

MIROŚLAW CZARNIK¹

Uniwersytet Rzeszowski
Liceum Ogólnokształcące im. A. Mickiewicza w Strzyżowie

AGATA FROŃ²

Liceum Ogólnokształcące im. A. Mickiewicza w Strzyżowie

Konkurs Sienkiewiczowski 2016 – refleksje po sukcesie³

Praca z uczniem uzdolnionym humanistycznie jest częścią szkolnej roli nauczyciela polonisty, mającej na celu osiągnięcie przez ucznia efektów edukacyjnych właściwych zdiagnozowanym możliwościom. Mogą to być sukcesy w olimpiadach przedmiotowych, konkursach literackich czy wysoki wynik egzaminu maturalnego, zwłaszcza na poziomie rozszerzonym. Stwierdzenie to wydaje się oczywiste, jednak warto się przy nim zatrzymać. Gdy bowiem wnikliwie mu się przyjrzymy, okaże się, że dotyczy zagadnień wymagających naświetlenia, które – mam wrażenie – nie zawsze stają się przedmiotem nauczycielskiej refleksji. Należą do nich: „uczeń uzdolniony humanistycznie”, „możliwości ucznia i ich diagnoza”, „rola nauczyciela” oraz „sukces ucznia”, a w szczególności jego miara i wartość. I jeszcze jedna ważna uwaga wstępna. Autor tekstu nie rości sobie ambicji stworzenia przewodnika do pracy z uczniem zdolnym czy też wyselekcjonowania i przedstawienia metod, które – według niego – z jakichś powodów są szczególnie w tym względzie skuteczne. Tego rodzaju prac bez trudu znaleźć można wiele w każdej szkolnej bibliotece czy w Internecie⁴. Skupi się raczej na płynącej z doświadczenia

¹ Autor tekstu „Konkurs Sienkiewiczowski 2016 – refleksje po sukcesie”.

² Autorka pracy konkursowej „Sienkiewiczowska sztuka opowiadania”.

³ Pomyśl tekstu narodził się po zdobyciu przez Agatę Froń, uczennicę klasy II E Liceum Ogólnokształcącego im. Adama Mickiewicza w Strzyżowie, tytułu laureata Konkursu Sienkiewiczowskiego w roku 2016. Sukces ten osiągnęła jako jedyna osoba z województwa podkarpackiego i jedna z piętnastu osób w Polsce. Jak się okazało, był on punktem wyjścia do dalszego, intensywnego rozwoju, który zaowocował sukcesami w olimpiadach przedmiotowych: tytułami finalisty zarówno w Olimpiadzie Literatury i Języka Polskiego, jak i Olimpiadzie Filozoficznej. Wstępne refleksje są autorstwa jej nauczyciela i opiekuna, zaś tekst *Sienkiewiczowska sztuka opowiadania* zapewnił Agacie Froń kwalifikację do etapu centralnego Konkursu Sienkiewiczowskiego.

⁴ Godnymi polecenia są zwłaszcza publikacje Ośrodka Rozwoju Edukacji dostępne zarówno w formie drukowanej, jak i elektronicznej oraz dokumenty zawarte na stronie npseo.pl (System Ewaluacji Oświaty. Nadzór Pedagogiczny).

refleksji, jak ważna w drodze do osiągnięcia uczniowskiego sukcesu jest korelacja między uczniem, nauczycielem a szkołą jako instytucją edukacyjną.

Uczeń zdolny, czyli jaki?

Teoretycznie odpowiedź na tak postawione pytanie jest prosta. Każdy nauczyciel polonista, który z powodzeniem przebrnął na studiach przez psychologię i metodykę nauczania języka polskiego, wyjaśni, choćby w skrócie, iż uczeń taki posiadać musi przynajmniej jedną z następujących cech:

- wysoki poziom zdolności ogólnych, inteligencji (iloraz inteligencji 120 i więcej),
- wysoki poziom zdolności specjalnych – uzdolnień,
- wysokie osiągnięcia lub możliwości takich osiągnięć w nauce bądź innych dziedzinach działalności wartościowej społecznie,
- osiągnięcia oryginalne i twórcze lub możliwości takich osiągnięć⁵.

W praktyce jednak wyłowienie ucznia o szczególnych uzdolnieniach z licznej, nierzadko ponadtrzydziestoosobowej grupy (a takie przecież są przeciętne oddziały klasowe) jest trudne, jako że tak naprawdę jedynym wymiernym kryterium są wysokie osiągnięcia ucznia na poprzednim poziomie edukacyjnym, o których dowiadujemy się z dokumentów rekrutacyjnych⁶. Pozostałe cechy, choć wyraźnie określone, dostrzec jest niełatwo, a przynajmniej wymaga to odpowiednio długiego czasu, który nauczyciel będzie mógł poświęcić na obserwację uczniów i ich odpowiednią, kompleksową diagnozę. I tu pojawia się zasadniczy problem: na poziomie szkoły ponadgimnazjalnej czasu na pełne rozpoznanie zdolności ucznia jest bardzo mało, jako że miernikiem sukcesu ucznia i potwierdzeniem jego ponadprzeciętnych zdolności są przede wszystkim olimpiady przedmiotowe (Olimpiada Literatury i Języka Polskiego oraz Olimpiada Filozoficzna), a te wymagają pracy w określonym rytmie narzuconym przez organizatorów. W sytuacji, gdy pierwszy kontakt z uczniem mamy na początku września, a eliminacje szkolne olimpiad odbywają się w praktyce do końca listopada, niemal niemożliwe jest zarówno wyselekcjonowanie uczniów do udziału w nich, jak i ich satysfakcjonujące przygotowanie. Możliwe staje się to dopiero w klasie drugiej i niekiedy tylko w niej, jako że uczniowie w klasie maturalnej wolą poświęcić się rzetelnemu przygotowaniu do matury niż kalkulowaniu szans na sukces w OLiJP, mierzony tytułem finalisty

⁵ T. Lewowicki, *Kształcenie uczniów zdolnych*, Warszawa 1986, s. 74. D. Czelakowska uzupełnia tę podstawową charakterystykę o kategorie poznawcze i społeczno-ekonomiczne, zawierając w nich kilkadziesiąt cech, które powinien posiadać uczeń szczególnie uzdolniony, zob. też, *Inteligencja i zdolności twórcze dzieci w początkowym okresie edukacji*, Kraków 2007, *passim*.

⁶ Należy jednak pamiętać, iż wysokie uzdolnienia nie muszą iść w parze z wysokimi ocenami szkolnymi widniejącymi na świadectwach z poprzednich etapów edukacyjnych. O tzw. syndromie nieadekwatnych osiągnięć mówią np.: D. Czelakowska, dz. cyt., oraz B. Dyrda, *Syndrom nieadekwatnych osiągnięć jako niepowodzenie szkolne uczniów zdolnych. Diagnoza i terapia*, Kraków 2000, cyt. za *Model pracy z uczniem szczególnie uzdolnionym*, www.npseo.pl/data/documents/3/244/244.pdf [28.07.2017].

etapu centralnego, co zwalnia z obowiązku pisania egzaminu maturalnego z języka polskiego. To zadanie bardzo trudne, o czym wie każdy nauczyciel, który choć raz przygotowywał ucznia do udziału w olimpijskich zmaganiach.

Dlatego też chyba najlepszym, choć wymagającym od nauczyciela dodatkowej aktywności, jest nieformalne rozpoznawanie zdolności ucznia – kontakt z placówką, do której uczęszczał poprzednio, a nawet rozmowa z rodzicami ucznia. Choć wydaje się to trudne, to jednak stosunkowo często artykułują oni względem szkoły oczekiwania dotyczące ich dzieci. W moim przekonaniu nie powinno się tych sugestii bagatelizować, argumentując, iż rodzic jest subiektywny i dodatkowo „stawia warunki szkole”. Zadajmy sobie trud weryfikacji tych sugestii – dzięki nim może się bowiem okazać, iż możliwa stanie się również praca z uczniem o ukierunkowaniu olimpijskim, dająca mu szansę zdobycia doświadczenia, być może osiągnięcia częściowych sukcesów, a na pewno zwiększenia motywacji do pracy w klasie programowo wyższej.

Rola nauczyciela

Praca z uczniem szczególnie uzdolnionym humanistycznie powinna być zbliżona do procesu badawczego, stanowić dla niego duże intelektualne wyzwanie, a nie tylko być standardowym procesem przekazywania kolejnych treści programowych wynikających z następstwa planu pracy. Dlatego też należy zwrócić uwagę na kompetencje nauczyciela oraz sprecyzować rolę, jaką powinien odegrać w procesie edukacji ucznia zdolnego. Fundamentalną kwestią jest nauczycielskie przygotowanie merytoryczne, ale sama wiedza, choćby najszersza i najgłębsza, nie jest wystarczająca. W moim przekonaniu, jako że współpraca (nieprzypadkowo używam tego słowa, zaraz zostanie to wyjaśnione) ze szczególnie uzdolnionym uczniem ma charakter indywidualny, jednostkowy lub odbywa się w małych grupach, nauczyciel na wstępie powinien dokonać autoewaluacji. Pomoże mu ona nie tylko pełniej rozpoznać własne preferencje metodyczne, ale przede wszystkim określić sposoby pracy z uczniem dla jego dobra i zwiększenia szans na edukacyjny sukces. Literatura przedmiotu wyróżnia trzy podstawowe role nauczyciela, charakteryzujące się różnicowaniem i wielowymiarowością. Należą do nich:

- *mentoring*, „w praktyce szkolnej rozumiany jako relacja między nauczycielem a uczniem oparta na partnerstwie, mająca na celu odkrywanie i rozwijanie potencjału intelektualnego i twórczego uczącego się. Wiąż łącząca mistrza i ucznia jest zazwyczaj głęboka oraz powiązana obustronnymi obowiązkami. *Mentor* kreuje potrzebę wytwarzania wiedzy, dzieli się nią, wspiera uczącego się w dążeniu do samorealizacji. Pomaga w wyborze zainteresowań, pobudza wewnętrzny potencjał⁷. Jest to rola niezwykle odpowiedzialna, jako że

⁷ K. Gałązka, E.A. Muzioł, *Model pracy z uczniem zdolnym w szkole ponadgimnazjalnej*, Warszawa 2014, s. 100.

- w takiej relacji nauczyciel stanowi dla ucznia wzór do naśladowania nie tylko na poziomie szkolnym, ciąży na nim świadomość konieczności pokierowania wszechstronnym rozwojem młodego człowieka;
- *tutoring*, polegający na organizowaniu krótkich, acz częstych indywidualnych spotkań z podopiecznym. Krótkość sesji edukacyjnych nie jest w tym przypadku wadą, jako że tematyka danego spotkania powinna być wcześniej omówiona z podopiecznym i wstępnie rozpoznana poprzez samodzielne przygotowanie. Istotną cechą *tutoringu*, podobnie jak w przypadku mentoringu, są także odpowiednie relacje nauczyciel – uczeń, jak bowiem zauważyły Kinga Gałązka i Ewa Antonina Muzioł, „*tutoring* to połączenie wysokiego poziomu zajęć merytorycznych z dobrymi relacjami interpersonalnymi. Uczy samoorganizacji, motywuje do wyťažonych działań, rozwija umiejętność analizy własnej pracy, uczy argumentowania i obrony własnego stanowiska, wypracowania najskuteczniejszych metod rozwiązywania problemów, poszukiwania różnych dróg ich rozwiązań. Obszar osobisty kontaktów uczeń – *tutor* sprzyja nabywaniu pewności siebie przez ucznia i rozwijaniu dodatnich cech jego charakteru”⁸;
 - *coaching*⁹ – bardzo modny ostatnio nie tylko w edukacji, ale także w procesie rozwoju osobistego. Polega on przede wszystkim na odpowiednim motywowaniu ucznia do działalności naukowo-edukacyjnej organizowanej na podstawie jego własnej wiedzy, osiągnięć i odkryć. Do mocnych stron *coachingu* można zaliczyć to, iż jest procesem o charakterze wybitnie motywacyjnym, jego słabością mogą być kompetencje *coacha*, który w przeciwieństwie do mentora czy tutora, nie musi posiadać ugruntowanej wiedzy merytorycznej. Pomaga on jedynie uczyć się, pobudza do myślenia, motywuje, „prowadzi do świadomego dokonywania zmian, skupia się na osiągnięciu celów”¹⁰.

Którąkolwiek z postaw przyjmujemy jako nauczyciele, musimy pamiętać, iż będzie ona miała wpływ na sposób oceniania ucznia szczególnie uzdolnionego, jako że indywidualizacja pracy wymusi także zindywidualizowanie oceniania. Jak zauważa bowiem Teresa Kosyra-Cieślak, „oceniając ucznia, nauczyciel w szkole ponadgimnazjalnej może nagrodzić jego postawę twórczą, oryginalne pomysły, nieszablonowe drogi rozwiązywania problemów”¹¹, a nie tylko formy właściwe wszystkim uczniom w zespole klasowym (sprawdziany, kartkówki itd.). Drugi, typowy dla standardowej pracy kontekst oceniania jest jednak niezbędny, jako że wiąże się także ze specyfiką przygotowania do egzaminu maturalnego z języka polskiego. A ten, oparty na czterech typach wypowiedzi pisemnej (łącznie na obu

⁸ Tamże, s. 101.

⁹ W publikacji K. Gałązki i E.A. Muzioł postawy *mentora*, *tutora* i *coacha* zostały opisane kompleksowo, niniejszy artykuł nawiązuje do nich w sposób skrótowy i sygnalizacyjny.

¹⁰ Tamże, s. 102.

¹¹ T. Kosyra-Cieślak, *Praca z uczniem zdolnym na lekcjach języka polskiego i zajęciach pozalekcyjnych*, Warszawa 2013, s. 162–164. Autorka w odniesieniu do problemu oceniania odwołuje się także do badań Klemensa Stróżyńskiego, zawartych w: tegoż, *Nowa matura a modele uczenia się, czyli powrót ekipy Wolanda*, „Zeszyty Szkolne. Edukacja Humanistyczna”, R. V, nr 1, zima 2005.

poziomach), obwarowany jest konkretnymi, wspólnymi wszystkim uczniom działaniami doskonalącymi maturalne kompetencje. Dlatego też wydaje się, iż w przypadku funkcjonowania na poziomie zespołu klasowego, najbardziej racjonalne jest ocenianie kształtujące, dominujące nad wykorzystywanym rzadziej ocenianiem sumującym. Pomoże ono nie tylko motywować uczniów (w tym także szczególnie uzdolnionych) do nauki, ale da także racjonalny obraz uczniowskich umiejętności.

Rola szkoły w edukacji uczniów szczególnie uzdolnionych

W dużej mierze rola szkoły, jako instytucji edukacyjnej, w pracy z uczniami szczególnie uzdolnionymi polega na stworzeniu odpowiednich warunków do ich rozwoju; myślę tutaj zwłaszcza o umożliwieniu specyficznego, zindywidualizowanego rytmu pracy takich uczniów. Z uwagi na ich częstą nieobecność w szkole, wynikającą z udziału w różnego rodzaju konkursach i olimpiadach oraz czas poświęcony na przygotowanie do nich, nauczyciele uczący innych przedmiotów powinni być przygotowani na elastyczne podejście do takich uczniów i umożliwienie im nadrobienia zaległości w wygodnym dla nich trybie. Oczywiście, szkoły często zawierają tego rodzaju dyspozycje w zapisach statutowych dotyczących „Karty Olimpijczyka”, „Indywidualnego Toku Nauki” bądź innych formalnych sposobów ułatwiających rozwój najzdolniejszym, niemniej najwięcej w tym względzie zależeć będzie od konkretnego nauczyciela i od tego, w jakim stopniu owe zapisy będzie chciał stosować

I na koniec jeszcze jedna kwestia, zależna od szkoły tylko częściowo, związana z jej położeniem względem regionalnych centrów kultury. Wydać się to może zaskakujące, ale jednym z głównych problemów w szkołach z miast pozawojewódzkich jest satysfakcjonujący dostęp do literatury podmiotu i przedmiotu niezbędnej w przygotowaniach do olimpiad i konkursów. Uczniowie z utrudnioną możliwością korzystania z bibliotek czy czytelni uniwersyteckich zdani są wówczas na indywidualne kontakty nauczyciela z uczelniami wyższymi lub – co niestety rzadkie, niemniej możliwe – zakup literatury przez szkołę.

Kilka zaprezentowanych powyżej przemyśleń wynika z wieloletnich doświadczeń nauczyciela prowincjonalnego, niemniej dobrego liceum w Strzyżowie, opiekuna finalistów Olimpiady Literatury i Języka Polskiego i Olimpiady Filozoficznej oraz laureatki Konkursu Sienkiewiczowskiego, której praca konkursowa jest częścią niniejszego artykułu. Nie należą one zapewne do szczególnie odkrywczych dla tych wszystkich, którzy mają swoje doświadczenia w pracy z uczniem zdolnym, niemniej ufam, iż ukazanie związków uczeń – nauczyciel – szkoła w procesie edukacji uczniów zdolnych pomoże nauczycielom dopiero projektującym ścieżkę rozwoju dla swych wybitnych czy chociaż bardzo dobrych podopiecznych. Tekst pracy konkursowej może natomiast stać się jakościowym punktem odniesienia dla przygotowujących przez nich olimpijskich czy konkursowych tekstów.

Sienkiewiczowska sztuka opowiadania¹²

Powieści historyczne zajmują w polskim piśmiennictwie szczególne miejsce. Nasz naród może poszczycić się w tym względzie imponującym zbiorem pozycji o wielkiej wartości, a związane z nimi nazwiska bliskie są każdemu Polakowi, nieustannie odżywają w polskim życiu kulturalnym, przechowywane są w polskiej tradycji jako niekwestionowane wzorce. Wspomnieć tu wypada choćby dwa z nich, wydające się oczywiste: Józef Ignacy Kraszewski – twórca największej liczby wydanych dzieł (zarówno epickich, jak i lirycznych) w historii rodzimej literatury, którego powieści historyczne obejmują swym zasięgiem czasy od starożytności (*Rzym za Nerona*), poprzez średniowiecze (*Krzyżacy 1410*) po wiek XVIII (trylogia saska i *Saskie ostatki*). Drugim autorem jest Bolesław Prus, spod pióra którego wyszedł *Faraon* – dzieło niezwykle znaczące pod względem swojej wymowy, ukazujące historię w sposób wyczerpujący, utrzymane zarówno w nurcie realistycznym, jak i naturalistycznym. Jeśliby zaś punktem wyjścia uczynić właśnie owe idee realistyczno-naturalistyczne, Prusa, jako innowatora powieści historycznej, postawić można by w opozycji do trzeciego twórcy kanonu polskiej literatury, artysty prezentującego własny, oryginalny i wyrazisty pogląd na ten gatunek, którego twórczość stanowić będzie podstawę dla tej pracy – Henryka Sienkiewicza. Jako niezwykle ważna postać polskiej kultury, kreująca literaturę niebanalną zarówno pod względem treści, jak i formy, niewątpliwie jest on wart zainteresowania i pochylenia się nad poszczególnymi aspektami jego twórczości. Na początek więc, aby choć ogólnie nakreślić jego sylwetkę, warto przywołać nieco informacji składających się na zwięzłą biografię.

Pisarz ten urodził się w 1846 roku w położonej na ziemi lubelskiej miejscowości Wola Okrzejska. Sienkiewiczowie wywodzili się częściowo od osiadłych na Litwie Tatarów i pieczętowali herbem Oszyk, a Henryk był jednym z sześciorga dzieci Józefa i Stefanii. Od czasów szkolnych można było dostrzec u niego zainteresowanie historią, o czym świadczy przyznana mu w wieku osiemnastu lat nagroda za pracę *Mowa Żółkiewskiego do wojska pod Cecorą*. To właśnie zainteresowanie skłoniło go do porzucenia studiów medycznych, a potem prawniczych – właściwe dla siebie miejsce znalazł na wydziale filologiczno-historycznym warszawskiej Szkoły Głównej, od 1869 roku noszącej nazwę Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego. Warto wspomnieć, że właśnie w tej uczelni młode pokolenie pierwszy raz zetknęło się z ideami pozytywistycznymi: wykładano tam poglądy Comte’a, Spencera czy Milla. Szkoła stanowiła ośrodek kreujący czołowych przedstawicieli polskiego pozytywizmu; prócz Sienkiewicza kształcili się w niej takie osobistości, jak Aleksander Świętochowski – „papież polskiego pozytywizmu” czy Piotr Chmielowski – historyk literatury i profesor Uniwersytetu Lwowskiego, a w późniejszych latach także pisarki Maria Konopnicka i Gabriela Zapolska. Wczesną twórczość Henryka Sienkiewicza

¹² Praca konkursowa „Sienkiewiczowska sztuka opowiadania”. Tekst przywołany jest bez poprawek redakcyjnych, w formie zaprezentowanej podczas zmagania Konkursu Sienkiewiczowskiego.

otwierają dwie powieści: niepublikowana *Ofiara* oraz *Na marne* – pierwsze dzieło wydane. Nie odniosły one jednak znaczących sukcesów. Po niezbyt zachęcającym początku, zajął się on dziennikarstwem – pisał felietony i reportaże do „Gazety Polskiej” oraz „Niwy”, której był współwłaścicielem. Nie ograniczał się jednak tylko do publicystyki, o czym świadczy zbiór nowel *Humoreski z teki Worszyłły*. Dał się też poznać jako niebanalny epistolograf, publikując w „Gazecie Polskiej”, której był zagranicznym korespondentem, *Listy z podróży do Ameryki*. Z kolei skłonienie się ku noweli zaowocowało takimi utworami, jak *Janko Muzykant*, *Szkice węglem* czy *Latarnik*. O wszechstronności gatunkowej Henryka Sienkiewicza świadczy sięgnięcie także i po powieść – przytoczyć można choćby tytuł *Bez dogmatu*, będący psychologicznym studium człowieka u schyłku XIX wieku. Pozycje te do dziś zajmują wyjątkowe miejsce w polskiej literaturze jako jedne z najważniejszych dzieł Sienkiewicza. Najważniejszych – ale nie najbardziej charakterystycznych.

Nazwany przez Juliana Krzyżanowskiego najpoczytniejszym polskim pisarzem – tak w kraju jak i poza nim – „sławę światową zdobył nie swoimi doskonałymi nieraz nowelami, lecz powieściami, i to historycznymi”¹³. Wszak tymi dziełami, które czynią sienkiewiczowską twórczość istotnie pełną i kompletną, które nadają jej szczególne znaczenie i tę niezwykłą nutę pisarskiej oryginalności, są właśnie powieści historyczne. To dzięki nim polski twórca zyskał największą sławę i szacunek wśród jemu współczesnych i włączył się na zawsze do literackiego kanonu naszego kraju. Wyrziste, żywo obrazujące ukazaną w nich rzeczywistość, obfitujące w liczne środki literackiej ekspresji, pisane z nieprzeciętnym zamysłem i oddziałujące na odbiorcę jak chyba żadne inne polskie utwory tego typu – to właśnie powieści historyczne Henryka Sienkiewicza, w których sienkiewiczowska sztuka opowiadania objawia się najpełniej, niemal namacalnie, jako pojęcie niezwykle nie tylko na płaszczyźnie artystycznej, ale także społecznej, będąca dla twórcy niezwykłą szansą, a dla czytelnika – wspaniałym przeżyciem.

Rozwinięcie tej myśli nie może jednak stawiać warunku rygorystycznego rozgraniczenia pomiędzy owymi wymiarami: artystycznym a ideowym, jako że w przypadku sienkiewiczowskiej prozy historycznej wymiary te pod wieloma względami przenikają się i uzupełniają wzajemnie. Uwaga ta znajdzie swoje uzasadnienie w dalszej części pracy, przy czym będzie ono w jasny sposób wynikać z omawiania nawzajem przeplatających się i oddziałujących na siebie sensów danych powieściowych aspektów. Często jednak okaże się konieczność oddzielnego skupienia się na poszczególnych kwestiach, co ma uzasadnienie w dążeniu do zachowania możliwie jak największej przejrzystości pracy. Usprawiedliwiać to będzie sygnalizacja o takim działaniu, która poniekąd sama w sobie będzie stanowić swoisty międzywęzłowy łącznik.

Natomiast by kompleksowo potraktować problematykę sienkiewiczowskiej prozy historycznej, wstępnie pochylić należy się nad kwestią samej jej genezy oraz towarzyszącym temu literackim okolicznościom – punkt wyjścia pokrótce przedstawiony tu

¹³ J. Krzyżanowski, *U źródeł powieści Sienkiewicza* [w:] *Prace o literaturze i teatrze*, Wrocław 1966, s. 206.

zostanie pod postacią pewnego zjawiska szczególnie przez tego twórcę akcentowanego, istotnego może nawet nie tyle dla literackiej analizy, ile zwyczajnego odbioru. Zjawiskiem tym jest pewna wartość; wartość będąca jednocześnie – nie tylko w opinii naszego noblisty – jedną z kardynalnych cech prawdziwego artysty: szczerść.

Szczerść jako „główną podstawę wszystkich dzieł sztuki w ogólności i literatury w ogóle”¹⁴ Sienkiewicz łączył bezpośrednio z uczuciowością artysty i jego postrzeganiem, które stanowiły bazę dla wyboru określonego tematu dzieła. Przeciwwstawiał się restrykcyjnie schematycznemu podejściu do twórczości artystycznej i próbom ujęcia go w określone, formalistyczne ramy – według niego sztuka miała stanowić płaszczyznę zapewniającą swobodę zarówno na etapie formowania się koncepcji dzieła (dla przykładu, dziewiętnastowieczni wielcy pisarze, jak Fiodor Dostojewski czy Emil Zola, przeciwni byli „doktrynerskim, skrajnym manifestom estetyzmu czy utylitaryzmu”¹⁵), jak i w kwestii samego przesłania, jakie miało nieść. Sienkiewicz dostrzegał fakt, iż korzystając z takiej twórczej swobody, należy liczyć się również z odpowiedzialnością za własne dzieło, które powinno stanowić przedmiot pozytywny i użyteczny dla społeczeństwa, dla narodu, zachowując jednocześnie wspomnianą wcześniej cechę szczerści intencji i realizacji. Dzięki tym spostrzeżeniom wykształciła się znana każdemu Polakowi idea „pokrępienia serc” (którą William Faulkner, amerykański prozaik, poeta i noblista, określił jako dotyczącą „każdego z nas, którzy starają się być artystami [...], starają się wstrząsnąć”). U Sienkiewicza ta patriotyczna dewiza steruje powieściową formą i realizuje się poprzez jej ekspresywność. Kluczową kwestię stanowi tu bowiem umiejętność oddziaływania na odbiorcę – w żadnym jednak wypadku niepodobna do jakiegokolwiek pustej literackiej manipulacji czytelniczymi uczuciami, jeśli nie kreacyjnie bezwartościowej, to ze strony twórcy wręcz nieetycznej. Daleko polskiemu pisarzowi do takiej pustej zabawy – reprezentował on postawę utylitarzną, postulującą jednocześnie żarliwe przeżywanie opisywanej problematyki, wewnętrzne zaangażowanie kreatora w świat kreowany – co znajduje bezpośrednie odbicie w przytoczonym wcześniej warunku twórczej szczerści.

Twórca spełniający te wymagania konstruuje dzieło sztuki wstrząsające odbiorcą, „urabiające duszę ludzką” i wyrażające „najszlachetniejsze porywy piersi ludzkiej”¹⁶.

Wpływ na odbiorcę

Dusza, szlachetność, „wszystkie wołania pragnień serca i rozumu”¹⁷ – terminy te nie sposób określać i ujmować w sposób bezwzględnie surowy i chłodny. Zwłaszcza u Sienkiewicza emocjonalna powściągliwość wyraźnie ustępuje miej-

¹⁴ T. Żabski, *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979, s. 76.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 83.

¹⁷ Tamże.

sca uczuciom: żywym, ekspresyjnym, płomiennym. Cechy te, oprócz szlachetnie perswazyjnego (lecz nie dydaktycznego) charakteru, już z samej swej natury tchną w prozę sienkiewiczowską znamioną dozę wzniosłości, tak łatwo rozpoznawalną, a zarazem, w przypadku Sienkiewicza, tak znajomą dla polskiego czytelnika, którą to Bronisław Biliński określa mianem „epickiego rozmachu homerowego”¹⁸. Z wyznawanej przez pisarza zasady artystycznej szczerości wynika bowiem potrzeba autentycznego, wyczuwalnego kontaktu z odbiorcą i poruszonej już kwestii bezpośredniego wpływu na jego uczucia. Wpływ ten w pełni funkcjonalizuje właśnie ową wzniosłość, zastosowaną, „by czytelnika wzruszyć bohaterstwem i zdolnością do poświęcenia przodków naszych, by wreszcie umocnić go w dumie i godności narodowej”¹⁹, by uczyć poprzez obrazowość i emotywność zawarte w dziele literackim. Jest ona bardzo charakterystycznym, jak już zostało wspomniane, lecz niejedynym narzędziem zastosowanym w celu oddziaływania na czytelnika. Stanowi jednakże dobry przykład umożliwiający zobrazowanie tego, jak pisarz je rozumiał i realizował: dla Henryka Sienkiewicza kontakt z odbiorcą był czymś niezwykłym, stwarzającym artyście niepowtarzalną szansę na wytworzenie więzi pomiędzy dwoma osobami. To ona konstruowała płaszczyznę, na której ożywała artystyczna wizja – jeśli wystarczająco przekonująca, to umożliwiająca przy tym przekroczenie granic zwykłej styczności i wejście na wyższy poziom zależności; powodująca coraz większe zbliżenie się autora i odbiorcy, coraz bardziej zażyłe relacje między nimi, a w konsekwencji – rozkwit w czytelnicznym sercu idei niesionej przez dzieło. Wpływ na drugiego człowieka ma tu ogromny potencjał. Popierają to dwa przykłady z biografii Henryka Sienkiewicza, świetnie udowadniające dodatkowo, iż wpływ ten ma ponadto charakter całkowicie uniwersalny: nie zważa na klasę społeczną, wykształcenie czy miejsce zamieszkania czytelnika, nie jest przeznaczony tylko dla określonej grupy ludności.

Jako pierwsza przywołana zostanie postać anonimowego darczyńcy – wielbiela, notabene podpisującego się jako Michał Wołodyjowski, od którego pisarz otrzymał okazałą (jak na warunki dziewiętnastowiecznej Polski), darowiznę piętnastu tysięcy rubli. Cała została przeznaczona na fundusz imienia Marii Sienkiewiczowej dla artystów zagrożonych gruźlicą. Dzieło artystyczne zaowocowało tu w sposób praktyczny – a to marzenie każdego twórcy doby pozytywizmu, realizującego postulat pracy organicznej. Drugi przykład dotyczy *Krzyżaków* i w bezpretensjonalnie przekonujący sposób udowadnia, jak silnie jest w tej powieści wyeksponowana idea patriotyczna, i jak niebywale przyczynia się dzięki temu do umacniania (a wręcz kształtowania) poczucia przynależności narodowej. Historia ta pochodzi z 1900 roku, w którym to Henryk Sienkiewicz otrzymał od pewnego Ślązaka list o następującej treści:

¹⁸ B. Biliński, Świat antyczny w twórczości Henryka Sienkiewicza [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968, s. 182.

¹⁹ Z. Szweykowski, „Trylogia” Sienkiewicza. *Szkice* [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa*..., s. 64.

Byłbym został miemcem, a i dzieci moje tyż, a mam ich aż jedenascioro. Ale ksiądz mi dali pańskie Krzyżaki. Dopiero ci zobaczyłem, jak oni nas tumanią. Oho – teraz my wiemy, a i dzieci tyż wiedzieć będą: kto my. Więc pokornie kłaniam się Panu i powim, choćbyście kazali w ogień, to pójde w ogień²⁰.

Tak oto wyglądał odbiór sienkiewiczowskiej prozy historycznej u zwyczajnego przecież czytelnika. A czy mało było podobnych Ślązaków? Mazurów? Chłopów, proletariuszy, mieszczan, u których rodziły się te same uczucia? I czyż może być bardziej obrazowy przykład niezwykłych skutków, jakie może przynieść umiejętne wykorzystanie przez twórcę możliwości kontaktu z czytelnikiem? Choć, zachowując konsekwencję względem opisywanej wcześniej różnorodności, należałoby również dodać: nie tylko z czytelnikiem, ale też i ze słuchaczem, który mimo analfabetyzmu (zresztą, znając realia epoki, w końcu niezawinionego) jest także pełnoprawnym odbiorcą. „Widziano *Ogniem i mieczem, Potop, Pana Wołodyjowskiego* w niejednej chałupie wiejskiej. Wraz z nimi dawna historia szlachecka – jej wigor, rytm, zamaszystość – przenikała w krew ludu. Tutaj pierwszy raz chyba u nas chłop odnajdywał w «panach» samego siebie²¹. Dla uściślenia, w tej anegdocie obecne są dwa wątki rozwijające się w ramach kontaktu nadawca – odbiorca. Jeden, będący w tej chwili obiektem mojego zainteresowania, to kwestia samego oddziaływania między dwoma podmiotami. Drugi odnosi się do konkretnej treści, na podstawie której się ono realizuje – kwestii wspomnianego już patriotyzmu i poczucia narodowej przynależności. Oczywiście jest ściśle połączenie między oboma tymi wątkami: mimo to będą one omawiane oddzielnie. Usprawiedliwię to, przypominając poczynione na początku pracy uprzedzenia zakładające, że będzie to wynikało z chęci utrzymania pewnego porządku. W tej chwili kluczową rolę odgrywa jednak kwestia samego wpływu na odbiorcę.

Jasno ukierunkowana interpretacyjnie powieść historyczna Sienkiewicza, poprzez swoją ekspresywność, stanowi doskonale narzędzie przekazu. Właśnie takim narzędziem pozytywistyczny twórca posługuje się z niewątpliwym upodobaniem – daje ono przecież oczywistą możliwość do działania na płaszczyźnie społecznej, do wdrażania podstawowych założeń pracy organicznej. Funkcja przekazu może być tu maksymalnie wykorzystana, bo pośredniczący temu instrument charakteryzuje się nie tylko satysfakcjonującymi efektami, ale także ich szerokim zasięgiem. Posiada więc najistotniejsze zalety natury praktycznej: jasno określone przesłanie, które po ujęciu w formę literacką zostaje rozpowszechnione w sposób pozwalający ze stosunkowo dużym optymizmem liczyć na to, że zaowocuje rozwinięciem w społeczeństwie oczekiwanych pozytecznych postaw. Spełnia to idealnie kluczowe wymogi działacza pracy organicznej, jakim był w końcu Sienkiewicz. Pisał on: „Każde dzieło sztuki polega na wcieleniu pewnych idei i przekonań

²⁰ S.M. Kuczyński, *Sienkiewicz a współczesna historiografia polska* [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa...*, s. 134.

²¹ Z. Falkowski, *Przed wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959, s. 13.

w zewnętrzne, zmysłowe kształty”²². Jednak kwestia, która ma tu istotne znaczenie, to różnica pomiędzy taką postawą w realizacji typowych pisarzy pozytywistycznych, a w realizacji Henryka Sienkiewicza. Trafne będzie tu przywołanie publikacji Ignacego Matuszewskiego, w której zestawia on sylwetki Sienkiewicza i Prusa. Punktem zaczepienia jest w niej „kursująca po Warszawie formułka”, jakoby Prus był większym filozofem, a Sienkiewicz – artystą. Matuszewski pogłębia ją, badając „żywiół filozoficzno-poetyczny u Prusa” i „pierwiastki plastyczne” u Sienkiewicza – indywidualisty²³.

Wspomniane przez polskiego noblistę dzieło sztuki musi bowiem według niego posiadać cechę ikoniczności – być obrazowe, plastyczne. Ta cecha rozgranicza jego naturę estetyczną od praktycznej, „znak estetyczny” od „znaku logicznego”. Jeśli pisarz hołduje tylko praktycyzmowi, jego utwór jest pozbawiony tego pierwszego znaku, pozbawiony wartości artystycznej. Zaniedbywanie jej przez dziewiętnastowieczną powieść dydaktyczną było przez Sienkiewicza jawnie krytykowane, podobnie jak nadużywanie w niej retoryki czy wzorcowość postaci i ich kategoriyczny podział na dobre i złe. Polski twórca przeciwstawiał się szablonowości, ideom – cóż z tego, że szczytnym i pożytecznym – skoro wyrażonym konwencjonalnie, nudno? Pierwszym stopniem do pomyślnego przyjęcia dobroczynnej myśli powinno być zainteresowanie odbiorcy – a ten warunek może zostać sukcesywnie spełniony poprzez umiejętne skonstruowanie świata przedstawionego, zręczne łączenie literackiej fikcji z literacką prawdą: stworzenie „świata w świecie”, w którym zawrze się pisarski zamysł, a przy tym zrobi to w sposób, który ten świat zdoła ożywić. Ożywić – czyli nadać kolorów i uczuć, zdynamizować go, wypełnić różnorodnością artystycznych wizji. Takie dzieło ma możliwość nie tylko zaistnieć i trwać w społeczeństwie, jego sferze kulturalnej czy nawet duchowej, ale też w nim się rozwijać.

Jednakże warunek został postawiony: musi reprezentować wysoki poziom artystyczny i konstrukcyjny, lecz nie tyle poprzez ścisłe trzymanie się „akademicznych” reguł piśmienniczych, ile poprzez swoistą, oryginalną plastyczność, niebanalność i efektywność. Dzięki temu nie pozwala na wytworzenie wokół siebie aury konwensu, a tym samym na pojawienie się nudy, niweczącej powodzenie wśród czytelników. Warto przywołać tu stanowisko Piotra Chmielowskiego, wyrażone przy przedstawianiu grup właściwości stylu pisarskiego. Wśród nich znajduje się grupa „przymiotów twórczych”, które Chmielowski uważa za niezbędne, a których naturę stanowią przede wszystkim „uczucie i fantazja”. Tych zalet – nazywanych oryginalnością i naturalnością – „nauczyć się niepodobna”. Tu znajdują miejsce do realizacji kategorie takie jak „siła i wdzięk, wzniosłość i śmieszność, dowcip, ironia, żywość”²⁴.

²² T. Żabski, dz. cyt., s.82.

²³ J. Kulczycka-Saloni, *Sienkiewicz i Prus [w:] Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 228.

²⁴ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1981, s. 900.

Stosunek Sienkiewicza do pojęcia gatunku

Dziewiętnasty wiek przyniósł negatywne spojrzenie na powieść historyczną – celem artystycznych działań miało być bowiem skupienie się na prezentowaniu samej „prawdy”, na konsekwentnym zastosowaniu idei realizmu, co miało dokonywać się w opisywaniu współczesności. Powrót do przeszłości, zwłaszcza tej odległej, zamierzchłej, nie wydawał się mieć praktycznego zastosowania. Pozytywistyczny pragmatyzm rodził krytykę powieści historycznej jako gatunku wykorzystującego w dużym stopniu fikcję, w której niepodobna wydaje się możliwość ujęcia obiektywnych przesłań. Sienkiewicz jednak podawał sposób na rozwiązanie tego problemu: przyjmował on, że fikcja istotnie obejmuje wydarzenia fabularne i postacie zmyślane (podczas gdy „prawda” to kwestia tła obyczajowego), jednak „w powieści historycznej pisarz może za pomocą fikcji objaśnić i dopełnić znaną z dokumentów wiedzę o opisywanej epoce. Przy tych zabiegach należy ufać intuicji, która

powlecze odpowiednią barwą szare mury wzniesione przez historię. [...] wypełni odpowiednio ich szczeliny, otworzy na mocy analogii odarte przez czas ornamenta, odgadnie to, co być mogło, wygrzebie, co zostało zapomniane, i nie przekraczając zdarzeń dziejowych, może ułatwić ich zrozumienie²⁵.

Do pierwszych krytyków Sienkiewicza w tym względzie należeli Kaczkowski i Świętochowski, a także Prus, atakujący historyczną rzeczywistość *Ogniem i mieczem*: „Dzieła sztuki składają się z dwu czynników, jakby z ciała i duszy. Duszą ich są przyczyny i zasadnicze cechy zjawisk [...]. Duszy powieści *Ogniem i mieczem* stanowczo brak cech wielkich i nowych, nade wszystko zaś jest ona koślawą, gdyż jest nieprawdziwą²⁶. Pozytywizm traktował historię jako zbiór konkretnych faktów, mający stanowić źródło wiedzy, a nie potencjalne (a przy tym przedstawione barwnie i atrakcyjnie) tło dla działań skłonnych do fantazji twórcy. W powieści historycznej wyobraźnia mogła być czynnikiem łączącym konkretne przesłanie z konkretnym zdarzeniem z przeszłości, ale musiała podporządkować się regule zachowania pełnej autentyczności. Gdy jej wytwory zajmowały, poprzez swoją sugestywność czy śmiałość, nadrzędne miejsce względem niewzruszonej, ścisłej prawdy dziejowej, powieść taka w odbiorze pozytywistów traciła niemal kompletnie na znaczeniu.

Sienkiewiczowska opozycja względem tego stanowiska jest argumentem chyba najsilniej przemawiającym za jego twórczym indywidualizmem. Niezwykle trafnie ujął to Jan Trzynadlowski: „autonomia artystyczna, w istocie rzeczy zaś literacka konwencja gatunku doprowadzona do perfekcji, działa na odbiorcę mocniej niż autentyczność historycznego komunikatu²⁷. W tym właśnie miejscu wyraźnie widoczne jest zetknięcie dwóch kwestii dotyczących przesłania dzieła: sposób, w jaki jest ono przedstawione i sposób, w jaki oddziałuje na odbiorcę. Druga

²⁵ T. Żabski, dz. cyt., s. 64.

²⁶ J. Trzynadlowski, *Uwagi o poetyce „Trylogii” – historycznej powieści przygody* [w:] Henryk Sienkiewicz. *Twórczość i recepcja światowa...*, s. 287.

²⁷ Tamże, s. 288.

z nich została już omówiona. Jednak jeszcze przed przystąpieniem do zajęcia się tą niepogłębianą, warto nakreślić obraz, który ukaże w wyjątkowo wyrazisty sposób, jak według polskiego pisarza sprawić, by obie nawzajem się uzupełniały. Obraz ten będzie przywołanym przez Juliana Krzyżanowskiego zachowaniem Sienkiewicza podczas pewnej dyskusji w kółku młodzieży. W odpowiedzi na pytanie, jak budzić patriotyzm u chłopca na wsi, Sienkiewicz „wyskoczył na środek izby z okrzykiem: «Przez powieść historyczną!»»²⁸.

Do samej zresztą powieści historycznej miał on indywidualny, oryginalny stosunek, nie zważający zbyt na wspomniane konwencje pozytywistyczne. Obrazuje to choćby fakt, że na zamysł opisu bitwy pod Grunwaldem w *Krzyżakach* miało wpływ malarstwo Jana Matejki (uzupełniając, nie tylko Matejki – w kwestii inspiracji malarstwem, Sienkiewicz pozostawał również pod urokiem dzieł Juliusza Kosaka czy Józefa Brandta. Jeśli chodzi natomiast o inspiracje z literatury, wystarczy przytoczyć wykrzyknienie Juliana Krzyżanowskiego: „A cóż dopiero mówić o literaturze!” Po nim przywołuje on dla poparcia swego dynamicznego określenia takie tytuły jak *Beniowski* czy *Stara baśń* – jedno z arcydzieł dorobku polskiej kultury²⁹). Świadczy to o dużym udziale emocji i subiektywnych wrażeń w budowie podstawy dzieła. Jak na pozytywistyczne kryteria – zbyt dużym. Stosunek obiektywnej prawdy historycznej do wydarzeń opisywanych przez Sienkiewicza w oczywisty sposób wzbudzał kontrowersje. Szczególnie ostra krytyka padała ze strony docenta, a później też profesora tytularnego Uniwersytetu Lwowskiego, Olgierda Górki, autora licznych odczytów i artykułów, z których najważniejsze wydane zostały w zbiorze „*Ogniem i mieczem*” a *rzeczywistość historyczna*. Zarzucał on Sienkiewiczowi przede wszystkim przedstawianie postaci historycznych (szczególnie Jeremiego Wiśniowieckiego) w sposób odbiegający od faktów, a także wprowadzanie treści jawnie antyrosyjskich. Krytyka ta została jednak później uznana za zbyt agresywną i w wielu przypadkach błędną: uchybienia te wychwycili m.in. wieloletni badacz rękopisów *Trylogii*, Józef Birkenmajer czy autor monografii o Wiśniowieckim Władysław Tomkiewicz. Niemniej nie oznacza to, że Sienkiewicz w swojej beletryście nie pozwalał sobie na potraktowanie faktów historycznych z większą fantazją niż zakładałaby to pozytywistyczna idea prawdy literackiej.

Z taką fantazją posługiwał się zresztą samym gatunkiem powieści historycznej: w jego dziełach doszukiwano się elementów powieści awanturkowej, romansu rycerskiego, gawędy kontuszowej... Badacze określali ją już jako baśń, mit, powieść ludową czy kostiumową. Przypisanie jej jednak do konkretnej kategorii nie będzie zgodne z jej niejednorodną naturą. Czy jednak ten interpretacyjny synkretyzm ma na utwory Sienkiewicza jakiś ujemny wpływ? Czy może wręcz przeciwnie: swoboda wprowadzania elementów różnorodnego pochodzenia i charakteru daje jeszcze większe szanse na ukazanie w pełni umiejętności literackich, zarówno na polu narracji, jak i konstrukcji? Do tego może przydawać utworowi barwę, urozmaicać go,

²⁸ S. M. Kuczyński, *Sienkiewicz a współczesna historiografia polska...*, s. 132.

²⁹ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1976, s. 105.

ożywiać – wyprowadzając ze sztywnego genologicznego szablonu, czynić go dla czytelnika bardziej atrakcyjnym i interesującym. Obrazując, w przypadku odbiorców pochodzących ze wsi, czynnikiem zachęcającym będą w książkach Sienkiewicza motywy epiki ludowej (np.: wybranką bohatera jest dziewczyna o skłonnościach rycerskich, a w jego wyprawie po żonę wspiera go wierny towarzysz). Za docenieniem sienkiewiczowskiej prozy przemawia także fakt jakże zręcznego połączenia tak licznych pierwiastków, które w ostateczności składają się pomyślnie na dzieło niebanalne pod względem jego treści i odbioru. Powieści, jak zauważył Zygmunt Falkowski, nadaje on nawet (poniekąd mimowolnie) rysy charakterystyczne dla prasowej publicystyki. Falkowski wychwycił tę ciekawą zależność, pisząc: „rozkladał ciśnienie akcji według pojemności odcinków: zawieszał wypadki, żeby podnieść ciekawość czytelnika, wypróbować jego cierpliwość [...], czynił powtórki, aby ułatwić zrozumienie dalszego ciągu, nie krępował się ekonomią konstrukcji, lecz pozwalał tu czasem gospodarować «chochlikowi dziennikarskiemu»”³⁰.

Plastyka dzieła. Elementy świata przedstawionego

Finezyjne przeplatanie elementów i cech różnych gatunków literackich, czynione z charakterystyczną fantazją i lekkością, potraktowanie historycznej prawdy w sposób daleki od nużącej konwencji, a także wyraźna troska o odczucia czytelnika to czynniki bezpośrednio kształtujące twórczość Henryka Sienkiewicza. Wszystkie odznaczają się wspólną cechą, niezmiernie istotną dla tego pisarza: funkcjonują z zachowaniem wyjątkowej plastyczności, realizowane są przy zachowaniu wysokiego artystycznego poziomu w wymiarze konstrukcji, stylu i wykorzystywania możliwości języka.

Sienkiewicz bardzo angażował się w starania mające na celu umiejętne skonstruowanie świata przedstawionego. Uważał, że to główny sposób zainteresowania odbiorcy, a zaniechanie, lekceważenie lub nieudolność realizacji tego dążenia w dziele prowadziły bezpośrednio do utraty przez nie pewnych wartości artystycznych. Sprzyjały natomiast temu zabiegi odbywające się za pomocą literackiej fikcji, odrzucane przez „wielkich pisarzy” jako „specjalność” sztuki ludycznej, ale przez Sienkiewicza żywo aprobowane. Wymieniał on w tym względzie na przykład „pomysłowe intrygi” Zachariasiewicza, „mistrzostwo” Kraszewskiego w wywoływaniu napięcia czy „zajmujące opowiadania” historyków Szajnochy, Rollego i Kubali³¹. Obrazowość dzieła w rozumieniu Sienkiewicza, jako jeden z głównych wyznaczników literackości, jest osiągnięta dzięki twórczej wyobraźni – ona też nadaje myślom (posługując się przytoczonym w początkowej części pracy określeniem) „zmysłowe kształty zewnętrzne”, pozwala „widzieć” postacie literackie i „kochać je”. Samo pojęcie wyobraźni to dla Sienkiewicza zdolność artysty do odtworzenia zamysłu danej rzeczywistości, przy

³⁰ Z. Falkowski, dz. cyt., s. 258.

³¹ T. Żabski, dz. cyt., s. 84.

czym umożliwia mu to jego szczególna wrażliwość. Nie skupia się on przy tym jedynie na określonym wrażeniu, ale stara się przekazać „całe bogactwo doznań składających się na jego doświadczenie życiowe. W rezultacie świat przedstawiony jest uszczegółowiony, plastyczny, żywy, prawdziwy”³². W sienkiewiczowskim rozumieniu plastyczności dzieła pojawiają się takie terminy, jak „wysoka sztuka malowania scen dynamicznych”, umiejętność ujęcia idei „w kształt obrazów”, posługiwania się „pędzlem i farbami”, działania na „wszystkie pięć zmysłów”³³ – wszystkie są dla Sienkiewicza wspaniałymi środkami do wyrażenia bogatych pisarskich inspiracji (wykształconych pod wpływem pisarzy, którzy „chętnie cwałowali wyobraźnią po Podolu i Ukrainie, ziemiach, dzięki romantykom – od Malczewskiego po Słowackiego, poczytywanych za krainy poetycko uprzywilejowane”³⁴).

O sztuce pisarskiej świadczy to, jak duży udział w budowaniu kolejnych elementów dzieła ma artystyczna intuicja, wprowadzająca do nich pierwiastki nadające słowom żywości i wdzięku. Konstrukcja zdania, znaczenie i brzmienie zawartych w nim wyrazów, styl, jaki całe je charakteryzuje... Styl w ogóle, jak stwierdził Stanisław Krzemiński, jest

czymś więcej jeszcze niż koloryt w sztuce malarskiej: jest częstką samej treści, a zawdzięcza to materiałowi swemu, słowu, które i wyżej od zmysłowej barwy posiada potęgę i ściślej z myślą utajoną w człowieku się łączy. Skutkiem tego i styl nie jest jedynie przyodziewkiem dla myśli lub faktu, ale samą myśl lub fakt w sobie i przez siebie urabia³⁵.

W stylu Henryka Sienkiewicza obecne są takie cechy, jak wolność od pisarskiej maniery, ironia, humor, różnorodność przedstawionych sytuacji i uczuć. Badacze podkreślają również walory gramatyczne sienkiewiczowskiego języka. W swym artykule A.A. Kryński pisze: „Zamiast skłębionego z mnóstwa zdań okresu [Sienkiewicz] wypowiada myśli zdaniami oddzielnymi, czy to spójrzdnymi, czy podrzędnymi, tam tylko wiążąc je spójnikami lub zaimkami względnymi, gdzie nagromadzenie zdań nie jest liczne i gdzie jasność wypowiedzanych myśli na tym nie cierpi”. Na dynamikę zaś wpływa bezpośrednio nagromadzenie czasowników, swoboda w stosowaniu szyku wyrazów nadaje lotności, a obie te cechy odnajdują się w „krótkich, jedrych połączeniach frazeologicznych”³⁶, których przykłady przynosi choćby poniższy fragment *Krzyżaków*:

– Nie daj Bóg, abych ja hańbę od śmierci wolał. Jam to uczynił: Zbyszko z Bogdańca.

Po tych słowach porwali się rycerze ku nieszczęsnemu Zbyszкови, lecz powstrzymało ich groźne skinienie króla, który powstawszy z zaiskrzonymi oczyma począł wołać zdyszczanym od gniewu głosem, podobnym do turkotu jaki wydaje wóz toczący się po kamieniach:

– Uciąć mu szyję! Uciąć mu szyję! Niech Krzyżak głowę jego odeśle do Malborga mistrzowi!³⁷

³² Tamże, s. 62.

³³ Tamże, s. 149.

³⁴ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 105.

³⁵ K. Górski, *Sienkiewicz – klasyk języka polskiego [w:] Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa...*, s. 52.

³⁶ Tamże, s. 53–54.

³⁷ H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, t. 1, Warszawa 1989, s. 70.

Dynamika owego fragmentu jest niemal nieposkromiona i nie zmienia tego fakt, że hardzi rycerze musieli w ostatnim momencie zaniechać napaści – nową porcję emocji wnosi sama wiejąca grozą sylwetka króla (starczy wspomnieć, że o „zaiskrzonych oczach”). Kulminacją jest bezwzględny wyrok, godzący oszołomionego czytelnika niczym żgnięcie nożem.

Prędkość narracji, pospieszne kreślenie kolejnych wydarzeń, żywość i gwałtowność wypowiedzi, niecierpliwe, niemal galopujące tempo – wszystko to składa się na ogrom ładunku emocjonalnego, jaki odbiorca otrzymuje od twórcy. W tym przypadku składają się na niego choćby rozgorączkowanie, trwoga, napięcie... Poprzez całokształt tego opisu twórca daje czytelnikowi jasno do zrozumienia, jak ważkiej sprawy się on dotyczy. Przy czym daleki jest od protekcyjnej sygnalizacji – on przeżywa te same wydarzenia równie mocno jak jego adresat, a może raczej: jak chciałby, żeby jego adresat je przeżywał. Sienkiewicz z polotem posługuje się ponadto mnogością środków artystycznych, dobierając słowa z rozmysłem, a jednocześnie wyrażną lekkością pióra. Czytelnik kiwa głową przy trafnych porównaniach, w jego oczach błyszczą barwne epitety, a nastrój opisanego zdarzenia zdaje się unosić ponad karty powieści, wnikać tak w umysł, jak i serce owego czytelnika. Wystarczy przytoczyć kolejny urywek, tym razem z *Quo vadis*, od poprzedniego różniący się atmosferą:

Była to chwila zachodu słońca i ostatnie jego promienie padały na żółty numidyjski marmur kolumn, który w tych blaskach świecił jak złoto i zarazem mienił się na różowo. Wśród kolumn, obok białych posągów Danaid [...] przepływały tłumy ludzi, mężczyzn i kobiet, podobnych również do posągów, bo udrapowanych w togi, peplumy i stole spływające z wdziękiem ku ziemi miękkimi fałdami, na których dogasały blaski zachodzącego słońca. Olbrzymi Herkules, z głową jeszcze w świetle, od piersi pogrążon już w cieniu rzucanym przez kolumnę, spoglądał z góry na ów tłum³⁸.

Z nieskrywaną lubością dajemy się ponieść tchnącemu z tego opisu liryzmowi rzymskiego zachodu słońca, pozwalamy ostatnim ciepłym plamom światła leniwie sunąć przed oczami swojej wyobraźni, by po chwili posłyszeć także stłumiony szelest... Ale czy to szelest ciągnących się po ziemi szat, czy może przewracanej kartki...?

Również w „bogdańskim” lesie dzień chyli się czarownie ku końcowi:

Czerwone promienie zachodzącego słońca świeciły między gałęziami chojarów. Po wierzchołkach sosen tłukły się wrony kracząc i łopocząc skrzydłami; gdzieniegdzie kicały ku wodzie zające czyniące szelest po żółciejących jagodziskach i po opadłych liściach (...). Nareszcie zorze rozpały się na niebie, od których wierzchołki sosen zdawały się płonąć jak w ogniu, i z wolna jęło się wszystko uspokajać. Bór szedł spać. Mrok wstawał od ziemi i podnosił w górę ku świetlistym zorzom, które w końcu poczęły omdlewać, zasępiąc się, czernieć i gasnąć³⁹.

O ile w poprzednim fragmencie hipnotyzowała migotliwa powłóczystość odchodzącego światła słonecznego, jego jasne, coraz odleglejsze promienie, czyste i lśniące jak sam „numidyjski marmur” – to w tym przywołanym teraz wreszcie

³⁸ Tenże, *Quo vadis*, Warszawa 1987, s. 55–56.

³⁹ Tenże, *Krzyżacy...*, s. 148–149.

zasypiamy, ukołysani ostatnimi płomieniami jaskrawych zórz. Cichnie tupot łap polskich zajęcy, szum polskich drzew. Zmierch po cichu powleka bór. Oddech czytelnika zwalnia. I ostatecznie zapada już ciemność, gdy w urzeczonej czytelnicej głowie przebrzmiewa echo myśli: jakież cudowny jest zachód słońca!

W tym obrazowym świecie Sienkiewicz wyraziście kreśli sylwetki bohaterów. Czyni to z ekspresją adekwatną do swoich sądów na temat procesu tworzenia postaci. Jednym z podstawowych jest przekonanie o konieczności kreowania postaci pełnych życia, uczuć, dynamizmu – takie właśnie odmienne są od powszechnych w literaturze „cieni”⁴⁰. O ich charakterze świadczył między innymi język, jakim się posługiwały. Sienkiewicz zdecydowanie przeciwny był wkładaniu im w usta pospolitych frazesów i banałów, co było jednym z przejawów ciągłego dążenia do nadania im jak największej oryginalności. Zalecał (w tym przykładzie, w recenzji *Pana Graby Orzeszkowej*), by „zachować w słowach i wyrażeniach każdej z dialogujących osób wszystkie cechy i odrębności właściwe dla jej charakteru, temperamentu i usposobień”⁴¹. Wyznacznikiem literackiej świetności bohatera był poziom jego zindywidualizowania, wszystkie składające się na jego osobowość detale mowy i zachowania. Jagienka ze *Zgorzelic* to przecież nie kolejna z tysięcy rycerskich córek o charakterze skreślonym tak oględnie, że prawie nie do wychwycenia. Daleko jej do charakterologicznego bezkształtu, do interpretacyjnej mglistości. To dziewczyna będąca melanzem przymiotów – misternym, a jednocześnie tak naturalnym, że wychodzącym daleko poza literacką formę. Cóż zdaje się bardziej prawdziwe? Czerń jej długich warkoczy (zresztą, dopiero co wyżytych po przeprawie przez leśną rzekę), czy czerń drukarskiego tuszu?

Dodatkowo pisarz powinien stosować się do zasady realizmu (weryzmu) w tworzeniu postaci. Stosunek Sienkiewicza do tej kwestii przedstawia Julian Krzyżanowski: „Spoglądając na nich [bohaterów] nie robił z nich figur papierowo doskonałych, lecz ludzi zwyczajnych, ale epicko wyolbrzymionych przez zastosowanie odpowiednich jakości artystycznych, rzadko tylko wykraczających poza granice realistycznego malowania rzeczywistości”⁴². Weryzm bezpośrednio łączy się też z przytoczoną wcześniej nieprzychylnością wobec banalności ich wypowiedzi. W działaniach bohatera należy zachować prawdopodobieństwo, a wystrzegać się suchej retoryki; w przeciwnym razie może on stać się tylko bezmyślną figurą, reprezentującą formułkową ideę, którą chce przekazać autor. Sam Sienkiewicz zresztą był oddany metodzie behawiorystycznej, czyli portretowaniu postaci w działaniu, czynach, posługując się przy tym licznymi drobnymi, acz znaczącymi szczegółami – jednorazowe dokładne opisy były dla niego o wiele mniej funkcjonalne⁴³. Oczywiście w końcu jest, że koncepcja postaci najbardziej wyraziście realizuje się poprzez jej zachowanie – cecha wstępnie

⁴⁰ T. Żabski, dz. cyt., s. 167.

⁴¹ Tamże, s. 155.

⁴² J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 362.

⁴³ T. Żabski, dz. cyt., s. 168.

nadana, ale później nieukazana lub ukazana tylko przelotnie, słusznie prowokuje w stosunku do autora takie sądy, jak twórcza niekonsekwencja, niedostateczne umiejętności czy obojętność na odczucia czytelnika. Naturalności pozbawiała też powszechna, kategoriyczna klasyfikacja bohatera jako negatywnego lub pozytywnego. W oczywisty sposób krępowała ona literacki rozwój postaci i odbierała jej dynamikę, a zatem czyniła ją tworem dużo mniej fascynującym i zaskakującym, niż można by oczekiwać. Jak postrzegany byłby Andrzej Kmicic, gdyby nie wymknął się z szablonu typowego siedemnastowiecznego hulaki i nie stał się mężnym patriotą? Byłby tylko kolejnym skłonny do bójek i pijatyk szlachcicem. Takich nie brakuje w tle sienkiewiczowskich powieści – Kmicic odgadniony i przewidywalny łatwo by się z tym tłem złął. A przecież można nawet powiedzieć, że „*Potop* jest w gruncie rzeczy powieścią o rehabilitacji, a raczej autorehabilitacji Andrzeja Kmicica”⁴⁴.

Schematyzacja i etykietowanie postaci narażały również na naruszenie wspomnianej już dewizy weryzmu – niebezpiecznie bowiem upłylniały granice między wyrazistością a karykaturą, przesadną demonizacją lub idealizacją. Dobry pisarz zobowiązany był więc do czuwania nad tym, aby samej wyrazistości nie obrócić w przejaskrawienie, nadające dziełu sztuczny czy pretensjonalny ton. Wrażliwy czytelnik wychwyci je w mgnieniu oka. Niezwykłość więzi między nim a autorem w przykry sposób zostanie mocno nadwątlona przez gorzki posmak czytelniczego rozczarowania. Istotą prawdziwie wartościowej powieści jest w końcu jej wiarygodność – to, by odbiorca naprawdę uwierzył w niesione przez nią przesłanie. Oczywiście jest w takim razie opozycja prawdziwości przesłania względem braku autentyczności w jego ukazaniu. Za taką dbałością o jakość formy stoi więc nie tylko poczucie artystycznego obowiązku, ale także szacunek dla czytelnika jako podmiotu świadomego tych zabiegów i bardzo na nie czułego.

Funkcja dydaktyczna w powieści nie jest więc dla pisarza wcale rzeczą prostą. Wymaga równie skrupulatnego przyjrzenia się kolejnym pisarskim postępom, jak choćby w przypadku stylizacji języka czy konstrukcji czasu w świecie przedstawionym. Dodatkowo, jeśli nawet wspomnianą stylizację określić z pragmatyzmem (lecz nie wspominając już, że jednocześnie z niejaką ignorancją) jako element o charakterze ozdobnikowym, pełniący czysto estetyczną funkcję – to samo przesłanie nie może być przyporządkowane jakiegóż równie powierzchownej kategorii. Odpowiednie wyrażenie go wymaga, owszem, pracy nad kwestiami czysto gramatycznymi, ale nie kończy się na płaszczyźnie powieściowej karty. Potrzebne tu jest szczere pragnienie autora, by trafić do serca czytelnika i przynieść mu swoim dziełem prawdziwy pożytek. Wiąże się to oczywiście z poruszoną w początkowej części pracy kwestią twórczego utylitaryzmu. Henryk Sienkiewicz nadaje jej wymiar niezwykle, pełen zapału charakterystycznego tylko dla tego autora. Sienkiewicz angażował się w krzewienie wartości w sposób zupełny, gorliwy, posługując

⁴⁴ J. Krzyżanowski, *U źródeł powieści Sienkiewicza...*, s. 214.

się płomiennymi charakterami swoich bohaterów z pasją, jaką znaleźć można w sercach niewielu twórców. Żarliwa troska o postawę Polaków – wszystkich; młodych i starych, bogatych i biednych – zaowocowała wykorzystaniem całości jego literackiego rozmachu. Stąd sienkiewiczowska metoda propagowania idei: ekspresyjna, klarowna i przenikliwa, a przy tym świadoma swoich możliwości. Dokładnie dostosowana do myśli, że „pióro pisarza jest jako miecz, który rani, a nawet zabija”⁴⁵.

Tego typu pisarskie zaangażowanie w proces twórczy jest dla Sienkiewicza oczywiste, a dla jego czytelników – wyraźnie widoczne. Dostrzega się je choćby przez sienkiewiczowską konstrukcję bohatera, mającego dla społeczeństwa stanowić wzór. Wywodzi się ona z wypracowanego około 1880 roku programu słynnego „krzepienia serc”: „Dostarczanie czytelnikom «zdrowego pokarmu» miało polegać na propagowaniu wielkich idei i siły moralnej, idei wzniosłych i nieśmiertelnych, także na tworzeniu wielkich postaci, bohaterów, ludzi czynu, którzy świeciłiby przykładem”⁴⁶. Stąd postaci ulegają monumentalizacji i heroizacji (jak książd Kordecki czy Jeremi Wiśniowiecki). Intencją pisarza jest w tych zabiegach wywarcie na czytelniku jak największego wrażenia – gdyby sylwetki powieściowych bohaterów nie wywoływały u niego zainteresowania, nie przykuwały uwagi swoimi niezwykłymi cechami, pozostałby on wobec nich względnie obojętny. Cały wysiłek włożony w próbę przekazania społeczeństwu określonego komunikatu spełnia na niczym, jeśli się tego społeczeństwa w pełni nie zaabsorbują, nie zachwyci figurami tak szlachetnymi, że z góry potraktuje je ono jako świetne wzory do naśladowania. Możliwość wykreowania takich figur dostrzegał Sienkiewicz w ukazaniu ich m.in. jako wyznawców zasad etosu rycerskiego. Tym samym nie tylko osiągał pożądany efekt wzoru, ale też wzmacniał przynależność konkretnej postaci do epoki, na tle której jest ona nakreślona, ugruntowywał jej pozycję w świecie przedstawionym. Jednym z najcelniejszych przykładów jest Zbyszko z Bogdańca – w *Krzyżakach* ukazany jako młodzieniec dążący do spełnienia najważniejszych obowiązków średniowiecznego rycerza, jak dochowanie wierności damie serca czy walka za ojczyznę. Realizuje przy tym założenia dwóch odległych epok: tej, w której funkcjonuje, i tej współczesnej jego twórcy. Istotą jest odwołanie się do uniwersalnych wartości, które przemówią do czytelnika tak dziewiętnasto-, jak i dwudziestowiecznego. A biorąc pod uwagę okoliczności i powody powstawania powieści historycznych Henryka Sienkiewicza, dla niego „wartości te skupiają się w patriotyzmie, miłości ojczyzny i cnotach rycerskich dawnych «bohaterów»”⁴⁷.

Bohaterowie określani są jako mężni, honorowi, odważni, miłujący ojczyznę, co wyraźnie udowadnia akt kreacji. W swoich dziełach Sienkiewicz „wprowadzał całą galerię rycerzy i żołnierzy, walczących o Polskę w czasach, gdy z sytuacji grożących

⁴⁵ T. Żabski, dz. cyt., s. 110.

⁴⁶ Tamże, s. 106.

⁴⁷ Tamże, s. 107.

zagładą wychodziła ona obronną ręką⁴⁸. Tu pojawia się długi szereg postaci o życiorysie pełnym chwalebnych i inspirujących dokonań: Jurand, okaleczony i niedołężny, ale wciąż budzący poważanie; święty Piotr niestrudzenie głoszący chrześcijańską naukę; od lat bezinteresownie oddany Polsce Michał Wołodyjowski... Sienkiewicz, aby uczynić swojego bohatera jak najbardziej wiarygodnym i inspirującym, stosuje metodę znaną już z *Iliady*, w której to następujące po sobie pieśni niosą opisy jego kolejnych doniosłych czynów. Charakteryzacja głównie poprzez zachowanie, element owej homeryckiej metody, to zabieg wysoce skuteczny artystycznie⁴⁹. Grono sienkiewiczowskich bohaterów to mozaika rycerskich cnót – wytrwałości, odwagi, szczerości czy wierności. Odbiorca będzie chciał je przyswoić i kierować się nimi w takim stopniu, w jakim zainspirowały go odznaczające się nimi postacie. Stąd w powieściach Sienkiewicza nie brakuje dumnych, wybitnych patriotów – to ich postawa miała wpajać w serca Polaków prawdziwą miłość do ojczyzny, płomienną, zdolną do wysiłku i poświęceń w imię jej dobra.

Sztuka opowiadania stanowi zatem określenie obejmujące liczne i różnorodne zagadnienia. W tej pracy omówionych zostało tylko kilka z nich, istnieje jednakże jeszcze wiele kwestii czyniących ten termin znacznie bardziej pojemnym, a zgłębianie kolejnych przynależących do niego zagadnień jest zadaniem absorbującym, przynoszącym pożytek w postaci mnogości nowych informacji, a tym samym poszerzenia zarówno swojej dotychczasowej wiedzy, jak i horyzontów myślowych. Okazuje się to tym bardziej interesujące i użyteczne, że owe informacje dotyczą postaci tak znaczącej, jak Henryk Sienkiewicz – Polak-patriota, znamienity pisarz i wreszcie laureat nagrody Nobla. Jego powieści historyczne, na zawsze już wpisane do kanonu polskiej literatury, reprezentują mistrzowski poziom poetyki. Realizuje się on przez twórczą dbałość o poszczególne składniki dzieła, organizowanie ze starannością i zaangażowaniem kolejnych jego fragmentów. Zauważalne jest tu, że sztuka konstruowania dzieła nie jest wcale rzeczą prostą – wymaga rzemieślniczej wytrwałości i doskonałego warsztatu pisarskiego, natomiast prawdziwie niezwykle efekty daje, gdy pisarz zaopatrzonej jest w pewną dozę fantazji, a słowem posługuje się z naturalną lekkością. W przypadku Sienkiewicza, jego obecność i aktywność jako twórcy widoczna jest w konstrukcji bohaterów, uważnym, ale dynamicznym operowaniu językiem, wyraźne są jego starania przekazania czytelnikowi jak najbardziej wiarygodnych i interesujących treści. Istotne znaczenie nadaje przy tym kwestii nawiązania z nim autentycznego kontaktu, pełnego wzajemnego zaufania i dobrych intencji. Stąd wyłania się obraz twórcy wysoko ceniącego szczerść swoich słów i szacunek dla swojego odbiorcy.

Sienkiewicz, będąc pisarzem o znaczących dokonaniach literackich, miał świadomość specyficznych kodów artystycznych – wiedział, że to, jak ukształtuje świat w swoich dziełach, będzie miało realny wpływ na ówczesną rzeczywistość. Zdawał sobie więc sprawę z ogromnej mocy narzędzia, jakim się posługiwał,

⁴⁸ J. Krzyżanowski, *Twórczość Henryka Sienkiewicza...*, s. 363.

⁴⁹ Tamże, s. 352.

i pragnął wykorzystać to do realizacji ambitnego celu: zaszczepienia w polskim społeczeństwie prawdziwych wartości. Krzewienie idei łączył przy tym z posługiwaniem się zabiegami stylistycznymi, które nadawały jego powieściom charakterystycznych artystycznych walorów. Zabiegi te najpełniej uwidaczniają się w sienkiewiczowskiej powieści historycznej. Jako miłośnik tego gatunku, autor ten wnosi do niej cały swój twórczy potencjał, przesycając je błyskotliwością myśli i słowa. Powieści historyczne jego autorstwa to świetny przykład wykorzystania jego literackich zdolności do realizacji współczesnych mu postulatów utylitaryzmu; natomiast wśród tych zdolności znajdują się choćby zręczność w operowaniu językiem, niezwykła ekspresja kreowania świata przedstawionego, a jednocześnie pielęgnowanie więzi z czytelnikiem i chęć ofiarowania mu tego, co w literaturze najlepsze: mądrej treści w obrazowej formie. Wszystko to składa się na osławioną sienkiewiczowską sztukę opowiadania, która temu, kto zechce dać jej się oczarować, przyniesie doświadczenia literackie, jakich nigdy już nie zapomni.

Bibliografia podmiotowa

Sienkiewicz H., *Krzyżacy*, t. 1, Warszawa 1989.

Sienkiewicz H., *Quo vadis*, Warszawa 1987.

Bibliografia przedmiotowa

Biliński B., *Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968.

Czelakowska D., *Inteligencja i zdolności twórcze dzieci w początkowym okresie edukacji*, Kraków 2007.

Falkowski Z., *Przed wszystkim Sienkiewicz*, Warszawa 1959.

Gałązka K., Muzioł E.A., *Model pracy z uczniem zdolnym w szkole ponadgimnazjalnej*, Warszawa 2014.

Górski K., *Sienkiewicz – klasyk języka polskiego [w:] Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968.

Kosyra-Cieślak T., *Praca z uczniem zdolnym na lekcjach języka polskiego i zajęciach pozalekcyjnych*, Warszawa 2013.

Krzyżanowski J., *Twórczość Henryka Sienkiewicza*, Warszawa 1976.

Krzyżanowski J., *U źródeł powieści Sienkiewicza [w:] Prace o literaturze i teatrze*, Wrocław 1966.

Lewowicki T., *Kształcenie uczniów zdolnych*, Warszawa 1986.

Model pracy z uczniem szczególnie uzdolnionym, www.npseo.pl/data/documents/3/244/244.pdf [28.07.2017].

Stróżyński K., *Nowa matura a modele uczenia się, czyli powrót ekipy Wolanda*, „Zeszyty Szkolne. Edukacja Humanistyczna”, R. V, nr 1, zima 2005.

Trzynadłowski J., *Uwagi o poetyce „Trylogii” – historycznej powieści przygody [w:] Henryk Sienkiewicz. Twórczość i recepcja światowa*, red. A. Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1968.

Żabski T., *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza*, Wrocław 1979.

Henryk Sienkiewicz Competition 2016 – some reflections after the success

Abstract

The article deals with the methods of working with a talented student during preparations for contests and competitions. This is not a guide explaining, step by step, the methodology of preparations for contests and competitions. The author concentrates on reflections based upon experience and emphasizes the importance of correlation between a student and a teacher, and a student and a school. The article also includes Agata Froń's essay awarded in *Konkurs Sienkiewiczowski* in 2016. Agata Froń is a student of *Liceum Ogólnokształcące w Strzyżowie*.

Keywords: Sienkiewicz, capable student, secondary school, teacher's role, student's essay