

Aleksander Wit Labuda

Apoteoza Rolanda i polska topika bohaterskiej śmierci

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 78/2, 61-89

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ALEKSANDER WIT LABUDA

APOTEOZA ROLANDA
I POLSKA TOPIKA BOHATERSKIEJ ŚMIERCI

[...] śmierć sama i jej piekiel-krater
Cóż są?... — rzecz wielka lub licha:
W miarę do tego, jak? jaki bohater?
Dopełnił swego kielicha — —

(C. Norwid, *Vade-mecum*,
LXXIV: *Bohater*)

W *Pieśni o Rolandzie* śmierć głównego bohatera stanowi kulminacyjny punkt akcji. Dla interpretacji *Pieśni* jest to scena bardzo ważna, bo w niej zbiegają się naczelne wątki ideowe utworu, w niej właśnie dochodzi do pełnego odsłonięcia sensu czynu hrabiego i wartości jego rycerskiego żywota oraz do ostatecznego potwierdzenia heroicznego wymiaru tej postaci. Ale sceną tą pragnę się zająć z innego powodu. Otóż w poświęconych jej strofach można dostrzec coś więcej niż węzłowy epizod epickiej fabuły. Przez ów jednostkowy epizod przeziiera wyraźnie pewien ogólny wzorzec bohaterskiego umierania, który wskutek swej powtarzalności stał się jednym z toposów literatury europejskiej.

Topika heroicznej śmierci jest starsza od *Pieśni o Rolandzie*, a jej anonimowy autor nie całkiem wynalazł sposób, w jaki kazał umierać swojemu bohaterowi: wykorzystał motywy zapożyczone z antycznego eposu, z żywotów świętych męczenników, z ksiąg liturgicznych i pokutnych oraz z *Biblii*¹. Czerpał z zasobu motywów gotowych, który swą *Pieśnią* wzbogacił i który będzie wykorzystywany i wzbogacany przez pisarzy późniejszych, również polskich.

¹ Strofy o śmierci Rolanda przyciągały uwagę wielu komentatorów *Pieśni* — zestaw najważniejszych prac o poemacie daje A. Drzewicka w książce *Starofrancuska epopeja rycerska* (Warszawa 1979). O źródłach tej sceny pisali: M. Roques, *L'Attitude du héros mourant dans la „Chanson de Roland”*. „Romania” 1940. Przedruk w: *Études de littérature française*. Lille—Genève 1949. — A. Vinaver, *La Mort de Roland*. „Cahiers de civilisation médiévale” 1946. — A. Renoir, *Roland's Lament: Its Meaning and Function in the „Chanson de Roland”*. „Speculum” 1960. — D. D. R. Owen, *The Secular Inspiration in the „Chanson de Roland”*. Jw., 1962. — G. F. Jones, *The Ethos of the „Song of Roland”*. Chapel Hill 1963.

Wychodząc od analizy toposu wpisanego w scenę śmierci Rolanda spróbuję przyjrzeć się trzem analogicznym scenom znanym z literatury polskiej. Skupię się wyłącznie na zależnościach, które komparatyści nazywają związkami typologicznymi², co znaczy, że nie będę dociekał pochodzenia motywów występujących w omawianych scenach śmierci, lecz zajmę się ich symboliką. Scenę śmierci Rolanda potraktuję jako wygodny, bo sugestywny i wyrazisty punkt wyjścia do spostrzeżeń porównawczych, a polskie przykłady zostaną tak dobrane, by ukazać topos w wersjach patetycznej, tragicznej i zaprzeczonej.

Wniebowzięcie i apoteoza Rolanda

Aby unaocnić ogrom masakry, jaka dokonała się w wąwozie Ronceval, opowiadacz stosuje przede wszystkim technikę wyliczenia. Pospiesznie kreśli obrazy śmierci gromadnej: „Leżą kupami, twarzą ku niebu, twarzą ku ziemi” (126)³, Roland „Tylu Francuzów widzi leżących bez życia” (140). Wielokrotnie — wzorem Homera i Wergilego — wymienia z nazwiska co znaczących rycerzy: są to sceny pojedynków, gdzie jednak opis skupia się na starciu, a zgon jest rejestrowany lakonicznie jako zamknięcie epizodu. Trzy postacie zostały potraktowane inaczej. Na odrębną scenę zgonu zasłużyli sobie hrabia Oliwier (150—151) oraz arcybiskup Turpin (166—167) i oczywiście sam Roland, którego śmierć (174—178) została poprzedzona szczegółowym opisem przygotowań do niej (od 168). Ciała na pobojowisku i pojedynki to tło dalekie, choć nakreślone wystarczająco szczegółowo, ażeby widać było, jak bardzo bezładnie umierają poganie. Śmiercią baronów francuskich rządzi ład, szczególnie mocno widoczny w odrębnych scenach śmierci trzech przyjaciół. Nietrudno jednak spostrzec, że obrazy zgonu Oliwiera i Turpina stanowią dla sceny umierania Rolandowego tło bliskie i kontrastowe, które ma uwydatnić liczne znaki heroizacji zawarte w tej scenie, a niewidoczne w pozostałych dwu obrazach. Trzeba zatem skupić się na scenie najbardziej rozbudowanej, a także na strofach mówiących o tym, jak Roland gotuje się do śmierci. Zachowania, słowa, rekwizyty, gesty, układ leżącego ciała — wszystkie motywy, które złożyły się na obraz Rolandowego umierania, spróbujemy ułożyć w trzech pasmach znaczeniowych.

I. Znaki ethosu rycerskiego

1. Świadectwo męstwa: Roland umiera twarzą do wrogów, „tak czy-

² Zob. A. W. Lipatow, *Wpływy literackie a wspólność typologiczna*. Z rosyjskiego przełożyły B. Janiszewska i Z. Smolska. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2.

³ Tekst *Pieśni* cytuję w przekładzie T. Boya-Żeleńskiego, z antologii: *Arcydzieła francuskiego średniowiecza*. Wybór M. Żurowskiego. Wstępy i przypisy Z. Czernego. Warszawa 1968. Liczby w nawiasach oznaczają strofy.

ni chcąc, aby Karol powiedział i wszyscy jego ludzie, że umarł jako zwycięzca i jako zacyjny hrabia” (174).

2. Pożegnanie z bojowym rynsztunkiem: zemdlony Roland budzi się i zabija Saracena, który próbował mu odebrać Durendalą, nie chce zostawić miecza poganom, daremnie usiłuje go złamać, wygłasza jego pożegnalną pochwałę, wreszcie kładzie się na nim i chroni go własnym ciałem, ponieważ:

a. Miecz to atrybut rycerskiego stanu, tracąc go traci się twarz i pozycję.

b. Durendal to oręż prawdziwie święty — głowica rękojeści zamyka relikwie: ząb św. Piotra, pierwszego namiestnika Chrystusowego na ziemi — symbol jedności Kościoła; krew św. Bazylego — twórcy reguły zakonnej — przypomina, że stan rycerski to również zakon, inicjacyjny rytuał pasowania jest połączony ze ślubowaniem⁴; włosy św. Dionizego, męczennika, pierwszego biskupa Paryża i patrona Francji, symbolizują poświęcenie dla ojczyzny; strzęp szaty Najświętszej Panny, która jest symbolem czystości (173).

c. Durendalą otrzymał Roland od cesarza Karola podczas ceremonii pasowania na rycerza, by od tej chwili się z nim nie rozstawać — miecz to wierny towarzysz, a zarazem depozytariusz i znak wojennych czynów i rycerskiej chwały Rolanda: w pożegnalnej przemowie do Durendala Roland mówi do miecza, ale to miecz przypomina mu wspólne ich dzieje (171—172).

3. Świadectwo przywiązania do ojczyzny: w przedśmiertnym pożegnaniu ze światem Roland myśli o słodkiej Francji i cesarzu, o dokonanych na ich rzecz podbojach, o swoich krewniakach — w ten sposób składa dowód miłości do ojczyzny ziemskiej pojmowanej zgodnie z wyobrażeniami feudalnymi: wierność wasala seniorowi, poczucie związku z rodem i ojcowizną, więź z terytorium ojczystym (176).

4. Znaki ładu i gotowości na śmierć: Roland umiera w sposób uładowany, śmierć go nie zaskakuje, ma on czas na uporządkowanie swoich ziemskich spraw.

5. Rynsztunek bojowy znajduje się przy zmarłym (174). Roland, który żył i poległ jak rycerz, pozostaje nim po śmierci, nie rozstał się z mieczem i rogiem — najdroższą mu częścią ekwipunku — tak jakby miał je zabrać w podróż po zaświatach⁵.

II. Znaki wiary

1. Chrześcijańskie przygotowanie do śmierci

⁴ Zob. L. Gautier, *La Chevalerie*. Paris 1884. — M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1973.

⁵ Obyczaj grzebania zmarłych wraz z częścią dobytku i wiara, że trzeba ich wyposażać na pośmiertne bytowanie, występują w wielu kulturach. Zob. H. Wałkowska, *Kult zmarłych w Indiach starożytnych. Studia z etnografii Indii*. Wrocław 1973.

a. Mimo że arcybiskup Turpin przed bitwą udzielił rozgrzeszenia wszystkim Francuzom, Roland rozpoczyna pokutę: „położył się na zielonej murawie, twarzą do ziemi” (174), przyjął więc postawę właściwą ceremoniałowi pokuty publicznej, a będącą zewnętrzną oznaką pokory, skruchy i żalu za grzechy ⁶.

b. Leżący Roland unosi się, zapewne klęka i „słabnącą ręką uderza się w piersi” (174), wyznaje Bogu swoje winy: „*mea culpa*; za moje grzechy, wielkie i małe, jakie popełniłem od godziny urodzenia” (175). Nie wymienia osobno pychy, pierwszego z siedmiu grzechów głównych, który zarzucił mu Oliwier (131), dokonuje natomiast generalnego rachunku sumienia.

c. „Wyciągnął do Boga prawą rękawicę” (175) — w geście lennego hołdu Roland uznał się wasalem Pana niebios, które dla chrześcijanina są drugą, nadziemską ojczyzną.

d. W modlitwie przedśmiertnej Roland wymienia Łazarza i Daniela — te dwie biblijne postacie pojawiają się często w średniowiecznych modlitwach pokutnych, gdzie — wyraźniej niż w słowach Rolanda — pogrążona w grzechu dusza jest przyrównywana do Daniela w jaskini lwów (Daniel 6, 17—25) i do Łazarza w grobie (J 11). Łaska i przebaczenie Boże wydobywa duszę z grobu lub jaskini grzechu, a sakrament rekoncylacji (dziś — rozgrzeszenie) dopełniony nałożeniem rąk biskupa na głowę pokutnika przywraca go do stołu Pańskiego i wspólnoty wiernych. Rytu rekoncylacyjnego w *Pieśni* być nie może, bo Roland umiera samotnie. Dopełnia aktu pokuty skróconej, dopuszczalnego w obliczu śmierci i pod nieobecność kapłana ⁷.

2. Pojednanie z Bogiem: Roland „doszedł, ze złożonymi rękami, swego końca” (176) — zgon nastąpił w czasie modlitwy i domyślać się trzeba, że bohater nie klęczy już, lecz leży. Takie ułożenie ciała — częste na rzeźbach nagrobnych — świadczy o śmierci w uspokojeniu (a nie w duchowych i cielesnych konwulsjach), a przede wszystkim o tym, że Roland uzyskał przebaczenie win, że zmarł pojednany z Bogiem, bez długów wobec świata, który opuszcza.

3. Znaki ładu i gotowości do połączenia się z Bogiem. W scenie Ro-

⁶ Sugestywny i współczesny *Pieśni* opis pokuty publicznej znajduje się w *Kronice polskiej* Galla Anonima (ks. III, rozdz. 25). O średniowiecznych obyczajach pokutnych zob. F. W. H. Wasserschleben, *Die Bussordnungen der abendländischen Kirche*. Halle 1851. — H. J. Schmitz, *Die Bussbücher und die Bussdisziplin der Kirche*. T. 1—2. Mainz—Düsseldorf 1883—1898. — *Dictionnaire de Théologie catholique*. T. 12. Paris 1933, hasło „Pénitence”.

⁷ Jest to szczegół archaiczny, świadczący o wczesnym powstaniu *Pieśni*. W eposach powstałych po r. 1150 bohaterowie nie umierają już bez spowiedzi i absolucji, gdyż od połowy XII w. nagła i samotna śmierć była odbierana jako oznaka przyszłego potępienia. Zob. J.-Ch. Payen, *Le Motif du repentir dans la littérature française médiévale (des origines à 1230)*. Genève 1968, s. 116.

landowego umierania odnajdujemy elementy biologicznego i psychologicznego realizmu — zachowania dające się przyczynowo tłumaczyć stanem śmiertelnie zranionego i wyczerpanego człowieka. Dominuje jednak ceremoniał — zachowania celowe i znaczące, które świadczą, że Roland panuje nad sobą i wie, jak umierać, ażeby nie splamić rycerskiego honoru i dostąpić zbawienia. Dominuje rytuał śmierci godnej — godnej rycerza i chrześcijanina. Stąd wrażenie uporządkowania i celowości.

II. Znaki heroizmu

1. Bohater umiera samotnie — w potyczce wyginęła wprawdzie cała ariergarda, wszyscy towarzysze i przyjaciele hrabiego, ale on umiera ostatni. Jego śmierć jest więc wyeksponowana konstrukcją fabuły.

2. Śmierć bohatera jest godna szczególnej uwagi — na dokładny opis śmierci zasłużyli sobie również Oliwier i Turpin. Obaj umierają godnie. Jeden jako rycerz i chrześcijanin, drugi jako duchowny i żołnierz. Ale opis ich zgonu pozbawiony jest znaków heroizmu, służy jako tło dla nasyczonej takimi znakami sceny śmierci Rolanda. Została ona wyeksponowana środkami narracyjnymi.

3. Stracénicza decyzja. Wobec przeważających sił wroga Roland odmawia przywołania na pomoc głównego korpusu z cesarzem. Oliwier ocenia tę decyzję jako „szaleństwo” (131), a jej przyczynę widzi w pysze hrabiego. Od razu też wiadomo, że siebie i towarzyszy Roland wystawia na pewną śmierć.

4. Silna motywacja ideowa. Ale sam Oliwier, a także Turpin, Roland i narrator dostarczają tej decyzji silnych motywacji ideowych: obrona swoich, duch krucjaty, honor rycerski. Sam Bóg opowie się za słusnością tych racji.

5. Nadzwyczajność: śmierci Rolanda towarzyszą wydarzenia cudowne, które naruszają normalny bieg rzeczy.

6. Bohater umiera wywyższony: wzgórze, na którym kona Roland, ma swój prawzór we wzgórzu Golgoty. Za jego sprawą bohater doznaje podniesienia w sensie prawie liturgicznym — jak hostia w monstrancji.

7. Styczność z zaświatami. Roland umiera pod sosną, być może szuka cienia. Ale drzewo na wzgórzu śmierci sugeruje też symboliczną łączność ziemi z niebem. Tę rolę przypisują drzewu różne mitologie, w *Pieśni* bliższym odniesieniem zdaje się krzyż na Golgocie.

8. Męczeńska ofiara. Oddający ducha Roland „Opuścił głowę na ramię” (176) jak Chrystus konający na krzyżu: sugestia śmierci męczeńskiej, której prawzorem są dzieje Chrystusa, od Jego rozmowy z Ojcem w Ogrójcu, po Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie. Jest to śmierć wybrana przez człowieka w wyniku swobodnej, nieskrępowanej decyzji. Decyzji podjętej w imię wartości najwyższych i służącej ocaleniu człowieczeństwa. Ale jest to też śmierć, która pełny sens uzyskuje dopiero jako element planu Bożego, jako element przerastającego ludzkie rozumienie przeznaczenia. Nie rozumie tego Oliwier wyrzucający Rolandowi

szaleństwo i pychę, nie rozumie też, że męczennik nie musi być istotą doskonałą, ponieważ doskonałości sięga dopiero w akcie ofiary. Mimo szaleństwa i straceńczego charakteru decyzji, śmierć Rolanda nie ma nic z bezsensownego przypadku lub samobójstwa.

9. Wniebowzięcie. Po duszę Rolanda przybywają aniołowie: Boski wysłannik Gabriel, który Maryi zwiastował, że będzie matką syna Bożego (Mt 1, 18—25; Łk 1, 26—38). Archanioł Michał — pogromca diabelskiej bestii, wódz niebieskich zastępów i patron konających (Daniel 10, 13; Juda 1, 9; Apok 12, 7—9). Cherubin, którego Jahwe uczynił strażnikiem wrót do raju (Rodz 3, 24). Te cudowne znaki świadczą, że nad Rolandem czuwa Opatrzność, że dokonując swobodnego wyboru był on zarazem wykonawcą woli Bożej i że jego czynu nie można interpretować w kategoriach czysto ludzkich.

10. Apoteoza. Aniołowie „Niosą duszę hrabiego do raju” (176) — to najsilniejszy znak heroizacji. Dla chrześcijan niemożliwa jest apoteoza rozumiana w etymologicznym znaczeniu jako przebóstwienie. Toteż Roland nie staje się bogiem czy półbogiem jak heros u Greków lub cesarz u Rzymian, lecz łączy się z Bogiem w mistycznej komunii. Rycerz i chrześcijanin powraca do wiecznej ojczyzny: „Roland umarł; Bóg ma jego duszę w niebie” (177).

W scenie Rolandowego umierania odnajdujemy dwie grupy motywów istotnych, chociaż niejednako, dla toposu heroicznej śmierci. Grupę pierwszą stanowią motywy śmierci godnej: Roland przez sposób, w jaki rozstaje się ze światem, nie sprzeniewierza się wartościom, którym winien służyć człowiek jego stanu (rycerz) i czasu (chrześcijanin). Grupa druga to motywy, które zarówno postaci Rolanda, jak i jego umieraniu nadają wymiar nadludzki, wymiar heroiczny. Śmierć godną człowieka dzieli Roland z przyjaciółmi — Oliwierem i Turpinem oraz zepewne z towarzyszami walki, którym opowiadacz poświęcił mniej uwagi. Pogonie potrafią ginąć po rycersku, lecz umierają niegodnie, ponieważ zawiedli ich fałszywi bogowie Apollin, Terwagant i Mahomet (187). Na tym tle jedynie Roland ma śmierć godną i zarazem heroiczną.

W trzech strofach skupionych na chwili zgonu nie ma tragizmu. Bije z nich patos, ponieważ opowiadacz szuka tu dla Rolanda nie litości, lecz podziwu. Patosowi tej sceny służy specyficzny dla niej dobór szczegółów fabularnych oraz właściwy całej *Pieśni* sposób opowiadania i gospodarowania ocenami.

Strofy bitewne pełne są wzmianek o fizjologii walki i umierania. W ten sposób jest także portretowany Roland. Przed śmiercią: „Uszami mózg mu się wylewa” (168), „oczy mu zachodzą mgłą” (171). I po śmierci: „Ciało jego pozostało piękne, ale straciło barwę; oczy stoją w ślup i pełne są ciemności” (207). Obrazy cielesnej powłoki naznaczonej naturalistycznymi symptomami śmierci nie pojawiają się w strofach mówiących o zgonie. Oto charakterystyczne zdania początkowe: „Roland

czuje, że śmierć go bierze całego; z głowy zstępuje do serca" (174), „Roland czuje, że dobiegł już kresu" (175), „Hrabia Roland leży pod sosną" (176). Śmiertelna akcja została tu wyraźnie przeniesiona do wnętrza Rolandowego ciała.

Ale nie na niej skupia się opowiadacz — oszczędza nam szczegółów dotyczących biologii i psychologii umierania. Chce nam pokazać, jak Roland, który poczuł, że śmierć zamieszkała w jego wnętrzu, zaczyna panować nad swym ciałem, nad ekspresją gestów i zachowań. Ukazuje zatem moment zgonu jako rytuał celebrowany przez umierającego. Dlatego niektóre szczegóły pomija. Jest oczywiste, że Roland musiał w pewnym momencie unieść się, ażeby klęknąć, bić się w piersi i drugą ręką wyciągać rękawicę ku niebu, i że — skonawszy — musiał znowu osunąć się na ziemię. Te „realistyczne" szczegóły zostały pominięte, bo autor skupia się na tym, co ważne dla rytuału. Można oczywiście dla sekwencji zachowań Rolanda szukać uzasadnień natury biologicznej i psychologicznej, ale są to rzeczy dla opowiadacza uboczne. Ważny jest rytuał i to, co ważne w rytuale, a więc symbolika motywów, z których ta scena została zbudowana.

Eliminacja akcentów naturalistycznych, uwewnętrznienie śmiertelnej akcji, ukazanie Rolanda, który — gdy „śmierć go bierze" — sens własnej śmierci wziął w swoje władanie za pomocą rytuału, to wszystko służy pokazaniu zwycięstwa ducha nad ciałem. A Roland zwycięski nie jest tragiczny — jest bohaterem patetycznym.

Patosowi całej sceny sprzyja również stosowana w *Pieśni* narracyjna technika zwielokrotnionych ujęć jednej i tej samej całości fabularnej. Przykładem takiej techniki mogą być przytoczone przed chwilą trzy zdania, które nie mówią o kolejno w czasie następujących stanach, lecz po trzykroć, w różnym wysłowieniu, rejestrują jeden i ten sam punkt wyjścia sceny zgonu. Narrator więc nie tylko skupia się na motywach istotnych, lecz kilkakrotnie je powtarza. Celebrowane w ten sposób słowo nakłada się na ceremonialny charakter sceny potęgując dostojność gestów i scenerii.

W *Pieśni* nie ma konfliktu między odmiennymi lub przeciwstawnymi systemami wartości. Spór między Oliwierzem a Rolandem dotyczy stosowności podjętej przez tego ostatniego decyzji, nie zaś uzasadniających ją racji. Paganie są wcieleniem fałszu i zła, którymi zaraził się Ganelon wdawszy się w konszachty z Marsylem. Pinabel przecenił więzy krwi i dlatego przegrał sąd Boży. Aksjologiczne tło sceny śmierci Rolanda jest niezwykle spójne. Nie ma w *Pieśni* autorytetu, który w sposób wiarygodny podważałby system wartości, w imię którego umarł Roland. Jako zwycięstwo dobra nad złem oceniają jego śmierć cesarz i wierni mu rycerze. Tę ocenę jednoznacznie potwierdza narrator i przywołany przez niego Bóg. Taki sposób gospodarowania znaczeniami powleka scenę śmierci hrabiego patosem, wyklucza z niej element tragicznego rozdarcia.

Obrazy bohaterskiej śmierci w literaturze polskiej

W polskiej literaturze trwałość toposu bohaterskiej śmierci poświadczają utwory powszechnie znane. Czasem autorzy wykorzystują jeden lub kilka motywów spośród ich bogatego repertuaru zgromadzonego przez tradycję literacką i ikonograficzną. Czasem napotykamy układy również złożone jak w *Pieśni o Rolandzie*.

Możliwe wątpliwości dotyczące moralnej oceny „dzieła zniszczenia” dokonanego przez Ordoną uprzedza i rozstrzyga Mickiewicz słowami: „wiem gdzie dusza Ordony. / On będzie Patron szanów!” Niedwuznaczna sugestia, że dusza bohatera przebywa w raju pośród świętych męczenników, oraz straceńcza decyzja wsparta ideowo gnomem „dzieło zniszczenia / W dobrej sprawie jest święte, jak dzieło tworzenia” pełnią rolę cytatów, które przywołują rozległe pole wyobrażeń związanych z heroicznym zgonem. Nieco inaczej postąpił Gałczyński. W *Pieśni o żołnierzach z Westerplatte* wykorzystał tylko jedną cząstkę toposu, ale rozwinął ją w miniaturową opowieść o dziarskim wniebowstąpieniu „Morskiego Batalionu”. W piosenkę poległych wplótł kryptocytat: „bo jakże słodko teraz iść — na te niebiańskie polany”, który podpowiada, że zachowali się oni zgodnie ze starą maksymą „*Dulce et decorum est pro patria mori*”.

Topiką heroicznej śmierci zostały nasycone te fragmenty *Pana Tadeusza*, które mówią o ostatnich chwilach księdza Robaka. Z typowych dla toposu mamy tu motyw spowiedzi, pokutnego zadośćuczynienia za ciężki grzech, jednania się ze światem i z Bogiem. Dawny warchoł i zabójca umiera w sposób uporządkowany, a całą scenę zamyka obraz apoteozy, gdzie rolę Boskich wysłanników pełnią promienie słoneczne, które:

Wpadły przez szyby jako strzały brylantowe, .
Odbiły się na łożu o chorego głowę,
I ubrały mu złotem oblicze i skronie,
Ze błyszczał jako święty w ognistej koronie. [ks. X, w. 899—902]

Dopełnieniem tej słonecznej apoteozy staje się ceremonia pośmiertnej rehabilitacji Jacka Soplicy. W obu scenach (spowiedzi wobec Gerwazego i publicznej rehabilitacji) posłużył się Mickiewicz anagnoryzmem — odsłonięciem tożsamości bohatera, i to w sensie zarówno społecznym, jak etycznym: ksiądz Robak to Jacek Soplica, grzesznik i zbrodniarz okazuje się prawie świętym i herosem narodowej sprawy. Anagnoryzm — szczególnie w odmianie moralnej — to chwyt należący do toposu heroicznej śmierci. Podwójnym rozpoznanem posłużył się Mickiewicz także w *Śmierci pułkownika*. Pożegnanie z bojowym ryszunkiem, ascetyczna wymowa scenerii, żołnierze i przede wszystkim „tłumy wieśniacze” jako świadkowie i sprawcy apoteozy („*vox populi — vox Dei*”) — to najważniejsze motywy heroizujące zgon Emilii Plater.

W wierszu *Sowiński w okopach Woli* Słowacki odjął wypowiedzi generała retoryczny patos. Ale jego słowom, po dziecięcemu nieporadnym,

jego zaprzeczeniu, że nie jest „żaden męczennik”, przeciwstawiają się obrazy, które śmierć generała przekształcają w misterium patriotycznej ofiary. Centralnym punktem scenerii jest ołtarz, który śmierć w „starym kościółku na Woli” umieszcza w ideowym kręgu Golgoty i męki Pańskiej, słowa Sowińskiego wypowiedane z miejsca, „Gdzie ksiądz Ewangelią czyta”, każą odbierać jako testament patrioty i *credo* „prawego Polaka”, a dla bagnetu, którym „stary żołnierz” przebił pierś generała, dozwala szukać pierwowzoru we włóczni, którą rzymski żołnierz otworzył pierś Chrystusa. Osią konstrukcyjną wiersza jest kontrast między stylizacją postaci na franciszkańską prostotę a heroicznym wymiarem i głębokim sensem sugerowanym przez subtelny spłot motywów, przede wszystkim przez scenerię, w jakiej umiera generał. Stąd efekt patosu ściszonego. Podobnym chwytem kontrastu, ale służącym efektowi gorzkiej ironii, posłużył się Słowacki, gdy bohaterskiej postaci i czynom kapitana Meyznera przeciwstawił odartą z wszelkich znaków heroizmu scenerię jego śmierci i pogrzebu.

Dość przekonujący, choć może nieoczekiwany dowód upowszechnienia klasycznych motywów bohaterskiej śmierci znaleźć można w *Trędowatej* Heleny Mniszkówny. Stefcia Rudecka umiera z honorami przynależnymi wyłącznie herosom. Czerwcowy poranek żegna ją panteistyczną symfonią kwiatnych woni, poszeptów drzew i ziół, ptaszęcych tryli. Do umierającej niebo śle blaski i błękity, a po jej duszę przybywa cały anielski huf. Katafalk i potem grób — zasypane kwiatami — zmieniają się w anielskie wzgórze. Pogrzeb jest apoteozą: stary kapłan sławi cnoty heroiny wobec wieśniaczego tłumu⁸.

Rozpoczęte wyliczenie można by zapewne kontynuować. Zatrzymam je, ponieważ nie chodzi mi o pełny przegląd, lecz o wskazanie kilku utworów, które są — jak myślę — wystarczającym świadectwem zakorzenienia topiki heroicznej śmierci w polskiej tradycji literackiej. Ten pospieszny przegląd spróbuję uzupełnić nieco dokładniejszym omówieniem trzech epickich fragmentów, dla których topos bohaterskiego umierania spełnił rolę kanwy konstrukcyjnej.

Longinus Podbipięta — śmierć patetyczna

W *Trylogii* Sienkiewicza dwie postacie giną w aureoli rycerskiej chwały — Michał Wołodyjowski i Longinus Podbipięta. Scena zgonu litewskiego Herkulesa zajmuje ostatnie karty rozdziału 5 w tomie 4

⁸ Omówienie tej sceny: A. Martuszevska, *Wniebowzięcie heroiny*. „Teksty” 1979, nr 3. Ten i następny numer „Tekstów” zawierają liczne artykuły poświęcone literackiej, ikonograficznej, filmowej i obyczajowej problematyce śmierci. Znajdzie tam czytelnik w szczególności informacje o staropolskich obrazach heroicznego umierania, które w swoim przeglądzie pominąłem.

*Ogniem i mieczem*⁹. Interpretując tę scenę trzeba wziąć pod uwagę cały ów rozdział, który stanowi do niej wprowadzenie, na co wskazuje ekspozycja: „lutnia będzie sławiła w pierwszym rzędzie pana Longina Podbięta” (99), a także część rozdziału następnego mówiącą o odzyskaniu zwłok i pogrzebie rycerza.

W zestawieniu z *Pieśnią o Rolandzie* fabuła w epopei Sienkiewiczowskiej wydaje się bardziej „prawdopodobna”. Jest to, być może, złudzenie dzisiejszego czytelnika, który nie w pełni rozumie i akceptuje normy weryzmu, jakim podlegał świat przedstawiony w średniowiecznej epopei. Jakkolwiek by było, owo wrażenie dotyczy reguł składni fabularnej przestrzeganych przez Sienkiewicza, który działania postaci uzasadnia w sposób wieloraki i dba ponadto, ażeby różnorodzajowe szeregi motywacyjne — np. natury psychologicznej, obyczajowej, ideowej, sytuacyjnej — nie wchodziły ze sobą w sprzeczność. Różnorodzajowość i niesprzeczność szeregów motywacyjnych jako reguły wiązania części fabuły mają w *Pieśni o Rolandzie* jakby mniejsze znaczenie.

Między obu utworami, a szczególnie między dwiema interesującymi nas scenami śmierci, można też wskazać na pewne podobieństwo. Dotyczy ono nie „składni” fabuły, ale jej „leksyki”. Otóż drobiny fabularne, z jakich zbudowana została opowieść o śmierci litewskiego „rycerza bez skazy”, wydają się dobrane nie tylko ze względu na werystyczną łączliwość, lecz także ze względu na ich symboliczny potencjał. Werystyczna składnia włącza tę opowieść w historię i życie, symboliczna leksyka — w Historię i jej ideowy sens.

U Sienkiewicza — podobnie jak w *Pieśni* — owe symbolicznie nacechowane motywy fabularne są dobrane tak, ażeby mówiły: 1) bohater umiera w zgodzie z prawem ludzkim; 2) umiera w zgodzie z Bogiem, z bogami lub jakąś instancją transcendentną i nadrzędną wobec świata ludzkiego; 3) śmierć bohatera przynosi potwierdzenie i zwycięstwo dla ludzkich i Boskich wartości. Ponieważ oba utwory tkwią w zasadniczo tożsamym świecie kultury feudalnej i chrześcijańskiej, to również i motywy składowe sceny śmierci Longinusa układają się w znane już nam trzy pasma znaczeniowe.

I. Znaki ethosu rycerskiego

1. Świadczenie męstwa. Opowiedziane w rozdziale 5 spełnienie słów przez ścięcie trzech głów tatarskich oraz rzeź, jakiej dokonuje Podbięta tuż przed śmiercią, stanowią ukoronowanie licznych cudów waleczności dokazywanych przez niego od chwili, gdy pojawił się w powieści. Trudno jednak, by te dowody dzielności fizycznej zaskakiwały u bohatera, którego pisarz uczynił olbrzymem i siłaczem. Toteż wypra-

⁹ Tekst cytuję z: H. Sienkiewicz, *Dziela*. Wydanie zbiorowe pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 10. Warszawa 1949. Liczby w nawiasach wskazują stronicę. O postaci Longinusa i o jego śmierci zob. M. Urseł, *Longinus Podbięta*. „Prace Literackie” t. 17 (Wrocław 1975).

wę Podbipięty ze Zbaraża, a potem chwilę zgonu ukazuje Sienkiewicz przede wszystkim jako świadectwo męstwa duchowego, jako zwycięstwo nad lękiem i instynktem samozachowawczym: „Czymże było ścięcie trzech głów wobec tego czynu, do którego coś więcej prócz żelaznej ręki trzeba było posiadać!” (128). Niepokoje targające Longinusem w jego drodze ku śmierci, którym jednak nie ulega, i jego spokój w chwili zgonu świadczą o zwycięstwie ducha rycerskiego nad słabym duchem człowieczym.

2. Świadectwa przywiązania do rycerskiej tradycji. Na tle innych postaci *Ogniem i mieczem* oraz stosunków odmalowanych w tej powieści jest pan Podbipięta postacią nieco anachroniczną, przypominającą błędnego rycerza z La Manczy. W czasach gdy szlachcic to już ziemianin, a żołnierka przemieniła się w profesję, żyje innym czasem. Znakiem przywiązania do legendarnej przeszłości jest Zerwikaptur, obdarzony imieniem podobnie jak Durendal i służący nie tylko jako groźny oręż. Zerwikaptur jest dla Longinusa po trosze tym, czym dla Don Kichota były rycerskie księgi: opowieścią o chwalebnych czynach przodków i zarazem moralnym wezwaniem, żeby swoimi czynami sprostać sławie rodu. Stąd i śluby — drugi znak przywiązania do tradycji. „Rycerzowi bez skazy” nieobce są wprawdzie marzenia zgodne z ziemiańskimi ideałami jego czasu: o żonie, dzieciach i zacisznym żywocie w litewskich włościach, lecz warunkiem urzeczywistnienia tych marzeń jest spełnienie ślubów. Jak wiemy, warunek ten został spełniony tuż przed decyzją o przedarciu się przez nieprzyjacielskie wojska oblegające Zbaraż. Budując w ten sposób łańcuch zdarzeń, Sienkiewicz podkreślił wartość ofiary pana Podbipięty, a podczas niebezpiecznej przeprawy kazał mu sformułować rycerskie *credo*:

Miałeby rycerz sromotą się okryć, sławę postradać, imię zhańbić — wojska nie zbawić, korony niebieskiej się zrzec? Nigdy! [123]

3. Przywiązanie do ojczyzny. Patriotyczna motywacja czynu jest w kontekście całej opowieści tak oczywista, że Sienkiewicz prawie ją pomija, chociaż o niej dyskretnie przypomina w modlitwie dębów, które Podbipiętę nazywają „wiernym synem tej ziemi” (128).

4. Znaki ładu i gotowości na śmierć. Dla Podbipięty jeszcze wyraźniej niż dla Rolanda śmierć nie jest zaskoczeniem. Już w chwili podejmowania decyzji wie, na jak niebezpieczną rzecz się waży, toteż przed wyjściem z obozu długo żegna się z przyjaciółmi. Porządkuje swoje ziemskie sprawy: „Bądźcie, bracia, zdrowi, a przebaczcie, jeżeli komuś w czym zawinił”. Ceremonię pożegnalną zamyka stwierdzenie: „Jeden tylko pan Longinus był spokojny” (120).

II. Znaki wiary

1. Książę Jeremi poleca Podbipiętę opiece Boskiej:

Niech cię prowadzi i przeprowadzi Bóg zastępów i nasza Królowa Anielska, żołnierzu boży! Amen! [118]

2. Chrześcijańskie przygotowanie na śmierć. Przed wyruszeniem pan Longinus idzie do księdza Muchowieckiego „grzeszną duszę oczyścić” (118), a „po spowiedzi i komunii cały czas spędził na modlitwie” (119). Modli się potem przedzierając się przez wrogi obóz i wreszcie umiera odmawiając *Litanie loretańską*. Śmierć zastaje go w postawie klęczącej.

3. Pojednanie z Bogiem. O tym, że pan Longinus doszedł swego końca w uspokojeniu, świadczy wygląd ciała po śmierci:

całe ciało było pokryte jakby cętkami od ran przez grotty zadanych. Twarzy tylko nie popsuły mu strzały prócz jednej, która zostawiła długą rysę na skroini. Kilka kropli krwi zakrzepło mu na policzku, oczy miał zamknięte, a w bladym obliczu uśmiech pogodny, i gdyby nie bladeść błękitna oblicza, gdyby nie chłód śmierci w rysach — zdawać by się mogło, że pan Longinus śpi spokojnie. [136—137]

III. Znaki heroizmu

1. Pan Longinus umiera samotnie. Podsunięty przez Podbipiętę pomysł wyjścia z obozu i powiadomienia króla o rozpaczliwej sytuacji oblężonych podchwycili Skrzetuski, Wołodyjowski oraz nie bez wahań pan Zagłoba i ustalili, że pójdą we czwórkę. Sprzeciwił się temu książę Jeremi, zezwalając na wyjście w pojedynkę i po kolei. Sienkiewicz zadbał więc, aby śmierć Podbipięty wyeksponować środkami fabularnymi.

2. Śmierć bohatera jest godna szczególnej uwagi. W *Ogniem i mieczem* Longinus nie znalazł się na pierwszym planie. O jego śmierci opowiada jednak cały osobny rozdział, a relacja o pogrzebie bohatera zajmuje połowę rozdziału następnego. Podobnie jak w *Pieśni o Rolandzie* rzecz została wyeksponowana narracyjnie.

3. Straceńcza decyzja. Podobnie jak Oliwier w *Pieśni*, tak Zagłoba, choć w komediowo zabarwionej tonacji, występuje jako rzecznik roztropności i kilkakrotnie na różne sposoby stara się wyperswadować przyjaciółom, że „co innego jest męstwo, a co innego szaleństwo”, by w końcu zadeklarować również swój udział w „szalonym przedsięwzięciu” (116). Jako „hazard” (117) ocenia też pomysł Longinusa kasztelan bełski Firlej.

4. Silna motywacja ideowa. Jakkolwiek desperacki charakter pomysłu został aż natrętnie podkreślony, to nie ma w powieści nikogo, kto by wątpli w zasadność misji. Chodzi o ocalenie zamkniętych w Zbarażu wojsk polskich, o czyn i rycerski, i patriotyczny.

5. Nadzwyczajność. W opisie wyprawy Longinusa Sienkiewicz stopniuje poczucie niesamowitości: noc, pobojuwisko pełne trupów, zwłazy, majaki, diabelskie pokusy. Nie ma jednak cudowności: ani bogów jak w eposie antycznym, ani jak w średniowiecznej epopei — Boga i aniołów ingerujących w bieg spraw ludzkich. Siły nadprzyrodzone zastępuje u Sienkiewicza przyroda, której zachowanie towarzyszy działaniom Longinusa na zasadzie akcji akompaniującej. Oto charakterystyczna seria wzmianek punktujących opis wyprawy: „Noc była ciepła, chmurna i tak

ciemna [...]” (121), „Deszcz, tak drobny jak mgła, począł mżyć. Zrobiło się jeszcze ciemniej” (125), „począł padać większy deszcz”, „zbiera się na burzę” (128), „czerwona błyskawica rozświeciła łąkę” (129). W planie estetycznym wzmianki te służą budowaniu i stopniowaniu napięcia. W planie werystycznej motywacji pomagają uzasadnić, dlaczego Podbięta przekrada się niepostrzeżony i dlaczego zostaje wreszcie odkryty i rozpoznany. W planie symbolicznym ukazują akcję sprzyjających rycerzowi żywiołów; w tym samym planie odczytujemy rozerwanie się niebios w chwili nieszczęścia.

6. Kontakt z zaświatami. Podobnie, na dwóch planach, trzeba interpretować motyw drzew dębowych. Zagajnik dębowy dostarcza Longinusowi osłony przed oczyma wrogów, a potem wielki, samotnie rosnący na łące dąb, pod który chroni się rycerz, osłania go od ciosów w plecy. W ten sposób, przez pryzmat werystycznych konwencji, rolę motywu skłonny byłby rozumieć i takim rozumieniem zadowalać się dzisiejszy czytelnik. Ale ani narrator, ani tym bardziej bohater. Pan Longinus słyszy modlitwę dębów:

„Boże wielki, Boże dobrotliwy, uchroniże tego rycerza, bo to sługa twój i wierny syn tej ziemi, na której my wzrosły tobie na chwałę!” [128]

Longinus znalazł się w świętym gaju, wśród świętych drzew. Pod święte drzewo chroni się w śmiertelnym zagrożeniu i tam też umrze — jak Roland pod sosną.

7. Męczeńska ofiara.

Tymczasem tłum zbliżał się do niego półkolem, on zaś stał w cieniu — olbrzymi, oparty o drzewo — i czekał z mieczem w ręku. [130]

Samotny dąb, pod nim samotny rycerz twarzą w twarz z pogańskim półksiężycem. I miecz, który za chwilę stanie się bezużyteczny wobec kozackich łuków. Oto główne motywy po malarsku i wzniosłe zakomponowanej sceny męczeńskiej śmierci Longinusa.

Uczyniło się cicho. Tłumy zatrzymały oddech oczekując, co się stanie.

Pierwsza strzała świsnęła, gdy pan Longinus mówił: „Matko Odkupicielka!” — i obtarła mu skroń.

Druga strzała świsnęła, gdy pan Longinus mówił: „Panno wstawiona!” — i utkwiała mu w ramieniu.

Słowa litanii zmieszały się ze świstem strzał.

I gdy pan Longinus powiedział: „Gwiazdo zaranna!”, już strzały tkwiły mu w ramionach, w boku, w nogach... Krew ze skroni zalewała mu oczy i widział już — jak przez mgłę — łąkę, Tatarów, nie słyszał już świstu strzał. Czuł, że słabnie, że nogi chwieją się pod nim, głowa opada mu na piersi... na koniec ukląkł.

Potem na wpół już z jękiem powiedział pan Longinus: „Królowo Anielska!” — i to były jego ostatnie słowa na ziemi. [131]

W tej znakomicie skreślonej scenie zgonu odnajdujemy te same prawie motywy dolorystyczne co w *Pieśni o Rolandzie* (i licznych malarzskich obrazach męczeństwa). U Sienkiewicza jednak wzorem nie jest

Chrystus, lecz św. Sebastian, którego imię przywoła zresztą ksiądz Muchowiecki w mowie pogrzebowej. Jak w *Pieśni*, jest to scena śmierci celebrowanej, mniej przez bohatera, bardziej przez narratora (zrytmizowany tok zdaniowy, paralelizmy składniowe i kontrapunkt tematyczny). W postawie bohatera uderzają: bezbronność — na strzały odpowiada słowami modlitwy — oraz spokój i pokorna zgoda na śmierć.

8. Wniebowzięcie. Rozdział mówiący o śmierci Longinusa rozpoczął Sienkiewicz cytatem stylistycznym z antycznego eposu („lutnia będzie sławiła”). Zamknął ten rozdział i zarazem scenę śmierci bohatera cytatem ideowym z eposu średniowiecznego. Narrator bowiem bierze odpowiedzialność za wiarygodność słów: „Aniołowie niebiescy wzięli jego duszę i położyli ją jako perłę jasną u nóg »Królowej Anielskiej«” (131).

9. Apoteoza. Rozbudowane obrazy apoteozy podwójnej, bo i niebiańskiej, i ziemskiej, przynosi relacja o pogrzebie Podbiپیęty przedstawiona w rozdziale 6. W kazaniu rozpoczętym w myśl reguł sarmackiej retoryki ksiądz Muchowiecki przyrównał pana Longinusa do Łazarza, Hioba i św. Sebastiana, do „baranka pokornego”, który przekracza wrota niebieskie „z ofiarą krwi dla ziemskiej ojczyzny radośnie przelanej” (138), a zakończył inwokacją do zmarłego jako orędownika rycerstwa polskiego w zbaraskiej potrzebie. Uczestniczące w pogrzebie wojsko jednoczy się w żalu i uznaniu zasług „rycerza bez skazy” (135).

Do swej powieści Sienkiewicz wprowadził Podbiپیęty jako postać nieco groteskową. Łagodny, choć straszny w boju, wielkolud nie ma właściwie wad, ale poczciwość sąsiaduje u niego z dziwactwami, dzielność z naiwnością, a komizm postaci ciągle wydobywa Zagłoba swoimi docinkami i żartami. Od chwili wyjścia ze Zbaraża Longinus przestaje być komiczny, a jego ostatnie chwile opowiedziane są w tonacji jednolicie podniosłej. Panu Zagłobie męczeńska śmierć towarzysza każe zapomnieć o jego śmiesznościach i żałować swoich kpin, a chyba również i w pamięci czytelniczej postać Podbiپیęty ulega retrospektywnemu uwzniośleniu.

Do patetycznej opowieści o ostatnich chwilach rycerza wprowadził jednak Sienkiewicz obraz makabryczny, który zdaje się naruszać jej jednolicie wzniosłą wymowę. Otóż ciało Podbiپیęty dostało się w ręce wrogów, którzy nagie zwłoki zawiesili na oblężniczej machinie wystawiając je na publiczne pohańbienie. Widok ten wyzwala zgrozę i wściekłość u oblężonych, którzy rzucają się z wałów i odbijają ciało towarzysza z rąk „czerni”.

Epizod ten ma sens i fabularny, i ideowy. Przyjaciele dowiadują się, że Longinus misji nie dopełnił. Jako drugi — tym razem z dobrym skutkiem — wyruszy Skrzetuski, dla którego, prócz danego słowa, śmierć Podbiپیęty staje się dodatkowym zobowiązaniem. A więc męczeńska ofiara nie pozostaje daremna.

Ale makabryczny widok „nagiego trupa ludzkiego kołyszącego się na

powrozie" (135) uświadamia ponadto, jak krucha jest powłoka patosu, którą pisarz nałożył na śmierć bohatera. Dla efektu wzniosłości trzeba, żeby pamięć o zmarłym i jego zwłoki pozostały nietykalną relikwią. U podstaw wybuchu wściekłości, który każe oblężonym odbijać zwłoki Podbięty, mamy ten sam — *mutatis mutandis* — wzorzec myślenia i odczuwania, który popychał krzyżowców do wyrwania świętego grobu w Jerozolimie z rąk niewiernych. Kult potrzebuje herosa, ale i heros — by nim pozostać — potrzebuje oznak czci unormowanych obrzędem i zwyczajem. Dlatego też Sienkiewicz rozbudował motyw uroczystego pogrzebu, w *Pieśni o Rolandzie* ledwo tylko zaznaczony w dalszych partiach utworu i jakby niezależnie od sceny śmierci. Uroczysty pochówek pana Podbięty przywraca zakłócony świętokradztwem porządek wartości. Ciało zmarłego wzięli pod opiekę swoi i łącząc się w oznakach czci uniemożliwiają zakwestionowanie sensu męczeńskiej ofiary. Świętokradztwo było możliwe wobec zwłok bezbronnych i — by tak rzec — w sferze działań praktycznych. Zbuntowane Kozactwo i niewierni Tatarzy nie są w stanie wartości czynu Podbięty zagrozić w sferze ideowej, bo w tej sferze Sienkiewicz nie przyznaje im żadnych racji. Wśród swoich zaś nikt tego nawet nie próbuje — ani narrator, ani żadna z postaci.

Jak w *Pieśni o Rolandzie*, tak w *Ogniem i mieczem* spójność tła aksjologicznego jest niezbędnym warunkiem patetycznej wymowy, jaką posiada scena heroicznej śmierci bohatera.

W dyskusjach nad *Trylogią* wielokrotnie wytykano Sienkiewiczowi niekonsekwencje w rysunku postaci. Można by więc zapytać, czy śmieszny Podbięty zasłużył sobie na tak wzniosły koniec. W recenzji *Szkiców historycznych* Kubali, pisanej parę lat przed *Trylogią*, tak charakteryzował Sienkiewicz XVII-wieczną Polskę:

Państwo psuło się wprawdzie od wewnątrz, nie umiało zdobyć się na ład i wewnętrzny porządek, brakło mu sprężystości, trwałych urządzeń i statku do życia w pokoju, ale duch wojenny jeszcze nie zagaśł, poczucie obowiązku walki i śmierci za ojczyznę było żywe [...] ¹⁰.

Scena heroicznej śmierci Longinusa jest przede wszystkim hołdem dla owego niewygasłego „ducha wojennego”, a potem dopiero dla pocziwego olbrzyma, który po swojemu go rozumiał i jak potrafił, tak mu służył.

Szymon Winrych — śmierć tragiczna

Problematyka śmierci — na co zwracał uwagę Stanisław Adamczewski — należy do obsesyjnych wątków twórczości Żeromskiego ¹¹. Pośród licznych u niego obrazów umierania są i takie, które nawiązują do to-

¹⁰ Sienkiewicz, *op. cit.*, t. 50 (1950), s. 137.

¹¹ S. Adamczewski, *Serce nienasycone. Książka o Żeromskim*. Poznań 1930. Wyd. 2: *Sztuka pisarska Żeromskiego*. Kraków 1949.

piki śmierci heroicznej, jak np. epizod śmierci kapitana Wyganowskiego w 3 tomie *Popiołów*, gdzie czuwający nad zwłokami Cedro wraca myślą do wzniosłych strof *Pieśni o Rolandzie*, które dźwięczały mu w uszach, gdy przez Pireneje wkraczał do Hiszpanii z wojskami napoleońskimi¹². Będzie to scena śmierci Żółkiewskiego z epilogu *Dumy a hetmanie* oraz scena śmierci i pochówku Huberta Olbromskiego w *Wiernej rzece*. Uwagę jednak skupimy na śmierci Winrycha przedstawionej w „*Rozdzióbią nas kruki, wrony...*”, najwcześniejszym z wymienionych tu utworów.

Opowiadanie to można czytać w konwencji werystycznej, która dopuszcza, by „życiowo” możliwe zdarzenie pojmować ogólniej — jako przypadek reprezentatywny dla pewnej kategorii zjawisk, do której i ono samo należy. W śmierci Winrycha i towarzyszących jej okolicznościach widać wówczas obraz klęski powstania styczniowego i jej groźnych następstw. Idąc dalej, można w opowiadaniu dostrzec ogólną diagnozę stanu klęski: wróg nie musi zabić — rosyjscy ułani zostawiają Winrycha żywego — wystarczy, że zada ranę, która w organizmie wyzwoli proces konania. Jak śmiertelnie ugodzony człowiek, tak organizm społeczny traci zdolność orientacji, sam się degraduje, rozpada i samounicestwia. Odczytywana werystycznie nowela niesie wiele znaczeń. Jednak taki sposób czytania nie wyczerpuje ani wszystkich jej sensów, ani jej ideowego przesłania.

Zeromski przeżywał lata swojej młodości jako czas, w którym ciągle trwają skutki upadku powstania styczniowego. Z tego przeżycia wzięła się nowela „*Rozdzióbią nas kruki, wrony...*” Stara się w niej pisarz wytłumaczyć upadek powstania — może nie tyle przez rozważanie przyczyn klęski, ile przez próbę nadania klęsce takiego sensu, który przeczyłby daremności bolesnego doświadczenia. A czyni to odwołując się do trzech zespołów wyobrażeń — jak by się dziś powiedziało — do trzech systemów semiotycznych, które ludzkie czyny i dzieje pozwalają czytać tak, żeby jawiły się one nie jako przypadkowa płatanina faktów, lecz jako wyraz nadrzędnego ładu. Jeden z tych systemów to przyrodnicza topika wiecznej metamorfozy — obrotów dnia i nocy oraz pór roku. W noweli dała ona introdukcyjny obraz jesiennego umierania oraz końcowy obraz gasnącej zorzy. Dobór materiału obrazowego charakteryzującego przebieg zdarzeń, postacie i tło przyrodnicze jest porządkowany przez topikę heroicznej śmierci oraz przez topikę związaną z mesjanistycznym pojmowaniem dziejów jako dramatu pierwotnej zmały, odkupienia i zmartwychwstania.

¹² S. Zeromski, *Dzieła*. Pod redakcją S. Pigonia. Dział II, t. 6. Warszawa 1956, s. 21—23, 371-373. Cedro „śni słowa” *Pieśni* w wersji rękopisu oksfordzkiego, odnalezionego przez P. Michela i opublikowanego w 1837 roku. O tych założeń zob. M. Strzałkowska, *Zeromski w Hiszpanii*. W zbiorze: *Stefanowi Zeromskiemu w setną rocznicę urodzin*. Katowice 1967.

Skutkiem tego akcja się podwaja. W planie werystycznym postacie i opowiedziane wypadki reprezentują to, co mogło się wydarzyć w historycznym przebiegu faktów, które rzeczywiście się wydarzyły. Wtedy widać tylko chaos i cierpienie, daremność i „ludzkie święte złudzenie” (56)¹³. Tak przeżywają klęskę protagoniści i tak ją przedstawia współodczuwający i współmyślący z nimi narrator. Ale akcja toczy się też w planie symbolicznym, gdzie klęska staje się epizodem wielkiego scenariusza dziejów i uzyskuje sens historiozoficzny.

Na karcie tytułowej pierwszego wydania książkowego „*Rozdzióbią nas kruki, wrony...*” — w zbiorze o takim również tytule — widniało motto wzięte z *Dokończenia w Irydionie*: „A po długim męczeństwie zorzę rozwiode nad wami — udam cię szczęściem i tym, co obiecywałem ludziom na szczycie Golgoty — wolnością”. Golgota i zorza — wyraźna wskazówka, by utwór tytułowy czytać w duchu mesjanizmu i mitów przyrodniczej metamorfozy. Wtedy symboliczne przesłanie noweli łagodzi rozpaczliwą wymowę werystycznego obrazu. W podobnym duchu chcę spojrzeć na opis śmierci Winrycha — zwracając uwagę na akcję symboliczną, tj. na te słowa i zachowania, którymi on sam i inne postacie powtarzają lub prefigurują historię odkupienia jako prawzór zdarzeniowy wciąż ponawiany w biegu polskich dziejów i nadający im sens.

W noweli Żeromskiego topos śmierci heroicznej odbiega od wersji rycerskich i patetycznych. Roland i pan Longinus panują nie tylko nad sensem swojej śmierci, ale również nad materialną formą znaków, w jaką ten sens jest odziany. Ich gesty i słowa są pełne, dokończone, wyraziste i — podobnie jak rekwizyty — doskonale zestrojone z wzniosłymi znaczeniami, jakie mają wyrażać. U Żeromskiego materia znaków jest ułomna, przybiera postać jakby szyderczo wykrzywionej maski, która tyleż skrywa, co odsłania z sensów, jakie wyraża, protagoniści zaś nie rozumieją lub zdają się nie pojmować w pełni tego, co czynią i co się z nimi dzieje. Odmienny też jest status semantyczny postaci. Roland i Podbięta są uosobieniami cnót rycerza i chrześcijanina, ale nie symbolizują całego rycerstwa i chrześcijaństwa. Natomiast Szymon Winrych pozostając jednym z powstańców przeistacza się w postać-symbol — wcielenie powstania i jego wolnościowych ideałów (na nie Żeromski kładzie szczególny nacisk), wcielenie Polski szlacheckiej z jej winami i wcielenie Polski-Chrystusa narodów w godzinie męki i odkupicielskiej ofiary. W obrazie śmierci Winrycha pojawiają się niektóre znaki ethosu rycerskiego, lecz nie ma zupełnie motywów rycerskiej walki. Żeromski ukazał bohatera w chwili, gdy jego głównym przeciwnikiem stała się klęska: walczy on z upadkiem ducha u swoich, ze słabością własnego ciała, bo właśnie ciałem jest zanurzony w świecie klęski, która mu jak-

¹³ Liczby w nawiasach wskazują stronicę tekstu w cytowanej edycji *Dzieł* (dział I, t. 1 (1956)).

by przysłania wroga i — rzecz znamienne — gdy się Winrych z nim spotka, nie będzie się bił. U Rolanda i Podbipięty motywy walki górowały nad motywami męczeństwa. W scenie śmierci Winrycha motywy męczeńskie wysuwają się na plan pierwszy, a ideowym i konstrukcyjnym wzorem opowieści o umieraniu i o pośmiertnym losie bohatera staje się historia Męki Pańskiej.

I. Znaki ethosu rycerskiego

1. Tradycja ubogiego żołnierzowania. Zamiast wierzchowca — pożyczone konie pociągowe; zamiast munduru — chłopska sukmana i „rozciapane” buty (51); karabinki — ale bez ładunków. Cała ta mizeria Winrychowego rynsztunku, podkreślona kontrastowym opisem ekwipunku rosyjskich ułanów i ich karnej sprawności w sztuce zabijania, mówi zapewne o słabości, jeśli nie o militarnym absurdzie powstania. Co nie wyklucza interpretacji, którą podsuwa tytuł będący parafrazą piosenki *Idzie żołnierz borem, lasem...* Jej geneza jest XVI-wieczna, ale od czasu gdy Mickiewicz — nadawszy jej tytuł *O żołnierzu tułaczu* — przytoczył urywek tego tekstu w *Panu Tadeuszu* (ks. XII, w. 722—725), piosenka związała się z pamięcią o legionach Dąbrowskiego¹⁴, a potem w ogóle z tradycją ubogiego wojowania „za wolność naszą i waszą”. Rynsztunek Winrycha łączy go z tradycją Kościuszkowskich kosynierów (sukmana), a także Matusa Puluta z opowiadania Żeromskiego *O żołnierzu tułaczu*.

2. Tradycja rycersko-szlachecka. „Kazał konia Pułkownik kulbaczyć, / [...] on chce jak Czarnecki / Umierając, swe żegnać rynsztunki”. Ten sam co u Mickiewicza motyw powraca u Żeromskiego w podwojonej postaci. Umierając Winrych pożegnalnym gestem obejmuje konia, który za chwilę zginie od kuli przeznaczonej dla powstańca. Pozostały przy życiu i okropnie okaleczony drugi koń żegna umarłego pana jako jedyna w noweli istota, która składa mu hołd. Ten właśnie motyw pożegnania najwyraźniej wiąże Winrycha z ethosem szlachecko-rycerskim. Inne mają postać jakby zmaconą. Znakiem wierności dla powstańczych ideałów jest upór, bo ani narrator, ani sam bohater nie tłumaczą wprost motywacji ideowych zawziętego trwania przy sprawie politycznie i militarnie przegranej. Świadectwo męstwa i wierności sprawie skrywa ucieczka — ale przecież nie dla ocalenia siebie, lecz transportu broni.

¹⁴ O dziejach tej piosenki informuje *Słownik folkloru polskiego* pod redakcją J. Krzyżanowskiego (Warszawa 1965, hasło „Idzie żołnierz borem, lasem”). Obszerniejsze studium na ten temat: K. Hrycyk, „Pieśń o żołnierzu tułaczu”. (*Fragment monografii folklorystycznej*). „Prace Literackie” t. 14 (Wrocław 1972). Za wskazanie tego studium dziękuję prof. Bogdanowi Zakrzewskiemu. Źródło, z którego Żeromski wziął tytuł noweli, podał H. Markiewicz w książce: *Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie*. Warszawa 1954, s. 149.

3. Oksymoron. W postaci Winrycha zbiegają się dwie tradycje: wolnościowej żołnierki ubogiej i ethosu rycersko-szlacheckiego. W obrębie tej noweli, a także innych utworów Żeromskiego — jest to połączenie oksymoroniczne. W Winrychu spotykają się dwie postacie: Matus Pulut i herbowy szlachcic pan Opadzki, który kazał ściąć żołnierza tułacza po jego powrocie do rodzinnej wsi. Śmierć Winrycha m.in. skutkiem tego połączenia uzyska sens co najmniej dwojaki. Będzie, jak śmierć Sowińskiego, ofiarą czystą — na ołtarzu ojczyzny, dla potwierdzenia patriotycznych ideałów i wartości. Ale będzie też miała sens ofiary ekspiacyjnej, koniecznej dla zmazania win ciężących na bohaterze i na wspólnocie, z którą się on utożsamia.

1. Znaki winy i topika pasyjna

1. Świadectwa winy i kary. W zakończeniu noweli narrator wiąże z Winrychem oskarżenie, które dotyczy nieprzedawnionych win Polski szlacheckiej, odpowiedzialnej „za tyłowieczne niewolnictwo, za szerzenie ciemnoty, za wyzysk, za hańbę i za cierpienie ludu” (59). Wcześniej — okaleczały koń oskarżył całe „plemię ludzkie” (57), w noweli reprezentowane przez Winrycha, rosyjskich żołnierzy i chłopów oraz umieszczonych w tle „metafizyków reakcji” (53) i „szlachetkę” (52) spod Mławy. Im wszystkim niewinne zwierzę wyrzuca niktzemność, występki, przelew krwi. Od chwili rozpoczęcia akcji do momentu agonii Winrycha niebo jest zasłonięte „powodzią chmur”, przez które nie przebija się „ani jeden żywy promień” (51), a w narracji uporczywie powracają obrazy deszczu, wiatru, słoty, ziemi tonącej w kałużach, błocie, mgłę i pomroce. Nie chodzi tu wyłącznie o nastrojowy akompaniament. Żywioły chłozczą ziemię zamieszkałą przez „ludzi niktzemnych” — są świadectwami kary spadającej na „plemię morderców”, którzy połamali prawa Boskie i przyrodzone, na „ród występny” (57), który ściągnął na siebie gniew Boga i natury. Żeromski sięgnął do biblijnych obrazów popotopu, ale w opowiadaniu nie sam deszcz i wichura są Bożym dopustem. W połączeniu z wyraźnie wypowiedzianymi oskarżeniami obrazy poruszonych żywiołów zdają się sugerować, że to powstańcza zawierucha jest karą za dawne polskie i ludzkie winy, a klęska powstania — karą za winy nowe, jakie dorzuciło ono do starych. Kara spadła na pokonanych — bo nie są bez grzechu, ale cierpią oni też za występki zwycięzców.

2. Prorocza wizja. Wioząc broń Winrych — choć tego jeszcze nie wie — kroczy ku śmierci. W drodze robi lakoniczny bilans osiągnięć: „Wszystko przełajdaczne [...], przegrane [...] do ostatniego westchnienia wolnego”. I zaraz wybiega myślą w przyszłość:

Teraz dopiero wyleci na świat strach o wielkich ślepiach, ze stojącymi na łbie włosami i wypędzi z mysich nor wszystkich metafizyków reakcji i proroków ciemnoty. Czego dawniej nie ważyłby się jeden drugiemu do ucha po-

wiedzieć, to teraz będą opiewali heksametrem. Ile jest w człowieku zbója i zdrajcy, tyle z niego wywleką, na widok publiczny ukażą i ku czci oraz naśladowaniu podadzą. [53]

Żeromski nie tylko obdarza powstańca z 1863 r. świadomością autorską przypisując mu gorycz własnych, o ćwierćwiecze późniejszych doświadczeń (co podkreślała M. Kierczyńska), nie tylko naśladuje styl biblijny (co zauważył J. Kucharski)¹⁵, ale sygnalizuje zbieżność między Winrychem a Chrystusem, który przed śmiercią odsłaniał przed uczniami dzieje, jakie nastąpią od Jego ukrzyżowania do dnia Sądu Ostatecznego. Prorocze myśli Winrycha są amplifikacją zdań z prorocत्व Chrystusa:

Abowiem powstaną fałszywi Chrystusowie i fałszywi prorocy i czynić będą znaki wielkie i cuda, tak iżby w błąd zawiedzeni byli (jeśli może być) i wybrani. Otom wam opowiedział. [...] Gdziebykolwiek było ciało, tam się i orłowie zgromadzą. [Mt 24, 24—25, 28]¹⁶

Tajemniczy u Mateusza obraz orłów nad ciałem — wzięty z Ezechiela, który mówi o sępach — zostanie rozwinięty w centralnej części noweli.

3. Odrzucony przez naród. Od sceny w Ogrójcu po ukrzyżowanie — ewangelie mówią o głębokiej samotności Jezusa: współplemieńcy żądają jego śmierci, pierzchają uczniowie, zdradza Judasz, zapiera się Szymon, milczy Bóg Ojciec. Ten motyw głębokiego osamotnienia odnajdujemy u Żeromskiego. Roland i Podbipięta śmierć tylko mieli samotną. Samotność Winrycha jest zupełna, bo opuścili go swoi — niektórzy zdradzili, inni uciekli, jeszcze inni nie rozumieją. Więcej: umiera jakby przeciwko swoim — „prorocy ciemnoty” i „metafizycy reakcji” zostali upostaciowani — jak wykazała Kierczyńska — we wronach, które szarpia ciało powstańca (i ducha powstania) poruszając się wedle politycznych recept galicyjskich stańczyków¹⁷.

¹⁵ M. Kierczyńska, „Rozdziobią nas kruki, wrony...” w świetle listów Żeromskiego z 1892 roku. W: *O sprawach nieobojętnych. Szkice krytyczne*. Warszawa 1965, s. 20. — J. Kucharski, *Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882—1895. Dzienniki, opowiadania, nowele*. Gdańsk 1974, s. 162.

¹⁶ Ewangelie cytuję w przekładzie J. Wujka, z wyd.: *Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. T. 4. Warszawa 1887.

¹⁷ Kierczyńska, *op. cit.* Pozostając z unaniem dla cennego ustalenia Kierczyńskiej, sądzę, że dała niepotrzebnie zawężającą interpretację tego obrazu. W stylistyce zawiera on elementy pastiszu politycznej frazeologii, jaką posługiwał się S. Tarnowski w książce *Z doświadczeń i rozmyślań* (Kraków 1891), którą Żeromski recenzował (*Odgłosy krakowskie*. „Głos” 1892, nr 11, 14). Jest to sygnał, że pod postacią wron zostali wyobrażeni krakowscy stańczycy. Ale tematycznie obraz nawiązuje i do sępów z Ezechiela czy Mateusza, i do piosenki *Idzie żołnierz borem, lasem...*, i przede wszystkim do sceny z II części *Dziadów*, gdzie „sowy, puchacze, kruki” szarpia ciało złego pana, który morzył głodem swoich poddanych, teraz pod postacią „żarłocznego ptastwa” biorących odwet.

4. Namiastka procesu. Opis przesłuchania Winrycha przez rosyjskich żołnierzy nawiązuje do ewangelijnych relacji o procesie Jezusa. Uczucie „pogardy wszystkiego na tej ziemi” (55; nie dla, ani do, lecz wszystkiego), jakiego doznaje Winrych, odpowiada stanowi wewnętrznemu wyrażonemu odpowiedzią: „Królestwo moje nie jest z tego świata” (J 18, 36). Wyrok zapadł, zanim doszło do indagacji, co żołnierz wyraża szyderczym gestem: „poklepał Winrycha po ramieniu i mrugnął na towarzyszków”. Za gestem idą słowa: „*Słysz, polaczyszka!*” (55), którymi, nie zdając sobie z tego sprawy, ów żołnierz mówi nam o bohaterze coś bardzo istotnego. Przesłuchiwany nie odpowiada na zadawane pytania, a po trzykroć powtórzonym „Głupiś!” również i on wyjawia prawdę istotną: „nie wiesz, co czynisz”. Kompozycja sceny podkreśla, poniznienie: ułani na „pięknych koniach” górują nad Winrychem, który stoi ze spuszczoną głową, ze wzrokiem wbitym w ziemię. Wreszcie zabijają w sposób niepotrzebnie okrutny:

Jeden ohydnie rozplątał mu brzuch, a drugi złamał dekę piersiową. [...] rozbili butelkę na jego czaszce i podarli mu ostrogami policzki. [55]

5. Trwoga konania. „[...] cichym, szczególnym głosem wymówił: — Nie zabijajcie mnie...” (55). I na górze Oliwnej: „Ojcze, jeśli chcesz, przenieś ode mnie ten kielich” (Łk 22, 42).

6. Za nasze i wasze winy. Opis konania w przejmujących słowach ukazuje dwie twarze Winrycha — jedną umęczoną i po ludzku cierpiącą, drugą — nadludzko uduchowioną:

Powieki jego, zaciśnięte przez ból i popłoch śmiertelny, dzwignęły się i oczy po raz ostatni zobaczyły obłoki. Usta mu drgnęły i wymówiły do tych chmur szybko pędzących ostatnią myśl:

„...Odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy naszym winowajcom...”

Wielka nadzieja nieśmiertelności ogarnęła umierającego, niby przestrzeń bez końca. Z tą nadzieją w sercu umarł. [56]

„Ojcze, odpuść im, boć nie wiedzą, co czynią” (Łk 23, 34) — to prośba z krzyża, ale konający Chrystus wypowiada inne słowa. Żeromski ich nie przytoczył, w usta konającego włożył jednak słowa Chrystusa — urywek modlitwy, którą On kazał modlić się swoim uczniom. Staje się przez to Winrych uczniem Jezusa, a Żeromski nie przypadkiem wybrał ten właśnie urywek pacierza. Zawiera on akt przebaczenia oprawcom i pozwala nawiązać do relacji Łukaszej o Ukrzyżowaniu. Zawiera on słowa „nasze winy”, w których zbiegają się wszystkie wątki ideowe noweli, sens śmierci Winrycha oraz mesjańska interpretacja powstania styczniowego.

Ostatnia modlitwa Winrycha rzuca też światło na istotę przebytej przez niego drogi. Nie był to zwykły transport broni. Krocząc przy wozie „trzymał się przez czas pewien śladu polnej drożyny, gdy mu ta jednak zginęła w kałużach, ruszył wprost przed siebie” (51). Winrych zgu-

bił drogę, lecz nie zgubił kierunku. Dokonał rachunku sumienia, który od ethosu walki doprowadził go do ethosu ewangelicznej ofiary, a w konsekwencji do takiej śmierci, jaką umarł — bez przelewania krwi bliźniego. Ten proces duchowej przemiany narrator częściowo przemilczał. Zaznaczył tylko jego początek i koniec. Początkiem jest wniosek, jakim Winrych zamyka swoje prorocze przewidywania: „I pomyśleć, że to my taki sprawiliśmy postęp wyobrażeń, ponieważ przegraliśmy...” (53). Tutaj Winrych bierze na swoje barki winy cudze — grzechy swoich, którym nie starczyło sił, i swoich, którzy zaparli się wolnościowych ideałów. Zakończeniem duchowej przemiany są słowa „nasze winy”, którymi Winrych bierze na własne barki wszystkie winy, jakie zostały w noweli nazwane lub ukazane — winy nasze i wasze.

7. Podział łupów. Wykonawszy wyrok ułani odjeżdżają „nabrawszy z wozu po kilka sztuk dobrych pałaszów belgijskich” (55—56). Dzieło przez nich rozpoczęte kończy chłop. „Obdarł [...] trupa z sukmany, szmat zgrzebnych, zsuł mu buty, zabrał nawet zbłocone onuczki” (58), zabrał też resztę broni, zdjął skórę z konia zabitego, a drugiego, jeszcze żywego, próbował dobić. W scenie tej Żeromski podkreśla indentyczność zachowań polskiego chłopca i rosyjskich żołnierzy — mówi o „egzekucji” zwierzęcia, konia nazywa „skazańcem” (58), tak jak „skazanym” nazwał mordowanego Winrycha (55). Chłop raz tylko — i nie bez ironii — został nazwany „włościaninem” (59). Godność tę bowiem zawdzięcza carskim ukazom z marca 1864. Jest on włościaninem świeżej daty i „zakresem umysłowego objęcia” (59—60) tkwi jeszcze w kondycji pańszczyźniaka. Z żołnierzami łączy go niewolnicza mentalność. I on, i oni nie wiedzą, co czynią. Nie wiedzą, że powtarzają gesty rzymskich żołnierzy pod krzyżem:

Żołnierze tedy, gdy go ukrzyżowali, wzięli szaty jego (i uczynili cztery części, każdemu żołnierzowi część) i suknią. A była suknia nie szyta, od wierzchu cało dziana. Mówili tedy jeden do drugiego. Nie krajmy jej, ale rzućmy o nią losy, czyja ma być. Iżby się pismo wypełniło, mówiące: Podzielili sobie szaty moje, a o suknią moję rzucili los. [J 19, 23—24]

Los zrządził, że suknia żołnierza tułacza przypadła w udziale chłopu.

8. Złożenie do grobu. Od ułanów różni się chłop zdolnością do miłosierdzia. Zwierzę zostawi przy życiu. Widok martwego Winrycha budzi w nim współczucie, klęka i odmawia „pacierz” (58). Żeromski kładzie mu w usta tę samą modlitwę co konającemu Winrychowi — sugeruje jakiś związek chłopca z powstańcem, a nie tylko z rzymskimi i rosyjskimi żołnierzami. Zabrawszy łupy, chłop sprawia umarłemu pochówek w dołach kartoflanych, nazwanych też „dworskimi piwnicami zimowymi”. I grób, i pogrzeb są dość dokładnie opisane:

Belki ocembrowania pozapadały się wraz z bryłami gliny, tworząc lochy i katakumby, pełne teraz wodnistego błota. Do jednej z tych dziur zaciągnął włościanin nad wieczorem trupa powstańca i zwłoki konia obdartego ze skóry.

Zepchnął je pospołu do jednego lochu. Uwikłał żerdzią między dylami i ziel-
skiem i narzucił z wierzchu trochę gliny, aby tego żeru wrony nie wytropiły.

Obraz kończy się wnioskiem:

Tak bez wiedzy i woli zemściwszy się za tyłowieczne niewolnictwo [...] i za
cierpienie ludu, szedł ku domowi [...]. [59]

Wnioskiem tym narrator niedwuznacznie nadaje śmierci Winrycha sens ekspiacyjny, ale interpretując czynności chłopca w kategoriach zem-
sty, nie wypowiada wszystkich znaczeń obrazu, który podobnie jak
scena śmierci jest obdarzony ogromnym potencjałem symbolicznym i obok
tej sceny posiada kluczową funkcję w utworze. Zwróćmy uwagę na je-
den tylko ciąg znaczeń aluzyjnie wpisanych w obraz pochówku. Ewan-
gelista Mateusz tak opisuje pogrzeb Jezusa:

A gdy był wieczór, przyszedł niektóry człowiek bogaty z Arymatei, imie-
niem Józef, który też był uczniem Jezusowym; ten przyszedł do Piłata i prosił
ciała Jezusowego. [...] A Józef, wzięwszy ciało, uwinął je w czyste przeście-
radło; i położył je w nowym grobie swoim, który był w skale wykował; i przy-
walił do drzwi grobu kamień wielki, i odszedł. [Mt 27, 57—60]

Bez wiedzy i woli ubogi człowiek nawiązuje do gestów człowieka
bogatego, grzebiąc powstańca polski chłop naśladuje Józefa z Arymatei,
który był uczniem Jezusa.

9. Milczenie nieba i noc. W zgodzie z ewangeliami („Boże mój, Boże
mój, czemuś mię opuścił?”, Mk 15, 34) opis agonii Winrycha uwydatnia
milczenie nieba. Nad głową konającego rozpościera się zasłona z obło-
ków, narrator każe mu mówić do „chmur pędzących”. Po duszę umarłe-
go nie przychodzi żaden wysłannik, nowelę zamyka zdanie: „Zza świata
szła noc, rozpacz i śmierć...” (60).

III. Znaki nadziei

Gdy „*Rozdzióbią nas kruki, wrony...*” czytać z należącej tej znakomi-
tej noweli uwagą, dostrzega się, że Winrych¹⁸, rosyjscy żołnierze i pol-
ski chłop powtarzają historię Męki Pańskiej. Ale widać też, że forma
powtórzenia jest ułomna — jak ułomni, bo grzeszni i ciemni, są ludzie.
Czy więc ci ludzie mimowiednie odgrywają nędzną karykaturę odku-
picieckiego dramatu i swoimi czynami przekreślają sens i wartość Chry-
stusowej ofiary? Czy też odwrotnie — może w tym powtórzeniu duch
prawzoru uwzniosła mdłe ciała i nikczemnej formie użycza coś z war-
tości Boskiej ofiary? Chyba to drugie, bo tak każą sądzić wpisane w no-

¹⁸ „Winrych”, jak się zdaje, nie jest pseudonimem historycznym jak „Walter”
z *Ech leśnych*. Dlaczego Żeromski obdarzył Andrzeja Boryckiego tak dziwnym
przydomkiem? Być może, chodzi tu o reminiscencję z *Konrada Wallenroda*: w
autorskich objaśnieniach do poematu Mickiewicz wymienia Winrycha von Knip-
rode. Tym nie całkiem więc zmyślnym imieniem chciał może postawić Żerom-
ski Winrycha w szeregu romantycznych bohaterów o podobnie obco brzmiących
imionach: Konrad, Kordian, Irydion. Może w tym pseudonimie trzeba szukać ułom-
nego anagramu złożonego ze słów „wina” i „Chrystus”?

welę znaki nadziei. Jednym z nich był nieśmiały znak równania między Józefem z Arymatei a polskim chłopem, który — wciąż bez wiedzy i woli — otwiera sobie drogę do terminowania w szkole Winrycha.

1. „Klejnoty ludzkiego ducha”. Głowa Winrycha jest przedmiotem szczególnej uwagi pisarza. Portret bohatera przeciwstawia ją reszcie ciała. Korpusem tkwi on bowiem w nędzy i błocie, w klęsce i w niewoli. Natomiast głowa jest siedliskiem wolnego ducha i Żeromski tak zbudował akcję, żeby głowę powstańca trzykrotnie ocalić: kula chybia, butelka pęka, wronę płoszy chłop właśnie w momencie, gdy „poczęła dobijać się zapamiętałe do wnętrza tej czaszki, do tej ostatniej fortecy polskiego powstania” (58). Ocalał więc „warcholski mózg” (58), który kryje „bezценne klejnoty ludzkiego ducha” (53). Obraz jest jasny: wolnościowe ideały powstania, duchowe dziedzictwo Winrycha, mimo wszystko nie zostały rozdziobane — czekają na tych, co nie zechcą kierować się „namiętym odczuwaniem interesów własnego dzioba i żołądka” (58), czekają na wybranych, którzy nie dadzą się zwieść prorokom ciemnoty czyniącym wielkie znaki i cuda: „(co »było dawniej paradoksem, ale w nowszych czasach okazało się pewnikiem«...)” (57).

2. Testament. Testament z Krzyża:

Gdy tedy ujrział Jezus matkę i ucznia, którego miłował, stojącego, rzekł matce swojej: Niewiasto, oto syn twój. Potym rzekł uczniowi: Oto matka twoja. I od onej godziny wziął ją uczeń na swą pieczę. [J 19, 26—27]

I u Żeromskiego:

Na działku, który odtąd miał do niego należeć na zawsze, znalazły się trupy [...]. [58]

Tak wygląda testament Winrycha: zagon, na którym leżą trupy — krwawy podpis prawdziwych ofiarodawców. Chłop tego podpisu nie rozumie, ale matkę ziemię wziął na pieczę, będzie ją rosł swym potem, a ona będzie go żywiła jak syna. Nie rozumie też, że „bez wiedzy i woli” stał się dziedzicem jeszcze innej części spadku po Winrychu. Bogu dziękuje wprawdzie za „tyle żelastwa i rzemienia” (56), ale przecież do domu — wraz z rynsztunkiem Winrycha — zanosি tradycję rycerskiego wojowania i ubogiej żołnierki.

3. Pośmiertne błogosławieństwo. Na przestrzeni dwu stronic, w ciągu jednego dnia i właśnie po dokonaniu rzeczy na pozór odrażających — chłop przechodzi niezwykłą przemianę. Na początku zjawia się niewolnik, podobny do „szarej bestii” (58), który zachowuje się jak zgłodniałe i zarazem wyklęknione zwierzę. Na końcu epizodu zmienia się w istotę zdolną do przeżywania najwyższego uniesienia duchowego:

szedł ku domowi z odkrytą głową i z modlitwą na ustach. Dziwnie rzewna radość zstępowała do jego duszy i ubierała mu cały widnokrąg, cały zakres umysłowego objęcia, całą ziemię barwami cudnie pięknymi. Głęboko, prawdziwie z całej duszy wielbił Boga za to, że w bezgranicznym miłosierdziu swoim zesłał mu tyle żelastwa i rzemienia... [59—60]

I znowu człowiek ubogi nie wie, co się z nim dzieje, nie wie, że potwarza coś, co było. Tak opisuje Łukasz pożegnanie Jezusa z uczniami już po zmartwychwstaniu, a tuż przed wniebowstąpieniem:

I stało się: gdy im błogosławił, rozstał się z nimi i był niesion do nieba. A oni pokłon uczyniwszy wrócili się do Jeruzalem z weselem wielkim; i byli zawsze w kościele chwając i błogosławiąc Boga. [Łk 24, 51—53]

W zakończeniu noweli chłop znajduje się dokładnie w tym samym punkcie co Winrych na jej początku: zgubił drogę, ale nie zgubił kierunku. Nie wie, że umiera w nim chłop pańszczyźniany i niewolnik, a rodzi się człowiek i włościanin. Sprawił to swoją śmiercią Winrych.

„Rozdziobią nas kruki, wrony...” to opowieść ku niełatwemu krzepieniu serc. Symboliczne przesłanie nadziei łagodzi okrutną prawdę klęski, lecz prawdy tej nie przekreśla. Winrych pozostaje postacią tragiczną, ponieważ dwoiste jest oblicze klęski, z którą walczył jako żołnierz tułacz, a zarazem spadkobierca cnót i przewin dawnej Rzeczypospolitej. W planie ludzkim klęska niesie cierpienie i upodlenie. W planie ponadludzkim niesie odkupienie. Walcząc z klęską Winrych błądzi, bo nie chcąc pogodzić się z cierpieniem i upodleniem, schodzi z drogi wiodącej ku odkupieniu i wolności. Wchodząc — śladem Chrystusa — na drogę odkupienia, skazuje się tym samym na cierpienie.

Tragiczny wymiar tkwi również w samym przesłaniu nadziei. Chodzi bowiem o nadzieję kruchą i wątłą. U Żeromskiego niemożliwy jest pełny znak równania między ofiarą Chrystusową a ofiarą polską i Winrychową. Czyny ludzkie są dalece niedoskonałym odbiciem czy przypomnieniem czynu Boskiego. Ich wartość i sens są ledwie widoczne, niepewne i trwają w nieustannym zawieszeniu, bo pozostają nie dokończone. Ażeby sens i wartość niedoskonałej ofiary jednego człowieka mogły trwać, konieczne są ofiary coraz to nowe, ciągle skazane na niedoskonałość. Pytanie, czy włościanin podejmie dzieło Winrycha, pozostało w noweli bez odpowiedzi.

W tragicznym świecie noweli nie ma miejsca na apoteozę. Może ona przyjść z zewnątrz — od tych, którzy nadziei nie tracą. Apoteozy Winrycha dokonał Żeromski gestem pisarskim — opowieścią o śmierci powstańca uczynił to, co ksiądz Muchowiecki zrobił swoim kazaniem na pogrzebie pana Longinusa. W noweli nie ma nikogo, kto bohaterowi mógłby wyprawić godny pochówek. Drugiego jakby złożenia do grobu dokonał pisarz, licząc, że powstaniec znajdzie godne miejsce spoczynku w duszach czytelników.

Śmierć Maćka Chełmickiego — popiół i zamęt

Przy wszystkich przemilczeniach i kapryсах narratora, który — jak pisze Jan Błoński — do czytelników, choć do każdego inaczej, „robi stare oko”¹⁹, pisarz w *Popiele i diamencie* nie zrezygnował przecież z wy-

¹⁹ J. Błoński, *Odmarsz*. Kraków 1978, s. 240—242.

mierzania sprawiedliwości swojemu światu i nie zdał się w tej materii na kaprysy czytelnika. W *Popiele i diamencie* nie narrator wypowiada główne tezy utworu i nie on jest nadrzędną instancją oceniającą. Robią to za niego niektóre postacie — przede wszystkim sekretarz Szczuka, któremu w obrębie powieściowej rzeczywistości przysługuje niekwestionowany autorytet, w mniejszym lub większym stopniu udzielany jego ideowym towarzyszom. Równie silnym, choć niewidzialnym autorytetem jest sam autor, który postawy i czyny postaci ocenia nie wprost, lecz za pośrednictwem umiejętnej gospodarki materiałem fabularnym. Pod tym względem *Popiół i diament* bliższy jest powieści z tezą niż tragedii lub dokumentowi o ostatnich dniach wojny²⁰.

Na samym początku powieści — ale już po pierwszym z radiowych komunikatów głoszących bliski koniec wojny, które będą, niczym antyczny chór, punktowały bieg wydarzeń — dowiadujemy się od Szczuki, że mimo upadku Niemiec trwa nadal walka o władzę i ustrojowy kształt powojennej Polski. Parę stron dalej Szczuce wtóruje jego polityczny wróg kapitan Waga i od tej chwili staje się jasne, że słuszność mają komuniści, natomiast ich przeciwnicy walczą o sprawę przegraną historycznie, a moralnie i politycznie podejrzaną. Powieściowy obraz tej walki skupia się wokół centralnego wątku zamachu na Szczukę. Jest to obraz walki nierównej. Słuchając nakazów sumienia i politycznego rozumu, Stefan Szczuka posługuje się racjami ideowymi. Wbrew podpowiedziom sumienia, słuchając rozkazu, Maciek Chełmicki posługuje się pistoletem. I musi przegrać, bo pistoletem można zabić człowieka, nie można zabić idei.

Zakochany w Krystynie Maciek budzi sympatię; współczucie — dręczony wyrzutami sumienia i wewnętrzną rozterką. Od chwili gdy w Szczuce dostrzegł człowieka, a nie wroga, staje się bohaterem problematycznym²¹ w sensie moralnym, jednak pozostaje antybohaterem w świetle ogólnej tendencji ideowej utworu. W opowieść o jego losie wpisana jest czytelna argumentacja prowadząca do kompromitacji postaw i politycznych wyborów ludzi, którzy w nowej Polsce podjęli walkę z komunistyczną władzą. Podsumowanie przewodu argumentacyjnego zawiera się w scenie śmierci Maćka, którą pisarz pointuje jego los i zarazem zamyka całą książkę.

²⁰ Ku poetyce powieści tendencyjnej zmierzał Andrzejewski w kolejno dokonywanych przeróbkach *Popiołu i diamentu*: przy okazji pierwszego wydania książkowego tego utworu w r. 1948 i wydania trzeciego w 1954. Zob. S. Burkot, *Proza powojenna 1945—1980*. Warszawa 1984, s. 143—158. W moim szkicu opieram się na wersji powieści ustalonej w r. 1954 i potem przez pisarza nie zmienianej. Tekst cytuję według wydania 18 (Warszawa 1968).

²¹ W rozumieniu, jakie pojęciu bohatera problematycznego nadał G. Lukács (*Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*. Przełożył J. Gościński. Posłowie A. Brodzka. Warszawa 1968).

Ideowe przesłanie tej sceny tłumaczy się na dwojakim tle. Z jednej strony — jako obrazowe podsumowanie — odsyła ona w głąb powieści, do rzeczy wcześniej powiedzianych. Z drugiej zaś w sposób szczególnie nawiązuje do toposu heroicznej śmierci, który zresztą został przypomniany w epizodzie poprzedzającym drugi z kolei, tym razem skuteczny zamach na Szczukę.

Tuż przed realizacją zamachu autor prowadzi Maćka na cmentarz, gdzie ma się odbyć pogrzeb robotników zabitych przez Maćka i jego kolegów podczas pierwszej, nieudanej próby zastrzelenia Szczuki. Tam od jednego z przybyłych robotników Maciek dowiadyuje się, że jest „zbrodniarzem faszystowskim” (352). Tam też, z ust przyszłej ofiary, słyszy, że zgodziwszy się na wykonanie rozkazu służy „prawdom złudnym i sprzecznym z wielką i jedyną prawdą swego czasu” (354), że tym samym „ostatecznie” pozbawia się „ludzkiej godności i prawa do szacunku” (353), że śmierć jego ofiar ma „żarliwy sens życia”, natomiast on należy do tych, co „naprawdę umierają”, a nie do tych, co „znajdą w przyszłości chwałę żołnierzy walczących o człowieka, o własną ojczyznę i ludzkość, o porządek świata” (354). Tam wreszcie, na ostrowieckim cmentarzu, natrafia na grób, w którego sąsiedztwie spoczną ciała poległych robotników, pośmiertnie apoteozowanych w mowie pogrzebowej Szczuki wypowiedzianej do ich tłumnie zgromadzonych towarzyszy. Jest to grób rówieśnika Maćka, „strzelca 1. pułku Legionów” — Juliusza Sądzevicza, który w r. 1915 poległ „śmiercią żołnierską” (347). Na płycie z czarnego marmuru przykrywającej ten „różny od innych” grób, Chełmicki odczytuje osiem wersów Norwida, z których wzięty został tytuł powieści. Maćka więc niedługo przed jego śmiercią, a czytelnika przed jej przedstawieniem zetknął Andrzejewski z obrazami pośmiertnej apoteozy i prawdziwie żołnierskiego zgonu, którego istotę wyraża epitafijny cytat z Norwida: „Na dnie popiołu gwiazdzisty dyjament, / Wiekuistego zwycięstwa zaranie...”

Przywoławszy w ten sposób topikę śmierci heroicznej czy też — co na jedno wychodzi — potoczne wyobrażenia o bohaterskim umieraniu kształtowane i upowszechniane przez literaturę i malarstwo, Andrzejewski przedstawił śmierć Maćka przy użyciu motywów, które tym wyobrażeniom punkt po punkcie zaprzeczają.

Omawiając zamach z Andrzejem Kosseckim oświadczył mu Maciek, że jest to ostatnie zadanie, jakiego się podejmuje, i że po jego wykonaniu nie stawi się na punkt zborny oddziału wyznaczony w Kalinówce. Potem umówił się na dworcu z Krystyną, z którą chce wyjechać do Warszawy i rozpocząć normalne życie. Po zamordowaniu Szczuki, a przed wyjazdem z Ostrowca błąka się po ulicach miasta. Ta błąkanina jest zewnętrznym wykładnikiem wewnętrznej rozterki. Maciek waha się. Nie wie, czy mimo wcześniejszego postanowienia nie pojechać do Kalinówki, gdzie być może koledzy na niego czekają, czy też pójść na dworzec.

Zabrnąwszy w nieznaną uliczkę widzi kobietę kupującą rzodkiewki, spacerującego z psem staruszka, słyszy gruchanie gołębi i głos harmonii w ciszy wieczoru. Te obrazy zwykłego życia i spokojnego szczęścia przypominają mu o Krystynie i popychają go w stronę dworca. Niepokojąc się, czy zdąży, dochodzi do skrzyżowania ulic, spostrzega nagle patrol i bezwiednie rzuca się do ucieczki.

Posłyszał za sobą krzyk: stać! Od rogu krok go zaledwie dzielił. Mocniej objąwszy jedną ręką teczkę, drugą odruchowo sięgnął do płaszcza po rewolwer. I w tym momencie, gdy uświadomił sobie, że broni nie ma, silne uderzenie w plecy ścięło w nim oddech. Szarpnął się. Jak przez mgłę usłyszał płaskie, przytłumione strzały. Wypuszczając teczkę runął na ziemię. Nad sobą ujrzał wielką białą-czerwoną flagę. Wyżej niebieskie, bardzo odległe niebo. „Skąd ta chorągiew? — zdziwił się. — Co się stało?”

Jeden z żołnierzy podnosił z ziemi teczkę. Drugi ukląkł przy leżącym i pośpiesznie zaczął przeszukiwać kieszenie płaszcza. W jednej znalazł zwiędłe fiołki. Rzucił je na bok. Potem rozpiął płaszcz.

— I co? — spytał trzeci, który stał nie opodal z pepeszą.

Kłęczący wyjął z kieszeni marynarki kennkartę i podał koledze. Ten przejrzał ją i włożył do kieszeni. Pierwszy z żołnierzy wyrzucił tymczasem kolejno na bruk zawartość teczek: pidżamę, brudną koszulę, mydło... Wszyscy trzej spojrzeli po sobie.

— Cholera! — mruknął ten, który kłęczał.

Nachylił się nad leżącym. Żył jeszcze. Oczy miał otwarte, lecz już umykające w głąb, mgłą zasnutę.

— Człowieku! — zawołał z żalem. — Człowieku, po coś uciekał? [380—381]

Maciek umiera na skrzyżowaniu ulic — na rozdrożu między Kalinówką a dworcem, między myślą o powrocie do złego życia a myślą o ucieczce od zbrodni w spokojną prywatność, ucieczce od przeszłych czynów podobnej do tej, jaką planował przedwojenny sędzia i były sztabowy Antoni Kossecki, którego w ręce majora Wrony oddał Podgórski. Rozdroże to ani wzgórze, ani ołtarz, ani chłopski zagon — na rozstajach kusi diabeł. Dla samego Maćka śmierć przychodzi nieoczekiwanie i przypadkowo; nie ma nic wspólnego z świadomie wybraną męczeńską ofiarą. Dla żołnierzy jest to śmierć niepotrzebna i pomyłkowa. Ale czytelnik wie więcej niż żołnierze: układ fabuły sugeruje, że sprawiedliwość Maćkowi wymierzył może Los, a może rozumna Historyczna Konieczność. Maciek umiera w ucieczce, a nie w walce twarzą w twarz; został zabity tak, jak sam zabijał — kulą w plecy. Nie zdołał przygotować się na odejście z tego świata — mimo że zaczął mieć wątpliwości, dany mu przez pisarza czas zmarnował i umiera w duchowym bezładzie, z wyrzutami, lecz bez rachunku sumienia. Od razu pada na wznak. Widzi „bardzo odległe niebo”, którego kolor nie ma metafizycznej głębi, lecz w kontraście do niespokojnego sumienia konającego sugeruje spokój przyrody i pierwszego dnia wolności dla umęczonej Europy — jak wynika z ostatniego komunikatu, jest wieczór 8 maja, dnia „bezwarunkowej kapitulacji Niemiec” (365). Na niebieskim tle Maciek dostrzega białą-czer-

woną flagę, której nie widywał lub rzadko ją widywał podczas okupacji, ale dziwi się nie tylko z tego powodu: nie on zwycięski sztandar zawie-
szał, nie on przyniósł Polskę do Polski — uczynili to inni, którzy kraj
odbudują bez niego, mimo że chciał im w tym przeszkodzić. Inaczej niż
Juliusz Sądzeicz, Maciek umiera bezimiennie, gorzej nawet — na kenn-
karcie, którą przed akcją wręczył mu Andrzej Kossecki, figuruje cudze
nazwisko „Cieszkowski Stanisław” (337): na grobie — jeśli grób będzie
miał — obok fałszywego nazwiska wypiszą mu fałszywą datę urodzenia
i prawdziwą datę śmierci. Nic nie zostanie z prawdy życia Maćka Cheł-
mickiego, żołnierza armii podziemnej i powstania, zostanie tylko praw-
da jego śmierci. Umiera jako cywil. Po zabójstwie Szczuki wyrzucił broń
do „kloacznego dołu” (364), a teraz cały jego rynsztunek stanowi teczka,
pidżama, brudna koszula i mydło. Fiołki zwiędły jak złudna nadzieja
na szczęście. Czeka jąca na dworcu Krystyna pomyśli, że — jak po tro-
sze przewidywała — została oszukana. Koledzy w Kalinówce będą go
mieli za dezertera.

Śmierć Maćka nie jest heroiczna. Jest żałosna. Widać to, gdy ostat-
nią scenę *Popiołu i diamentu* zestawimy z wzorcem wpisanym w umie-
ranie hrabiego Rolanda — wzorcem odległym w czasie, lecz wciąż ży-
wym w naszej wyobraźni, bo od chwili rozbiorów nieprzerwanie przy-
pominanym przez polskich pisarzy.