i dziedziczenia. Widoczne staje się więc, że pisarzowi nieobca była wiara w głoszony przez naturalistów determinizm.<sup>21</sup>

W *Quo vadis* insula Petroniusza słynąca z elegancji, co wielokrotnie jest w powieści powtarzana, stanowi dla jej gospodarza oazę piękna. W świadomości arbitra elegancji pełni ona rolę Bachelardowskiego *ici*. Dom zachwycający estetyczną harmonią przeciwstawiony został chaosowi zewnątrz (*là*) – ulicom, miastu, światu. Taki stosunek bohatera do przestrzeni stanowi potwierdzenie psychologicznego aspektu *ici*, na który uwagę zwrócił T. Sławek. Zdaniem uczonego, Bachelardowskiej dialektyce *ici* i *là* odpowiada druga, nakładająca się na nią – ducha i materii.<sup>22</sup> W *Quo vadis* i *Bez dogmatu* dom jest przeciwstawiony światu. Sienkiewicz siedzibom obu bohaterów – estetów wyznacza rolę świątyni kultu estetyzmu i intelektu. W ten sposób „homo aestheticus” podejmuje próbę zmanifestowania swej odrębności. W powieściach Sienkiewicza estetyzujący schyłkowcy, odrzucając zastany porządek świata, nie wykazują wobec niego żadnej aktywności – nie buntują się przeciwko niemu, nie podejmują walki. Bohaterowie Sienkiewicza wybierają strategię ucieczki. Paradoksalnie – nie zmieniają miejsca, lecz temu, w którym pozostają, wyznaczają rolę azylu. Można więc określić ich postawę, używając terminologii socjologicznej. Wspomniany już wcześniej J. Szacki, przywołując L. Mumforda, zauważył, że wobec nieakceptowanej rzeczywistości człowiek staje przed istotnym wyborem. Może zdecydować się na walkę o właściwy jej porządek, a więc wybrać strategię heroiczne lub uchylić się od udziału w świecie, którego nie jest w stanie zaakceptować. Petroniusz i Płoszowski są bohaterami, którzy wybrali strategię eskapistyczne, których istotą, zdaniem J. Szackiego<sup>23</sup>, stanowi dążenie do ucieczki od niemożliwej do zaakceptowania rzeczywistości i poszukiwanie azylu – tutaj rozumianego jako wyłączenie lub ograniczenie udziału w życiu społecznym i skoncentrowanie na doznaniach estetycznych. W sztuce i obcowaniu z nią widzą sens swego życia i ocalenie dla własnego indywidualizmu. Na uwagę zasługuje tutaj fakt, że estetyzm bohaterów *Quo vadis* i *Bez dogmatu* charakteryzuje się wyraźnym zróżnicowaniem. Obejmuje ono również konstrukcję bohatera. W pierwszej powieści Sienkiewicz kreuje schyłkowca – estetę (Petroniusza) jako osobowość spójną, co jest zjawiskiem wyjątkowym w powieściach drugiej poł. XIX w., w których pojawiają się schyłkowcy. Z reguły bowiem dekadentów cechowało rozproszenie osobowości. Z takim ukształtowaniem psychiki bohatera spotykamy się w *Na wspaniałym* J. – K. Huysmansa, w *Portre-*

<sup>21</sup> Autoprezentacja Leona, którą rozpoczyna historia ojca i wspomnienie nietypowego dzieciństwa wykazuje podobieństwo do biografii des Esseintes’a. Bohater powieści J.-K. Huysmansa jest również obciążony dziedziczeniem.

<sup>22</sup> Zob. T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s. 16 i dalsze.

<sup>23</sup> J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 48 i dalsze.



cie *Doriana Graya* O. Wilde'a, a także w *Oblomowie* I. Gonczarowa. Sienkiewiczowski arbiter elegancji został przez autora wyposażony w estetyzm, w którego istocie leży harmonia – kult piękna rozumianego jako proporcja, a więc porządek.<sup>24</sup> Bohater ten często wyraża swój zachwyt nad tym, co doskonale harmonijne – budynkiem, rzeźbą, ludzkim ciałem, które tym są piękniejsze w jego oczach, im bardziej przypominają dzieło artysty.<sup>25</sup> Dla Petroniusza sens życia tkwi w doznawaniu przyjemnych wrażeń. Refleksja T. Walas, dotycząca hedonizmu dekadentckiego, doskonale oddaje istotę takiego rozumienia sensu egzystencji:

troskliwe reżyserowanie codzienności, uważne szczepienie wzruszeń rzadkich, plewienie pospolitych; oczyszczenie życia z tego, co może być uznane za brak formy, chaos, działanie przypadku.<sup>26</sup>

Arbiter elegancji piękno dostrzega tam, gdzie odczuwa harmonię, w jego świadomości nierozłączną ze sztuką. Sienkiewicz bohatera konstruuje w taki sposób, że jego estetyzm ujawnia charakterystyczną dla modernizmu opozycję pomiędzy kulturą i naturą. Zachwyt nad ludzkim ciałem (Marka Winicjusza, Ligii, nawet Ursusa) jest świadectwem artycyzmu bohatera. Uroda, proporcje sylwetki przykuwając jego uwagę, nie stanowią już potwierdzenia doskonałości natury, lecz zostają wpisane w paradygmat kultury i to właśnie takie usytuowanie decyduje o ich wartości. Zdaniem W. Gutowskiego, podziwianiu „żywego ideału”, towarzyszy „wprojektowanie weń klasycznej formy.”<sup>27</sup>

Dla Petroniusza piękno jest zatem tożsame z jednością w różnorodności. Jego poszukiwanie harmonii jest więc próbą odnalezienia porządku, który warunkuje jego istnienie i daje poczucie bezpieczeństwa. Estetyzm autora *Satiriconu* cechuje negacja dysharmonii, wszelkiej nierównowagi. Insula Petroniusza jest tego najlepszym świadectwem. Dom ten, o czym dalej będzie jeszcze mowa, wyróżniał się wyjątkową elegancją – doskonale rozplanowany, zbudowany z najdoskonalszych materiałów, wyposażony w przedmioty, z których każdy, bez względu na przeznaczenie, był dzie-

<sup>24</sup> Warto wspomnieć o koncepcji piękna zaproponowanej przez J. Tischnera. W pracy *Filozofia dramatu*. Wprowadzenie. Odrzuca on rozumienie piękna wyłącznie w kategoriach estetycznych. W jego interpretacji istota piękna nie leży w rytmie, proporcji czy harmonii. Uczony twierdzi, że tkwi ona w ukazywaniu człowiekowi nowego, innego wymiaru życia. Stąd też filozof w odniesieniu do niego używa pojęcia „wydarzenia sensu”. Jego zdaniem, „Piękno ukazuje nam nowy niecodzienny poziom bycia i przenosi nas tam...”. Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paris 1990, s. 92 i dalsze.

<sup>25</sup> Warto wspomnieć, że ciekawe refleksje o szczególnie częstej analogii ciało – rzeźba odnajdujemy w pracy W. Gutowskiego pt. *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 130 i dalsze.

<sup>26</sup> T. Walas, *Ku otchłani...*, op. cit., s. 68.

<sup>27</sup> W. Gutowski używa tego określenia, opisując postawę artycyzmu wobec kobiet, ale można je odnieść również do mężczyzn – schyłkowców – estetów. Zob. W. Gutowski, op. cit., s. 136. Sienkiewicz Winicjusza porównuje do posągu Herkulesa w młodzieńczym wieku (Qv, s. 10), Ligię do alabastrowej rzeźby (Qv, 30-31).

łem sztuki. „Arbiter elegantiarum” swój dom kreuje. Wykazuje pod tym względem podobieństwo do innych, pojawiających się w dziewiętnastowiecznych powieściach schyłkowców – estetów. Tak jak Płoszowski, diuk Jan des Esseintes oraz Dorian Gray, *ici* poddają oni świadomemu uporządkowaniu. Tworzą zatem miejsca sztuczne, w których istocie tkwi serialność przedmiotów, decydująca o odczuwaniu ich jako bezpieczne. Insula Petroniusza pozbawiona jest śladów przypadkowości. Przeciwnie – każdy jej element, począwszy od rzeźb po usytuowanie pomieszczeń względem słońca, świadczy o istnieniu planu, estetycznego zamiaru, a więc przewidywalności. Nie jest to jednak tożsame z konwencją i nie wyklucza oryginalności. Przewidywalność, zdaniem T. Sławka, wykazuje związek z serialnością obiektów, ponieważ ta jest rezultatem tworzenia według wzorca<sup>28</sup>. Przewidywalność wnętrza jest zatem formą „opanowania” spatium, uczynienia go sobie podległym i bezpiecznym. Petroniusz, Płoszowski i inni schyłkowcy przeciwstawiają się w ten sposób chaosowi zewnątrz. Sienkiewicz ukształtował swych bohaterów w taki sposób, że najbliższa przestrzeń (*ici*) pełniła rolę szczególną. Stanowiła zarówno źródło estetycznych (bardzo różnorodnych) doznań i jednocześnie była przedmiotem kreacji. Panestetyzm Płoszowskiego i Petroniusza sprawia, że dom służy im nie tylko jako schronienie, ale przede wszystkim jako źródło stymulacji wrażeń. Wnętrzem dla Petroniusza jest spatium, w którym jego osobowość osiąga pełnię – jego zainteresowania i potrzeba tworzenia są zaspokajane. Arbiter elegancji oddaje się lekturze, pisaniu i kolekcjonowaniu dzieł sztuki. Jego egzystencję charakteryzuje równowaga pomiędzy potrzebami ekspresji i impresji. Petroniusz jest więc człowiekiem szczęśliwym, i co wśród dekadentów rzadkie, spełnionym (przeciwieństwem l'improductivité). Sam o sobie mówi:

Lubię książki [...], lubię poezję [...], lubię naczynia, gemmy i mnóstwo rzeczy [...], i wreszcie znalazłem Eunice [...]. Mnie dobrze w domu, wśród arcydzieł [...]. Ja wiem, że w życiu nic już więcej nie znajdę nad to, com znalazł. Gdyby [...] śmierć przyszła [...] przyjąłbym ją jako konieczność z tym przeświadczeniem, że nie ma na całym świecie takich jagód, których bym nie spróbował.<sup>29</sup>

(Qv, 243)

Sienkiewiczowski schyłkowiec patrzy na świat z dystansu, okiem estety i sceptyka, ale też człowieka szczęśliwego pod każdym względem. Stąd też nowa wiara nie znajdzie w nim wyznawcy, tym bardziej, że oferuje nadzieję w zamian za wyrzeczenia. Płoszowski nie jest już osobowością tak spójną jak bohater *Quo vadis*. Pomimo podobnego stosunku do świata, filozofii życiowej, opartej na hedonizmie i estetyzmie, wykazuje on skłonność do labilności, co zbliża go do diuka Jana des Esseintes'a oraz

<sup>28</sup> T. Sławek, op. cit., s. 31.

<sup>29</sup> H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, Warszawa 1954. Dalsze cytaty lokalizuję w tym wydaniu, numer strony podaję w tekście.

Doriana Graya. Jego psychikę cechuje rozproszenie, uwidaczniające się już w dzieciństwie. Sienkiewicz konstruując bohatera silnie zaznacza korelację pomiędzy osobowością a poczuciem estetyki. Dezintegracja psychiczna, będąca konsekwencją poczucia niespełnienia i zmarnowania uzdolnień, znalazła wyraz w estetyzmie bohatera. Kult piękna, zajmujący najwyższe miejsce w hierarchii wartości, w świadomości bohatera wywołuje sprzeczne odczucia. Z jednej strony sztuka jest wpisana w egzystencję Leona wychowanego w Wiecznym Mieście przez miłośników piękna (ojca i Calviego), z drugiej natomiast „geniusz bez teki” nie może przyznać się, że pozbawienie go możliwości obcowania z pięknem podważa sens jego życia. Bohaterowi *Bez dogmatu* nieobcy jest zatem właściwy schyłkowcom sceptycyzm i rozwinięta samoświadomość, co znajduje potwierdzenie w jego zapiskach<sup>30</sup>. Refleksje Płoszowskiego w rzeczywistości potwierdzają bardziej jego skłonność do autorefleksji, niż faktyczny stosunek do sztuki. Estetyzm Płoszowskiego jest odbiciem jego osobowości. Niespójność ujawnia się przede wszystkim w tym, że istota piękna jest dla niego nie tyle niewyraźna, ile nie w pełni uświadomiona. Leon jest zdolny piękno dostrzec, zachwycić się nim, ale niewiele możemy się dowiedzieć czy posiada własny jego kanon. Kiedy jednak prześledzimy, co wzbudza w nim podziw, zauważymy, że równie dobrze może to być kobieta o słowiańskich rysach jak zmysłowa Włoszka, malarstwo religijne i subtelny portret, sztuka antyczna i sakralna. Dla Płoszowskiego bowiem piękno nie ma innej miary jak efekt – im silniejszy i bardziej zaskakujący nietypowością, tym lepszy. Bohaterowi temu bliska zdaje się estetyka baroku, z właściwym jej eksponowaniem oryginalności i siłą oddziaływania.

Bohaterów *Bez dogmatu* i *Quo vadis* Sienkiewicz kształtuje w taki sposób, że dom w ich świadomości jest tożsamy z Bachelardowskim *ici*, a więc wnętrzem, które nierozłącznie związane jest ze sferą ducha. Podstawową wartością wyznaczającą jego sens jest piękno, będące formą odmowy udziału w świecie zdominowanym przez materię, hołdującym przeciętności, pozbawionym szacunku dla indywidualizmu, a więc skazanym na nieuchronną katastrofę. Płoszowskiego i Petroniusza można zatem uznać za zwolenników utopii zakonu. W jej istocie leży przekonanie, że ideał (w przypadku schyłkowców – estetów; piękno), jest kwestionowany przez społeczeństwo, a zatem konieczna staje się alienacja.

Postanawiają zatem zamknąć się w swym gronie, aby chronić w ten sposób wartości uznane za bezcenne. Takim zamknięciem może być klasztor, odizolowana od otoczenia kolonia religijnych sekciarzy itp. Najczęściej jednak w grę wchodzi wyodrębnienie nie tyle przestrzenne, ile duchowe.<sup>31</sup>

Postawa bohaterów stworzonych przez Sienkiewicza bliska jest zatem utopii zakonu połączonej z eskapizmem. Płoszowski i Petroniusz wybierają zamknięcie zarówno

<sup>30</sup> Bohater o sztuce mówi: „Należy ona w ogóle do moich upodobań, nie do rzędu moich namiętności. Nie mógłbym się może obejść bez niej w życiu, ale całego życia bym jej nie oddał.” (Bd, s. 12).

<sup>31</sup> J. Szacki, op. cit., s. 53.

w sensie duchowym, jak i dosłownym, choć to ostatnie nie jest całkowite. „Arbiter elegantiarum” zachęcany przez Marka Winicjusza do przyjęcia nowej wiary, odparł:

Ja mam swoje gemmy, swoje kamee, swoje wazy i swoją Eunice. W Olimp nie wierzę, ale go sobie urządzam na ziemi i będę kwitnął, póki mnie nie przeszyją strzały boskiego łucznika lub póki mi cesarz nie każe otworzyć sobie żył. Ja nadto lubię woń fiołków i wygodne triclinium. (Qv, 273-274)

Wypowiedź ta jest kwintesencją jego filozofii życiowej. Dla Petroniusza insula pełni rolę swoistej utopii. Jest materializacją marzeń o świecie idealnym, lepszym od tego, w którym przyszło mu żyć. Autor *Satiriconu* jest cynikiem, ale paradoksalnie, niepozabawionym zdolności marzenia. Jeśli, jak twierdzi M. Janion, „marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest”<sup>32</sup>, to Petroniusz jest marzącym, który pragnie uczynić owo tu (*ici*) możliwym nie tylko do życia, ale i spełnieniem marzeń. Bohater swój dom traktuje jako materializację marzenia, co jednak nie oznacza, że insula traci w ten sposób wymiar duchowy, a zyskuje materialny. W powieści Sienkiewicza dom pełni rolę „faite pour l’oeil”. Bohater *Quo vadis* swą insulę traktuje jako azyl i sztuczny raj. Jest ona zatem urzeczywistnieniem piękna, którego brak w rzeczywistości estetyzujący schyłkowiec kompensuje kreacją najbliższej przestrzeni. Sam sobie Olimp urządza na ziemi, a więc kreuje przestrzeń idealną, stanowiącą opozycję do realnej.

W *Bez dogmatu* i *Quo vadis* Sienkiewicz eksponuje wnętrza domów bohaterów – schyłkowców niezależnie od realiów; starożytności czy końca XIX wieku. Nawiązuje tym samym do, zrodzonego w latach sześćdziesiątych minionego stulecia, ideału domu artysty. Już Ch. Baudelaire, opowiadając się za dążeniem do intensyfikacji wrażeń, głosił kult „les paradis artificiels”. Dom artysty już dla Flauberta pełnił rolę twierdzy, chroniącej przed popolitością. W liście do I. Turgieniewa napisał on:

J’ai toujours taché de vivre dans une tour d’ivoire; mais une marée de merde enbats les murs à la faire crouler.<sup>33</sup>

Dom artysty w kulturze XIX wieku stał się świątynią sztuki i służyć miał „consolation des arts”, o czym wspominał Dorian Gray, powołując się na Gautiera. Jeśli w literaturze pojawia się taki dom, to bez wątpienia jest to echem poglądów estetycznych Ruskina i Morrisa. Ten ostatni zasłynął z zaprojektowanego przez siebie The Red House (zbudował go w 1858 r.). Plan tego domu podporządkowany był dążeniu do integracji życia prywatnego i artystycznego gospodarza. Na uwagę zasługuje fakt,

<sup>32</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 12.

<sup>33</sup> „Zawsze starałem się żyć w wieży z kości słoniowej; lecz przyptyw gówna rozbija mury, aby ją zburzyć” (tłum moje – E. G.). Cyt. za: E. Grabska, *Dom artysty [w:] Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, pod red. Romana Zimanda, Warszawa 1983, s. 88.

że koncepcja Morrisa dopuszczała architektoniczną ekspresję, przejawiającą się w odejściu od regularności bryły, a punktem wyjścia dla całego projektu było wnętrze.<sup>34</sup> Poglądy estetyczne Morrisa znalazły wielu zwolenników, dla których The Red House stał się inspiracją. Dom Whistlera ze słynnym „pawim pokojem”, siedziba Roberta de Montesquiou oraz dom Goncourtów stanowiły realizację tego ideału. Wspomniane siedziby stały się inspiracją dla pisarzy. Fontenay-aux-Roses diuka des Esseintes’a z *Na wspaniałym* J.-K. Huysmansa, dom Graya w powieści O. Wilde’a można określić mianem „La maison d’un artiste”. Jest to możliwe, pomimo że bohaterowie tych powieści nie są artystami sensu stricto. Żaden z nich nie podejmuje twórczości artystycznej w określonej dziedzinie sztuki. Jednocześnie jednak ich panestetyzm sprawia, że przedmiotem artystycznej kreacji czynią oni swoje życie. Dziewiętnastowieczny ideał domu artysty jest również obecny w powieściach H. Sienkiewicza – *Quo vadis* i *Bez dogmatu*. Do takich siedzib zaliczają się również siedziby schyłkowców wykreowanych przez H. Sienkiewicza; dom Płoszowskiego w Rzymie oraz insula Petroniusza. Istotę takiego domu doskonale wyjaśnia E. Grabska:

Dom artysty jest [...] miejscem, gdzie twórca zadomawia się wśród swoich rzeczy, one z kolei dają mu się obłaskawiać.<sup>35</sup>

Autorka przywołuje słowa Goncourta, który określał stosunek artysty do wnętrza jako „coraz większą tkliwość do rzeczy”. Bez wątplenia wypowiedź tę odnieść można do bohaterów Sienkiewicza. Autor *Satiriconu* wielokrotnie powtarza, wyrażając dezaprobatę dla chrześcijańskich ideałów, że ma on „[...] swoje gemmy, swoje kamee, swoje wazy...”. Wszystko, co piękne, a więc nie tylko dzieła sztuki, jest przedmiotem jego zachwyty. Lubi otaczać się rzeźbami, malarstwem, pięknymi księgami, zapachami i ludźmi, do których przejawia stosunek artyficyjalistyczny. Insula jest dla Petroniusza eremem – z kilku względów szczególnie. Po pierwsze – jest samotnią, pomimo że bohater nie żyje w niej w zupełnym odosobnieniu. Jest otoczony liczną służbą, która nie jest jednak przez niego traktowana jako towarzystwo. Jej obecność gwarantuje sybarycie spokojne i beztrudne życie. W świadomości Petroniusza obecność niewolników jest niezbędna, gdyż wygodna, ale jednocześnie nie powinna zakłócać rytmu jego życia ani estetycznej harmonii. Autora *Satiriconu* charakteryzuje skłonność do ontologicznego zrównania domowników z dziełami sztuki. W jego stosunku do służby ujawnia się odczłowieczenie. Petroniusz widzi w nich wyłącznie piękno, estetyczną harmonię, co nie przeszkadza mu wymierzać okrutnych kar za nieposłuszeństwo.<sup>36</sup> Po drugie – insula jest eremem, samotnią estety, w której izoluje się od świata, rażącego pospolitością i brzydotą.

<sup>34</sup> E. Grabska podkreśla, że wnętrze w koncepcji Morrisa odgrywało rolę podstawową, o czym świadczy fakt, że o usytuowaniu okien decydował plan wewnętrzny. Zob. E. Grabska, *Dom...*, op. cit., s. 92.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 98.

<sup>36</sup> Gdy pragnie ukarać piękną Eunice za sprzeciw wobec jego decyzji o oddaniu jej Winicjuszowi, Petroniusz rozkazuje ją wychłostać, ale w taki sposób, aby nie uszkodzić jej delikatnej skóry. Eunice traktowana jest zatem jak piękny przedmiot, który nie może być uszkodzony.

Za „une maison d' un artiste” uznać możemy również rzymski dom Płoszowskiego. Siedzibę przy Babuino bohater utożsamia z domem, choć na jej charakter i kształt spory wpływ wywarł ojciec. Sienkiewiczowski „geniusz bez teki”, ukształtowany w zgodzie z pozytywistycznym determinizmem, czuje się spadkobiercą nie tylko rodzinnej tradycji i ojcowskiej spuścizny, ale przede wszystkim osobowości; wrażliwości i estetyzmu.<sup>37</sup> W *Bez dogmatu* Casa Osoria to dom – muzeum. Zarówno dla Leona, jak i jego ojca siedziba ta pełni rolę schronienia, pracowni i muzeum razem. Jest więc domem artysty, skoro, jak pisze E. Grabska, staje się on:

nie tylko pracownią pisarza, ale także miejscem, zastępuje mu niemal wszystkie usankcjonowane w XIX wieku warsztaty pracy umysłowej historyka, szperacza i konesera: bibliotekę, archiwum, muzeum.<sup>38</sup>

Dom Petroniusza i Płoszowskiego wykazuje zatem funkcjonalne podobieństwo do Fontenay-aux-Roses des Esseintes'a, domu Doriana Graya oraz Jarosława z powieści Micińskiego. Wszystkim tym siedzibom wyznaczona została rola „tour d' ivoire” – wysublimowanej estetycznie świątyni sztuki. Są one samotniami pełnymi piękna i zbytku – stąd ich przeciwieństwa dopatrywać się możemy w wyglądzie pracowni Fausta – ascetycznej i estetycznie odpychającej.<sup>39</sup>

Spatium *ici* schyłkowców w powieściach Sienkiewicza ujawnia również inną cechę modernistycznego estetyzmu – sztuczność, której kult wyraźnie zaznaczył się w drugiej połowie XIX w. M. Beerbohm głosił, że „Sztuczność to potęgą świata”<sup>40</sup>. Owa potęga tkwiła w tym, że przeciwstawiała się ona naturze i jej rytmowi, wobec

<sup>37</sup> Płoszowski już w początkowych zapiskach notuje:

„Przyniosłem na świat nerwy bardzo wrażliwe, wydoskonalone przez kulturę całych pokoleń [...] Odziedziczyłem zapewne po ojcu umysł syntetyczny, bo staram się zawsze uogólniać wszystkie zjawiska.[...] Jest coś jałowego w tej glinie, z której Bóg stworzył Płoszowskich...”, Bg, s. 10, 18, 22.

<sup>38</sup> E. Grabska, *Dom...*, op. cit., s. 98.

<sup>39</sup> W „Tragedii części pierwszej” pojawia się taki opis celi Fausta:

„Ten loch zatęchły, ścian kamienie:  
Tu światło nieba zda się samo  
W barwistych szybkach szarą plamą!  
Te stopy książek, starodruki,  
Kurz je okrywa, czerw pochłania,  
Aż po sklepienia ostrołuki  
Mur pergaminem się przestania;  
To szkielek, puszek całe mrowie,  
Sterczące zewsząd instrumenty,  
Dziedziczone po praprzodkach sprzęty –  
To świat! Twój świeatek, co się zowie!”

J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 1999, s. 22-23.

<sup>40</sup> M. Beerbohm, *W obronie kosmetyków*, przeł. R. Jabłkowska [w:] *Moderniści o sztuce*, pod red. E. Grabskiej, Warszawa 1971, s. 181.

którego jesteśmy bezbronni. Ani wrażliwość, ani cerebralność nie była zdaniem schyłkowców zdolna przewyciężyć przemijania. Przekonanie o nieuchronności śmierci stało się źródłem epikureizmu momentalnego, głoszonego przez W. Patera. W jego przekonaniu sztuka i intensyfikacja doznań są jedynym sposobem zatrzymania czasu i „uszlachetnienia przemijających chwil”<sup>41</sup>.

Sztuka, w ich przekonaniu, jest przewyciężeniem tego, co w świecie podległe rytmowi natury, co jest tryumfem cerebralności. Remy de Gourmont głosił, że: „[...] dzieło sztuki stoi wyżej niż dzieło natury.”<sup>42</sup>, a J.-K. Huysmans dodawał:

Nie ma skądinąd takiego jej wynalazku, spośród uchodzących za nadzwyczaj subtelne i nadzwyczaj wspaniałe, którego geniusz ludzki nie zdołałby stworzyć [...] Nie ma co wątpić, odwieczna ta nudziara wypompuwała już naiwny podziw prawdziwych artystów, nadszedł moment, kiedy należy ją zastąpić, na ile się tylko da, sztuką.<sup>43</sup>

Esteci drugiej poł. XIX w. bliscy w swym kulcie wyobraźni romantykom, na co zwrócił uwagę M. Praz, odrzucali w sztuce mimetyzm. Naśladować oznaczało dla nich tyle samo, co kopiować, a więc odrzucić wyobraźnię. Stąd też dokonali wyboru – sztuka to *creatio*, czego potwierdzenie odnajdujemy w wypowiedzi Villiers de l’Isle – Adama:

Jedynie istoty zasługujące na miano Artystów to kreatorzy: ci, którzy pobudzają intensywne, nieznanne, wysublimowane wrażenia.<sup>44</sup>

Takie rozumienie sensu sztuki obecne jest wśród schyłkowców, pojawiających się w powieściach drugiej poł. XIX w. Odnajdujemy je i u Doriana Graya, bohatera O. Wilde’a i u diuka des Esseintes’a z *Na wspanak*, a także u Płoszowskiego i Petroniusza Sienkiewicza. Sygnały pojawiają się nawet w „Nad Niemnem” E. Orzeszkowej. Wszyscy oni, izolując się od rzeczywistości odczuwanej jako trywialna, kreowali *ici*. W tworzeniu wnętrza główną zasadą organizującą je było dążenie do intensyfikacji wrażeń, których miały być źródłem oraz realizacja marzeń o świecie idealnym, to znaczy wysublimowanym estetycznie. *Tour d’ivoire* stała się zatem świątynią piękna, twierdzą panestetyzmu jej gospodarza.<sup>45</sup> Sztuczność, przez Baudelaire’a przeciwstawiana okrucieństwu natury, była warta uwagi jako rezultat działania geniuszu – prawdziwej kreacji. *Artificiel*, termin trudno znajdujący odpowiednik w języku polskim, w *Dictionnaire pratique du français* objaśniany jest w kilku znaczeniach:

<sup>41</sup> Cyt. za: T. Walas, *Ku...*, op. cit., s. 59.

<sup>42</sup> Podaję za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 260.

<sup>43</sup> J.-K. Huysmans, *Na wspanak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 70.

<sup>44</sup> A. de Villiers de l’Isle – Adam, *L’Eve future*, cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, op. cit., s. 258.

<sup>45</sup> Warto wspomnieć, że E. Grabska traktuje w swej pracy pt. *Dom artysty* koncepcję *tour d’ivoire* jako stereotyp wart reinterpretacji. Zob. E. Grabska, *Dom...*, op. cit., s. 89.

1. To, co jest rezultatem ludzkiej działalności ( w opozycji do natury) [...]
2. Przenośnie. To, czemu brak prostoty [...]
3. Kwalifikacja materiałów częściowo otrzymanych począwszy od produktów, które istnieją w naturze (przez opozycję do syntetycznych).<sup>46</sup>

Nietrudno zauważyć, że w odniesieniu do estetyzujących schyłkowców termin ten funkcjonuje jako kontaminacja podawanych we wspomnianym słowniku znaczeń. Zdaniem M. Podraza-Kwiatkowskiej, sztuczność jest świadectwem akceptacji platońskiej koncepcji idealnego bytu i wyrazem sprzeciwu wobec tego, co przemijające<sup>47</sup>. Z tak rozumianym kultem *artificiel* spotykamy się również w powieściach *Bez dogmatu* i *Quo vadis* H. Sienkiewicza, co nie potwierdza poglądu T. Walas, którego zdaniem jest on w literaturze polskiej nieobecny<sup>48</sup>.

Bez wątpienia *artificiel* w powieściach Sienkiewicza nie jest eksponowane w takim stopniu, w jakim pojawia się ono w *Na wspanak*, choć w świadomości bohaterów schyłkowców (zwłaszcza Petroniusza) zajmuje ważne miejsce. Sposób ukazania sztuczności w *Bez dogmatu* i *Quo vadis* nie dorównuje złożonością jej obrazowi w powieściach Huysmansa i Wilde'a. Przyczyny tkwią przede wszystkim w braku literackich poprzedników<sup>49</sup>.

Wykreowani przez Sienkiewicza estetyzujący schyłkowcy charakteryzują się dążeniem do przezwyciężenia przemijania oraz eskapizmem, które prowadzą do tworzenia „wież z kości słoniowej” – pełniących funkcję Bachelardowskiego *ici*. Dla Płoszowskiego i Petroniusza, tak jak i des Esseintes'a oraz Doriana Graya „Wnętrze mieszkalne jest azylem sztuki”.<sup>50</sup> „Homo aestheticus” traktuje dom jako *spatium*, które podlega wyłącznie jego kształtowaniu, w związku z tym winno być potwierdzeniem osobowości i gustu. Intencje te sprawiły, że urządzenie siedziby musiało odróżniać się od innych, zwłaszcza reprezentujących przeciętne „wyrobienie” estetyczne: domów nowobogackich, mieszczańskich salonów, pałaców patrycjuszki a nawet rezydencji władcy (*Quo vadis*). Stąd też w ich kreacji schyłkowcy kierowali się dążeniem do wysublimowania estetycznego i oryginalności.<sup>51</sup> Insula dla Petroniusza, dom

<sup>46</sup> *Dictionnaire pratique du français*, Paris 1987, p. 62.

<sup>47</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, op. cit., s. 261. Warto podkreślić, że kult sztuczności ujawniał się również w stosunku schyłkowców do własnego ciała, które poddawali ciągłemu udoskonalaniu. Piękno, w ich przekonaniu obce naturze, mogło być rezultatem świadomej kreacji. Stąd też „homo aestheticus” chętnie sięgał po kosmetyki, wyjątkowo cenione przez Ch. Baudelaire'a i M. Beerbohna. Schyłkowcy podejmowali próbę uczynienia z siebie samych dzieła sztuki. Z takim stosunkiem do własnej cielesności mamy do czynienia także i dzisiaj, kiedy kult młodości sprawia, że dla zatrzymania czasu człowiek skłonny oddać się nawet zagrażającym życiu operacjom.

<sup>48</sup> Zob. T. Walas, op. cit., s. 230.

<sup>49</sup> Nie bez znaczenia była także odmienna niż na Zachodzie sytuacja ekonomiczna.

<sup>50</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, wyb. H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 173.

<sup>51</sup> Wnętrza estetyzujących schyłkowców różnią się od siebie zarówno stopniem oryginalności, jak i samym jej pojmowaniem. Inaczej bowiem rozumie ją Petroniusz, inaczej des Esseintes.



przy Babuino dla Płoszowskiego, podporządkowane wymogom panestetyzmu, także wyróżniały się obecnością sztuczności. Sienkiewiczowskich schyłkowców śmiało można zaliczyć do grona artyficialistów. Bohaterowie ci, podobnie jak i diuk Jan, Dorian Gray, Henry Wotton, a później Jarosław, piękna nie wiążą z naturą. Przeciwnie – ich stosunek do niej, jak słusznie zauważa T. Walas, ukształtowany pod wpływem naturalizmu, nacechowany był niechęcią. Wspomniana badaczka określa go mianem „postawy unieważniającej” – *désintéressement*,<sup>52</sup> której konsekwencją było uznanie sztuki za najdoskonalsze zaprzeczenie natury. „Homo aestheticus” traktował kult *artificiel* jako tryumf intelektu (*cerebralité*) nad determinizmem, w świadomości schyłkowców stanowiącym zagrożenie dla ich indywidualizmu. Ślady takiego rozumowania odnajdujemy również u bohaterów *Quo vadis* i *Bez dogmatu*. Płoszowski i Petroniusz wyżej cenią sztukę od natury. Wobec tej ostatniej nie są wprawdzie zupełnie obojętni – zdarza im się zachwycić krajobrazem (na przykład Płoszowskiemu w Pegli, kiedy to śródziemnomorski pejzaż przykuwa jego uwagę i dostarcza silnych i różnorodnych wrażeń), ale to, co jest dziełem człowieka wzbudza w nich większe zainteresowanie, staje się źródłem znacznie intensywniejszych doznań. *Artificiel* sprzyja hedonizmowi. U bohaterów Sienkiewicza kult sztuczności zyskuje odzwierciedlenie w ich stosunku do najbliższego spatium (*ici*) oraz ludzi.

Sienkiewicz sytuuje Petroniusza w insuli zachwycającej pod każdym względem – jest pełna harmonii, przewyższa elegancją pałac Nerona, pełen przepychu, a więc pozbawiony umiaru. Insula pełni rolę źródła dla subtelnych, a zarazem różnorodnych doznań. Bez wątplenia spatium to ujawnia, że zasadą organizującą je była nie tylko funkcjonalność<sup>53</sup> (choć stanowi potwierdzenie sublimacji potrzeb), ale przede wszystkim dążenie do intensyfikacji sensualnych doznań. Uwidacznianie się we wnętrzu (*ici*) zasady organizującej jest łączone przez T. Sławka z utratą przypadkowości, a więc „zhumanizowanym nacechowaniem”. Insulę bez wątplenia stanowi *envirnement*. Wszystko, czym zachwyca w *Quo vadis* siedziba autora *Satiriconu*, jest dziełem człowieka. W powieści Sienkiewicza mamy zatem do czynienia z kreacją tożsamą ze sztucznością. Petroniusz ukazany jest przez Sienkiewicza jako esteta unikający nadmiaru i przypadkowości. Obie te cechy właściwe są temu, co naturalne. „Arbiter elegantiarum”, mówiąc o swych niewolnikach, wypowiada następujące słowa: „Wolę wybór niż liczbę.” (Qv, 18)

Pomimo że uwaga ta odnosi się do rodziny, można w niej dostrzec ważną dla Petroniusza zasadę, której funkcjonowanie obejmuje również inne sfery życia. Kieruje się nią zarówno w doborze przyjaciół, jak i pięknych przedmiotów zdobiących jego siedzibę. Wybór można też rozumieć jako przejaw kreacji – obie czynności

<sup>52</sup> Zob. T. Walas, op. cit., s. 63.

<sup>53</sup> Zdaniem T. Sławka wysuwaniu się na plan pierwszy funkcjonalności wnętrza towarzyszy jego anonimowość. Przedmioty w nim zgromadzone, służąc wyłącznie celom praktycznym, tracą znamiona indywidualności stylu. Zob. T. Sławek, op. cit., s. 30.

łączy wpisana w ich sens świadomość. Petroniusz opowiada się za sztucznością, skoro wspomina o „urządzaniu Olimpu na ziemi”. Kult *artificiel* w jego przypadku stanowi strategię eskapistyczną. Petroniusz niezdolny jest do zaakceptowania świata takim, jakim jest. Świadczą o tym jego słowa, pełne krytycyzmu, sceptycyzmu:

Co za błazny! Co za kuglarze, co za gmin plugawy bez smaku i poloru.

(Qv, 365)

Sztuczność, w jego świadomości, pozwala stworzyć sobie przynajmniej iluzję idealnego porządku – harmonii i piękna. Sienkiewicz w swej powieści insulę arbitra elegancji przedstawia jako „*tour d'ivoire*”. Wszystko w niej jest doskonałe; rzeźby, fontanny, marmury zdobiące ściany i podłogi, tkaniny, kolekcja waz i gemm, księgi, zapachy, dźwięki, a nawet ludzie. Artyficyalizm Petroniusza ujawnia się w każdym elemencie jego *ici* – także, co paradoksalne, w tych, które wykazują związek z naturą. Ekspozowanie Petroniuszowego kultu *artificiel* wskazuje na przeniknięcie do świadomości Sienkiewicza zjawisk kulturowych drugiej poł. XIX wieku. Bohater *Quo vadis* wykazuje pod tym względem podobieństwo do postaci autentycznych, jak chociażby R. de Montesquiou, oraz literackich – wielokrotnie już przywoływanego ̄duka Jana des Esseintes'a i Doriana Graya.

W powieści Sienkiewicza artyficyalizm estetyzującego schyłkowca ujawnia się wyjątkowo subtelnie. W odróżnieniu od Wilde'a i Huysmansa unika on nadmiaru deklaratywnych wypowiedzi oraz obszernych opisów *ici*, ilustrujących kult sztuczności. Autor *Quo vadis artificiel* ukazuje najczęściej jako tło, na którym pojawia się „arbitr eleganciarum”. Sporadycznie sytuuje je na pierwszym planie. Petroniusz nie wypowiada się o sztuczności wprost – Sienkiewicz ujawnia tę formę sprzeciwu wobec natury i przemijania bohatera w dwojaki sposób. Pierwszy polega na opisywaniu autora *Satiriconu* usytuowanego w swej insuli – wówczas wygląd jej pełni rolę świadectwa artyficyalizmu gospodarza. Istota drugiego tkwi w wypowiedziach bohatera, z tą jednak różnicą, że w przeciwieństwie do – np. des Esseintes'a, nie dotyczą one bezpośrednio *artificiel*. Najczęściej odnoszą się one do budzącego sprzeciw porządku świata, nowej, trudnej do zaakceptowania wiary. U Sienkiewicza z ust narratora nie padają słowa, jakie wypowiedziano o Janie des Esseintes:

Wszystko polega na tym, żeby [...] umieć wyabstrahować się wystarczająco, aby sprowadzić halucynację i móc podstawić marzenie o rzeczywistości pod samą rzeczywistość.<sup>54</sup>

W *Quo vadis* pierwszy z wymienionych wcześniej sposobów akcentowania artyficyalizmu Petroniusza, ujawnia się w toku narracji zwykle jako kontrast do tego, co naturalne i antyestetyczne – tłumów wypełniających ulice, okrutnych rzezi. Sienkie-

<sup>54</sup> J.-K. Huysmans, op. cit., s. 69.

wicz, co ciekawe, dążąc do konfrontacji dwóch światów, opisuje jako pierwszy ten, który z założenia miał okazać się niedoskonały. Jego główny reprezentant – Petroniusz – pojawia się już na pierwszych stronach powieści, kiedy to opis insuli ujawnia artyficalizm jej właściciela. Dowiadujemy się bowiem, że:

[...] miał w swej insuli własne kąpiele, które [...] Celer, rozszerzył mu, przebudował i urządził z tak nadzwyczajnym smakiem, iż sam Nero przyznawał im wyższość nad cezariańskimi.. (Qv, 7)

[...] jął rozpytywać o [...] gemmy, które jubiler Idomen obiecał mu przysłać.... (Qv, 8)

Bohater ten ukazany jest w otoczeniu, o którego pięknie decyduje sztuczność – wymyślna dekoracja, kamienie zdobione miniaturowymi reliefami, a więc rezultaty ludzkiego, świadomego działania. Ukazanie Petroniusza we frigidarium uzupełnia obraz schyłkowca – estety, dla którego najważniejsze są subtelne wrażenia:

[...] na środku biła fontanna zabarwiona na kolor jasnorożowy i roznosząca woń fiołków. (Qv, 11)

Opis frigidarium potwierdza estetyzm bohatera. Wszystko w tym wnętrzu jest sztuczne: począwszy od jedwabiu w niszach, przez posąg przedstawiający fauna, po fontannę dostarczającą synestezyjnych wrażeń. Wcześniej bohater deklaruje:

[...] wolę w życiu zapachy od zaduchów. (Qv, 10)

Estetyzm i sztuczność, eksponowane w pierwszym rozdziale powieści, stanowią kontrastowe dla rozmowy bohaterów (Petroniusza i Winicjusza) tło. Tocząca się w pięknym wnętrzu konwersacja dotyczy wojen i zepsucia estetycznego Rzymian. W ten sposób sztuczne piękno insuli zyskuje na wyrazistości.

W *Quo vadis Sienkiewicz artificial* różnicuje ze względu na stopień wysublimowania. Szczególnie widoczne jest to w opisach trzech uczt – Nerona, Tygellina i Petroniusza. Wszystkie one zaskakują konceptyzmem; nie są tylko spotkaniem, zabawą, ale spektaklem. Teatralizacja różnych sfer życia, charakterystyczna dla schyłkowego estetyzmu, jest obecna także w powieści Sienkiewicza.

Zestawienie opisu trzech biesiad prowadzi do wniosku, że najsubtelniej *artificial* pojmował autor *Satiriconu*. Pożegnalna uczta w Cumae jest w istocie polifonią sensualizmu. Natura została podporządkowana sztuczności; głowy biesiadników zdobiły wieńce, włosy roznoszących je dzieci związane były złotymi siatkami, wina pito ze złotych, wysadzanych kamieniami czar, a podłogę pokrywała warstwa kwiatów szafranu, fiołków i werbeny, wydzielająca cudowną woń. Artyficalizm Petroniusza przewyższał Tygellina, a nawet Nerona, subtelnością i umiarem oraz brakiem perwersji, które powodowały, że ucztę tych ostatnich oszałamiały rozmachem, ale zamieniały się w orgie. W *Quo vadis artificial* wnętrza (*ici*) pełni rolę świadectwa osobowości bohatera – jego wrażliwości, estetyzmu, hedonizmu. Autorowi udało się

stworzyć postać estetyzującego schyłkowca, którego celem było, podobnie jak dla bohaterów J.-K. Huysmansa i O. Wilde'a, „uszlachetnianie przedmiotu”. Należy przez nie rozumieć poddawanie tego, co naturalne bądź podporządkowane funkcji, estetyzacji. Istota *artificiel* tkwi w osłabianiu – „zacieraniu” – pierwotnego przeznaczenia przedmiotu przez eksponowanie ornamentacji. Piękno i estetyczne wyrafinowanie było wyrazem sprzeciwu wobec porządku rzeczywistości. Zdaniem M. Podraza-Kwiatkowskiej, estetyzujący schyłkowiec jest potomkiem romantycznego buntownika. Uczona zauważa, że:

Pretensje do Stwórcy, którego świat nie jest doskonały, którego świat trzeba poprawić, występują w literaturze całego wieku XIX; jest to domena symbolu Lucyfera, Mefistofelesa, Kaina, Prometeusza. Pod koniec XIX wieku mnożą się jednak przede wszystkim analogie ze Stwórcą.<sup>55</sup>

Petroniuszowe „poprawianie” świata polega na zbliżaniu go do ideału. „Arbiter elegantiarum” sceptycznie odnoszący się do wiary (deklaruje przecież „W Olimp nie wierzę. [...] Lubię nawet naszych bogów... jako figury retoryczne”, Qv, 272-273), próbuje urzeczywistnić marzenie o świecie idealnie harmonijnym.

Sienkiewiczowski bohater nie dorównuje jednak rozmachem w podporządkowywaniu natury diukowi des Esseintes. Wprawdzie woda w jego fontannie jest zabarwiona na różowo i pachnąca, a posągi przedstawiają ciała cudownie harmonijne, to jednak umiar nie pozwala mu posunąć się do ekscentryczności i perwersji. Autor kreuje Petroniusza na schyłkowca, dla którego istota piękna tkwi w umiarze. Wszelka przesada i nadmiar są w świadomości bohatera jednoznaczne z grubiaństwem i brakiem smaku. Dla autora *Satiriconu* przepych pałacu Nerona i organizowanych tam uczt poświadczą nie tyle wyrafinowanie estetyczne i hedonizm cesarza, ile brak subtelności i poczucia harmonii. Bohater Sienkiewicza nie podejmuje próby całkowitej artycyzacji *spatium ici*, jak na przykład des Esseintes czy Dorian Gray. Petroniusz został przez autora skonstruowany w taki sposób, że kult sztuczności jest wpisany w jego osobowość, w odróżnieniu jednak od większości schyłkowców, dość spójną. Konsekwencją jest mniejsza skłonność bohatera do skrajności: izolacji, ekscentryczności i perwersji. Petroniusz nie posuwa się do ozdabiania żółtawia szlachetnymi kamieniami, używania chrzcielnicy jako umywalki.

W *Quo vadis* Sienkiewicz wprowadza obecną w powieściach drugiej poł. XIX wieku sztuczność i łączy ją ze „sztucznymi rajami”. Petroniusz nie stroni od wrażeń, jakie może przynieść wino i piękne wonie. Jednak i tu konstrukcja bohatera sprawia, że „paradis artificiels”, opisane przez Ch. Baudelaire'a<sup>56</sup>, charakteryzują

<sup>55</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, op. cit., s. 261.

<sup>56</sup> Zob. Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, przeł. M. Kreutz, P. A. Majewski, Warszawa 1992.

się subtelnością. Brak im intensywności spotykanej u Huysmansa, Wilde'a czy Rachilde.<sup>57</sup>

Kult *artificiel* jest również obecny w *Bez dogmatu*. Pojawiający się w powieści schyłkowiec wykazuje skłonność do przedkładania sztucznego piękna nad naturalne. Ta hierarchia wartości, wyraźnie *à rebours* wobec społecznie akceptowanej, nieobca kulturze baroku, jest przez Sienkiewicza ukazana z subtelnością nie mniejszą niż w *Quo vadis*. *Artificiel* w *Bez dogmatu* zajmuje w świadomości schyłkowca – estety miejsce szczególne, pomimo że autor słabiej niż w *Quo vadis* akcentuje obecność sztuczności w *spatium ici*, częściej natomiast w porównaniu ze wspomnianą powieścią historyczną. Pozwala swemu bohaterowi wyrażać zachwyt nad dziełem natury. Płoszowski kilkakrotnie w swym dzienniku odnotowuje silne i sensualnie różnorodne wrażenia, jakie wywarł na nim pejzaż (z reguły śródziemnomorski). Autor łączy „otwarcie” percepcji bohatera na piękno inne niż sztuczne z jego stanem emocjonalnym – dostrzeganie natury towarzyszy uczuciowym uniesieniom i zmysłowym doznaniem Płoszowskiego. Nieobecność *artificiel* wykazuje związek ze zmniejszaniem się dystansu do otaczającej rzeczywistości.

Szczegółowość miejsca sztuczności w strukturze psychicznej bohatera *Bez dogmatu* polega na tym, że jest ona rezultatem dziedziczenia i kształcenia zarazem. Sienkiewicz motywuje artyficializm Płoszowskiego determinizmem, na który wielokrotnie powoływali się naturaliści, choć przywołany został on także przez Huysmansa. „Geniusz bez teki” już w pierwszych notatkach, wspominając o swej samoświadomości, podkreśla związek pomiędzy swą psychiką, zainteresowaniami a cechami przodków. Pisze on:

Przyniosłem na świat nerwy bardzo wrażliwe, wydoskonalone przez kulturę całych pokoleń.”(Bd., 10) [...] Pod względem estetycznym posiadam nerwy nie tylko wyrobione, ale może nawet przerafinowane. Składa się na to i ich przyrodzona wrażliwość, i wychowanie, jakie odebrałem. (Bd, 22)

Fragment dziennika poświęcony autoprezentacji potwierdza wpływ wychowania bohatera na rolę, jaką odgrywała sztuczność w jego dorosłym życiu. Rzymskie dzieciństwo wypełnione zwiedzaniem ruin i przypatrywaniem się pseudonaukowym badaniom ojca oraz edukacji księdza Calvi, w istocie nie mogło nie wycisnąć piętna na osobowości i estetycznych upodobaniach Leona. Sienkiewicz konstruując bohatera – schyłkowca, poddał go wpływowi kolejnego determinizmu – tym razem miejsca. Jeśli żyje się w mieście przepelnionym zabytkami, w którym niemal wszystko nosi znamiona sztuki – niemożliwe staje się uniknięcie fascynacji dziełami artystycznymi.

<sup>57</sup> W powieści Huysmansa pojawiają opisy intensyfikacji wrażeń przez synestezyjne kompozycje des Esseintes'a, który pija wyszukane alkohole w połączeniach, jego zdaniem, prowokujących doznania słuchowe. Z kolei Rachilde bohaterkę „Pana Wenus” – Raulę de Vénérande – wyposaża w osobowość wyjątkowo podatną na poszukiwanie „innych” doznań. Jej „paradis artificiels” to narkotyki i alkohol, dzięki którym wybujały erotyzm osiąga szczyty perwersji.

mi, a więc *artificiel*.<sup>58</sup> Płoszowski wychowuje się przecież wśród estetów i dzieł sztuki – ogląda Kaplicę Sykstyńską, zwiedza galerie, ruiny. Podziwia malarstwo Rafaela, Carraciego, Caravaggia, Ribeiry, C. Dolce. W jego dzienniku nazwiska wielkich malarzy pojawiają się z jednej strony jako potwierdzenie nietypowej edukacji estetycznej Płoszowskiego, z drugiej natomiast jako element codzienności w Wiecznym Mieście.

Artyficializm „geniusza bez teki” Sienkiewicz podkreśla przez deklaracje bohatera. Casa Osoria pojawia się w powieści jako dom – muzeum, w którym ojciec Leona oddaje się historycznej i kolekcjonerskiej pasji. Bez wątplenia jest to „maison d’artiste”, w którym wytwory artystycznego geniuszu potwierdzają przewagę cerebralności nad naturą. Biblioteka, książki, starożytne „odłamki”, posążki – są świadectwem artyficializmu mieszkańców Casa Osoria, choć w porównaniu z Petroniuszem charakteryzuje się on mniejszą różnorodnością sensualną. W spatium *ici* sztuczność (jako konsekwencja hedonizmu momentalnego obu Płoszowskich), staje się źródłem doznań homogenicznych – wzrokowych. W *Bez dogmatu* Bachelardowskie „tutaj” pozbawione jest synestetycznego oddziaływania. Sienkiewiczowski „homo aestheticus” nie komponuje wrażeń w taki sposób, w jaki czyni to bohater *Na wspan*. W swym artyficializmie i estetycznym wyrafinowaniu nie podejmuje próby takiej kreacji *ici*, która uczyniłaby z domu przy Babuino „symfonii zmysłów”. Nie posuwa się też, w odróżnieniu do diuka Jana des Esseintes’a i Doriana Graya, do perwersji. Można więc mówić o swoistej powściągliwości Płoszowskiego we wprowadzaniu *artificiel* w najbliższą przestrzeń (*ici*). Postawa taka jest uzasadniona przez konstrukcję psychiczną, w którą bohatera wyposażył autor. „Geniusz bez teki” jest osobowością niespójną, labilną, co znajduje odzwierciedlenie w estetyzmie, a więc pojmowaniu i kreowaniu sztuczności. Bohater Sienkiewicza wyraża swój stosunek do sztuczności. Estetyzm, w jego przekonaniu sprawia, że możliwe staje się sytuowanie w jednym szeregu piękna sztucznego obok tego, co stworzone zostało przez naturę. Prezentując swój stosunek do ludzi, Płoszowski w dzienniku stwierdza:

Lubię ich tak jak lubię dzieła sztuki [...] piękne kobiety. (Bd,22)

Artyficializm bohatera *Bez dogmatu* obejmuje zatem i człowieka, który staje się obiektem estetycznego zachwyty, często traktowanym jako element dekoracji przestrzeni. Z podobnym rozszerzeniem *artificiel* mamy do czynienia w *Quo vadis*.

<sup>58</sup> Warto jednak pamiętać, że przesyt tradycji i sztuki, charakterystyczny dla Włoch i Rzymu w szczególności wywoływał także przeciwne reakcje – buntu. Wystarczy wspomnieć futurystów i ich postulat zniszczenia muzeów, galerii i zabytków, po to, by odciąć się od tradycji. A. Moles, pisząc o różnych postawach człowieka w stosunku do rzeczy, wspomina postawę agresywną, która polega na tym, że „niszczenie nie powoduje już koniecznie żalu i nie stanowi zniewagi, lecz daje pewną swobodę, otwiera wolny teren. Niszczenie może być twórcze o tyle, o ile proponuje heurystyczną próżnię...” Zob. A. Moles, *Kicz czyli sztuka szczęścia. Studium z psychologii kiczu*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, wstęp A. Osęka, Warszawa 1978, s. 37-38.

W świadomość obu schyłkowców Sienkiewicz wpisał panestetyzm. Poszukiwanie wrażeń estetycznych, charakterystyczne dla hedonizmu momentalnego (jak wiadomo schyłkowcy, o czym wspomina G. Poulet, nie odczuwali ciągłości czasu, lecz chwilę), wyzwolone z etyki i utilitaryzmu, prowadziło do charakterystycznego dla mentalności schyłkowca przewartościowania. Płoszowski, Petroniusz, Dorian Gray, des Esseintes piękno ludzkiego ciała widzieli w analogii do dzieła sztuki. W *Bez dogmatu* i *Quo vadis* spotykamy się z „kontemplacją ciała”. Płoszowski jest postacią świadomą swej *l'improductivité slave*. Artystycznemu i naukowemu niespełnieniu towarzyszy spełnienie zmysłowe, zwykle pozbawione podstaw uczuciowych (wspomina przecież o „godzinach sali”). Erotyzm Leona ściśle wiąże się z kultem *artificiel*. Patrząc na kobiety, pragnie dostrzec w nich dzieła sztuki. Jeśli udaje mu się je odnaleźć, wzbudzają jego zachwyt. Potwierdzeniem są jego wypowiedzi, pozbawione najczęściej deklaratywnego charakteru, relacjonujące młodzieńcze przeżycia oraz pobyt w Pegli. W zapiskach niewiele odnajdziemy wspomnień uczuciowych przygód (jedynie lakoniczną uwagę o miłości do panny Richemberg z Komedii Francuskiej), za to sporo refleksji poczynionych (z reguły mimowolnie) na temat kobiecej urody. Artificializm Płoszowskiego ujawnia się w poszukiwaniu analogii do dzieł sztuki. Traktuje je jako element przestrzeni, w którym najczęściej dopatruje się podobieństwa do posagów:

Co to za piękna rzecz [...] szerokie, rzęsiście oświetlone i pełne kwiatów schody, po których kobiety przybrane balowo wchodzą na górę. Wszystkie wydają się wówczas bardzo wysokie, a gdy się patrzy na nie z dołu, jak ciągną za sobą powłóczyste 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, ramionach, które po zdjęciu narzutek zdają ścinać się, krzepnąć [...] i przybierać **twardość marmuru**. (Podkreślenie moje – E.G., Bd, 26.)

Bohater powieści przygląda się kobietom w taki sam sposób, jak dziełom sztuki, czemu towarzyszy pożądanie wrażeń wzrokowych, charakterystyczne dla modernistycznego hedonizmu. Wystarczy wspomnieć słowa J. Ruskina:

Największym dokonaniem człowieka w świecie jest to, że potrafi widzieć.....  
Wyraźne widzenie to poezja, prorocтво i religia w jednym.<sup>59</sup>

Bohater *Bez dogmatu* patrzy okiem malarza. Merleau-Ponty pisząc o Cezannie, wspomina o roli, jaką malarz przypisywał wzrokowi. Patrzyć (francuskie *voire*) znaczy dla niego także wiedzieć (*savoir*) oraz czuć (*sentir*). Estetyzujący schyłkowcy, rozciągając także na ludzką urodę, włączają człowieka w grę sensualnych doznań dostarczanych przez sztuczność *spatium*.

<sup>59</sup> J. Ruskin, *Malarze współcześni*, cyt. za: D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 233.

W cytowanym wcześniej fragmencie notatek bohatera *Bez dogmatu* zauważamy, że obserwacji towarzyszy zmienność optyki. Płoszowski ogląda je niczym malarz swego modelu albo zwiedzający muzeum – posąg. Sienkiewicz konstruuje Płoszowskiego w taki sposób, że patrzeniu towarzyszy „wkomponowanie” ciała – posągu w przestrzeń, która stanowi malarskie tło. Opisuje przecież schody, światło etc. Relacjonując przebieg balu, na którym spotyka Anielkę, wspomina:

Chciałem także przypatrzeć się jej z pewnej odległości. (Bd, 30)

W efekcie konstatuje:

Jak ta dziewczyna zadawalnia mój zmysł artystyczny, to coś nadzwyczajnego. (Bd, 34)

O Davisowej mówi, że „wzbudza w nim zachwyty dla arcydzieła”<sup>60</sup>. Dla bohatera *Bez dogmatu* piękna kobieta jest zawsze elementem spatium, niezależnie od tego, czy łączy go z nią nic uczucia, czy też jedynie stanowi przedmiot zachwyty, co stanowi kolejne potwierdzenie prymatu estetyzmu nad doznaniem emocjonalnymi i etyką. Laura Davisowa, zmysłowa Włoszka, zawsze zwraca uwagę Płoszowskiego, który poza związanymi z nią erotycznymi uniesieniami, traktuje ją jak piękną dekorację przestrzeni. W rzymskim domu wzbudza w nim skojarzenie z posągiem Junony:

ma brwi zrośnięte nad czołem i kształty **greckiego posągu**. (Bd, 61, podkreślenie moje – E. G.)

Podczas morskich wycieczek piękna Włoszka nieustannie porównywana do greckich posągów jest dopełnieniem spatium. Płoszowski widzi w niej element kompozycji; natura, śródziemnomorski pejzaż zachwyca go bowiem raczej jako krajobraz malarski, w którym doskonale mieści się jego Hekate.

Artificializm jest obecny także w *Quo vadis*. Petroniusz, doskonały „homo aestheticus” jest jeszcze wyraźniej (pod tym względem) zarysowaną postacią. Jego estetyzmowi spełnionemu zarówno w twórczości artystycznej, jak i kreacji *ici*, również towarzyszy artificializm obejmujący swym zasięgiem człowieka. Można do niego odnieść pogląd W. Gutowskiego, który zauważa, że:

Dla młodopolskiego hedonisty miłość zamykała się we wrażeniach wywołanych pociągającym wzrokiem.<sup>61</sup>

Petroniusz, jak dowiadujemy się ze słów narratora, wybierał niewolników ze względu na urodę. Nie mogli bowiem zakłócić swym wyglądem harmonii jego insuli (*ici*). W unctuarium usługiwały piękne niewolnice, w których kształtach dopatrzeć się można było doskonałych proporcji posągu:

<sup>60</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>61</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze ...*, op. cit., s. 136.



Dwie z nich, Murzynki, podobne do wspaniałych posągów z hebanu, poczęły mościć ich ciała delikatnymi woniami Arabii [...], dwie zaś, wprost do bóstw podobne greckie dziewczyny z Kos, czekały jako *vestiplicae*... (Qv, s. 13)

W powieści Sienkiewicza artyficializm nie koliduje z emocjonalnym stosunkiem do człowieka. „Arbiter elegantiarum” wyrażając zachwyt nad urodą Eunice, zwykle porównywał ją do dzieła sztuki, najczęściej rzeźby, która wyszła z pod dłuta doskonałego artysty:

piękniejszego ciała chyba i Skopas nie stworzył. (Qv, s. 104)

Szczęśliwy, kto tak jak ja znalazł miłość w takim zamkniętą kształcie. Czasem wydaje mi się, że jesteśmy dwojgiem bogów... Patrz sam: czy Praksyteles, czy Miron, czy Skopas lub Lizypp stworzyli kiedy cudniejsze linie? Czy na Paros lub w Pentelikonie istnieje podobny marmur, ciepły, różowy i rozkochany?

(Qv, s. 235)

...patrzył tylko na nią oczyma estety rozmiłowanego w cudnych kształtach

(Qv, s. 367)

począł patrzeć na nią z takim rozmiłowaniem, z jakim znawca patrzy na boski posąg, który wyszedł spod dłuta mistrza.

(Qv, s. 504)

Sienkiewicz tworząc postać estetyzującego schyłkowca, ukazanego w realiach starożytnego Rzymu, w istocie obdarza go cechami właściwymi dla schyłkowości modernistycznej. „Arbiter elegantiarum”, dla którego piękno jest wartością nadrzędną, pogardzając przeciętnością i tym, co pozbawione piętna sztuki, potrafi jednak dostrzec je nawet w *spatium la*, a więc w przestrzeni obcej. Pomimo że nie znosił tłumy „bliźnich z Subury”, zwrócił uwagę na harmonijną sylwetkę Ursusa, który, jego zdaniem:

...wart tyle złota ile waży [...] każę go sobie odlać z brązu. (Qv, 223)

\* \* \*

Kult *artificiel*, eksponowanie wnętrza przeciwstawionego zewnątrz, traktowanego jako analogon konstrukcji psychicznej i postawy bohatera, charakterystyczne dla schyłkowości drugiej poł. XIX wieku, są obecne w powieściach Sienkiewicza. Petroniusza i Płoszowskiego śmiało można uznać za reprezentantów postawy rzymsko-verlainowskiej, opartej na przekonaniu, że „La décadence c'est l'art de mourir en beauté”. Kreacja przestrzeni wolna od wymogów stawianych jej przez realizm pozwala *Quo vadis* i *Bez dogmatu* sytuować obok *Na wspak* K.-J. Hyusmansa i *Portretu Doriana Graya* O. Wilde'a. Wszystko to burzy nasze wyobrażenie o twórczości Noblisty. Ścisłe wiązanie jej z pozytywizmem okazuje się uproszczeniem sprawiającym, że pozostaje on w świadomości czytelników autorem *Trylogii* i nowel. Lektura *Quo vadis* i *Bez dogmatu* przekonuje, że pisarstwo Henryka Sienkiewicza ma też oblicze janusowe.