

Biblioteka Pedagogiczna CEN  
nr inw.: KG - 55893



BC KSK / 55893

DR WANDA DOBROWOLSKA

---

SIENKIEWICZ

JAKO MALARZ ŚMIERCI

---

TARNÓW 1927

NAKŁADEM KSIĘGARNI ZYGMUNTA JELENIA



BC / KSK



884(09)

Z Drukarni Zygmunta Jelenia w Tarnowie  
pod zarządem Władysława Mroza

I

Wraz z prochami Sienkiewicza wróciła i pamięć o nim. Pojawiają się nowe prace, szerzące kult jego przebogatej twórczości. Sienkiewicz znowu żyje wśród nas. Lecz lubimy składać hołd wielkim naszym ogólnikom i przedwczesnymi nieraz syntezami.<sup>1</sup> Trzebaby wreszcie zacząć szczególne badania nad twórczością Sienkiewicza. Zastanowić się: *a)* nad prawdą w jego powieściach historycznych, t. j. zadać sobie pytanie: z jakim przygotowaniem historycznym przystąpił miłośnik bohaterskiej przeszłości Polski do szkicowania wielkich obrazów historycznych i jakimi barwami (prawda i złudzenie) je namalował; chodziłoby tu więc o dokładne zbadanie źródeł historycznych powieści Sienkiewicza; — *b)* nad pięknem w jego całej spuściźnie, nad estetyczną jej wartością. Dlaczego zachwycamy się i wrzuszamy choćby taką perelką jak *Janko muzykant*, dlaczego porywają nas postacie jak Kmicic, Bohun, Danusia i t. d. Niniejszy szkic to tylko kartka z tej drugiej kategorii, nie mająca pretensji do wyczerpującego studjum estetyczno-literackiego, drobiazg, w którym subiektywizm przeważną niemal gra rolę.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> W potopie panegirycznych broszurek i syntetycznych opracowań całokształtu pracy pisarskiej Sienkiewicza, rzadką książką, gruntownym studjum estetyczno-literackim jest rozprawa St. Pałégo, *H. Sienkiewicz jako humorysta*, Poznań 1922.

<sup>2</sup> Zdając sobie sprawę z braków niniejszej rozprawki, napisanej jeszcze przed kilku laty — pod względem estetyczno-naukowym — (pomocą były mi tu dzieła Volkelta, głównie *Aesthetik des Tragischen*, ustępy o śmierci), drukuję ją w nadziei, że może zwróci



Mało kto z dawniejszych, czy dzisiejszych krytyków, składających się z dwóch przeciwnych sobie obozów, wielbicieli lub pomniejszych talentu autora *Trylogji*, (zależnie od skrajności swych społeczno-politycznych poglądów, „prawicowych“ czy „lewicowych“, zachowawczych czy postępowych), szczegółowiej wniknął w wewnętrzną budowę sienkiewiczowskiej powieści, zwrócił głębszą uwagę na estetyczne walory w ogólności, a na epizody-obrazy w szczególności, będące główną jej zaletą. W nich to artyzm Sienkiewicza wzniósł się najwyżej.

Ponieważ Sienkiewicz jest pierwszorzędnym plastykiem-malarzem, można mówić o „obrazach“ w jego powieści; są to sceny, które „przemawiają do czytelnika w sposób plastyczny, nasycając jego wyobraźnię harmonią barw i linii“.<sup>1</sup> Chcę mówić o obrazach-epizodach śmierci i wogóle o zjawisku śmierci u Sienkiewicza. Dziwnem może się to wydać. Wszak śmierć jest zjawiskiem nadzwyczaj pospolitem w każdej powieści i gra w niej rolę rozmałą, zależnie od upodobań autora i jego artystycznych zamiarów. Jest ona tu najczęściej tem, co nazywamy *deus ex machina*, tragicznem zakończeniem powieści, często nastrojowym epizodem, ponurym obrazkiem, nierzadko zaś stacjami dla pisarza, na których tenże wyładowuje swoje refleksje

---

bliższą uwagę na zagadnienia z nią związane. Śmiercią u Sienkiewicza szczegółowo (o ile mi wiadomo) nikt się dotąd nie zajmował. Poza przygodnemi wzmiankami w dawniejszych pracach, w nowszych zajął się nią K. Wojciechowski, *Henryk Sienkiewicz*, Lwów – Warszawa 1925, (pierwsze wydanie w r. 1916) str. 19, 60, 107 – 108 (szczególnie). Mimochodem wzmiankują też: Chrzanowski, *Henryk Sienkiewicz*, Kraków 1917 i Kallenbach, *Twórczość Sienkiewicza*, Kraków 1917 oraz Lam, *Henryk Sienkiewicz* (1924?) str. 95.

<sup>1</sup> I. Matuszewski, *Swoi i obcy*, wyd. II. Warszawa 1903, str. 156.

o życiu z tej i z tamtej strony. Nie wartoby jednak zajmować się śmiercią każdej powieści, nawet gdyby pojawiała się na każdej stronie utworu. Inaczej u Sienkiewicza. Uderza u niego nietylko piękno w obrazach-scenach śmierci, ale wogóle specjalne i drobiazgowo zajmowanie się jej istotą. Wszechstronnością, bujnością, elastycznością talentu pisarza da się wytłumaczyć ten fakt spotykany na każdym kroku u Sienkiewicza; to lubowanie się w dwu skrajnościach: szale życia i orgji barw (*Trylogja* – wojna i miłość) a równocześnie w ich antytezach: melancholji śmierci i cieniach nocy, obrazy-epizody śmierci bowiem ukazują się najczęściej na tle nocy.

To lubowanie się w opisywaniu śmierci występuje w utworach Sienkiewicza w postaci: 1. obrazów-epizodów-scen śmierci, prawdziwych pereł plastyki sienkiewiczowskiej, 2. zbiorowych scen śmierci (n. p. bitwy, masowe tracenia chrześcijan w *Quo vadis*), 3. w postaci bardzo częstych, znamienych refleksyj o śmierci, snutyh przez figury powieściowe, odpowiednio do tego uzdolnione, (Płoszowski, Połaniecki i i.), 4. szkicowych opisów zgonów, opisów pogrzebów, wreszcie: 5. formalnych poematów śmierci.

Zamiłowanie Sienkiewicza do przedstawiania i opisywania śmierci datuje się już od zarania jego twórczości. Już bowiem wśród jego feljetonów ukazuje się obrazek zgonu, w wspomnieniu pośmiertnem, poświęconem towarzysowi pióra, *Chęcińskiemu*.<sup>1</sup> W pierwszej powieści *Na marne* bardzo szeroko, stosunkowo do ram utworu, traktowane są zgony hrabiego, Gustawa, Heleny. Śmierć Gustawa z dantejską wizją aniołów, romantyczne tło nocy w śmierci hrabiego, tragiczność śmierci Heleny – wszędzie podkład idealistyczny – ale już

---

<sup>1</sup> Hoesick, *Sienkiewicz jako feljetonista* Warszawa 1902, str. 53 – 54.



wtedy z pod pióra młodego adepta sztuki pisarskiej wychodzą i realistyczne i pełne grozy sceny, jak śmierć Rzepowej i Michasia — to znów poetyczne, niemniej wzruszające, jak śmierć Janka muzykanta. Takie „śmiertelne“ sceny w najróżnorodniejszych koncepcjach i wykonaniach zewnętrznych, snują się przez wszystkie utwory Sienkiewicza, aż do najpóźniejszych (*Legjony* — śmierć Plichty).

Znamy inne, główne cechy tych scen, opisów śmiertelnych, to: 1. Różnorodność, przebogata różnorodność w wykonaniu malarskim i nastroju uczuciowym. Mimo bowiem jednostajnej nieraz, nużącej powtarzaniem się kompozycji i jej motywów (n. p. często powtarzający się motyw o czterech czy trzech braciach, występujących epizodycznie w powieści [bracia Bukojemscy, Kiemlicze i t. d.<sup>1</sup>]), poszczególne sceny w utworach Sienkiewicza uderzają świeżością barw, siłą natchnienia, poetycznym polotem. To też jest niezmiernie trudno podciągnąć pod jakieś stałe kategorie te liczne wizje śmierci — taka różnorodność, niepowszedniość w przedstawianiu. 2. W pojmowaniu zagadnienia śmierci, w samym już nastawieniu uczuciowym wobec jej zjawiska uderza idealizm — i to jest druga znamienna cecha. Ten idealizm treści w artystycznym ujęciu idzie w parze z realizmem formy, plastyką, konkretnością kształtów i linii — zdecydowanym niekiedy kolorytem. Realizm ten zaś jest podłożem dla górującego ponad wszystkim w przedstawieniu zgonów, 3. elementu malarskiego, wogóle opanowującego wszechwład-

---

<sup>1</sup> Charakterystyka tych braci wszędzie podobna: umysły tępe, serca dobre, porywczoność lub ospałość. Trzech braci Kurcewiczów (*Ogniem i mieczem*), dwóch braci Kiemliczów (*Potop*), czterech braci Bukojemskich (*Na polu chwały*), pięciu braci: Mizio, Kizio, Bizio, Breloczek i Totuś (*Rodzina Potanieckich*).

nie twórczość Sienkiewicza, która jest przede wszystkim plastyczna.

W scenach śmierci element malarski nadaje im piętno zmysłami, przede wszystkim zaś wzrokiem dających się najdokładniej objąć — prawdziwych obrazów. Sienkiewicz mniej ma zdolności analitycznych, więcej syntetycznej zdolności twórczej — kojarzenia szybkiego poplątanych tworów wyobraźni w nadzwyczaj plastyczne obrazy. O tyle jednak jest świadomym natury swego talentu plastykiem-malarzem, że nie wystarcza mu bezpośrednio, ściśle obserwacja tego, co widzi. Patrzy malarskim, bystrem okiem na krajobraz n. p., ale go też i przeżywa; literackie pojęcie obrazu jest wynikiem takiego patrzenia. Tam, gdzie chciałby ściśle opisać tylko to, co widzi, a więc nic poza dokonaną obserwacją, nie dopisuje mu talent. Tak właśnie jest w dziennikarskich feljetonach Sienkiewicza i listach z podróży. Dlatego to nie mógł się pogodzić i dojść do ładu ze swoim pierwszym redaktorem, żądającym nie poetycznych opisów ale faktów.<sup>1</sup> Dlatego też nie umie pisać wprost po dokonanej obserwacji, lecz dopiero wtedy, gdy wszystko mu zblękitnieje we wspomnieniach, tak, iż musi doraabiać wyobraźnią; wtedy czuje się w swoim żywiole, bo gdzie może szermować wyobraźnią, tam jest mistrzem. Sienkiewicz jest poetą, ale przede wszystkim jest plastykiem, malarzem i to w stylu matejkowskim. Współpracownikiem jego powieści było przecież współczesne mu, rozwijające się dopiero malarstwo polskie. Interesował się zawsze malarstwem, tak jego stroną literacką, jak i techniką malarską. Świadczą o tem choćby te liczne sprawozdania jego, jako feljetonisty, z wystaw sztuki. Charakteryzując malarstwo Witkiewicza, takie

---

<sup>1</sup> Ob. Hoesick, *op. cit.* str. 9.



wrażenia z wystawy jego obrazów zapisuje sam Sienkiewicz: „Wyobraźnia twa pracuje sama i mimowoli tworzysz jakąś powieść, jakiś niedokończony poemat. Potem myślą ulatujesz wstecz, uogólniasz, a potem pytasz sam siebie, jakim sposobem dzieło sztuki mogło być taką podniętą i tak rozegrać w tobie wszystkie struny myśli, wyobraźni i uczuć”.<sup>1</sup> Najlepszy to dowód na współpracę malarstwa z powieścią Sienkiewicza.

---

<sup>1</sup> Hoesick, *Sienkiewicz jako feljetonista. (Malarstwo i rzeźba w feljetonach literackich Sienkiewicza 1873–1882)*, str. 329.

## II-

Jeśli weźmiemy pod uwagę sienkiewiczowskie sceny-obrazy śmierci, to na czoło wszystkich wybijają się trzy artystycznie, precyzyjnie wykończone, z świadomą pracą twórczą, na szeroką skalę zakreślone, faktyczne obrazy-epizody, obejmujące całe rozdziały w powieści. Są to zgony *par excellence* estetyczne, piękne: śmierć Longina Podbipięty (*Ogniem i mieczem*), śmierć Danusi (*Krzyżacy*) i śmierć Petronjusza i Eunice (*Quo vadis*). Każda jest inna i jako obraz i jako nastrojowy epizod i ze względu na osoby żegnające się z tym światem. Każda z nich wie dzie za sobą mniej lub więcej udatne kreacje. Wszystkie zaś mają plastyczność taką, iż złudzenie widzenia jest niezrównane i wywołuje w czytelniku najwyższe estetyczne zadowolenie.

W śmierci Longina narówni może z malar-skim stoi pierwiastek uczuciowy, rzewny liryzm. Artysta budzi w nas współczucie i podziw dla bohaterstwa umierającego. Jest to śmierć męczeńsko-bohaterska, ofiarna, przewyższająca pod względem ogromu poświęcenia się bohatera niekiedy męczeńskie śmierci w *Quo vadis*. Szczyt tego podniosłego (w znaczeniu etycznym) uczucia, jakie się udziela czytelnikowi, stanowi moment iście wzruszający, gdy bohaterski rycerz, w obliczu pewnego już zgonu, modli się. Strzały padają, zabójcze strzały dziczy tatarskiej, wyzutej z uczuć szlachetnych, a ofiara ich uważa swą śmierć za łaskę od Boga i czuje się zupełnie szczęśliwą, że może poświę-



cić życie za wiarę i ojczyznę. Ta zupełna rezygnacja, zdecydowanie na śmierć, to ukochanie wprost śmierci u Longina, osłabia jej tragiczność. Niemniej jednak ta śmierć jego w umyśle czytelnika pozostaje na długo, jako niezatarty nigdy obraz typowo męczeńskiego zgonu. Na płótno malarskie przeniesiona przypominałaby niezmiernie śmierć św. Sebastjana, również zasypanego pociskami<sup>1</sup>, tak jak śmierć Zygryda w *Krzyżakach* przypomina inny obraz: Dürera *Der Ritter und der Tod*, co bardzo trafnie zauważyła Konopnicka w szkicu *O Krzyżakach*. Któż wie, czy Sienkiewicz, przelewając na papier swoją wizję twórczą, nie miał przed oczyma śmierci Sebastjana, obrazu widzianego kiedyś choćby w kościele? Jest to prawdopodobne wobec stałego, już tu wspomnianego, wpływu obrazów malarskich na jego „obrazy”. Śmierć pana Podbipięty jest perłą opisów śmierci u Sienkiewicza, chociaż nie ustępują jej takie sceny, jak śmierć i pogrzeb Danusi, oraz śmierć Petronjusza i Eunice (o czym zresztą później będzie mowa).

Obraz zgonu i poprzedzającej go wyprawy rycerza w głąb obozu tureckiego jest nakreślony z ogromnym umiarem artystycznym, lekkimi ale wyrazistymi rysami – pastelowy to rysunek o miękkich linjach. Wszystko złożyło się tu na jedną z najszcześliwiej w szczegóły trafne wyposażoną całość. Tło do głównego rysunku – Longin pod dębem konający – innym, aby wyrażało jedność nastroju, być nie może. Jest niem, tak ulubiona autorowi w tym wypadku, noc ciepła, chmurna, a więc ciemna, ale zarazem pełna ukojnej ciszy, jaka też panowała w sercu Longina, przepelnionem nadzieją bliskiej ofiary. Zupełnie pogodnego nastroju w przy-

<sup>1</sup> Porównaj obraz św. Sebastjana w kościele OO. Kamedułów na Bielanych (*Rocznik Krakowski*, t. VI, str. 225). O śmierci św. Sebastjana p. *Fabiola* Wissemana.

rodzie niema, bo zawsze w pojęciu śmierci jest coś smutnego. Harmonja tu zupełna. Nawiasowo tylko wspomnę, jak innym jest nastrój w przyrodzie przy śmierci Azji – jest dysharmonijnym – noc jasna księżycowa i takie straszne widowisko – przyroda tam szydzi z męki ludzkiej.<sup>1</sup> Cały też nastrój Longina podczas podróży do taboru (łęk chwilowy, wspomnienia o przyjaciółach, powtórne wezbranie odwagi), ściśle wiąże się z decydującym nastrojem samej rzewnej i podniosłej chwili śmierci. Potęguje go wzruszający moment: Longin modli się podczas śmierci, broniąc się zarazem zaciekle przed napadem dziczy, bo to był jego rycerski obowiązek. Lecz gdy na widok strzał, wysypywanych z tureckich kołczanów, poznał, że zbliża się godzina śmierci, zaniechał walki orężem, a zaczął walczyć innym, aby wyjednać sobie łaskę wyższej instancji. Oto rozpoczyna litanję do Matki Boskiej. Niema w nim najmniejszej trwogi przed śmiercią, najmniejszego zamącenia ducha podszeptem niepokoju wewnętrznego. Śmierci wprost pragnie. Każdemu wezwaniu w litanji odpowiada jedna ze strzał wbijających się w ciało niezmężonego dotąd olbrzyma. Słabnie ono powoli wraz z powolnym upływem krwi, obficie z ran tryskającej, nagina się, chwieje, nareszcie głowa opada na piersi – nakoniec ukląkł. Jest to precudne stopniowanie momentów powolnego konania męczennika. Widok rycerza-olbrzyma, klęczącego pod dębem, ciało zbroczone krwią od najeżonych na nim włócznie pogańskich – ze słodyczą, pogodą i bezmierną ufnością wymawiającego słowa litanji (półmrocne tło obrazu) ma w sobie przyciągający urok. Ostatnie słowa Longina na ziemi: „Królowo Anielska“ były jakby za-

<sup>1</sup> Ob. niżej odpowiedni ustęp rozprawki.



świadczaniem, iż Jej głównie na ziemi wiernie służył i pod Jej opiekę teraz się udaje. Ona zapewne wysłucha modłów jego i wyjedna mu swem wstawieniem u swego Syna szczęśliwość wieczną. A przecież wódz sam polecił go Jej opiece w słowach: „Niech cię prowadzi i przeprowadzi... Królowa Anielska, żołnierzu boży“. I poprowadziła go do Siebie do raj, aniołowie bowiem niebiescy „wzięli jego duszę i położyli ją, jako perłę jasną, u stóp Królowej Anielskiej“.<sup>1</sup>

Śmierć Longina, jako śmierć typowo bohatersko-męczeńska i najobszerniej przedstawiona w powieści jako obraz-epizod, przez swą wybitność stoi na czele całego szeregu późniejszych co do czasu powstania kreacji, zgonów ściśle męczeńskich, oczywiście pełnych modyfikacji. Tu przede wszystkim należą obrazy męczeństwa pierwszych chrześcijan z *Quo vadis*, masowe tracenias męczenników przez karykaturalnie krwawe egzekucje. Poszczególne obrazy-epizody w rozległych zbiorowych opisach, epizodach śmierci w powieści to: śmierć Kryspa, Glauka, Chilona i odmiennie traktowana – Piotra i Pawła. Wyprzedziła je śmierć Chrystusa w *Pójdźmy za nim*, również typowo męczeńska, ale w wykonaniu dająca tylko obraz, a więc wybitnie malarska, uderzająca swą plastyczną stroną. Śmierć tę przede wszystkim widzimy a nie odczuwamy jej grozy. „Miedziane niebo, rozbestwiony tłum żydostwa, spokój i karność legionistów, złowrogie odgłosy młotów, uderzających miarowo, według szorstkich słów komendy w ćwieki, przygważdżające święte ciało do drzewa – wszystko to sprawia na czytelniku najzupelniej zmysłowe, dotykalne niemal wrażenie“ – trafnie pisze Ma-

<sup>1</sup> Wydanie jubileuszowe *Pism* 1916, t. II., str. 252 i 244.

tuszewski.<sup>1</sup> Artysta w chwili opisywania śmierci Chrystusa miał przed oczyma wyobraźni prawdziwy obraz, jakieś malarskie płótno, przedstawiające krzyżowanego Chrystusa. Zapatrzony w nie, malował wyraźnie swój obraz.

Opisy męczeńskich zgonów chrześcijan, te zbiorowe obrazy śmierci, całe ustępy w powieści, poświęcone masowym mordowaniom chrześcijan w coraz to wymyślniejszy sposób, jako pochodnie Nerona, w amfiteatrach w walce z dzikimi zwierzętami, na krzyżach i t. p., odmalowane z całą siłą fantazji autora, jaką tylko rozporządzał. Chrześcijanie umierają jako męczennicy, ale zarazem jako zwycięzcy. Triumfuje tu wielka idea religii chrześcijańskiej, nieśmiertelność duszy, wiara tych męczenników w życie przyszłe, nagrodę za męki. Jest to zwycięstwo śmierci nad życiem doczesnym, śmierć gotuje prawdziwe, wieczne życie swym wyznawcom. Śmierć jest przyjmowana z radością jako wybawienie z okowów życia i otwarcie bram do życia wiecznego.

Najwyższy triumf tej idei z niekonsekwencją psychologiczną dla charakteru bohatera uplastycznił Sienkiewicz w męczeńskiej śmierci Chilona. Któż bowiem mógł się tej religii oprzeć, jeśli taki człowiek jak Chilon się nie oparł, taka marna egzystencja, cynik, sceptyk, łotr nad łotrami. On, który zawsze kłamał z tchórzostwa, on miał odwagę publicznie dać świadectwo prawdzie, rzucić Neronowi te straszne dlań słowa: „Neron podpalaczem, chrześcijanie niewinni“. Stąd prosta droga do torturalnej śmierci. Obraz męczzonego starca na krzyżu, którego nawet niedźwiedź nie chce rozszarpywać, ale okazuje mu litość (nie mają jej ludzie) jest przerażającym swą powagą nawet

<sup>1</sup> *Swoi i obcy*, str. 141.



dzikie serca widzów. Cisza powstaje w amfiteatrze, lęk i znużenie miast zadowolenia z widowiska. Rzucone w ciszę tak posepną słowa Pawła z Tarzu: „pokój męczennikom“, potęgują ten poważny, niemal groźny nastrój i pobudzają do refleksyj nad potęgą wiary, dającej taką siłę wobec śmierci, zwracają uwagę na znaczenie tej sceny, związanej z całym szeregiem innych. Najściślej śmierć Chilona łączy się ze śmiercią Glauka, poprzedzając ją. „W tej znowu scenie... [śmierci Glauka] spotykamy się z czynnikiem, który tajemnicę rozszerzania się chrześcijaństwa rozjaśnia. Sformułowano ją w słowach: krew męczenników jest nasieniem nowych wyznawców wiary.“<sup>1</sup>

Jaskrawym kontrastem do tych cichych, choć zwycięskich duchowo śmierci męczenników chrześcijaństwa jest śmierć Kryspa. On jeden nie umiera cicho jak baranek. Mimo kajania się przed Pawłem z Tarzu, Krysp fanatyk, gromiący ostro zło tego świata, Krysp chrześcijanin, w którym jednak więcej było nienawiści zła niż miłości dobra, pozostał sobą także i w chwili śmierci. Glaukus przebacza Chilonowi, a Krysp przeklina Nerona, który zresztą nie jest jego osobistym wrogiem, lecz całego chrześcijaństwa. Przekleństwo rzucone przezeń na Cezara robi ogromne wrażenie i na Neronie i na ludzie, zgromadzonym w cyrku. Jest to śmierć również zwycięzcy, największego jawnego triumfatora, śmierć o wysokim napięciu i spotęgowanej do ogromu grozie, jak nigdzie w męczeńskich śmierciach u Sienkiewicza. Jako obraz ponure, grobowe wrażenie robi ten gęsty las krzyżów na cyrkowej arenie – na jednym z nich fanatyczny starzec z maską bólu fizycznego na twarzy. Trwoga

<sup>1</sup> P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym*, Lwów 1901, str. 181.

pada na lud rzymski. Męka chrześcijan była straszna, ale triumf ich wielki i brak trwogi przed śmiercią, która zato ogarnia morderców.

Znów wyłącznie po malarsku, jak zresztą i same postacie, pojęta jest śmierć apostołów Piotra i Pawła. Śmierć ich cicha, męczeńska, jak i tylu innych współwyznawców, jest kontrastem do śmierci Kryspa, jedynej w swoim rodzaju. Zasadniczą cechą tak śmierci Pawła jak i Piotra jest najwybitniej tutaj wśród męczeńskich zgonów zaznaczający się nastrój podniosły, pogodny, wypływający głównie z nastrojów duchowych umierających, którzy są przecież wielkimi dostojnikami, ludźmi wyrobionymi duchowo, poświęconymi już dawno na ofiarę. Uroczysta powaga towarzyszy tym pochodom na śmierć nie tyle męczenników, ile triumfatorów, majestat całego chrześcijaństwa i jego idei niosących w sobie. Tragicznych momentów brak tu zupełnie, natomiast wysoki patos i majestat śmierci.

Bohaterką więcej niż męczeńską, jednakże dającą się także do tej kategorii śmierci zaliczyć jest śmierć Wołodyjowskiego, który również dobrowolnie poświęca się, ginie za jakąś ideę – ojczyznę. Sam fakt zgonu jest tylko zaznaczony przez pisarza, zato opis pogrzebu, zwłaszcza ceremonij kościelnych znowu bardzo po malarsku pojęty, zwraca na się uwagę jako jeden z lepszych epizodów w najsłabszej części *Trylogji*, jaką jest *Pan Wołodyjowski*. W pogrzebie Wołodyjowskiego, aczkolwiek przedewszystkiem wymalowanym, jest i pewien poważny, podniosły nastrój. Boleść młodej Basi, która bezświadomością usty powtarza „nic to“ – płacze i mdleje – podnoszą powagę chwili, następnie płacz żołnierzy-towarzyszy i całego tłumu w kościele, oraz wstrząsające wezwanie księdza: „panie Wołodyjowski“. Cały jednak ten obraz pośmiertnych ce-





remonij nie robi o tyle należytego wrażenia, iż jest zbyt konwencjonalny; jakgdyby wszystko było umówione i ułożone z góry.

Lecz męka życiowa Juranda i szkicowo tylko zaznaczona przez pisarza śmierć jego dochodzi do szczytu w opisach tych męczeńskich zgonów. Jeślibyśmy wogóle włąbili się w życie i śmierć, to napewno pierwsze o wiele więcej zawiera w sobie konfliktów tragicznych, aniżeli wszystkie najokrutniejsze widoki śmierci. Tak też i wielka męka duchowa jest godniejszą współczucia, aniżeli najokropniejsze tortury ciała. Cały wielki tragizm męczenników-ofiar, dręczonych nie-ludzko duchowo i fizycznie w ostatnich chwilach życia, skupiła w sobie prawdziwie tragiczna bólem i męką, postać Juranda, tego prawdziwego rycerza śmierci. Tortury cielesne, jakie poniósł Jurand od krzyżaków niczem są wobec duchowych tortur. Z rycerza dzikiego staje się niedołęznym, gołębiem starcem. Tragiczność postaci i ostatnich chwil jej życia, jakoteż wysoki idealizm w kreśleniu mistycznych, przedśmiertnych chwil — są to zasadnicze cechy śmierci Juranda. „Męka psychiczna dochodzi [w nim] do podarcia się duszy w krwawe szmaty... Motyw bólu, motyw męki, motyw śmiertelnej ofiary, stał się w ręku [Sienkiewicza] potężnym środkiem ekspiacji, odkupienia i wskrzeszającej wprost mocy“.<sup>1</sup> Jurand odkupił tą wielką, śmiertelną męką wszystkie swe krwawe i mściwe czyny; śmierć dlań odkupieniem, oczyszczeniem. To też kreśląc te przejścia Jurandowej męki, prowadzącej go do śmierci, nie potrzebował Sienkiewicz starać się o akcesoria dramatyczne, drapować chwili konania, której zresztą z całą artystyczną intuicją słusznie tutaj nie przedstawia, by nie przechy-

<sup>1</sup> Konopnicka, *Szkice*, Lwów 1905, str. 225.

łać tego kielicha goryczy, jaki musi pić czytelnik. Owszem, pełne spokojnego patosu, zaświatowem tchnieniem już owiane, przedśmiertne chwile Juranda, modlącego się i przebaczącego Zygrydowi, są kojącym przeciwdziałaniem na napięcie tragiczne. Jurand już za życia pogrążon był w wiecznym uśpieniu śmierci, więc obrazu ostatecznego przejścia z tego stanu odrętwienia w wieczną ciszę śmierci nie podaje artysta. Jurand rozplywa się gdzieś w zaświatach. Autor pisze tylko: „Jurand umarł“, ale czytelnik jakby żył się z tym faktem; już dawno za umarłego ma żyjącego jeszcze Juranda, rycerza śmierci.

Sienkiewicz lubował się także w przedstawianiu męczeńskich zgonów niewinnych dzieci-ofiar, dręczonych już to przez los zawistny, już to nieuleczalne choroby. Specjalny ma pociąg do malowania dramatycznych scen, których bohaterami są dzieci, zwłaszcza dzieci-kobiety. Już to małe dziewczynki, słodkie, delikatne, subtelne, rozwinięte uczuciowo, miłe i słabe jak pajęczyna, a rozkoszne i ładne mają w Sienkiewiczu swego opiekuna i orędownika (Danusia, Litka, Marynia z *Wirów*, Nel, Jenny, Marysia z *Jamiola*, Marysia Toporczykówna).

Taką dziewczynką, dzieckiem-kobietą jest Danusia z *Krzyżaków*. Jej śmierć i pogrzeb są arcydziełem plastyki, malarskiego przedstawiania śmierci. Śmierć i pogrzeb Danusi w wykonaniu to najczystszy efekt malarski, jasna świetlana plama jako epizod w *Krzyżakach*. Czysto malarskie traktowanie Danusi przeniosło się i na ostatnie chwile jej złamanego życia. Śmierć jej to cudny pastel o niesłychanie miękkich, bardzo jednakże wyrazistych linjach, cały słoneczny, przykuwający swem światłem nadewszystko oko malarza, niemniej jako literacki pomysł zwykłego widza. Naj-



czystsza poezja harmonijna, słodką pieśń upalnego południa gra do wieczystego snu tej dziewczęce wyjątkowo nie zlewającej się z całym tłumem zadzierzystych postaci w *Krzyżakach*, pełnych siły i teźyżny swego wieku. Jest tu koloryt i nastrój – pomimo, że śmierć to żałosna i lży wyciskająca, jasny i prawie że niefrasobliwy, jak w *Rzeczypospolitej Babińskiej* Matejki, nad którym to obrazem unosi się Sienkiewicz w swoich feljetonach.<sup>1</sup> Pełen zachwyty właśnie dla tej pogody, słoneczności, jasności, w których tak niezmiernie lubowała się jego malarska dusza. Danusia to poezja wcielona ziemi polskiej. Sama przyroda zdaje się oplakiwać jej zgon. Śmierć dla niej wybawieniem z mąk wielkich i ciała i ducha – umiera jako ofiara barbarzyństwa krzyżackiego. Miętkość, rzewność, liryzm i poezja właściwe samemu Sienkiewiczowi dosięgły tu szczytu. Scena ta przeradza się w obraz barwny, pełen powietrza, światła, dźwięków i woni.<sup>2</sup> Przepiękny ustęp w swem studjum o *Krzyżakach* poświęciła śmierci, a raczej pogrzebowi Danusi, Konopnicka. „Nic cudniejszego, jak ta wielka kreacja malarska, która się pogrzebem Danusi nazywa. Sienkiewicz komponuje ten wspaśniały *plain'air* tak, jakby miał przed sobą płótno, sztalugi, a w ręku paletę i pędzle. Rozległa, przygrzana słońcem łąka, ludzkie postacie chodzą w słońcu, wśród bujnych traw, krążąc to bliżej, to dalej, schylając się i rwąc złoty kaczeniec, liljowe dzwonki i różowe smółki. W głębi kosiarz postaje i nabija kosę. Wielka grusza cień ścięle szeroki. Cisza. Cały bezmiar ciszy błękitnej nad światem. Nasycone światłem powietrze mży złotem na łążną równinę. Na dalekim horyzoncie mroczą się

<sup>1</sup> Por. Hoesick, *op. cit.* str. 316 i nast.

<sup>2</sup> Nie streszczam tu opisu śmierci Danusi, jako zbyt znanego. Zrobił to już Wojciechowski, *op. cit.* str. 107–108.

głębokie bory. A z szerokiego cienia wielkiej gruszy, wprost na widza idą zwolna, zwolna, śmiertelne mary Danusi. Idą – nakryte kwieciami. Cała litanja kwiatów idzie za Danusią umarłą. Cisną się, tulą do rąk jej, do piersi. Ona sama w tej polnej śmierci swojej jest jako kwiat w łące skoszony, a twarz jej wśród dzwonków, lilji, bieleje cicha, ukojona i poprostu anielska. I idą tak z łąk jasnych ku cichym [?] borom, śmiertelne mary Danusi, a dookoła niewiasty obarczone zbywającymi pękami ziół i kwiatów. I idą tak po szerokich błoniach; pomiędzy trawami łąk, a szarym ugiem, pod ogromną złotą zorzą wieczorną, jak gdyby w wieczny blask i w wieczną jasność”.<sup>1</sup> Należało przytoczyć tę równą sienkiewiczowskiemu opisowi charakterystykę pogrzebu Danusi u Konopnickiej, choćby ze względu na doskonałe plastyczne uwydatnienie malarskich cech tego prawdziwego obrazu.

Tragiczniejszą od śmierci Danusi, mniej po malarsku wykonaną jest śmierć również dziecka-kobiety, bardziej od Danusi uczuciowo rozwiniętej, dwunastoletniej Litki z *Rodziny Połanieckich*. Chociaż i tu dominującym jest rzewny liryzm, tragiczność i groza nie są zapoznane. Postać Litki, chorobliwie rozwiniętego uczuciowo, subtelnego dziecka, odbija bardzo dodatnio na tle filisterskiego, prozaicznego życia *Rodziny Połanieckich*. Śmierć jej ze wszystkich epizodów powieści najtrwalej zapisuje się w pamięci. Tło śmierci ponure (noc, pokój oświetlony słabym blaskiem nocnej lampki. za oknami na dworze zawierucha, deszcz bije głośno o szyby, a dziecko kona, męcząc się okropnie) i rozpacz kochających je ludzi, a szczególnie matki, bolejącej nad zgonem jedynaczki (p. Emilja zostaje siostrą

<sup>1</sup> Konopnicka, *Trzy studja*, str. 255–258.



miłosierdzia, całe jej życie złamane), wywołują nastrój posepny. Zgon sam realistycznie nakreślony – dziecko męczy się strasznie, prężenie się ciała, źrenice w tył uciekły, krzyk Maryni: „panienka nie żyje!“ Trochę patetycznym i zbyt dokładnym jest szczegółowy opis chrześcijańskiego pogrzebu, też niezmiernie malarski. Sienkiewicz, aby rozszerzyć wpływ śmierci na ludzi w powieściach, pogrąża się w drobiazgowo przedstawianie wszystkich następstw, jakie ona za sobą wiodzie, wszystkich zewnętrznych, wstrząsających widoków ceremonij, a więc i pogrzebów. Lubuje się w malowaniu zewnętrznych oznak rozpacz bez granic, jaka na pogrzebie Litki widnieje w szklistych źrenicach p. Emilji, a zarazem i do wnętrza zboliałych serc zagłębia, rozbiegając posepne rozmyślenia Połanieckiego, ciągnącego wraz z konduktem żałobnym na cmentarz. Rozdzierającym, patetycznym jest powtarzanie od zmysłów odchodzącej matki: „o Boże, Boże! przycięli dziecku włosy!“<sup>1</sup> Do cna chce artysta wzruszyć czytelnika, sam wzruszony i lubujący się w rozległym stosowaniu całego aparatu wzruszeń. Opisuje szczegółowo nawet wkładanie trumny do grobu, nuci grobowy śpiew *Requiem aeternam*. Wreszcie rzuca koloryt wcale nie słoneczny, jak w pogrzebie Danusi. Dzień pogodny lecz smutny, jesienny, przejmujący jeszcze większym smutkiem uczestników tego niewesołego obrzędu. Mamy tu znowu harmonijne połączenie nastroju w przyrodzie z nastrojem w duszach ludzkich. Litka jest ofiarą-męczennicą nieuleczalnej choroby. Śmierć jej jako fakt w powieści nabiera dużego znaczenia przez jej przedśmiertny czyn – połączenie Połanieckiego z Marynią. Była to wielka z jej strony ofiara, mająca doniosły wpływ na całą akcję powieści, więc

<sup>1</sup> Wyd. *Tygodnika Illustr.*, t. XVI, str. 152–153, t. XVII, str. 7.

postać i zgon tego dziecka schorzałego wybija się na pierwszy plan i czysty blask rzuca na szare zresztą i banalne, doskonale jednak podpatrzone, okiem bystrego obserwatora-artysty, ujęte zaś ze spokojem i bezstronnością wytrawnego klasyka – dzieje rodziny Połanieckich.

Do najtragiczniejszych, najgłębiej wzruszających zgonów ofiar-dzieci należy śmierć Michasia w noweli *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*. Michaś – to jedna z najtragiczniejszych postaci w dziełach Sienkiewicza (tragizm sytuacji i charakteru). Śmierć jego żywo przypomina śmierć Litki. Są i pewne styczne między nimi, jako to: tu i tam jedyne, ukochane dzieci, w których matki pokładają całe nadzieje życia, a po ich śmierci rwie im się wszystko; same zaś dzieci wrażliwe, słabe, śmierć ich przychodzi w nocy, nawet koloryt tła podobny. Są jednak i różnice. Michaś – to męczennik, biedna ofiara pruskiego systemu nauczania. Litka też miała swą tragedję, lecz o ileż piękniejsze było to jej życie, które porzuciła, niż życie biednego ucznia pruskiego gimnazjum. Śmierć dla jednego i drugiego dziecka jest wybawieniem. W roli dziecka-męczennika Michaś przypomina Janka muzykanta. Wszystkie zaś te trzy śmierci mają pewien wspólny podkład: idealizm, tragiczność i poezję. Przy zgonie Michasia ulubione Sienkiewiczowi tło: noc, przyćmione światło lampy, zima. Wstrząsającym jest powtarzanie dziecka przed śmiercią jednostajnym, gasnącym głosem słów ministrantury: *Deus meus, quare me repulisti et quare tristis incedo, dum affligit me inimicus!* Nauczyciel poznański pisze: „Nie umiem wypowiedzieć, jakie tragiczne wrażenie robiły te słowa. Była to wigilja Bożego Narodzenia... Noc Narodzenia zbliżała się, a myśmy drżeli, by to nie była noc śmierci“. Spodziewano się polepszenia zdrowia. Dziecku coraz lepiej było, więc czuwający nad niem stary nauczyciel poszedł się prze-



spać. Usnął. Obudził go głos pani Marji. W ciszy nocnej usłyszał wyraźnie: „Michasiu, Michasiu!“ „Włosy mi na głowie powstały, gdym zrozumiał ten straszny akcent, z jakim wołała na dziecko; nim jednak się zerwałem, wbiegła sama do przedpokoju, ogarniając ręką świecę, i dygocącymi wargami wyszeptała: „Michaś... umarł!“<sup>1</sup> I znowu Sienkiewicz rozszerza scenę śmierci opisywaniem zmarłego, leżącego w trumnie: „...teraz leżał taki wyższy od nich [kolegów], uroczysty, spokojny, otoczony światłem; wszyscy zbliżali się do niego z szacunkiem i pewną trwogą“. „Teraz, gdyby nawet *Herr Inspektor* przyszedł, to onby się już nie zerwał, nie przestraszył...“ Ta rola Michasia w trumnie — to zaświadczenie jego zwycięstwa właśnie przez śmierć. On wyższy już ponad wszystkie niepowodzenia i szykany szkolne. On tam (w niebie) „może robić co mu się podoba, hałasować jak zechce i mówić do małych aniołków ze skrzydełkami pod szyją“. <sup>2</sup> Mimo głębokiego, cichego tragizmu, miękkość, rzewność, jak najczęściej w powieści Sienkiewicza, towarzyszą tej śmierci.

Jak śmierć Michasia jest najtragiczniejszą ze zgonów dzieci-męczenników, tak śmierci Janka-muzycanta towarzyszy największa poezja i idealizm, skoncentrowane najsilniej już w samej postaci do cna wyidealizowanej, tego Janka, wiejskiego chłopięcia — przyszłego Chopina. Śmierć Janka jest też tragiczną, ale zarazem tak cichą, rzewną, wzruszającą swą prostotą, jak sam Janko.

Ciekawą, również o podobnym podkładzie uczuciowym, jest śmierć także dziecka wsi, małej Marysi, z nowelki *Jamioł*. Śmierć jej jest raczej zapowiedzianą niż opisaną. Charakterystyczną jej cechą —

<sup>1</sup> Wyd. *Tygodnika Illustr.*, t. XXIII, str. 33–35.

<sup>2</sup> Wyd. *Tygodnika Illustr.*, t. XXIII, str. 37–38.

to fatalizm, bardzo rzadki u Sienkiewicza i nigdzie tak mocno nieuwydatniony jak tutaj. Takie pojęcie śmierci da się wytłumaczyć okresem sienkiewiczowskiej twórczości. Był jeszcze wtedy (okres młodzieńczy) pozytywistą i pesymistą. Marysia jest ofiarą okrutnego losu. W tym właśnie bezlitośnie twardym, nieubłaganym losie, zgotowanym dziecku niewinnemu przez fatalny zbieg okoliczności, w tym kontraście nadziei i rzeczywistości leży gorzki pesymizm autora i cichy tragizm w śmierci tej ofiary, niewiadomo czyjej ręki, losu, przeznaczenia, czy złego Boga? Marysia nasłuchiwała się opowiadań o aniele (jamiolę) i ten przychodzi do niej, marznącej w nocy w lesie z zimna w postaci... wilka (!) i... pożera ją (!) Pesymizm autora, czarno na świat patrzącego, przekonanie, że Bóg widocznie nie opiekuje się dziećmi, skoro te, wierzące w aniołów, pożerane są przez wilki i tendencja społeczna, jasno tu wychodzą. (Ciemnota ludu i pijaństwo; woźnica, wiozący Marysię — pijany). Tło tej śmierci: noc zimowa, biała, spokojna [cicha], w istocie nielitościwa i obojętna, jak los okrutny, jest harmonijnym, dziwnie smutnym i stosownym tłem dla zgonu sieroty-dziecka <sup>1</sup>.

Ofiarą fatalnego losu jest również Marysia Toporczykówna z nowelki *Za chlebem*, ten zmarniały w niewłaściwym sobie środowisku lipieniecki kwiatek. Ofiarą intryg pada śliczne, nieletnie chłopię Rufius z *Quo vadis*, nielitościwie uduszone przez siepaczy Nerona, ofiarą zaś rzekomych czarów — mała Augusta z *Quo vadis*.

Wreszcie do męczeńskich śmierci dzieci, aczkolwiek się dziwnem to wydać może, możnaby zaliczyć śmierć

<sup>1</sup> Nawiasowo tu dodać należy, iż ten pierwiastek fatalizmu, jakoteż podobne tło i charakter śmierci (zima, zamrznięcie) spotykamy w zgonie organisty z Ponikły.



Anielki z *Bez dogmatu*. Anielka jest wprawdzie już żoną, ma zostać matką, ale jest rozwiniętą tylko uczuciowo, zresztą to dziecko, ofiara swoich rzekomo niewzruszalnych dogmatów. Śmierć dla Anielki męczeństwem, a zarazem wybawieniem z okowów życia. Śmiercią podobną ginie także Marynia z *Wirów*, postać dekoracyjna, po malarsku pojęta, oczywisty odpowiednik Danusi (Marynia skrzypaczka, Danusia z luteńką).

Do trzeciej kategorii scen śmierci, ulubionych Sienkiewiczowi, należą pogodne, rezygnacyjne żegnania się z tym światem umierających. Nie są oni bynajmniej ani męczennikami ani ofiarami; z życiem zwykle dość pięknem (zwłaszcza w ich pojęciu) zrobili już porachunki. Nie żałują niczego na ziemi, ale też jej nie złorzeczą, a przyszłości, czy to wiekiustego tam szczęścia się spodziewają, czy zgoła niczego — nie obawiają się zupełnie, jak też i samego momentu zgonu, podczas którego do ostatniej chwili zachowują się spokojnie. Groza śmierci jest wobec tego zupełnie nie na miejscu. Są to najbardziej harmonijne, pogodne i piękne *par excellence* zgony, w wykonaniu najczęściej wybitnie realistyczne.

Taką piękną śmiercią ginie w pierwszym rzędzie *arbiter elegantiarum*, Petronjusz, wraz swą niewolnicą-kochanką, Eunice. Realistyczna ta scena, jako całość, to jeden z najbardziej precyzyjnie wykonanych opisów ostatnich chwil życia bohatera. Jako malarskie płótno — niezrównana.<sup>1</sup> Mniejsza o to, iż sam przebieg śmierci nie jest ściśle historyczny (Tacyt cokolwiek inne szczegóły podał o ostatnich chwilach Petronjusza), chociaż w tym wypadku, silniejszy może efekt osiągnął, by Sienkiewicz, gdyby nie modyfikował pewnych szcze-

<sup>1</sup> Błąd i nieciekawie wypada śmierć ta na filmie.

głów. (Pisanie listu do Nerona podczas powolnego konania, a nie samo tylko odczytanie go gościom podczas uczty.)<sup>1</sup> Obraz ten czy scena, p. t. „Zgon Petronjusza i Eunice“, sprawia najwyższe estetyczne zadowolenie i uczuciowo i obrazowo. Składają się na tę przedziwnie harmonijną i pogodną całość:<sup>2</sup> 1. Pogodny, rezygnacyjny sposób przyjmowania śmierci przez Petronjusza i Eunice, jako nieodzownej i niestrasznej konieczności. Silne wrażenie sprawia ten jego niezamącony spokój przed samą śmiercią, którą odważnie sam sobie zadaje, spokój, którego nie ma nawet najmniejszy chwilowy cień niepokoju, niepewności, czy lęku. Dowodzi to wielkiej dojrzałości ducha, ogromnego zrównoważenia i wiary w swoje filozoficzne wierzenia (tam nic niema), czego nawet chrześcijanie nie mieli, bo ich spokój opierał się na nadziei dalszego wiecznego życia. 2. Zbratanie się Eunice z Petronjuszem, tenże sam jej nastrój duchowy. Śmierć jej jest tylko uzupełnieniem harmonji i zapobieżeniem dysharmonji, jaka mogłaby się wkraść niepotrzebnie, gdyby Petronjusz umierał sam. Z żalem zapewne patrzyłby na pozostające przy życiu swe bóstwo, którego wdziękami już się nasycać nie będzie, a Eunice, tak doń przywiązana, mieniłaby się z boleści na swej cudnej twarzy. Byłaby wówczas śmierć Petronjusza tragiczną i raczej ponurą. Autor zaś wszelkich dołożył starań, by ze śmierci tych dwojga stworzyć w swoim utworze arcydzieło piękna, odpowiadające rzeczywistym ostatnim dobrom, jakie temu ginącemu światu pozostały: piękna i poezji a za-

<sup>1</sup> Matuszewski, *o. c.*, str. 189.

<sup>2</sup> Brak tu wszelkich niesmak budzących objawów, prawie zawsze towarzyszących śmierci. Tryskająca krew z ramion Petronjusza i Eunice, co tak bardzo nie podoba się Chmielowskiemu (*o. c.* str. 190–191) nie sprawia bynajmniej wrażenia wstrętu.



razem zaznaczyć, że oni byli najlepszymi jego przedstawicielami i to już ostatnimi. W tych dwóch postaciach artysta chciał skryzalizować wszystko, co było najlepszym, a przede wszystkim zewnętrznym najpiękniejszym w ówczesnym rozpasanym w brutalnych orgiach i barbarzyństwie Rzymie. 3. Przedśmiertne zwycięstwo Petronjusza nad Neronem. Nie z rozkazu Nerona umiera, ale uprzedza jego rozkaz. Cezar nie dokuczy mu ani nie przerazi go swym wyrokiem śmierci, bo on sam na się go wyda (!), a wreszcie list jego wręczony będzie Cezarowi, list, który dla tego histrjona, komedjanta okrutniejszym będzie ciosem, niżli utrata całego państwa. Godzi bowiem w jego najsłabszą stronę, lęk przed karą za straszne zbrodnie, a nadewszystko w jego chorobliwą i błazeńską wiarę w swój wielki rzekomo talent śpiewaczy i poetycki. Rzeczy takich nikt mu nie śmiał nigdy nawet na myśl nasunąć, a spotka go ten cios od pozornego przynajmniej wielbiciela. A więc nie Nero lub Tygellin, lecz umierający Petronjusz odnosi zwycięstwo. Jego śmierć samobójcza jest zupełnym triumfem nad marnościami życia i nad śmiercią samą. 4. Tym echem tego zgonu towarzyszy przepiękne i harmonijne tło, które zadowoli najwybredniejszego estety. Petronjusz i Eunice umierają podczas uczty, przy dźwiękach muzyki w wspaniałej sali, pełnej pięknych kształtów ciał ludzkich, z uśmiechem niefrasobliwym na ustach. Sienkiewicz stworzywszy tak szczęśliwą kreację jak Petronjusz, który jest przeciwko skończonym esteta, *arbitrem elegancji*, miłośnikiem i znawcą piękna, musiał dołożyć wszelkich starań, aby śmierć jego, którą sam sobie zadaje, była piękną, pozbawioną momentów budzących niesmak i odpowiednią do estetycznych przyzwyczajzeń i zamiłowań jego. Petronjusz bowiem wyznaje wprost tylko jedną religję: piękna

i tej przy śmierci swojej sprzeniewierzyć się nie chce.<sup>1</sup>

Pogodną, triumfującą śmiercią jest śmierć starego Płoszowskiego z *Bez dogmatu*. Wierzy on w życie pozagrobowe, więc umiera spokojnie, pełen wielkopańskiej dumy, że tam nieźle go przyjmą. Przeciwnostawieniem śmierci Płoszowskiego-ojca jest śmierć samobójcza syna (o czym zresztą na innem miejscu). Sienkiewicz, wskazując na chwalebny zgon wierzącego człowieka, choćby tylko tak tradycyjnie i naiwnie jak stary Płoszowski, mówi: „oto jaką siłę daje wiara w ostatnich chwilach życia“, o Płoszowskim zaś młodym: „oto do czego prowadzi niedowiarstwo“. Pogodę chwili zgonu daje Płoszowskiemu staremu wiara bezwzględna, jak niewiara bezwzględna dawała znów siłę Petronjuszowi. Płoszowski młody niema ani wiary, ani niewiary, więc męczy się strasznie i życie sobie odbiera, nie umiejąc sobie powiedzieć ani „wiem“, ani „nie wiem“. Pompacyjny, majestatyczny pogrzeb starego Płoszowskiego, przypominający szereg innych pogrzebów u Sienkiewicza, dokładnie wystylizowanych (n. p. pogrzeb Litki),

<sup>1</sup> Nawiasowo trzeba dodać, iż pomimo całej pogody w śmierci Petronjusza i Eunice jest i pewien tragizm sytuacji i charakteru. Gdyby bowiem Petronjusz chciał, ocaliłby się z niewielkim wysiłkiem, miał ku temu sposobność, tylko lenistwo nie pozwoliło mu się bronić. Mógł przecież stanąć na czele pretorjanów, obalić Tygellina, wydać go jako podpalacza miasta ludowi, a co za tem idzie, ocalić siebie i chrześcijan (a więc Ligię i Winicjusza) i zaprowadzić ład w Rzymie, a może i ochrzcić go i to jeszcze nawet z Cezarem (bo mógł przecież całą władzę oddać Winicjuszowi, a tenby do woli wszystko pozmieniał). Drugą sposobność do ocalenia się miał, wydając w ręce Cezara, Scewina, który się zdradził przed nim niepotrzebnie sposobem myślenia (chciał usunąć Cezara). Ale Petronjusz, esteta i sceptyk, kochający ciszę domową, poezję, swoje gemmy, swoją Eunice, nieładny władzy, wolał zrezygnować z wszystkiego i myśleć o śmierci. Mógł się ocalić, lecz nie pozwoliło mu jego lenistwo i przygasająca już w nim żądza życia.



pojęty po malarsku, łączy się swym poważnym a pogodnym nastrojem z jego śmiercią.

Również jak i ta śmierć, nie robi zupełnie tragicznego wrażenia i mniej niż podniosłe śmierć księdza Łatysza także z *Bez dogmatu*. Jest ona po części antytezą do śmierci starego hrabiego, a zwłaszcza sam już opis pogrzebu. Tam pogrzeb wielkiego pana, umierającego na obcej ziemi, tu swojski obrazek wiejskiego pogrzebu z lamentami prostego ludu, bez pompy i majestatycznej, zewnętrznej parady. Są jednakże i styczne punkty, właśnie w tym spokoju cichego, bezbolesnego zgonu obu tych postaci. Ksiądz Łatysz był suchotnikiem i przez śmierć swą spokojną i bezbolesną wyzwolił się szczęśliwie z pęt ciała. Wiejskiemu pogrzebowi, przedstawionemu znów zupełnie po malarsku (jak i postacię ks. Łatysza i hrabiego Płoszowskiego), ten różnobarwny tłum ludu wiejskiego, idący za trumną, nadaje raczej pozór wesołości, tak, że gdyby nie ksiądz, nie wóz z trumną i nie zapach jałowca, możnaby mniemać, że to wesele idzie. Ludzie z zadowoleniem idą z pogrzebem. Śmierć bowiem nie zrobiła na nich żadnego wrażenia. Sposób opowiadania starej chłopki o śmierci syna jest również typowym przykładem reagowania ludzi wiejskich na śmierć, jako konieczność zupełnie naturalną, po której ma przyjść wieczna szczęśliwość. A więc i tu śmierć nie jest niczem strasznym, lecz przeniesieniem tylko do innego, szczęśliwszego życia. Pogoda, harmonja, brak grozy i momentów tragicznych.

Podobnie jak stary Płoszowski, spokojnie, bez cierpień, z różańcem w ręku (symbol wiary) umiera stary Zawilowski w *Rodzinie Połanieckich*, o czym zresztą w powieści drobna tylko wzmianka. Taką również jest poczęści śmierć Bukackiego — także spokojna, względnie pogodna. Nikt go zbyt nie żałuje i on do

śmierci się nie leni, bo życie go nudziło; a aby pocieszyć się, że tam coś jest, na gwałt robi akt skruchy i zaczyna wierzyć, choćby tylko pozornie przez zadośćuczynienie obrządkom kościelnym. Poczęści ten pierwiastek harmonji i beztroski przedśmiertnej u umierających możnaby znaleźć i w śmierci Gustawa z *Na marne*. I ten bowiem przed śmiercią godzi się na ewentualność, że tam coś jest, by tylko spokojnie, bez szamotań się ducha umrzeć, by anieli zaśpiewali mu piękną pieśń śmiertelną, by całość tej śmierci dała wrażenie wizji dantejskiej, efektownie wymalowanej. Nie ma tu realistycznego opisu konania, najczęstszego u Sienkiewicza „...Zdawało się, że w izbie rozległy się ciche tony czarownej muzyki. Po smugach księżycowego światła zsunął się z niebios rój aniołów; pełno ich było: jedne białe, drugie miały skrzydła złote lub kolorowe. Chodziły cicho, pochylały się nad łóżem, trącały skrzydełkami, kręciły się jak pszczołki brzęczące... Słychać było szelest ich piór. Razem z tą cichą kapelą uleciał duch Gustawa“.<sup>1</sup> Wreszcie cała nowelka *Lux in tenebris lucet* jest w podobnym utrzymaniu. Jest to maleńki poemacik śmierci, (o czym zresztą na innym miejscu) w którym nędzarz, rzeźbiarz-artysta i bardzo nieszczęśliwy człowiek, Kamionka, jest bohaterem. Ale śmierć, przedstawioną zjawiskowo, ma wprost cudną, jakby w nagrodę za męki życia, bezbolesną i pełną słodkich przedśmiertnych wizyj. Znow dantejski koloryt uderza widza-czytelnika w tej scenie. Właściwie możnaby zaliczyć tę śmierć do zgonów męczenników, bo męczennikiem wielkim i cichym był Kamionka.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Wyd. *Tygodnika Ilustr.*, t. LXXIV, str. 78.

<sup>2</sup> Podobnie jak Kamionka, jasną po męce życia ma śmierć chłop Wawrzon z noweli *Za chlebem*, umierający z wizją wsi



Obrazem śmierci, obojętnie przesuającym się przed oczyma czytelnika-widza, nie szarpącym mu nerwów ni grozą, ni przeczulonym sentymentalizmem i to obrazem realistycznym, lecz także pozbawionym krwawego widoku jest śmierć Plichty z *Legjonów*. Tak jak każdy człowiek, zmarły spokojnie w starości i bez wielkich cierpień, leży ten nadleśny na swoim łożu z wyciągniętymi wzdłuż ciała rękoma, z miedziakami, przyciskającymi mu powieki w zapadłych oczodołach trupiej czaszki. Sam ten widok leżącego starca nie budzi wielkiego współczucia ani wzruszenia, wywołuje smutne może ale całkiem obojętne wrażenie. W powieści *Legjony* jest ta scena, jak bardzo często u Sienkiewicza, epizodem, potrzebnym do urozmaicenia akcji, jak i inne epizody: ślub, pojedynek, uczta, podróż, bitwa i t. p. obrazy-epizody, powiązane intrygą w jedną całość: powieść. Pogodną też i dobrą śmiercią umiera uczciwy człowiek, stary sługa, w nowelce pod tym tytułem.

Sienkiewicz lubuje się również w kreśleniu obrazów śmierci przerażających, pełnych malowniczej dramatyczności. Mamy zatem już czwartą kategorię scen śmierci. Szczególne piętno nadaje tym scenom śmierci jaskrawe, ruchliwe tło malarskie, jakie rzuca na papier pióro pisarza. To tło z całym arsenałem akcesoriów, draperji, stanowi o wyższym, silniejszym lub słabszym napięciu tragicznym. Jaskrawość barw, żywość, ruchliwość akcji w przedśmiertnych godzinach potęgują grozę. Oczywiście punktem środkowym, około którego wszystko się obraca, jest tu umierający bohater, postać zwykle nieszczęśliwa i możliwie tragiczna. Nie są jednak tego rodzaju sceny śmierci pozbawione ide-

rodzinnej przed stęsknionemi za swym krajem oczyma. Autor chwyta za serce czytelnika wzruszającym swym liryzmem, opisem przedśmiertnych iluzji konającego.

alistycznego spojrzenia, jakim Sienkiewicz darzy najczęściej swoje epizody zgonów, nie przechodzą one tutaj w realistyczne, krwawe egzekucje, w takim stopniu, jak n. p. w strasznych męczarniach Azji Mellechowicza (o czem osobno będzie mowa). Właśnie ta lekka idealistyczna zasłona przysłania nagość i krwawość śmierci. Tu należą takie sceny-epizody, czy też opisy śmierci, jak Rzepowej, Liljan, Rotgera, Zygfrйда de Löwe, Radziwiłła, Pałowskiiego. Śmierć przychodzi tu, z wyjątkiem zgonu Rzepowej, która ginie bez winy, jako kara za złe czyny. Ludzie tu umierający, to zbrodniarze, zdrajcy, wogóle ludzie źli (z wyjątkiem Rzepowej i Liljan). Zygryd de Löwe to zbrodniarz wielki, ukarany śmiercią samobójczą, Rotger za wyzywanie sprawiedliwości bożej pada w pojedynku, Radziwiłł zdradził króla, Pałowski człowiek samolubny, przewrotny, chce złamać los młodej dziewczyny — więc giną rażeni apopleksją.

Tragizm sytuacji i charakteru, koloryt jaskrawy i ponury, oraz realistyczne rysy ma jedna z najposępniejszych śmierci u Sienkiewicza, śmierć Rzepowej w *Szkicach węglem*, zaiste grubemi krechami węgla naszkicowana. W nowelce tej jedna jest tylko śmierć — ale straszna. Niebywałą bo rzeczą, by mąż zabijał żonę — siekierą. Opis krótki, niemniej jednak dobitny. Realizm i groza silnie uwydatnione. Rzepowa jest nieszczęsną, niewinną ofiarą, znoszącą zewsząd cierpienia i upokorzenia. Czysta to i jasna (jedyna w *Szkicach*) postać, jednak przed śmiercią zbrukała się i tem więcej jej śmierć jest tragiczna. Ta kobieta upadła z wielkiego nieszczęścia, oddała się takiemu łotrowi, jak Zolzikiewicz, by ocalić męża. Jest to wprost nienaturalne i zabija moralnie tę postać. Już przed fizyczną poniosła śmierć moralną. Tragizm tej śmierci wzmaga jeszcze i tragiczna postać



Rzepy, który, zabijając żonę, zabija sam siebie moralnie, staje się zbrodniarzem, zagrada sobie zupełnie drogę do jakiejś lepszej przyszłości. Śmierć ta znowu odbywa się w nocy, w mrokach chłopskiej izby. Czarne tło obrazu rozświetla krwawa luna pożaru (już *post factum*), spowodowanego przez zabójcę Rzepę (malownicza dramatyczność). Wszystkie te okoliczności potęgują groźny nastrój; wzniosłych momentów, łagodzących go zaś niema zupełnie. W kilku prostych słowach maluje Sienkiewicz te ostatnie chwile życia nieszczęśliwej kobiety, a jednak, a może i dlatego właśnie czyni ten obraz silne wrażenie na czytelniku-widzu w przeciwieństwie do niektórych opisów śmierci, pełnych sentymentalno-idealistycznych akcesoriów, nie przyczyniających się zgoła do spotęgowania tragicznego, surowego nastroju. Wstrząsającym realizmem nacechowana chwila mordu: (Rzepa zabija żonę siekierą): „...rozległo się głuche uderzenie, potem jęk i stuk głowy o podłogę; potem drugie uderzenie, słabszy jęk; potem trzecie uderzenie, czwarte, piąte, szóste. Na podłogę lunął strumień krwi, węgle na kominie przygasły. Drganie przeszło Rzepową od stóp do głowy, potem trup jej wyprężył się nagle i pozostał nieruchomy”.<sup>1</sup> Mamy tu nagi fakt bez upiększeń podany, nagą prawdę i dlatego właśnie tak wstrząsająca.

Taką śmiercią tragiczną, męczeńską, jest śmierć Liljan w noweli *Przez stepy*, trochę jednak konwencjonalniej pojęta. Plastyczna malowniczość i temu obrazkowi mąk nieznośnych towarzyszy (zachód słońca, spalony step). Fatalizm, czy też raczej ręka krwawego i okrutnego Boga, nie chrześcijańskiego, lecz Boga Starego Testamentu, jest sprawcą zgonu Liljan, za zbyt

<sup>1</sup> Wyd. *Tygodnika Ilustr.*, t. I, str. 124–25.

wielką miłość do człowieka. Albowiem więcej służyła stworzeniu „niż Stwórcy, który jest błogosławiony na wieki“. Bóg gniewał się za miłość zbyt wielką dwojga ludzi i był tak dobry, że ukarał tylko Liljan (!). I stało się, że jej tylko zabrał życie, ocalając męża nato tylko, aby żył w straszniejszej od śmierci męce, po stracie drogiej istoty. Grzechem była ta miłość, a więc Bóg musiał ją przerwać (!). Takie pojęcie przyczyn śmierci nadaje jej pewne piętno idealistyczne, chociaż sama chwila konania nieszczęśliwej jest realistyczna w wykonaniu. „Gdy zaczęła konać, położyłem ją na spalonej ziemi i sam klęknąłem przy niej. Oczy jej były szeroko otwarte, błyszczące i utkwione we mnie — potem przebiegł ją dreszcz, strach wymalował się na twarzy — i umarła”.<sup>1</sup> Samym opisem ta śmierć Liljan, stylem zwłaszcza: „nadszedł dzień siódmy...” i t. p. — a także siłą tragicznego napięcia boleści Ralfa, męża, który swą żonę kochał i jako mąż i jako ojciec przypomina — *Ojca zadżumionych*. To stopniowanie boleści, uderzająco jest podobne tu i tam. Jak nieszczęsny Arab, tak i Ralf patrzył na kolejne zgony towarzyszy podróży. Sienkiewicz bardzo dużo czerpał ze Słowackiego, więc wpływ *Ojca zadżumionych* na nowelkę *Przez stepy* nie jest wykluczony.<sup>2</sup>

Do tej kategorii śmierci okrutnych, tragicznych, pełnych grozy, spotęgowanej malowniczymi akcesorjami, należą wstrząsające momenty w śmierci Rotgera, a raczej w jego pogrzebie, jaki sprawia mu okrutny Zygfryd de Löwe, ten stary krzyżak, z beznadziejną

<sup>1</sup> Wyd. *Tygodnika Ilustr.*, t. XIV, str. 120.

<sup>2</sup> Chmielowski, *o. c.*, str. 57, dopatruje się tutaj także wpływu *W Szwajcarji*. W nowszych rzeczach o Sienkiewiczu zwrócił większą uwagę na wpływ Słowackiego na Sienkiewicza Kallenbach, *Twórczość Sienkiewicza*. Zapowiedział on szczegółowe omówienie tego wpływu. *Tamże*, str. 22.



rozpaczą grzebiący swego wychowanka. Znowu mrok i noc, mdłe światło, czarne, mściwe myśli, a potem i czyny zbrodniarza-krzyżaka w lochach zamkowych (krwawa zemsta na Jurandzie). Straszny jest widok śmiejącej się okropnie – (po odtajaniu) – twarzy Rotgera, leżącego w trumnie; sam Zygryd wzdraga się nań patrząc. Rozmowa jego z trupem w kaplicy, wśród ciszy nocnej przejmującą dreszczem, wstrętem zaś nieopisanym i oburzeniem zwierzęcy czyn Zygryda: włożenie do trumny Rotgerowej uciętej prawicy Juranda. Cała ta ceremonia przedpogrzebowa budzi trwogę, przerażenie. Malowniczo-nastrojowa, niesamowita noc tej śmierci!

Samobójczą śmierć Zygryda de Löwe, jedną z najoryginalniejszych w wykonaniu u Sienkiewicza, ten posępny obraz-epizod w *Krzyżakach*, również ze względu na przerażającą grozę i wysoce dramatyczną malowniczość, (posępny leśny krajobraz, burza, wizje straszliwe: personifikacja śmierci i diabła), trzeba postawić w szeregu takich zgonów, jak wyżej wymienione: Rzepowej, Liljan, Rotgera. Zygryd jest tragiczną postacią. Śmierć jest dlań karą za zbrodnie, jakich się dopuścił w życiu. Umrzeć musi i dla dobra swego, bo stracił już drogich, którzy go kochali (Rotger) i wiarę w siebie i rozum mu się złamał i cała dusza w proch padła. W powieści skończył swą rolę z chwilą uwolnienia, a potem śmierci Danusi. Puszczony na swobodę, wolny i żywy budzi zdumienie i niezadowolenie czytelnika, że taki łotr nie odebrał równej sobie, sprawiedliwej zapłaty. Więc, by życie jego nie było dłużym triumfem zła nad dobrem, ginie ukarany boską ręką, gdy ludzka nie chciała się przykładać do tego. Umiera śmiercią samobójczą, przez powieszenie w lesie, przy pogrzebowym śpiewie wichru burzowego, przy blasku

błyskawic i ryku piorunów. Tło dla tego zgonu dobrane, harmonijny obraz: zła śmierć, więc towarzyszą jej zła, rozszalałe siły przyrody. Śmierć Zygryda budzi odrazę, a nie litość, umiera bowiem zbyt wielki łotr. Aby zaś zatrzeć przejmujące i przykre wrażenie tej sceny, daje Sienkiewicz prawie bezpośrednio po śmierci Zygryda, słoneczną śmierć Danusi.

Konopnicka bardzo trafnie dała uwagi o tym obrazie śmierci w swych *Trzech studjach*, w szkicu *O „Krzyżakach“*. „Z tej śmierci Zygrydowej tworzy Sienkiewicz obraz nastrojowo-ludowy i właśnie przez tę ludowość swoją – mimo średniowiecznego grotesku, postaci diabła i konno jadącej śmierci – wstrząsający. Przypomina on słynny karton Dürerowski: *Der Ritter und der Tod (Le Chevalier et la Mort.)* I tam jest krajobraz leśny, posępny... Całość niezmiernie podobna do śmiertelnej jazdy Zygryda, którego nie zabił miecz Jurandów, poto, aby go zabić mogło Jurandowe przebaczenie. Tylko, że karton Dürerowski, choć ogromnie mówiący linją i wyrazem, nie ma, nie może mieć tych wstrząsających akcentów śmiertelnie nastrojowego języka, jakim Sienkiewicz z obrazu swego przemawia. A to od mrowia myśli Zygryda, do szeptu śmierci, i od głuchego warku dalekiej burzy, do trzasku piorunu, bijącego skróś wycia i chichotu piekła“.<sup>1</sup>

Ponure tło dramatyczne mamy też w śmierci Radziwiłła, zdrajcy (*Potop*). Śmierć dlań karą. Karę tę wymierza mu moc wyższa, nadprzyrodzona. Idealistyczny nastrój przy śmierci, groza, ale zarazem i wzniosłość – majestat śmierci. Ze względu na osobę umierającego, podobnym jest ten zgon do zgonu Zygryda. I tutaj, Radziwiłła jak i Zygryda, udziałem jest: upa-

<sup>1</sup> Str. 260–261.



dek ziemski, duszy upadek, ciemność, nicość. — „Oto do czego doszedł i czego się dosłużył, służąc sobie“, a zdradzając ojczyznę. Postać Radziwiłła tragiczna. Co do tła — znowu dzień mający się ku schyłkowi, ogień na kominku w komnacie, rzucający żywy blask na białe, puste ściany. Wiatr za oknami wyje i gwizdże. Sam opis konania realistyczny. „Krótkie drgania poczęły wstrząsać olbrzymiem ciałem Radziwiłła. Zimno na niego idzie od śmierci... Siedział na sofie z oczyma wyszłemi na wierzch; otwartemi ustami łapał raz poraz powietrze, zęby miał wyszczerzone, rękoma darł sofę itd. ...Następnie porwała go... czkawka, oczy wyszły mu jeszcze okropniej z oprawy, wyprężył się, padł nawznak i pozostał bez ruchu... Nagle stało się coś strasznego. Błysnęła naprzód okropna jasność; zdawało się, że świat cały w ogień się zmienił, a jednocześnie niemal rozległ się taki huk, jakoby ziemia zapadła się pod zamkiem... I znów komnata zapłonęła jaskrawem, migotliwem światłem. Naokoło trwała cisza śmiertelna, jeno ogień syczał, jeno wicher wył... Radziwiłł leżał olbrzymi, posepny, z hetmańskim majestatem w twarzy i zimną powagą śmierci.“<sup>1</sup> A więc efekty malarskie w scenicznym, zmieniającym oświetlenie, żywym obrazie wraz z odpowiednim nastrojem dramatycznym, stanowią pierwszorzędną zaletę tego epizodu śmierci.

Do tejże kategorii scen śmierci zaliczyć trzeba śmierć Pągowskiego w *Na polu chwaty*, tego starego, zarozumiałego samoluba, nieuczciwego opiekuna. To też śmierć nagła, niespodziana jest dlań kara. Karze go znowuż jakaś wyższa, niewidzialna a sprawiedliwa ręka. Znowu podkład idealistyczny, zwłaszcza w opisie przedśmiertnych zapowiedzi zgonu, bo sama

<sup>1</sup> Streszczenie wedle wyd. jubil. *Pism* 1916, *Potop*, t. II, str. 308.

chwila zgonu jak zwykle w tym szeregu zgonów realistycznie narysowana. Grozę śmierci wywołują owe dramatyczno-malowniczo-idealistyczno-mistyczne tutaj akcesorja. Są tu bowiem liczne cudowne zapowiedzi śmierci, zaznaczające przybycie nieoczekiwanego gościa (personifikacja śmierci), zupełnie niezależnie od fizycznego stanu przyszłego nieboszczyka. Zapowiedzi nie śmierci specjalnie, lecz jakiegoś niespodziewanego zdarzenia, ukazują się podczas uczty przedślubnej, już po zrękowinach Pągowskiego ze swą wychowanką Sienicką. Są to: wycie psa, turkot, jakby ktoś przed dwór zajeżdżał, otwieranie się drzwi z nagłą, zgaśnięcie świecy itd. Wszystko to zapowiada nieoczekiwanego gościa, którym jest „Śmierć“. Przybywa ona do dworu... zupełnie niespodzianie, ale i w samą porę. Bawi krótko, załatwia się z Pągowskim prędko. Pągowski umiera nagle na udar serca, żyły mu tylko nabrzmiewają na skroniach, charcze, rzezi, kona.

Pokrewne tym obrazom śmierci, pełnym plastycznej malowniczości, są sceny śmierci, również nie bez tych drapowań, sceneryj i t. p. Nowością w nich jest realizm, spotęgowany do *x*-tej potęgi, aż w naturalizm przechodzący. Zasadnicza, wspólna ich cecha, to nadmierne lubowanie się w przedstawianiu mąk, a stąd krwawe egzekucje z drobiazgowością zbyteczną wymalowane, jaskrawemi naturalnie barwami. A więc przechodzą te krwawe, dramatyczno-naturalistyczne sceny aż w ohydę, budzą wstręt. Naśladowanie, fotografowanie rzeczywistości przybrało tu karykaturalne rozmiary. A zatem miast rzetelnego uczucia grozy, wzniesłego tragizmu, wstręt jeno budzić muszą w czytelniku-widzu, poniżając jego uczucia i zanieczyszczając wyobraźnię, wyszlachetnioną na prawdziwie pięknych obrazach tego rodzaju.



Taką jest przede wszystkim śmierć Azji Mellichowicza w *Panu Wołodyjowskim*, poprzedzona zbiorowym obrazem wstrętnych egzekucyj nad jeńcami Lipkami i starego Nowowiejskiego w tejże powieści, jak również śmiercią atamana Sucha Ruka w *Ogniem i mieczem*. Podobne sceny, ale jeszcze utrzymane w ryzach i uszlachetnione wzniosłymi momentami (nie zawsze zresztą) spotykamy już w *Ogniem i mieczem*, jak: zbiorowa scena śmierci Kniahini Kurcewiczów i jej synów, zwierzęcy lynch dokonany na Barabasz i Tarczuku. Wreszcie i w *Potopie*: zarabanie kompanjonów Kmicica i krwawe oprowanie zdrajcy Kuklinowskiego. Wszędzie takie krwawe egzekucje ukazują się u Sienkiewicza tam, gdzie wogóle siła twórcza i rozmach szlachetnej wyobraźni słabnie. Ręka pisarza sili się wówczas na możliwie dokładne i straszne efekta malarsko-nastrojowe. Bohaterzy tych scen giną wszyscy za zdradę, są to przeważnie ciemne charaktery, straszne ich czyny, to też i okrutna śmierć, jako bezlitosna ale też i sprawiedliwa w pojęciu prawnym kara. Sceny te świadczą, iż Sienkiewicz specjalista w odtwarzaniu rzeczonych, lirycznych nastrojów, malarz męczeńskich, cichych zgonów, potrafi także czasem być okrutnym, nielitościwym, odznacza się nawet pewnym zamiłowaniem w widokach krwawych, jako silnej pobudce nerwowej. Sienkiewicz wysiliwszy siły twórcze w *Ogniem i mieczem* oraz *Potopie* na wzruszające i artystycznie opracowane obrazy śmierci, piękne (śmierć Longina, Radziwiła) w ostatnim tomie *Trylogii* sili się na sztuczne efekta wywołania grozy, przerażenia, ze skutkiem wcale nie efektownym. Sceny tego rodzaju można nazwać *par excellence* nieestetycznymi, bo jakkolwiek i brzydota budzi estetyczne zaciekawienie, tutaj mając spaczoną wyobraźnię, może się ktoś lubować w tych łama-

niach ciała, ale musi przyznać, że obraz jest wstrętny i straszny. Sienkiewicz chcąc malować tragiczność, popada tu w przedstawianie okropności.<sup>1</sup>

Śmierć Azji to najokropniejszy obraz śmierci w powieściach Sienkiewicza. Szczyt grozy, a przede wszystkim ohydy śmierci, spowodowanej nieludzkimi torturami ciała, spotęgowanej barwnem realistycznym, w naturalizm przechodzącym malowaniem, przy użyciu aż nadto jaskrawych barw. Akcja tego dramatu dzieje się w nocy. Mamy tło nie harmonizujące zupełnie z widokiem krwawym. Może autor rozmyślnie dąży do kontrastu, dla spotęgowania okropności tej sceny. Spokojna przyroda szydzi z męki ludzkiej. A może właśnie miał ten kontrast na celu złagodzenie ponurego tła i nastroju, by już nie dolewać oliwy do ognia? W każdym razie jasna, łagodna, księżycowa i cicha noc, szafirowy firmament nieba z tysiącem srebrzystych, spokojnych gwiazd, ten nastrój w przyrodzie pełen spokoju, ciszy, ukojenia, ładu i harmonji, jest czemś paradoksalnym, czemś wprost przeciwnym do orgji uczuć nieludzkich, jakie opanowały ludzkie serca – i do wynikających z nich czynów.

Mord dokonywany na Azji, ten cały wymyślony sposób przedłużania konającemu mąk, cały aparat tortur, przygotowujący zwolna śmierć, wyległy w komórkach mózgu człowieka-mściciela, jakżeż niesłychanie odbija od tego obrazu błędnego nastroju w przyrodzie. Postać Azji jest wielce tragiczna, cierpi on ogromnie fizycznie i moralnie, lecz sile tragizmu tej postaci przeciwdziała łotrostwo jej natury. Autor chce wyzuć Azję z wszystkiego co ludzkie, aby usprawiedliwić przerafinowaną karę i zemstę na nim. A więc robi z tej postaci prostego zbrojnego, wyjętego z pod prawa,

<sup>1</sup> Chmielowski, *o. c.*, str. 111.



zdrajce, żołnierza bez honoru, obciążonego winami proporcjonalnymi do kary. Kara okropna, ale i wina nie mniejsza. Azja zginie w torturach, lecz nie zginęły jego ofiary: shańbiona Zosia Boska i siostra Nowowiejskiego Ewa, będą piły dalej swój kielich goryczy, jaki im Azja zgotował. Cięży na nim śmierć starego Nowowiejskiego i rozpacz jego syna, choroba Basi, męka Wołodyjowskiego, krwawe napady na wsie i miasta i tyle innych przerażających czynów. Sienkiewicz przesadził, skarykaturował tę postać, dając jej tyle zwierzęcych rysów, a prawie żadnego ludzkiego (chyba tylko te rozmyślenia przedśmiertne o życiu pozagrobowym, będące niekonsekwencją psychologiczną w charakterze Azji). Stworzył kreację potwora — nadzwierzę i obraz jego śmierci wstrętnej i strasznej.<sup>1</sup>

Parę wyjątków z opisu śmierci Azji, nadziewanego na pal: „Kości nieszczęśnika rozstępowały się, ciało darło się na dwie strony; ból niewypowiedziany, tak straszny, że graniczący niemal z potworną rozkoszą, przeniknął jego jestestwo. Pal pograżał się głębiej i głębiej. Tuhay-beyowicz zwarł szczęki, wreszcie jednak nie wytrzymał — zęby jego wyszczerzyły się okropnie, a z gardzieli wydobył się krzyk: A! a! a! — do krakania kruka podobny.

— Wolno! — skomenderował wachmistrz.

---

<sup>1</sup> Mimo tego silnego realizmu w krwawych egzekucjach w utworach Sienkiewicza, w porównaniu n. p. z podobnymi opisami śmierci u Żeromskiego — stwierdzić trzeba i obrazy tego rodzaju u Sienkiewicza są jeszcze delikatne. Żeromski w najlepszych swych powieściach z lubością pławi się w krwi poprostu, daleko silniej drażniąc nerwy czytelnika. Przypomnijmy sobie tylko opisy walk w Saragossie (*Popioły*) oraz niektóre drastyczne, krwawe sceny w *Urodzie życia*, *Wiernej rzece*, *Rozdziobią nas kruki i wrony*, *Przedwiośniu* i t. d. Sienkiewicz epik, w zestawieniu z Żeromskim — zachowuje jeszcze pewną miarę i równowagę.

Azja powtarzał swój straszny krzyk coraz szybciej.

— Kraczesz? — spytał wachmistrz...

...Lecz męka jego nie była skończona; po chwili wachmistrz zbliżył się do pala ze świdrem w rękę i zawołał na stojących:

— Podsadźcie mnie!

...I to rzekłszy, zapuścił ostrze w źrenice, zakreślił raz i drugi, a gdy powieka i delikatna skóra, otaczająca oko, owinęły się już naokół skrętów świdra — szarpnął.

Wówczas z obu jam ocznych Azji wypłynęły dwa strumienie krwi i płynęły jakby dwa strumienie łez po jego twarzy“ i t. d. i t. d.<sup>1</sup>

Również niesmak estetyczny budzą obrazy, znęcania się Tatarów nad jeńcami, żołnierzy polskich nad Lipkami, śmierć atamana Sucha Ruka, starego Nowowiejskiego. Wszędzie okropność, realizm, krwawość wyrafinowanych egzekucyj.

Śmierć Barabasza i Tatarczuka z *Ogniem i mieczem* pozbawiona jest również momentów wzniosłych. Obraz naturalistyczny, pełen ohydy, przerażenia, podobnie jak i śmierć Azji. Tam przynajmniej ginie winny, a tu ofiary zemsty prywatnej Chmielnickiego. Dlatego też ku niemu, jako moralnemu sprawcy tych męczarni śmiertelnych, zwraca się głęboka niechęć czytelnika, coś jakby uczucie osobistej doń urazy.

Realizm i pewną dramatyczną malowniczość widzimy w śmierci zawalidrogów, kompanjonów Kmicica (*Potop*). Obraz leżących, haniebnie zmasakrowanych trupów — realistyczny, żywymi barwami oddany. Kmicic ogląda je w nocy, przy blasku czerwonego płomienia kaganka. A więc znów tło nocne, barwy czarna i czerwona (noc i światło).

---

<sup>1</sup> Wydanie jubileuszowe *Pism* 1916, str. 323–324.



Śmierć zdrajcy Kuklinowskiego wstrętna i okropna. Znow okrutne pastwienie się nad ciałem bezbronnego. Ale ponieważ Kuklinowski jest wielkim łotrem, więc okropność egzekucji maleje wobec zadośćuczynienia społecznego.

Umyślnie pominięta śmierć Kurcewiczowej i jej synów z *Ogniem i mieczem*, teraz dopiero wypada omówić. W całym tym bowiem korowodzie obrazów śmierci wybitnie realistycznych, wstręt budzących przerafinowaniem mąk cielesnych, jedynie ta zbiorowa scena śmierci, krwawej i okrutnej również, zajmuje cokolwiek odmiennie i bardziej dodatnie miejsce. Jest tu połączenie tej plastycznej, kolorystycznej – znowu barwy: czarna (noc) i czerwona (krew i ogień) przeważają – dramatycznej w wysokim stopniu malowniczości pełnej grozy, ze wstrząsającym, realistycznym opisem ohydnych mordów. Zarazem okropność tego obrazu łagodzą pewne wznioślejsze momenty, osłabiające napięcie tragiczne i broniące od obudzenia zupełnego niesmaku w czytelniku-widzu. Kurcewiczowa jest zdrażczynią wobec Bohuna. Śmierć jej jest karą i zemstą z jego strony, a dla niej samej oczyszczeniem z win. Cały wstęp do tej krwawej, zbiorowej sceny mordu, wyjętej jakby z prawdziwego dramatu – mistrzowski. Stopniowanie nastroju grozy wspaniałe. Rozmowa kozaka z Kurcewiczową i jej synami jest świetnym wstępem do całości. Słowa Bohuna brzmią coraz posepniej, groźniej. Komnatę, gdzie rozgrywa się ta scena, ogarnia jakiś surowy nastrój, światło zaczyna gasnąć, rarów poczyną kwilić. (Przypomina to cokolwiek stopniowanie nastroju przedśmiertnego w śmierci Pałowskiego).

Punktem kulminacyjnym naprężenia dramatycznego przed orgją mordowania się jest wypowiedzenie przez kniahinię uroczystego słowa, pełnego zdrady „przyrze-

kamy” (oddać Helenę Bohunowi). Poczem po przeczytaniu listu Skrzetuskiego do kniahini i Heleny, straszny krzyk: „Bohun” w ustach kniahini jest zapowiedzią wszystkiego, co się potem stać miało. To krzyk rozpaczny, samoobrony, wołanie o przebaczenie i ratunek. Poczem akcja tego dramatycznego prologu do zbiorowej sceny śmierci w szybkim tempie zbliża się do rozwiązania. Następuje śmierć dwóch młodszych Kurcewiczów, Mikołaja i Symeona, wreszcie najokropniejsza – nieludzkie zamordowanie ich matki. Pierwszy pada Symeon, ugodzony kulą pistoletową z ręki Bohuna. Śmierć jego nagle, jak w bitwie. Że stało się coś straszego, zaświadcza jeno rozpaczliwy krzyk matki, rzucającej się jak wilczyca na ciało syna, drgające w ostatnich konwulsjach. Wkrótce pada drugi syn Mikołaj; w szlachetniejszy sposób zeszedł z tego świata. Sienkiewicz, rozmiłowany w różnorodności pomysłów w przedstawianiu zgonów, nawet w takiej zbiorowej scenie, rozróżnia poszczególne jej typy; odmiennie umiera każda z mordowanych przez watahę Bohuna postaci. Więc też Mikołaj ściera się w pojedynku z Bohunem, bohatersko się broniąc, razy mu nawet srogie zadawszy – póki nie legnie u stóp krwawej Kostusi, zwalczony przewagą siły Bohunowej. Jest to rzeczywiście jeden z rzetelnych dowodów rozmiłowania się Sienkiewicza w opisywaniu najrozmaitszych zgonów i wielkiej artystycznej pracy nad podobnymi ustępami w powieści. Bo cóż ciekawszego i bardziej urozmaicającego ohydne mordy w *Rozłogach*, jak widok szlachetnego pojedynku przy którym milkną wrzaskliwe krzyki kozackie, cisza uroczysta zalega późniejsze pobożowisko śmierci, a kozacy, zgniółszy na chwilę oszalałe zapędy krwiożerczych serc, w skupieniu przypatrują się zapasom swego wodza z młodym kniazem, broniącym życia swego i matki.



Pojedynek ten, to pierwszy moment wznioślejszy w tym całym obrazie zdżyczenia moralnego, środek przeciwdziałający uczuciom wstrętu, jakie może opanować czytelnika-widza, patrzącego na te krwawe orgje. Szczyt tragizmu sytuacji skoncentrował się w osobie nieszczęsnej matki. Śmierć dla niej okrutna sama przez się i przez swój rodzaj. Kona uduszona przez ohydnych siepaczy, bita, targana za włosy. Te męki cielesne są niczem w porównaniu z cierpieniami moralnymi, jakie zgotował jej los mściwy przed skonaniem; to widok nad wyraz bolesny: synów mordowanych w jej oczach przez Bohuna. Sama śmierć kniahini, nie chcącej się z życiem rozstać, to moment w tym epizodzie najbardziej dramatyczny. Błędny zwrok matki, padający na trupy dzieci, do których się rwała bezsilnie z rąk oprawców, wyrwa z ust widza krzyk oburzenia i litości dla dręczonej kobiety. Ukazanie się ślepego, obłąkanego Wasyla na tem strasznym pobojuwisku z paradoksalnym w tem miejscu zapytaniem: „Żali przychodziecie w imię Boże?“ (!) to nowy wznioślejszy moment.

Sienkiewicz umyślnie zwraca uwagę na tę postać, chcąc jej z całą świadomością artysty nadać wszelkie cechy świątobliwości, dla ogromnego kontrastu, jaki ona przynosi z sobą na miejsce krwawych orgij. Uroczyste słowa w imię Chrystusa wypowiedane przez obłąkańca w takiej bezbożnej chwili, robią oczywista ogromne wrażenie na dzikich a zabobonnie przesądnych kozakach. Cisza śmiertelna po słowach Wasyla, a potem trwożnie odpowiadają głosy: *Hospody pomyłuj*. Ten uroczysty, niezwykle chwilowy nastrój (ruchliwość barwna i uczuciowo-nastrojowa!), jaki sprowadza z sobą osoba Wasyla, to najsilniejszy moment wzniosłości w całej tej scenie. Łagodzi ogromnie ohydę rzezi, zwraca uwagę na powagę chwili, jaką jest śmierć. Lecz zaraz po tym

wznioślejszym nastroju, nowy dramatyczny moment: to krzyk konającej już kniahini, słyszającej jeszcze głos swego dziecka: „Wasył, Wasył!“ „Było w jej głosie coś tak rozdzierającego (pisze autor), jakby to był ostatni głos rwącego się życia“.<sup>1</sup> I rzeczywiście był to krzyk rozpaczny ginącego życia, w którym streszczało się wszystko, cała groza położenia, podobnie jak w okrzyku „Bohun“. Tam był lęk przed tem, co się stać może, tu lęk przed tem, co się stanie po śmierci, wołanie rozpaczne o ratunek życia, drogiego jeszcze umierającej, a zarazem straszna skarga matki do syna, na to, co się stało, oraz trwoga przed śmiercią. Po okrzyku matki „Wasył“, obłąkaniec odpowiada, ale jakżeż znów paradoksalnie! Jakież ogromny kontrast stanowią jego słowa czysto szaleńcze w takiej chwili. Gdy matka woła o ratunek, syn odpowiada: „duszo potępiona... gorze ci!“ Nowy to moment podnoszący tragizm śmierci matki, tragizm sytuacji. Brak wszelkiej pomocy, a gdy się syn zjawia, na jej wołanie o pomoc, tak nielogiczną, szaleńczą daje odpowiedź. Tak się kończy ta scena.

Autor szkicuje jeszcze obraz placu walki po jej zakończeniu (sień Rozłogowego dworu). Powtarza się tu sienkiewiczowski rys rozciągania, przedłużania opisów śmierci i jej skutków. Ponownie, już niepotrzebnie, od siebie dodaje Sienkiewicz: „Sień wyglądała strasznie“, zwraca szczególną uwagę realistycznym opisem na trupa kniahini w postawie siedzącej, skulonej, z oczyma otwartymi i wyszczerzonymi zębami. „Ogień napelniał całą sień mdłym światłem, drgającym w kałużach krwi“ itd.<sup>2</sup> A więc znowu dodatek, wykończający malarskie tło faktycznie dramatycznej sceny, jakby wyjętej z ostatniego aktu tragedji. Tło to doskonale uwydatnia-

<sup>1</sup> Wyd. jubil., *Pism*, t. I, str. 165. Scena ta tamże, str. 161 i nast.

<sup>2</sup> Streszczenie – j. w., str. 166 – 167.



jące grozę i powagę położenia już we wstępie zostało podmalowane. Kontrasty barw, jak ciemnota nocy, mdłe światło, czerwone kałuże krwi potęgują ponury nastrój chwili. Przez rzucanie takiego tła, jak zwykle, stwarza autor artystyczną całość. Dramatyczna werwa, tragiczność sytuacji w połączeniu z efektami malarskimi zlewają się w tej scenie w jedność nierozdzielalną.

Trzeba tu jeszcze zwrócić uwagę na zgony samobójcze. Jest ich niewiele. Jakgdyby autor wzdragał się, drżał o przyszłość pozagrobową ginących, która zbyt będzie czarna, bo potępieniem wiecznym. Z wyjątkiem omawianych już na innym miejscu śmierci Petronjusza i Eunice, Zygfryda de Löwe, w których artysta uzyskał zamierzone efekta malarskie czy nastrojowe, zgon samobójcze, n. p. takiego Kromickiego (*Bez dogmatu*), Kresowicza (*Na jasnym brzegu*), Płoszowskiego (*Bez dogmatu*), Nerona (*Quo vadis*), o ile robią większe wrażenie, nie dają estetycznego zadowolenia, ale raczej pewien niesmak. Śmierć Nerona, po kronikarsku i po malarsku jest traktowana — mimo że mogła być rozwinięta w taki obraz, jak n. p. zgon Petronjusza i Eunice. Że Nero się zabija i to w taki tchórzowski i komedjancki sposób, nie przerazi, ani nie zdziwi czytelnika, jakie bowiem życie taki koniec. Że się zabija Kromicki, o czym tylko echo w powieści, to też naturalne, ludzie zrujnowani zwykle tak kończą. Że wreszcie odbiera sobie życie Płoszowski Leon, neurastenik, sceptyk, człowiek nieszczęśliwy, a przedewszystkiem nerwowo chory, myślący już tyle o tej śmierci — rzecz też przewidziana. Choć z innego punktu widzenia śmierć ta jest głęboko smutna. Tragiczniejszą jednak jest niespodziana śmierć fanatycznego Kresowicza i jego odpowiednika, Laskowicza (*Wirry*).

## III

Ze zbiorową sceną śmierci Kurcewiczowej i jej synów, jedną z najciekawszych w wykonaniu, dlatego tu tak szeroko omawianą, mogą stać w jednym rzędzie — oczywiście biorąc pod uwagę budowę epizodów i ich „zbiorowość“ — liczne u Sienkiewicza dramatyczne lub epiczne, malarskie, zbiorowe sceny śmierci. Przez „zbiorowe sceny śmierci“ rozumię takie sceny-obrazy-epizody w powieściach Sienkiewicza, gdzie nie jeden bohater, ale kilku odrazu ginie jakąś śmiercią. Typowy przykład, to właśnie wyżej omawiana scena śmierci Kurcewiczowej i jej synów, także śmierć Lipków i t. d. Należą tu też zbiorowe sceny zgonów w bitwach, zamknięte w obrazach-epizodach batalistycznych, na mniejszą i większą zakreślonych skalę, jak w *Ogniem i mieczem*: pierwsza utarczka Skrzetuskiego z kozakami, zdrada Krzeczowskiego, klęska Korsuńska, bitwa pod Żółtymi Wodami, bitwa z Krzywonošem, odbicie Zagłoby z Heleną, oblężenie Zbaraża; przygody Kmicica, oblężenie Częstochowy, bitwa z Bogusławem, podróż Kmicica, obrona króla — w *Potopie*; oblężenie Kamieńca, bitwa pod Chocimem (gdzie ginie Nowowiejski) w *Panu Wołodyjowskim*; bitwa grunwaldzka (giną tam Lichtenstein, Arnold von Baden, komtur człuchowski Henryk, wielki mistrz krzyżacki i t. d. i t. d.) — w *Krzyżakach*.

Wszędzie tu lubowanie się w krwi, lekceważenie śmierci, tak, że robi ona zupełnie inne wrażenie, aniżeli w poszczególnych specjalnie obrobionych epizodach



i epizodzikach. Odnosi się wzrokowe wrażenia: widok krwawych, skłębionych ciał ludzkich. Poza to podziwia się męstwo, śmiałe wyzywanie śmierci, lekceważy tchórzostwo, lęk przed śmiercią — to wrażenia uczuciowe. Tragizm śmierci maleje tu do minimum. Przeważnie realistyczne to sceny, epiczne, homeryczne, lub dramatyczne, a zawsze plastyczne, malarskie, z mozaiką barw i ruchliwością ciał, życiem, po którym przychodzi śmierć, jako konieczność najwyklesza w świecie. Szczyt takiej odwagi wobec śmierci mają ludzie w *Krzyżakach*, co zgodnym jest zupełnie z pojęciami wieku. Ludzie ci żyją zawsze w śmiertelnym pogotowiu do grobu. Przykładem Zbyszko, tuż przed egzekucją swą rozprawiający o najwykleszych codziennych sprawach i smacznie, bez troski zasypiający. Niema przy takim pojmowaniu śmierci „żadnego patosu, żadnego bohaterskiego gestu, żadnego robionego tragizmu”.<sup>1</sup> Osobną serję scen zbiorowych, w szkicu niniejszym już częściowo omówionych, jako poszczególne epizody, stanowią zbiorowe sceny-obrazy męczeńskich zgonów chrześcijan w *Quo vadis*. Oryginalną wreszcie zbiorową sceną śmierci, której tu nigdzie zaliczyć nie można, jest „dziwny obóz snu i śmierci”, złożony z napół martwych murzynów, chorych na śpiączkę (*W pustyni i w puszczy*).<sup>2</sup>

Mamy też w utworach Sienkiewicza liczne szkicowe opisy śmierci, a raczej wzmianki o niej. Nie tworzą one scen-obrazów, tylko pisarz przez usta któregoś z bohaterów

<sup>1</sup> Ob. Konopnicka, *Trzy studja*, str. 243. Jak Sienkiewicz potrafi nieraz lekceważyć utratę życia, świadczą słowa: „Śmiercią nie wolno nikomu szafować, ale jeśli ktoś zagrozi twej ojczyźnie, życiu twej matki, siostry lub życiu kobiety, którą oddano ci w opiekę, to pal mu w łeb, ani pytaj, i nie czyń sobie z tego żadnych wyrzutów”. *W pustyni i w puszczy*, Warszawa 1912, str. 393.

<sup>2</sup> Warszawa 1912, str. 262–63, 271–72, 275–76.

powieściowych opowiada. Do takich należy n.p. śmierć Anusi Borzobohatej (*Pan Wołodyjowski*), opowiedziana Kmicicowi i Oleńce przez pana Charłampa. Autor usiłuje wywołać współczucie dla zmarłej, rozczula się, roztkliwia, ale nie osiąga żadnego większego efektu. Opis śmierci Anusi Borzobohatej przechodzi bez wrażenia, jak zresztą większego wrażenia nie robi także jej postać, zbyt szablonowo i tylko dekoracyjnie pojęta. Prześlicznym zato opisem, wspaniałym epicznym epizodem w powieści jest opowiadanie o śmierci królowej Jadwigi w *Krzyżakach*. Poza to, tego rodzaju opisami i wzmiankami o zgonach zajmować się specjalnie nie warto, są one bowiem tylko świadectwem częstotliwości zjawiska śmierci u Sienkiewicza, pod rozmaitą ukazującej się postacią.

Ciekawsze i godniejsze uwagi są formalne poematy śmierci u Sienkiewicza. Są to krótkie nowelki, w których sam fakt śmierci panuje wszechwładnie, o ile nie wyłącznie nad nikłą albo i żadną akcją. Już między *Mieszaninami literacko-artystycznymi*,<sup>1</sup> a więc na początku zawodu pisarskiego Sienkiewicza, pojawia się poprawny przekład sienkiewiczowski takiej „śmiertelnej”, prześlicznej nowelki Daudeta: *La mort du Dauphin*.<sup>2</sup> Podobne kreacje sienkiewiczowskie (nie wynika stąd oczywiście, aby ta nowelka Daudeta jakkolwiek dostrzegalny wpływ wywarła na sienkiewiczowskie), to przedewszystkiem nowelki: *Sen*, *Lux in tenebris lucet* (śmierć wśród wizyj, tu zresztą już wzmiankowana) i *Sachem* (taniec i pieśń śmierci), a także tu już częściowo omawiane: *Janko muzykant* i *Jamiol*. W pewnym pokrewieństwie z nimi pozostaje i *Organista z Ponikły* oraz *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*.

<sup>1</sup> Drukowanemi w *Niwie* 1879–1881.

<sup>2</sup> Ob. Hoesick, *Sienkiewicz jako feljetonista*, str. 346.



Wreszcie wyraźnym dowodem lubowania się Sienkiewicza w obrazach śmierci jest opisywanie prawdziwych obrazów malarskich, jak „Sen i śmierć“ Świrskiego (*Na jasnym brzegu*) oraz „Ostatnie spotkanie“ malarza truposzów, Świąteckiego (*Ta trzecia*).

Nowelka *Sen* jest specjalnym dowodem zamiłowania autora *Krzyżaków* w malowaniu śmierci i to idealistycznie pojętej i zastanawiania się nad jej istotą, prowadzącego do wiary, iż śmierć wiezie swą ofiarę do jakiegoś tajemniczego i pełnego zagadek królestwa. Autor zaznacza, że doktor, opowiadający ten niezwykły, niemniej wiarogodny wypadek, jest sceptykiem, człowiekiem niewierzącym. Każę więc czytelnikowi wierzyć w opowiadanie doktora, jako bezstronne, a więc zarazem wierzyć i w związek niewidzialnego świata z ziemskim. Sienkiewicz jest wierzącym i chce przekonać czytelnika o istnieniu jeśli już nie tej dogmatycznej wieczności chrześcijańskiej, to przynajmniej o niezaprzeczonem istnieniu jakiegoś transcendentalnego świata, o czym można przekonać takich nawet sceptyków, jak doktor. A więc jest tu idealistyczne pojęcie śmierci, jako nie kończącej tego życia, ale przenoszącej duszę nieśmiertelną w nieznaną wieczny świat. W tej nowelce występuje już śmierć jako zagadnienie bytu.

Śmiało też powieść *Bez dogmatu* nazwać można wielkim „poematem śmierci“.<sup>1</sup> Istota śmierci bowiem, obok istoty miłości, to zagadnienie do głębi poruszające analityczny umysł Leona. Śmierć jest na pierwszym planie. Śmierć unosi się nad wszystkimi osobami powieści, jedne już zabrała, a grozi jeszcze pozostałym przy życiu. Pani Celina ciągle spodziewała się śmierci i tylko dzięki tej obawie matki, Anielka musiała wyjść za kro-

<sup>1</sup> Mimowoli nasuwa się porównanie naszego *Bez dogmatu* ze wspaniałym „poematem śmierci“ *Trionfo della morte* D'Annunzia.

mickiego. Ciotka Płoszowskiego czuje już pierwsze objawy paraliżu, niedługo więc już i jej życie. Śmierć w tej powieści jest tragedją jej osób, ona sprowadza same nieszczęścia. Jedna śmierć pociąga za sobą drugą, wraz z nieszczęśliwymi powikłaniami. Śmierć starego Płoszowskiego pociąga za sobą zamążpójście Anielki za Kromickiego, a co za tem idzie i śmierć Kromickiego (jako dalsza przyczyna) i Anielki i Leona. Śmierć księdza Łatysza i Dawisa to znowu etapy w rozmyślaniach Leona nad istotą śmierci, więc też wpływające na akcję powieści, przynajmniej pośrednio, przez wywoływanie specjalnego nastroju, który możnaby nazwać „śmiertelnym“. Również widzenia, sny Płoszowskiego o śmierci, myśli i refleksje, wzmacniają tę melancholijną zadumę „śmiertelną“, jaka wieje niemal z każdej karty powieści *Bez dogmatu*. Śmierć unosi się tu nad całą akcją, aby przy końcu zatriumfować w samobójczej śmierci Leona.

Bardzo też często zjawia się śmierć jako zagadnienie bytu, w postaci refleksyj, snutych przez bohaterów powieściowych, oczywiście odpowiednio do tego uzdolnionych. Są jednak i więcej luźne rozważania o śmierci, jako niszczytelce tego życia. Naprzykład pierwiastek ten tkwi w rozmyślaniach rozpacznych Skrzetuskiego na gruzach Rozłogów, w Wołodyjowskiego tęsknotach z okazji śmierci Anusi Borzobohatej, w tragicznych łamaniach się duchowych młodego Nowowiejskiego, w rozpaczach Zygryda de Löwe nad śmiercią Rotgera, w okrutnych mękach duchowych Juranda po stracie żony i Danusi i t. d. Mistycyzm śmierci występuje znów w niedomówieniach, atmosferze mąk pierwszych chrześcijan w *Quo vadis* i w *Pójdźmy za nim*. W wyższym stopniu rozmyślają nad następstwami śmierci ze szczególnem uwzględnieniem ewentualnego życia pośmiertnego dopiero ludzie nowoczesni, w pierwszym rzędzie



Leon Płoszowski, Połaniecki i Bukacki. Płoszowski stawia zapytania, Połaniecki daje na nie bezwzględna, dogmatyczną odpowiedź. Płoszowski nie będąc zupełnym i zdecydowanym ateistą, ani też bezwzględnie wierzącym, przez tę niemożność przechylenia się na którąkolwiek stronę (wiary silnej, czy też bezwzględnego ateizmu) musi na wszystkie zapytania co do pośmiertnej przyszłości odpowiadać wraz ze sceptyczną filozofją: „nie wiem i jeszcze raz nie wiem“. Płoszowski nie mając wiary w życie pozagrobowe, przypuszczając nicosć pozagrobową, boi się śmierci. „Boi się, ponieważ nie wie, co tam jest, i widzi tylko ciemność bez granic, przed którą się wzdraga. Nie wie, czy tam jest nicość, czy jakiś byt bez przestrzeni i czasu, czy może jakiś wicher międzyplanetarny nosi monadę duchową z gwiazdy na gwiazdę i wszczepia ją w coraz to nowe istnienia; nie wie, czy tam jest niezmierny Niepokój, czy Spokój, równie niezmierny, a tak doskonały, jaki tylko Wszehmoc i Wszehdobroć dać może“.<sup>1</sup>

W *Bez dogmatu* śmierć staje na najwyższym piedestale, jako najważniejsze zagadnienie w życiu człowieka, jako najtragiczniejsza konieczność, jaka czeka każdego człowieka po życiu pełnem cierpień. Tak pojmowana śmierć jako najtrudniejsza do rozwiązania zagadka bytu, a zarazem najtragiczniejszy koniec życia ludzkiego, potęguje tragizm nastroju przedśmiertnego i sprowadza najbardziej ponure i bolesne refleksje. W tem świetle śmierć występuje tak czarno, jak ta otchłań nicości pośmiertnej, której obawia się Płoszowski. Takie refleksje doprowadziły Płoszowskiego do negacji życia pozagrobowego i stąd do samobójstwa. Zato wiara bezwzględna Połanieckiego daje mu spokój sumienia już za życia.

<sup>1</sup> Wyd. *Tygodnika Illustr.*, t. XI, str. 148.

Połaniecki nie łamie sobie głowy nad filozofjami, bo cóż one znaczą, skoro przemijają, „a msza po staremu się odprawia“. Nie warto wchodzić w słuszność czy niesłuszność wyników rozmyślań Połanieckiego (nad czem łamali sobie niepotrzebnie głowy krytycy *pro* i *contra* Połanieckiemu walczący). Zdaje się jednak, że sympatja autora staje częściowo po stronie Połanieckiego. Zdaje się, że Połaniecki właśnie jest tym wzorem mądrego myślenia, który, do pewnego stopnia, przeciwstawiany być może Płoszowskiemu.

To też Sienkiewicz przedstawia zgony wierzących otoczone aureolą pogody, szczęścia ze względu na wiarę w przyszłe wieczne życie. Dlatego tak spokojnie umiera (typowy na to przykład) stary Płoszowski, ksiądz Łatysz itd., bo wierzą. Niepokój zaś przedśmiertny szarpie takich sceptyków, jak Leon, po części Bukacki itd. (wyjątek stanowią tu Petronjusz i Eunice, jednak to nie dusze nowoczesne, więc w tej galerji dusz szarpanych trwogą przed nicością niema dla nich miejsca). Ponieważ zaś Sienkiewicz dąży zwykle do ostatecznego optymistycznego końca, większość więc jego powieści i nowel kończy się pogodnie, ponury pesymizm potępia (np. w recenzjach z utworów Zoli, Daudeta, Orzeszkowej, itp.),<sup>1</sup> więc i swych bohaterów pragnie uszczęśliwić przed śmiercią nadzieją lepszego przyszłego życia. Przeto stale dąży do opisywania zgonów ludzi wierzących, a jeśli sceptyków, to przed śmiercią nawracających się, co objawia się zewnętrznie choćby w przyjmowaniu ostatnich sakramentów i zaświadczeniu pocieszającym siebie samego, że „tam coś jest“. Dlatego to Gustaw w *Na marne*, który nie modlił się nigdy, jak sam przed

<sup>1</sup> Ob. Hoesick, *Sienkiewicz jako feljetonista, Mieszaniiny literacko-artystyczne w „Niwie“ 1879–1881*, str. 243 i n., 302, 304, 305, 360–61.



śmiercią wyznaje, na pytanie, czy wierzy w nieśmiertelność: „kiwnął głową na znak potwierdzenia“, już prawie w chwili konania. Tak bowiem chciał autor, który nie może sobie wyobrazić, aby ktoś mógł umrzeć bez pojednania się z Bogiem i bez jakiejś nadziei, że tam jest przecie coś. Przykładem tu jeszcze Bukacki, niewierzący, sceptyk buddysta, wzdychający za życia do Nirwany a przed śmiercią ze strachu przed przyszłością spowiadaający się itp.

Ta dążność u autora doprowadza nawet do załamania się jednolitości charakterów osób, do niekonsekwencji psychologicznych w ich charakterach. Przykładem choćby taki Bukacki, nienaturalnie wierzący przed śmiercią, albo taki Azja Mellechowicz, rozmyślający przed torturami o swej pozagrobowej przyszłości. I jego, tego zezwierzęconego łotra szarpała niepewność, co się z nim stanie po śmierci, strach przed Chrystusem, którego niegdyś wyznawał a potem się zaparł, i niedowierzenie swemu prorokowi, który widocznie jest od Chrystusa słabszy, skoro go wydał w ręce niewiernych, i niema sił z tych rąk go wydobyć. Trzebaby przyznać, że takie rozmyślenia nie mogły przechodzić przez głowę człowieka tak zatwardziałego, tak nietroszczącego się o niczyje względy i autorytety, jak Azja. Także Radziwiłł pyta się przed śmiercią, czy poza wiarą katolicką nie można być zbawionym i rewokuje od błędów wezwaniem imienia Matki Boskiej. Prawdziwy spokój przedśmiertny daje chrześcijańska i to katolicka śmierć. To też wszyscy prawie w sienkiewiczowskiej powieści umierają pobożnie, nietylko wierząc wewnętrznie w nieśmiertelność duszy, ale i zewnętrznie dbając o dopełnienie obrządków kościelnych. Płoszowski jest tu wyjątkiem, zresztą odstraszającym przykładem, że tak bezbożnie umierać nie

trzeba, do takiego zaś końca doprowadziła go niewiara. Inne zaś samobójcze śmierci (Kresowicza, Laskowicza i t. d.) toną w morzu takich pobożnych, w pojednaniu się z Bogiem zgonów.

Dałoby się nawet wykazać pewną ewolucję w twórczości Sienkiewicza, w rozmyślaniach i poglądach na życie przyszłe. Tu tylko zaznaczyć trzeba, że inaczej cokolwiek mówi o życiu pośmiertnym przez swoje postacie powieściowe Sienkiewicz poczęści pozytywista, pesymista, a więc w pierwszym okresie (młodzieńczym) swej twórczości, a inaczej nieco i już do końca niezachwianie jednak, późniejszy Sienkiewicz zachowawca, człowiek religijny. Wyrażanie się o życiu pozagrobowym w młodzieńczym okresie, już wtedy zdążające do optymistycznego końca, znacznie jednak swobodniejsze, mniej skrępowane, niż w utworach tego drugiego okresu. Odnosi się to szczególnie do pierwszej powieści *Na marne*, a także do *Hani*.

Może odbiciem atmosfery duchowej, jaka panowała wśród pozytywistycznej młodzieży warszawskiej, a zresztą wogóle młodzieży, zwykle sceptycznej i wątpliwej, są te niefrasobliwe, zarozumiałe gadaniny studentów z *Na marne*, jak n. p. Gustawa, Augustynowicza, Szwarca. Augustynowicz tak rozmyśla o swym koledze Szwarcu: „...jak ten człowiek, niedawno jeszcze tak czynnie i szeroko żyjący, za parę dni będzie może czemś martwym tylko, co zakopią w ziemię i... *finita la comedia!* Och, myśl codzienna i zwyczajna, a codzień równie gorzka dla tych, którzy muszą tak myśleć: „Koniec!... proch!...“ A jednak [gdy] żył pełnym życiem, wtedy sądził, wybierał, działał może i szerzej od innych. Jak pług odrzuca rolę, tak on na gruncie życia z pokładów zła i dobra dobywał dobroć?... Mimiowoli człek [za]pyta o sens moralny tej bajki. Gdzie, kiedy,



na jakich gwiazdach, na jakich planetach znajdzie[*sz*] zagrobowa odpowiedź dla żyjących? Nieśmiertelność!!!“ itd.<sup>1</sup>

A dalej w teże samej powieści refleksje autora: „Medycyna odkrywała<sup>2</sup> koniec życia, nie wskazując, czy istnieje ciąg dalszy. Zdejmowano tam bez najmniejszego wahania zasłonę ze śmierci. Cała ohyda tej podziemnej robotnicy ukazywała się tam z naągą bezczelnością. To, co było umarłego, było zarazem cyniczną obietnicą dla żywych. Śmierć przy jasnym dniu zdawała się mówić: dowidzenia w ciemnościach! Była niby zapowiedzią, noszącą w sobie desperackie wskazówki bezsilności człowieka wobec tej siły nieubłaganej, złośliwej, bezczelnej i obmierzłej zarazem. Ta właśnie siła [widziana twarzą w twarz sama] budziła w młodych umysłach gwałtowną reakcję. Reakcja ta objawiała się tak: Nie traćmy czasu, używajmy życia, bo prędzej czy później, wszystko djabli wezmą!“<sup>3</sup> Podobnie również odzywa się student-korepetytor z *Hani*.<sup>4</sup>

Odpowiedź, rozwiązanie tych wszystkich dręczących pytań daje Połaniecki w słowach: „naprawdę, żeby pogodzić się z życiem, trzeba naprzód pogodzić się ze śmiercią, a bez wiary w coś pozagrobowego jest to wprost niemożliwe. Natomiast, gdy się ją ma, kwestja upada, jakby jej nie było... Ma się przed sobą tylko widok jakiegoś nowego istnienia, w najgorszym razie ogromnie ciekawego — i ta pewność równa się spokojowi i ciszy.“<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Wyd. *Tygodnika Ilustr.*, t. LXXIV, str. 187–88. Poprawki (w kwadratowym nawiasie) wedle pierwodruku (*Wieniec* 1872).

<sup>2</sup> Szyk wyrazów wedle pierwodruku *j. w.* w przypisku.

<sup>3</sup> Wyd. *Tygodnika Ilustr.*, t. LXXIV, str. 37. Zdanie w nawiasie wedle pierwodruku (*Wieniec* 1872).

<sup>4</sup> Wyd. *Tygodnika Ilustr.*, t. I, str. 221.

<sup>5</sup> Wyd. *Tygodnika Ilustr.*, t. XVIII, str. 42–43.

Może być, że taki spokój i ciszę wraz z niezachwiana wiarą dogmatyczną posiadał i sam autor, a stąd i jego ludzie. Stąd idealistyczne i mistyczne pojęcie śmierci jako zagadnienia i prawowierne zgony sienkiewiczowskich postaci. Dlatego to zdobył się Sienkiewicz na narysowanie męczeńskich, triumfalnych zgonów pierwszych chrześcijan w *Quo vadis*, Longina w *Ogniem i mieczem* i t. p. Wiara w życie przyszłe dawała im siłę i moc, pozwalała znosić tortury ciała i ginąć z radością. Zarazem jednak ci sienkiewiczowscy ludzie, tak umierający, mają wspólną cechę charakteru: miękkość ogromną, brak tężyny duchowej, płynącej z nich samych. Oni wszyscy muszą się o coś opierać. Oni nie mają odwagi powiedzieć sobie: — tam nic niema i umrzeć spokojnie (z wyjątkiem Petronjusza, ale to wykwit rzymskiej, nie chrześcijańskiej i nowoczesnej kultury). Oni wszyscy wolą się zmuszać do wiary w nieśmiertelność duszy (Gustaw, Bukacki), muszą mieć jakąś nadzieję, jakieś złudzenie, wszyscy słabi, nie umiejący iść o własnych siłach duchowych przez życie. Muszą, jak Połaniecki, znaleźć ukojenie w bezwzględnej wierze, inaczej dręczą się, łamią i giną samobójczą śmiercią, jak Płoszowski.

Dobiegamy kresu. Widzieliśmy tu opisy śmierci w przedstawieniu idealistycznym, realistycznym, naturalistycznym. Śmierci pogodnej, cichej, rzewnej, tragicznej, groźnej, strasznej, okrutnej, okropnej. Obrazy jasne, ponure, jaskrawe, harmonijne i dysharmonijne. Zgon dzieci, ludzi młodych, dojrzałych i starców. Szczegółowe omówienie ich jasno wykazuje, że Sienkiewicz wielki malarz życia i świetny humorysta<sup>1</sup> jest zarazem wielkim artystą, poetą i malarzem śmierci—spe-

<sup>1</sup> P. St. Papée, *Henryk Sienkiewicz jako humorysta*, Poznań 1922.



cialistą. Trzeba to podkreślić z uznaniem dla wielkiej wszechstronności twórczej jego pisarskiego talentu. Niniejsza rozprawka jest tylko szkicem estetyczno-literackim, rozważającym zjawisko śmierci w zamknięciu niemal, u Sienkiewicza wyłącznie. Możliwe jeszcze rzucić tło porównawcze przez wywołanie śmiertelnych wizyj z utworów innych pisarzy i poetów polskich, szczególnie tej miary co Prus, Żeromski, Słowacki<sup>1</sup> a może jeszcze i niepolskich.

---

<sup>1</sup> Ciekawym byłoby zbadanie wpływu obrazów śmierci u Słowackiego, tak częstych i pięknych (n. p. śmierć Ellenai) na sienkiewiczowskie (czy był i w jakim stopniu). Interesującą byłaby również paralela między Sienkiewiczem a Żeromskim, jako malarzami śmierci. Jakżeż inaczej opisuje śmierć autor *Popiołów* i *Rozdzióbą nas kruki, wrony*.

