

Magdalena Pietrzak
Uniwersytet Łódzki, Łódź
magdalena.pietrzak.mp@gmail.com

„MALOWANIE SŁOWEM” – O STYLU SPRAWOZDAŃ HENRYKA SIENKIEWICZA Z WYSTAW MALARSKICH

Słowa klucze: Henryk Sienkiewicz, publicystyka, styl

Keywords: Henryk Sienkiewicz, journalism, style

[...] cechą jego [tj. malarstwa polskiego – M.P.] bez względu na wybór przedmiotów, polega na właściwym zrozumieniu i odczuwaniu duszy ich, na wyrazie psychicznym, na takim połączeniu barw, cieni, światła i osób, w którym idea przeważa do pewnego stopnia kształty. Zresztą o bliższe szczegóły pytajcie tych domorosłych estetyków, którzy na każde pytanie dają bez wahania kategoryczną odpowiedź. Dla mnie są to rzeczy bardzo nieujęte i w ogóle więcej je czuję, niż mogę wypowiedzieć, a przy tym **jestem tylko lubownikiem, nie znawcą** [wyróżn. – M.P.]. Wiem tylko, że widziałem dużo dzieł sztuki, a myślałem i czytałem o nich trochę (Sienkiewicz 1950: 22–23).

Nazywając siebie „lubownikiem, nie zaś znawcą” Henryk Sienkiewicz usprawiedliwiał poniekąd swoje raczej intuicyjne niż profesjonalne oceny dzieł malarskich. Cytowane słowa pochodzą z roku 1879 i stanowią część autorskiej kroniki zatytułowanej *Mieszaniny literacko-artystyczne*, ukazującej się w warszawskiej „Niwie” (więcej zob. Pietrzak 2013). W kronice Litwos komentował bieżące życie artystyczne i kulturalne miasta, koncentrując się w szczególności na recenzowaniu nowości wydawniczych, w mniejszym zaś stopniu na działalności sprawozdawczej z odczytów, premier teatralnych czy z wystaw malarskich. W tym samym roku pisarz odnowił współpracę z „Gazetą Polską”, w której zaczął współredagować *Kronikę miejscową*; zamieszczał w niej drobne wiadomości głównie z życia Warszawy. Ponieważ istotną

część *Kroniki*... stanowiły wiadomości z zakresu literatury i sztuki, przyjmowały one niejednokrotnie formę rozbudowanych recenzji, dawały czytelnikowi nie tylko informacje o samych wydarzeniach – nowych książkach lub wystawach, ale także ich pogłębianą ocenę. To właśnie zobowiązanie do śledzenia i komentowania życia kulturalnego Warszawy dało asumpt do uwyrażnienia na niwie publicystycznej „żyłki malarskiej” Henryka Sienkiewicza¹. Zresztą sam pisarz niejednokrotnie wspominał, że „gdyby nie był poszedł drogą twórczości literackiej, bezwarunkowo zostałby malarzem” (Hoesick 1902: 309). Warto dodać, że wśród najbliższych przyjaciół i znajomych autora *Trylogii* zawsze znajdowało się liczne grono malarzy, by wymienić tylko Stanisława Witkiewicza, Józefa Chełmońskiego czy Henryka Siemiradzkiego (więcej zob. Mocarska-Tycowa 1996). Spotkania i rozmowy o sztuce z pewnością kształtowały wrażliwość estetyczną i plastyczną zarówno Sienkiewicza – publicysty, jak i Sienkiewicza – pisarza.

Podstawę materiałową przedstawionych w niniejszym artykule analiz stanowią sprawozdania z wystaw malarskich, ukazujące się w dwóch wymienionych i scharakteryzowanych źródłach, tj. w *Mieszaninach literacko-artystycznych* „Niwy” oraz w *Kronice miejscowej* „Gazety Polskiej”. Teksty te powstawały głównie od 1879 r., czyli od powrotu pisarza z Ameryki², do 1881 r., czyli do zakończenia w miarę regularnie prowadzonej działalności publicystycznej. Co istotne, najważniejsze osiągnięcia pisarskie naszego noblisty zostały poprzedzone przez analizowane wypowiedzi. Warto uświadomić sobie ten fakt, bowiem, zwłaszcza w pracach literaturoznawczych (zob. *ibid.*; Okoń 2002), podkreśla się wpływ działalności publicystycznej Sienkiewicza na jego twórczość *stricte* literacką, por. wypowiedź Bogdana Mazana:

Publicystyka Sienkiewicza często [...] stanowi nieoszacowane źródło, odsłaniające tajniki i rudymenty jego pisarstwa w zakresie ideałów, poglądów, upodobań tematycznych i estetycznych (np. związanych z malarstwem transponowanym na tworzywo literackie), skłonności do podejmowania określonych motywów i rozwiązań fabularnych [...], preferencji światopoglądowych (Mazan 2007: 219).

Warto zatem przedmiotem refleksji uczynić recenzje malarskie, tym bardziej że do tej pory nie znalazły one większego uznania w oczach badaczy Sienkiewiczowskiej twórczości. Zofia Mocarska-Tycowa (1996: 123–124) przyczyn tego stanu rzeczy upatruje w braku fachowego przygotowania Litwosa do prowadzenia profesjonalnej krytyki. Chcąc nie tyle nawet usprawiedliwiać Sienkiewiczowski dyletantyzm, ile przybliżyć kontekst czasów, należy przypomnieć, że dopiero w latach 80. XIX w. krytyka artystyczna wypracowała stosowne kryteria, pozwalające na wnikliwą analizę dzieł malarskich. Dyskusja prowadzona głównie na łamach „Wę-

1 Jest to aluzja do tytułu artykułu Zbigniewa Przybyły (1996).

2 Przed wyjazdem do Ameryki Sienkiewicz w swojej działalności publicystycznej, a zwłaszcza felietonowej, rzadko zajmował się sztukami plastycznymi. Do nielicznych wyjątków należy fragment felietonu z cyklu *Bez tytułu* (1873), w którym opisywał obraz Józefa Brandta *Odsiecz Wiednia*.

drowca”, m.in. przez Stanisława Witkiewicza, doprowadziła do rewizji wartości akademickiego malarstwa historycznego i religijnego, a krytyce dała fachowe instrumentarium, pozwalające precyzyjnie analizować technikę malarstwa realistycznego i impresjonistycznego³.

Pora określić nadrzędny cel poniższych analiz; będzie nim – zgodnie z tematem artykułu – charakterystyka stylu sprawozdań Sienkiewicza z wystaw malarskich. Cechy stylowe będą określała z perspektywy genologicznej, przyjmując, że sprawozdania stanowią wzorzec alternacyjny⁴ recenzji. Zatem na styl gatunku składają się cechy „uwarunkowane strukturalnie, dookreślone pragmatycznie i związane z genezą użytych środków” (Wojtak 2004: 17; zob. też Wojtak 1999). Za wzorzec kanoniczny recenzji 2. połowy XIX w. należy uznać wypowiedź dwusegmentową, składającą się z nagłówka i korpusu tekstowego, który tworzyły: segment wstępny, segment główny, zawierający opis obrazu wraz z jego oceną, i zamykający wypowiedź segment finalny (zob. Pietrzak 2015). Większość sprawozdań, z tej racji, że stanowiła część nadrzędnej struktury – kroniki informacyjnej, czyli cyklicznie redagowanej rubryki – pozbawiona była tytułu. Funkcję informacyjną przejmowała wówczas część incipitowa korpusu tekstowego. Był to wyróżniony graficznie tytuł recenzowanego dzieła lub inny ważny fakt związany z obrazem, taki jak miejsce lub nazwa wystawy, np.:

(1) Śmierć Leszka Białego – nowy obraz J. Matejki, zawieszony został przed niedawnym czasem w Salonie Ungra (Wiad1: 175);

(2) Z wystawy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Urbański *Portret damy* (Wiad2: 237).

Funkcja części incipitowej oraz tytułu ogranicza się do poinformowania czytelnika, jaki obraz zostanie poddany krytycznemu omówieniu. Dominują, co właściwe tej funkcji, słownictwo konkretne oraz nazwy własne. Zasadniczą część recenzji stanowi opis obrazu, nierzadko połączony z oceną wartości estetycznych, techniki malarskiej, kompozycji itd. I to właśnie niezwykle plastyczny sposób przełożenia obrazu na opis najwcześniej został dostrzeżony przez badaczy krytyki artystycznej 2. połowy XIX w. Anna Porębska (1961: 203) zauważa, że „felietony Sienkiewicza wyróżniają się właściwymi mu wartościami literackimi: żywością i plastycznością opisów [...]”. Bardziej jak pochwała niż przygana brzmi stwierdzenie, że Sienkiewicz raczej „opowiadał” widziane obrazy, niż jak je recenzował. Dodatkowo opowiadania te przepełnione są emocjami i wrażeniami odbioru dzieła (zob. Mocarska-Tycowa 1996: 124). Przywołajmy na początek dwa fragmenty z recenzji obrazów Józefa Brandta *Jarmark w Bałcie* i *Pojmanie na arkan*:

3 Por. Markiewicz 1999: 376. O charakterystyce warszawskiej krytyki artystycznej zob.: Porębska 1961.

4 Terminy: *wzorzec kanoniczny*, *wzorzec alternacyjny* przywołuję za: Wojtak 2004: 18.

(3) Malarz przenosi widza w świat na połę azjatycki. Namioty, szalasy kryte słomą, papierowe lampy zawieszane w namiotach, dywany, tureckie siodła, orientalne akcesoria, wśród których wre życie jarmarczne. Rozhukany tabun koni rwie się wśród kłębow kurzu ku szałasom, Kozacy zaś i Tatarzy zagradzają im drogę długimi kijami. Postacie to niezrównanie oryginalne. Trudno w jakimkolwiek obrazie znaleźć tyle ruchu i rozpętanego życia, które stanowi istotę i jakby duszę jarmarków na kresach (Wiad1: 218–219).

W pierwszej kolejności uwaga czytelnika kierowana jest na elementy ewokujące klimat azjatycki. Tę funkcję pełni ciąg wyliczeniowy konstytuowany przez nazwy artefaktów kojarzonych z kulturą kresową: *namioty, dywany, tureckie siodła*. Kolejne zdanie opisuje drugi plan obrazu. Ruch koni, zachowanie ludzi oddawane są przez określenia czasownikowe, zarówno w formach osobowych: *wre, rwie się, zagradzają*, jak i imiesłowowych: *rozhukany, rozpętany*. W deskrypcji uwydatnione zostały nie tylko cechy postrzegane wzrokiem (np. *papierowe lampy, kłęby kurzu, długie kije*), ale także cechy percypowane zmysłem słuchu: *rozhukany tabun koni*. Pozytywnie aksjologizowana jest zdolność oddania ruchu przez malarza, co stanowi szczególną wartość drugiego z obrazów – *Pojmania na arkan*. Oto znamieny fragment:

(4) [...] dwóch Lisowczyków napadło Tatara. Jeden ściągnął go z konia i puściwszy swego bieguna w szalony galop, poczyną wlec nieszczęśliwego jeńca po stepie, drugi dopada białego bez jeźdźca, by go zatrzymać, nim ucieknie. Wleczony Tatar na próżno stara się rozpaczliwym ruchem zrzucić z siebie wyprężony arkan; koń jego wpadnie lada chwila w ręce drugiego Lisowczyka. Śmiały i gwałtowny ruch jest charakterystyczną cechą tego obrazu; wszystko tu w skurczach i podskokach, znać nagłość napadu i bezskuteczność konwulsyjnych wysiłen napadniętego. Widz odgaduje łatwo, co działo się przedtem. Schwytyany opierał się widocznie całą siłą póty, póki popręgi siodła jego nie pękły, wówczas dopiero runął na ziemię. Siodło zsuwa się z białego konia, który skulony i wspięty, gotuje się do skoku i ucieczki. Na pierwszy rzut oka odgadniesz, że nic już nie uratuje jeńca (Wiad2: 23).

Tu już wyraźnie opis obrazu przyjmuje formę opowiadania. Wydarzenie – pojmanie Tatara – ukazane jest w perspektywie czasu, ruchu i przemiany⁵. Typowe dla tekstu narracyjnego jest nie tylko nagromadzenie form werbalnych (zarówno pojedynczych leksemów, jak i kolokacji werbo-nominalnych) opisujących czynności jeźdźców (*napadło, ściągnął, puściwszy w galop* itd.), ale także umiejętne operowanie kategorią czasu i aspektu, by uwydatnić zmiany sytuacji, następstwo czynności. Narrację rozpoczynają formy w czasie przeszłym, typowe dla opowiadania, po czym wprowadzone zostają formy czasu teraźniejszego: *dopada, stara się zrzucić, zsuwa się* – oddające czynność trwającą lub służące prognozowaniu zdarzeń przyszłych: *koń jego wpadnie lada chwila, nic już nie uratuje jeńca*. Użycie form *praesens historicum* aktualizuje, a przede wszystkim unaocznia wydarzenia przedstawione na

5 O narracji jako ponadgatunkowej strukturze tekstowej zob. Wilkoń 2002 (zwłaszcza część III).

obrazie. Funkcji unaoczniającej służą odwołania do odbiorcy – bezpośrednie przywołanie w formie 2. os. lp.: *na pierwszy rzut oka odgadniesz*, jak i pośrednie (forma 3. os. lp. zamiast 2. os.): *widz odgaduje łatwo*. Charakterystykę czasową uzupełniają aktualizatory temporalne: *lada chwila, przedtem, wówczas dopiero*. Warto jeszcze zwrócić uwagę na liczne epitety, które kumulują w sobie kilka funkcji. Nie tylko uplastyczniają i uszczegóławiają opis, ale także intensyfikują ruch: *szalony galop*, oddają właściwości opisywanego przedmiotu: *wyprężony arkan*, kształt sylwetki: *skulony i wspięty* (koń), ewokują stany emocjonalne: *nieszczęśliwy jeniec, rozpaczliwy ruch*, a także dynamizują opis.

Przywołane cytaty świadczą o jeszcze jednej, już wspomnianej cesze Sienkiewiczowskich sprawozdań, a mianowicie o emocjonalizacji przekazu. Autorka artykułu *Sienkiewicz i malarstwo* słusznie twierdzi, że pisarz, przedstawiając treść obrazów, dawał zarazem „upust swoim wrażeniom i przeżyciom wywołanym odpowiednimi wartościami (zaletami) obrazów, jak i tym wykraczającym poza obraz” (Mocarska-Tycowa 1996: 124). Czy zatem recenzje Sienkiewicza poza walorami literackimi, uwidaczniającymi się w mistrzowskim operowaniu słowem, nie mają wartości poznawczej? Odpowiedź musi być przecząca, jeśli weźmie się pod uwagę zmiany dokonujące się w polskim malarstwie 2. połowy XIX w. Oddajmy głos ekspertowi:

Za centralną kategorię estetyczną polskich realistów lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych uznano „wrażenie”, łączące się z problemem indywidualizmu czy temperamentu artysty. [...] O obrazie nie decydują zatem wartości estetyczne. Ma on przede wszystkim oddziaływać na wyobraźnię – powodować nastrój, ewokować marzenie, porywać wizją. Można wyróżnić dwa typy wrażeń wywołanych przez nastrój i ujęcie ruchu. W pierwszym typie odpowiednio ukształtowane elementy pejzażu i koloru stają się głównymi przekąźnikami zawartości uczuciowej obrazu. W drugim decyduje przede wszystkim dynamiczna struktura jego budowy (Malinowski 1987: 117–118).

Można więc powiedzieć, że sprawozdania Sienkiewicza pisane są głównie z perspektywy odbiorcy – jego wrażliwości, poczucia smaku estetycznego, a także, co nie ulega wątpliwości, osobistych preferencji. I to właśnie tak bardzo cenione przez autora *Trylogii* malarstwo Józefa Brandta (zob. dalej), ze względu na podejmowaną tematykę historyczną i rodzajową (pejzażową), a także ze względu na ruch i dynamikę, stanowiło doskonały materiał do wyrażania emocji, owego nastroju, o który chodziło malarzowi tworzącemu swe dzieło.

Jerzy Malinowski w przywołanej charakterystyce nurtu realistycznego (i naturalistycznego) w malarstwie polskim XIX w. wspominał, że oprócz dynamicznej struktury obrazu przekąźnikami zawartości uczuciowej dzieła były odpowiednio ukształtowane elementy pejzażu i koloru. I w tym zakresie widać odejście od malarstwa akademickiego (więcej zob. Malinowski 1987: 115–125). Następuje zerwanie z koncepcjami alegoryczności obrazu, odrzucenie dokładności rysunku na rzecz szkicowości. Samoistną wartość osiąga koloryt. Zmiany, co oczywiste, dotyczyły

także tematów. Zamiast szlacheckich dworów zaczęły pojawiać się pejzaże kresowe i stępy ukraińskie. Pora zatem przyjrzeć się, w jaki sposób Sienkiewicz opisywał oraz interpretował widziane na obrazach pejzaże, widoki, sceny rodzajowe. Na początek kilka cytatów:

(5) Rzecz dzieje się w końcu zimy lub w czasie odwilży, w chwili topnienia śniegów. Grunt na bliższych planach pokryty jest głębokim, rozjeżdżonym błotem, malowanym tak wybornie, że zdaje się ściekać z obrazu. Śnieg, zlodowaciały od działania wody, gdzieniegdzie trzyma się jeszcze mocą stężenia, gdzieniegdzie topnieje. Powietrze ciężkie jest, wilgotne, niebo szare, chmurne, zasnuwane jedną oponą chmur i grożące deszczem. [...] najlepszą stroną i największy urok obrazu stanowi krajobraz. Artysta posiada posunięte do wysokiego stopnia poczucie natury. [...] Ten to wyraz, tę, rzec by można, mistyczną jaźń dżdżystego dnia, umiał odczuć i pochwycić artysta z wielką prawdą i szczerością. Dlatego też i obraz jego sprawia prawdziwe wrażenie (Wiad1: 173; *Targ na konie*, S. Witkiewicz);

(6) Ponury krajobraz dopełnia w mistrzowski sposób wrażenia. [...] Morze jest jeszcze ciemne, surowe – w dali płoną ognie na świątyni – na wschodzie widać pierwsze blaski świetliste. Widno jest na tyle, że widać już wszystko: wyrazy twarzy, trupy i pokrwawione prześcieradła, ten jednak półmrok, ta tajemniczość, ta bladeść światła walczącego jeszcze z cieniem – wszystko to jest tak tragiczne, iż czuje się dreszcz mimowolny. A jednak przykuwa i pociąga mimowolnie tajemniczym jakimś urokiem dzikiej poezji (Wiad2: 241; *Kaprea za Tyberiusza*, H. Siemiradzki);

(7) Rozkołysane fale mienią się jak tęcza rubinem, szafirem, złotem, co byłoby pięknym, gdyby te fale miały jakiś ciężar; ale one wydają się jakby ubite z pianki i jakby pierwszy powiew wiatru mógł je wydmuchnąć z dna morskiego. Jest to wprost przeciwnie prawdzie, pierwsze bowiem wrażenie, jakie sprawia rozkołysana fala, jest wrażeniem niezmiernego ciężaru. Efekt ten mniejszy jest wprawdzie na morzach południowych niż na północnych, bo łagodzi go przezroczysty istotnie koloryt i zlewianie się oddali z błękitem powietrza, niemniej przecie istnieje i głównie do oka przemawia. [...] fale p. Nadziei Pane nie większy mogą sprawiać szelest niż puch poruszany wiatrem (Wiad2: 41–42; obrazy Nadziei Pane).

Zgodnie z postulowaną przez realistów zasadą wierności naturze w przedstawianiu rzeczywistości Sienkiewicz wysoko cenił tych malarzy, którzy byli najbliżsi prawdzie. Stąd jego pochwały pod adresem Witkiewicza, który „posiada posunięte do wysokiego stopnia poczucie natury” (przykład (5)), czy Siemiradzkiego za „prawdę i duszę” we włoskich krajobrazach (Wiad1: 192–193). Jeśliby przyjrzeć się nasyceniu sprawozdań z wystaw malarskich słownictwem wartościującym, okazałoby się, że aksjologizacja opisu obrazu w znacznej mierze determinowana była kryterium formalnej zgodności obrazu z naturą. Z najwyższym uznaniem wypowiadał się Sienkiewicz o obrazach Józefa Brandta i Henryka Siemiradzkiego, szacunkiem obdarzał twórczość mistrza Jana Matejki. By wyrazić swój podziw, sprawozdawca

sięgał po leksykę biblijną, przez co sakralizował twórcę i jego dzieło. O scenach bałastycznych malowanych przez Brandta Litwos napisał:

Czasy zmarłe **zmartwychwstają** pod jego pędzlem, a widz na widok jednego epizodu mimo woli odtwarza sobie w duszy cały świat rycersko-kozaczy (Wiad2: 24; zob. też Wiad2: 194).

Przy czym za warunek *sine qua non* wiernego odtwarzania rzeczywistości, zwłaszcza tej minionej, uznawał Sienkiewicz nie tyle talent, ile zdolność odczuwania i rozumienia czasów przywoływanych na płótnie, por. wypowiedź:

Tak w utworach literackich jak i artystycznych jedną by tylko wskazówkę można uważać za pewnik: że o tym się pisze lub to się maluje najlepiej, co się odczuwa najgłębiej (Wiad1: 173–174).

Stąd też tak licznie reprezentowana jest w badanych tekstach leksyka z pola semantycznego uczucia i prawdy: *Matejko posiada wyjątkowy dar odczuwania wieków średnich* (Wiad1: 176), *widzowi chodzi przede wszystkim o to, by odczuwał sztukę* (Wiad2: 134), *klucz do odczuwania prawdy* (Wiad1: 173), *poczucie sytuacji* (Wiad2: 24) itd.

Ponieważ umiejętność odczuwania minionych lat łączy wybitnych malarzy z wybitnymi poetami, w ocenie dzieł malarskich obecne są odniesienia do literatury w formie komparacji:

(8) Artysta czasy owe i wszystkie ich antytezy zrozumiał jak historyk, a odczuł i zamknął w żywe kształty jak prawdziwy poeta (Wiad2: 241; *Kaprea za Tyberiusza*, H. Siemiradzki);

(9) Malarz tak maluje, jak kronikarz pisał (Wiad1: 176–177; *Śmierć Leszka Białego*, J. Matejko);

lub metaforycznych peryfraz:

(10) [obraz – M.P.] przykuwa i pociąga mimowolnie tajemniczym jakimś urokiem dzikiej poezji (Wiad2: 241; *Kaprea za Tyberiusza*, H. Siemiradzki);

(11) Rysy jej [Matki Boskiej – M.P.] szlachetne, postać owiana urokiem poezji (Wiad2: 4; *Powrót z Golgoty*, P. Krudowski).

Chcąc z kolei przybliżyć czytelnikowi sposób, w jaki malarz starał się odwzorować naturę w jej pięknie, oryginalności, ale i zmienności, Litwos wykorzystywał środki właściwe literaturze. Stąd opisy Sienkiewiczowskie zapełnione są epitetami, metaforami, personifikacjami, porównaniami – w licznych odmianach i formach, wykorzystywane są słownictwo wartościujące i cechy konotacyjne wyrazów. Wśród słownictwa opisującego treść obrazów dominują określenia perceptywne. W oczywisty sposób w procesie odbioru treści obrazu bierze udział zmysł wzroku. Uwy-

datniane są cechy perceptualne obiektów – **wizualne**, jak kształty i rozmiary: *głębokie, rozjeżdżone błoto* (przykład 5), *długie kije* (przykład (3)), barwy: *szare niebo* (przykład (5)), *pokrwawione prześcieradła* (przykład (6)), *błękit powietrza* (przykład (7)), *szmaragdowa zatoka* (przykład (14)), *czerwone blaski* (przykład (13)), inne cechy postrzegane wzrokiem: *rozkołysane fale*, *kłęby kurzu* (przykład (3)). W tej grupie określeń mieszczą się doznania związane z percepcją światła: *Blade, rozpierzchnięte światła wydobywają z cienia ponure zarysy skał* (przykład (13)), *na wschodzie widać pierwsze blaski świetliste* (Wiad2: 241). Oprócz cech postrzeganych wzrokowo odnajdujemy właściwości percypowane za pomocą **zmysłu dotyku**: *ciężkie powietrze, mocny cień, obraz pełen [...] szorstkości* (Wiad2: 127), *ciężar [...] gór wodnych* (Wiad2: 41–42), **smaku**: *słodka plastyka ruchów* (Wiad1: 194) czy **słuchu**: *rozhlukany tabun koni* (przykład (4)), *zda się, że słyhać jęki, rzenie i tętent koni, huk strzelby, wrzaski bojowe* (Bez: 43), *fale nie większy mogą sprawiać szelest niż puch poruszany wiatrem* (przykład (7)), *przed chwilą step był cichy, spokojny i złowrogo milczący* (Wiad2: 24). Wrażenia audytywne, dotykowe, smakowe towarzyszące percepcji wzrokowej sprawiają, że Sienkiewiczowskie opisy obrazów tchną życiem – postaci się poruszają, okazują emocje, myślą, zachodzące słońce oświeca naturę feerią barw, fale morskie podnoszą się i opadają. Sensualizm opisu osiągnany jest różnorodnymi środkami językowo-stylistycznymi. Wśród wykładników doznań dominują, co nie jest zaskakujące, **metafory synestezyjne**: *mocny cień* (Wiad2: 127), *słodka plastyka* (Wiad1: 194), [szczeka – M.P.] *ostro zarysowana* (Wiad1: 103), *wargi suche* (Wiad1: 103), **onomatopeje**: *słyhać jęki, rzenie i tętent koni, huk strzelby, wrzaski* (Bez: 43), **instrumentacja głoskowa**: *wleczony Tatar na próżno stara się rozpaczliwym ruchem zrzucić z siebie wyprężony arkan* (przykład (4)), *krew broczy się obficie z rany i krwawi szmatę* (Wiad1: 176), **leksyka kolorystyczna**: *błękitne wody i nieba* (Wiad2: 42), *różane wzgórze* (Wiad1: 193–194), *dal pełna lazuru* (Wiad1: 193), **leksyka świetlna**: *rozproszone światło wieczorne* (Wiad2: 14), *pobladłe światło* (Wiad2: 23), *promienie słoneczne* (Wiad1: 192), *blaski świetliste* (Wiad2: 241). Istotną rolę w kreowaniu świata natury odgrywają zabiegi animizacyjne i personifikacyjne, przez które osiąga Sienkiewicz efekt ożywienia przyrody:

(12) Obok, z cysterny, **wychylają się** irysy, jakby także **ciekawe ujrzeć** cudną tancerkę (Wiad1: 193).

Na zakończenie naszych rozważań rozwińmy kwestię światła i koloru. Umiejętność operowania światłem i kolorem była kluczowa dla malarstwa polskiego 2. połowy XIX w. Wyznaczała drogi przemian oraz inicjowała nowe kierunki (zob. Mocarska-Tycowa 1996: 136). Nic więc dziwnego, że te dwa komponenty stały się istotnymi kryteriami w ocenie wartości recenzowanych obrazów. Ale stanowiły także wyzwanie dla samego sprawozdawcy chcącego oddać słowami to, co stworzył malarz. Przywołajmy dwa charakterystyczne cytaty:

(13) Blade, rozpiezchnięte światła wydobywają z cienia ponure zarysy skał; w ciemnym gardle wąwozów pochodnia rzuca czerwone, pogrzebowe blaski na dalszą grupę (Wiad2: 241);

(14) Za tarasem widać szmaragdową zatokę i skaliste wzgórza zamykające łagodnym obrębem jej brzegi. Wzgórza te, pełne odcieni różowych, przesłonięte są jednak i jakby roztopione w dali pełnej lazuru (Wiad1: 193).

Oba fragmenty pochodzą z opisu obrazów Henryka Siemiradzkiego (odpowiednio: *Kaprea za Tyberiusza* oraz *Taniec wśród mieczów*), który to malarz, zdaniem Sienkiewicza, był mistrzem w malowaniu ruchu promieni słonecznych⁶. Pisarz umiejętnie oddał zależność widzenia rzeczywistości (zwłaszcza barwy, kształtu, relacji przestrzennych) od zmieniających się pory dnia i światła (pochodni i słońca). Sposób operowania światłem, jego ściemnianie lub narastanie umiejętnie wyrażane są przez wykładniki intensywności cechy – przymiotnik *blady*, rzeczownik *bladość*, oraz formy imiesłowowe: *rozpiezchnięte* (światła), *przesłonięte* i *roztopione* (wzgórza). Obecne są także wykładniki doznań związanych z percepcją światła – *ciemne gardło* (przykład (13)), *ciemne morze* (przykład (6)). Warto zaznaczyć, że mistrzowskie operowanie światłem i cieniem przez Sienkiewicza uwidacznia się w jego twórczości literackiej, na co zwróciła uwagę Krystyna Widerman (1969: 525–526). Co do umiejętności ewokowania koloru, ta sama badaczka stwierdziła, że pisarz „nie delektuje się kolorem” (ibid.: 524). Znaczy to, że używa podstawowej nazwy barwy, nie zestawia ze sobą różnych odcieni tego samego koloru, nie cieniuje. Lektura sprawozdań z wystaw malarskich prowadzi nas do innych wniosków. Oto, by oddać kolor morza i nieba, Litwos wprowadza różne określenia z pola semantycznego barwy niebieskiej i zielonej: *błękitne morze* (Wiad2: 109), *błękitne niebo* (Wiad2: 109), *dal błękitna* (Wiad1: 194), *błękit powietrza* (Wiad2: 42), *dal pełna lazuru* (przykład (14)), *ile prawdy i duszy jest [...] w tym zlewaniu się barw różanych z niebieskimi* (Wiad1: 193), *kobaltowe góry wodne* (Wiad2: 42), *szmaragdowa zatoka* (przykład (14)). Dominuje barwa błękitna, głównie jako atrybut nieba. Z kolei dla oddania zmieniającego się pod wpływem ruchu fal koloru wody morskiej wprowadza Sienkiewicz niepodstawowe nazwy barw – *lazur*, określenia utworzone od nazw metali i minerałów: *kobaltowy*, *szmaragdowy* lub też wymienia nazwy kilku kamieni i metali o kolorach czerwonym, zielonym, żółtym: *fale mieniają się jak tęcza rubinem, szafirem, złotem* (przykład (7)). Widzimy, że sprawozdawca zestawia kolory, intensyfikuje barwę, jakby starał się możliwie najwierniej oddać czytelnikowi wysiłek malarza przy tworzeniu dzieła.

Pora na wnioski. Aspekt stylistyczny sprawozdań z wystaw malarskich, traktowanych jako wzorzec alternacyjnej recenzji, konstytuują następujące wyróżniki⁷:

6 Por. wypowiedź: „Nikt nie maluje tego ruchu promieni słonecznych jak Siemiradzki” (Wiad1: 193).

7 Jest to wykaz zaproponowany przez Marię Wojtak dla tekstów użytkowych (zob. 2004: 26–27).

- sugestywność, obrazowość i perswazyjność jako cechy determinowane pragmatycznie. Wynikają ze sposobu realizowania intencji tekstu, typowej dla tekstu recenzenckiego – jest nią chęć poinformowania czytelników o ruchu wystawieniczym oraz ocena przedstawianych dzieł. Pośrednio w tę illokucję wpisane są cele edukacyjne: kształcenie gustów estetycznych odbiorców oraz edukacja w zakresie sztuk plastycznych;
- osłabiona szablonowość ze względu na możliwość realizowania różnych wariantów strukturalnych. Analizowane sprawozdania z wystaw malarskich stanowią części nadrzędnych struktur tekstowych, na przykład kronik informacyjnych, które determinują ramę tekstową recenzji z wystaw. Z uwyrażnioną szablonowością spotykamy się w częściach inicjalnych, które przyjmują na ogół spetryfikowaną formę;
- wielostylowość, związana z bogactwem rejestrów stylowych. Dominantą stylistyczną, a więc cechą dyferencjalną stylu sprawozdań, jest bogactwo zasobu środków przynależnych do stylu artystycznego. Kolejny wyróżnik stanowi leksyka tematyczna determinowana epoką historyczną odtwarzaną na obrazie (nazwy artefaktów kultury, nazwy własne, np. *sybaryta*, *triklinium*, *klina*, *arkan*, *koczowisko*, *Lisowczyk*, *Tatar*), dalej leksyka związana bezpośrednio z tematem obrazu (np. słownictwo z pola semantycznego koń: *biegun*, *nozdrza*, *galop*, *jeździec*, *popręg*, *siodło*), słownictwo nazywające świat roślinny (np. *bylica*, *bodiak*, *irys*, *róża* itd.). Charakterystyczną grupę tworzą ponadto terminy właściwe sztuce malarskiej: *farby anilinowe*, *farby olejne*, *koloryt*, *modelowanie*, *oświetlenie*, *perspektywa*, *plótno*, *refleks*, *ustawienie* itp.

W artykule scharakteryzowano styl sprawozdań Henryka Sienkiewicza z wystaw malarskich. Kwestia ta stanowi drobną część obszerniejszego problemu badawczego, jakim jest określenie relacji między pisarstwem autora *Trylogii* a malarstwem. Problematyka ta była już częściowo podejmowana przez literaturoznawców, do nielicznych należały wypowiedzi językoznawców. Temat warto kontynuować, teksty publicystyczne Litwosa nie zostały pod tym względem dostatecznie poznane.

Źródła

- BEZ: H. Sienkiewicz, *Bez tytułu*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 47: *Sprawy bieżące*, J. Krzyżanowski (red.), Warszawa 1950, s. 3–144.
- WIAD1: H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 51: *Wiadomości bieżące I*, J. Krzyżanowski (red.), Warszawa 1950.
- WIAD2: H. Sienkiewicz, *Dzieła*, t. 52: *Wiadomości bieżące II*, J. Krzyżanowski (red.), Warszawa 1950.

Literatura

- HOESICK F., 1902, *Sienkiewicz jako feljetonista. Zapomniane kartki z teki Litwosa (1873–1883)*, Warszawa.
- MALINOWSKI J., 1987, *Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku*, Kraków.
- MARKIEWICZ H., 1999, *Pozytywizm*, „Wielka Historia Literatury Polskiej”, Warszawa.
- MAZAN B., 2007, *Z tajemników i powszechników sztuki pisarskiej Sienkiewicza*, [w:] T. Bujnicki, J. Axer (red.), *Po co Sienkiewicz? Sienkiewicz a tożsamość narodu: z kim i przeciw komu?* Warszawa – Kiejdany – Łuck – Zbaraż – Beresteczko, Warszawa, s. 216–239.
- MOCARSKA-TYCOWA Z., 1996, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] eadem (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń, s. 113–140.
- OKOŃ W., 2002, *Stygająca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego i historii*, Wrocław.
- PIETRZAK M., 2013, *Między felietonem a recenzją – o przynależności gatunkowej „Mieszanin literacko-artystycznych” Henryka Sienkiewicza*, [w:] J. Migdał, A. Piotrowska-Wojaczyk (red.), *Cum reverentia, gratia, amicitia... Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Bogdanowi Walczakowi*, t. 2, Poznań, s. 605–613.
- PIETRZAK M., 2015, *Oblicza recenzji drugiej połowy XIX wieku na przykładzie twórczości publicystycznej Henryka Sienkiewicza*, [w:] D. Ostaszewska, J. Przyklenk (red.), *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. V: *Gatunek a granice*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 3266, Katowice, s. 316–325.
- PORĘBSKA A., 1961, *Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, [w:] I. Jakimowicz, A. Porębska (oprac.), *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. II: *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857–1891). Warszawska krytyka artystyczna (1875–1890)*, Warszawa, s. 187–213.
- PRZYBYŁA Z., 1996, „Żyłka filologiczna” Sienkiewicza-publicysty, „Język Polski” LXXVI, s. 356–368.
- SIENKIEWICZ H., 1950, *Dzieła*, t. 50: *Mieszaniny literacko-artystyczne*, J. Krzyżanowski (red.), Warszawa.
- WIDERMAN K., 1969, *Sienkiewicz – kolorysta czy rysownik?*, „Poradnik Językowy” nr 9, s. 520–527.
- WILKOŃ A., 2002, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków.
- WOJTAK M., 1999, *Stylistyka tekstów użytkowych – wybrane zagadnienia*, [w:] B. Greszczuk (red.), *Język – teoria – dydaktyka*, Rzeszów, s. 253–263.
- WOJTAK M., 2004, *Gatunki prasowe*, Lublin.

“Painting with words” – on the style of Henryk Sienkiewicz’s reports from painting exhibitions Summary

The paper aims to characterize the style of H. Sienkiewicz’s reports from painting exhibitions. The stylistic features have been determined from the genological perspective, with the assumption that the report is an alternative template for the review. The main stylistic features of the analysed texts are: 1. suggestiveness, graphical character, and persuasiveness, as features resulting from how the

intention of the text was realized; 2. weakened adherence to templates, owing to the possibility of realization of various structural variants; and 3. eclectic nature, related to the richness of stylistic registers, including a sizeable repertory of means belonging to the artistic style, thematic vocabulary, and vocabulary directly linked to the subject of painting. Specialist vocabulary, concepts and terms characteristic of the art of painting, constitute a specific group.