

Agnieszka Kowalkiewicz-Kulesza\*

## Wanitatywne obrazy ludzkiej egzystencji w powieściach historycznych Henryka Sienkiewicza

Widziałem wszelkie sprawy, jakie się dzieją pod słońcem.  
A oto: wszystko to marność i pogoń za wiatrem.  
To, co krzywe, nie da się wyprostować,  
a czego nie ma, tego nie można liczyć  
(Koh 1, 14–15)

Celem niniejszych rozważań jest próba ukazania jednego z wielu toposów<sup>1</sup> obecnych w piśmiennictwie historycznym Sienkiewicza – toposu *vanitas*. Słowa zaczerpnięte z *Księgi Koheleta – Marność nad marnościami, wszystko marność* – stały się źródłem literackich inspiracji, ukazując szeroki zakres wszelkich egzystencjalnych marności. Odwołując się do etymologii słowa *vanitas*, można zauważyć pejoratywną barwę terminu, oznaczającego wszystko to, co 'nadaremne, marne, próżne, płonne, czcze'. Danuta Künstler-Langner (1993: 9), dokonując przeglądu słowników łacińsko-polskich i polsko-łacińskich, słowników encyklopedycznych i nowożytnych języków romańskich oraz germań-

\* agnieszka.kowalkiewicz@wp.pl, dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź.

<sup>1</sup> E.R. Curtius nazywa topusy „kliszami o ogólnoliterackim zastosowaniu, upowszechniającymi się we wszystkich dziedzinach literacko ujmowanego i uformowanego życia” (Curtius 1972: 234). Dlatego Jacek Brzozowski podkreśla konieczność nieustannego ponawiania prób definicji toposu, mówiąc, „że trudno jest wskazać taką koncepcję rozumienia terminu, która w stosunku do różnorodnych teoretycznych ustaleń byłaby w miarę całościowa, syntetyczna i wyczerpująca, i uwzględniałaby wszystkie ważniejsze konteksty – historyczne i semantyczne – w jakie uwikłany był i jest topos” (Brzozowski 1986: 5). Słowem, dokonując analizy powieści historycznych Sienkiewicza w kontekście sakralnym, należy skupić się na traktowaniu *loci communes* jako zbioru powtarzających się oraz utrwalonych w literaturze i tradycji chrześcijańskiej motywów, obrazów, metafor. Nie znaczy to, że powyższe pojęcia można rozumieć synonimicznie czy postawić je w jednym szeregu, ale traktować je jako „językowe formy wyrazu toposu” (określenie J. Brzozowskiego), gdyż cechą odróżniającą *topoi* jest ich „neutralność i ambiwalencja” (Abramowska 1986: 125), które wpływają na niewyczerpane możliwości łączenia toposów. Wynika z tego, że *loci communes* nie są zależne od tematyki dzieła, w przeciwieństwie do motywu, obrazu poetyckiego czy metafory.

skich, ujawnia bogatą synonimikę terminu *vanitas*, polegającą na prezentowaniu obrazu ludzkiego życia, w którym zabrakło miejsca na prawdę, celowość i sens istnienia. Wieloznaczność łacińskiego *vanitas* tworzy kryteria, które pozwalają wyłonić trzy grupy wyrazowe, określające: działalność człowieka (na przykład: próżniak, błąd, pycha, zarozumiałość, duma, fałsz, egoizm), nazwy wanitatywnej struktury świata (na przykład: próżnia, nierzeczywistość, nieład, iluzja życia), a także wytwory działań człowieka (na przykład: bezcelowy, daremny, bezużyteczny).

A zatem, jak konstatuje Künstler-Langner, starotestamentowa *marność* odnosi się zarówno „do kruchego i nietrwałego życia człowieka, jak i do produktów jego ziemskiej aktywności” (Künstler-Langner 1993: 10). Idea marności ukazuje ludzkie życie naznaczone trudem, cierpieniem, dezaprobatą dla ziemskich bogactw, przyjemności i godności. Jest to literacka płaszczyzna do współistnienia mitycznych oraz biblijnych form toposu *vanitas* – z tą różnicą, iż „biblijno-chrześcijańskie odczucie marności przez człowieka było odzwierciedleniem stosunku człowieka do Boga. Człowiek jako grzesznik i twórca wanitatywnych form życia odczuwał swą małość, spoglądając na największą doskonałość i szafarza nieprzemijających dóbr” (Künstler-Langner 1993: 32). Ów chrześcijański wymiar Sienkiewiczowskich powieści będzie miał elementarne znaczenie dla ich przesłania. Analiza struktury świata każdej powieści historycznej noblisty prowadzi do zaobserwowania dychotomii, wynikającej z przynależności religijnej bohaterów. Aksjologiczne nacechowanie utworów ewokuje konieczność porównania społeczności innowierczych (na przykład kalwinów i muzułmanów w *Potopie*) lub pogańskich (bohaterowie *Quo vadis*) do świata katolickiego. Sienkiewicz kreśli w *Trylogii* obraz wielu wyznań, kreując obraz siedemnastowiecznej – kontrreformacyjnej i sarmackiej – rzeczywistości, dzięki czemu czytelnik poznaje wzajemne stosunki, panujące między zwolennikami trzech religii: islamu, protestantyzmu i katolicyzmu. O ile protestantów bohaterowie powieści uznają za wiernych pewnej sekty religijnej, o tyle muzułmanie są dla nich całkowitymi poganami, „synami Beliala”, którzy po śmierci od razu trafiają w czeluście piekielne. Wobec nich nie obowiązuje przykazanie miłości bliźniego, a nawet więcej – można ich nienawidzić i zabijać. Zderzenie skrajnych systemów wartości stało się źródłem konfliktów społecznych i wpływa tym samym na inną refleksję związaną z problemem *vanitas*.

Wanitatywne wizje ludzkiej egzystencji kreśli Sienkiewicz niemal w każdej powieści historycznej. **Problematyka militarno-wojenna** (bitwa pod Grunwaldem czy wojny siedemnastowieczne) sprzyja podejmowaniu tematów dotyczących kwestii cierpienia, bólu i niesprawiedliwości. Kruchość ludzkiego bytu wyrażana jest także zależnością od innego człowieka, którego cechą immanentną stały się słabość, występki i niestałość. Sienkiewicz kreuje bohaterów, którym nieobca jest groźba śmierci, grzech czy zdrada. Kluczowym elementem toposu

*vanitas* w powieściach noblisty stają się wszelkie obrazy ukazujące destrukcję, ruinę i zniszczenie. Spustoszone pola bitew, miejsca, gdzie giną w męczarniach osamotnieni ludzie, strach tych, którzy przeżyli, doskonale podkreślają eteryczność ludzkiego istnienia:

Ile tam walk stoczono, ilu ludzi legło, nikt nie zliczył [...]. Orły, jastrzębie i kruki jedne wiedziały, a kto z daleka dosłyszał szum skrzydeł i krakanie, kto ujrzał wiry ptasie nad jednym kołującą miejscem, to wiedział, że tam trupy lub kości nie pogrzebione leżą... Polowano w trawach na ludzi, jakby na wilki lub suhaki. Polował, kto chciał. Człek prawem ścigan chronił się w dzikie stepy, orężny pasterz trzód strzegł, rycerz przygód tam szukał, łotrzyk łupu. Kozak Tatara, Tatar Kozaka. Bywało, że i całe watahy broniły trzód przed tłumami napastników. Step to był pusty i pełny zarazem, cichy i groźny, spokojny i pełen zasadzek, dziki od Dzikich Pól, ale i od dzikich dusz (OM I 6)<sup>2</sup>.

Powyższy fragment nacechowany jest szczególną leksyką, wzmacniającą dramatyzm sytuacji. Wyjęte spod wszelkiego prawa bezkresne Dzikie Pola pozwalały Sienkiewiczowi porównać bitwę do dzikiego polowania, a ludzi do wilków, podkreślając tym samym dehumanizację człowieka, który kieruje się prawami barbarzyńskimi. Obecność porównań w powieści ma silny związek ze sztuką Sienkiewiczowskiego opowiadania, szczególnie – co podkreśla Zdzisława Mokranowska – „w relacjach batalistycznych domaga się ich niejako sama akcja, tu spełniają swoją funkcję najlepiej. Szybko postępujący bieg wydarzeń, ciągłe zmiany sytuacji powodują, że opis nie wystarcza narratorowi. [...] Te dramatyczno-dynamiczne sytuacje w porównaniach powodują intensyfikację epicką wątku narracyjnego” (Mokranowska 1982: 121). Dzięki wskazanym porównaniom bitwa to już nie tylko krwawa i bezlitosna walka, ale, jak zaznacza Sienkiewicz, to zdziczenie dusz. Marność człowieka i jego bezradność polega na życiu w pułapce śmierci i bezustannym strachu. W tym poetyckim, animalistycznym opisie, nasyconym epitetami, szczególną rolę odgrywa również natura. Jak wnioskuje Mokranowska (1982: 121), motywy zaczerpnięte z życia przyrody zajmują ważne miejsce w powieściach Sienkiewicza i nie są przypadkowe. Znajdują uzasadnienie w roli, jaką mają do odegrania w konkretnym momencie narracji. W powyższym opisie – z pozoru spokojnego i wyciszonego stepu – jedynie złowieszczy lot ptaków sugerował obserwatorom, że w oddali znajduje się miejsce niebezpieczne i dzikie.

Wynikająca z działań wojennych marność ludzkiego życia zaprezentowana jest również w jednym z fragmentów powieści historycznej *Krzyżacy*. Rozpacz i dramat ginących ludzi pogłębiony jest reakcją upersonifikowanej przyrody, która stanowi w tym opisie odpowiednik nastrojowy. To natura okazała się wrażliwsza i czulsza od zdeprawowanego i bezwzględego człowieka:

Bitwa zmieniła się w jednej chwili w rzeź. [...] Zwyciężeni rzucali broń; niektórzy usiłowali wymknąć się do lasu; niektórzy stali prosto mając twarze blade jak śnieg i zmrużone oczy; inni modlili się [...]. Bór przestał szumieć, jakby przeląkł się śmierci (K II 550).

<sup>2</sup> Liczby przy tytułach są oznaczeniem numeru tomu i strony.

Dramatyzm wojny implikuje też brak poszanowania dla zwłok ludzkich, niepohamowaną rozwiązość, demoralizację i bezwzględność wrogów Rzeczypospolitej. Jak konstatuje Lech Ludorowski, autor *Trylogii* pragnie zwrócić uwagę czytelnika na to, „jak wojna wyzwala niskie instynkty: dzikość, okrucieństwo, rozkosz mordy; jak stwarza okazje zadawania wyrafinowanych cierpień, jak pozwala torturować ludzi” (Ludorowski 1970: 189):

Między ogniami obejmującymi kotły z kaszą leżały tu i owdzie ciała pomordowanych kobiet, nad którymi odbywała się w nocy orgia, lub sterczały piramidki z głów uciętych po bitwie zabitym i rannym żołnierzom. Ciała owe i głowy poczynały się już psuć i wydawać zgniły zapach, który jednakże nie zdawał się być wcale przykrym dla zgromadzonych tłumów. Miasto nosiło na sobie ślady spustoszeń i dzikiej swawoli Zaporozców (OM I 217).

Naturalistyczno-turpistyczny fragment tekstu, poruszający dodatkowo wrażliwość zmysłową (zapachową), wskazuje, jak ogromne spustoszenie emocjonalne powodują w człowieku ekstremalne sytuacje. Nieokiełznani Tatarzy wykreowani są na bezdusznych, nieczułych i bezlitosnych oprawców. Doświadczenia wojenne powodują, że bohaterowie Sienkiewiczowscy czują się osamotnieni, zatrwożeni i zaszczuci przez swych wrogów. Trudy egzystencji, znój i żołnierska tułaczka wpisują się w obrazy wanitatywne: „na wszystkich twarzach czytałeś niepewność, gorączkowe oczekiwanie, rozpacz lub rezygnację” (OM II 103).

Sytuacje bitewne i pobitewne najczęściej oddawane są przez Sienkiewicza przy pomocy czasowników dynamizujących akcję, a także poprzez liczne wyliczenia, które wprowadzają wrażenie chaosu, strachu i mnogości różnorodnych zachowań. Autor *Trylogii* nieustannie dba o czytelnika, starając się, aby plastyczność opisów wywołała zaplanowane emocje i pogłębiła efekt ostateczny. Bogactwo szczegółów „malowniczej batalistyki” (Handke 2007: 340) tworzy swoiste „teatrum” (Handke 2007: 343), dzięki czemu dociera do odbiorcy – jak sugeruje Ryszard Handke – „heroiczność zmagania, patos zdarzeń [...], by ideowa wymowa dzieła [...] pokrzepiła serca” (Handke 2007: 343–344), zgodnie z zamierzeniem trylogijnego cyklu.

\*\*\*

**Śmierć** jako temat literacki w kulturze chrześcijańskiej jest podstawowym składnikiem toposu *vanitas*. Jak podkreśla Alina Nowicka-Jeżowa, „problem śmierci, drążący odwiecznie świadomość ludzką, zarysował się w dziejach kultury jako pytanie najbardziej zasadnicze i brzemiennie. Pytanie to wymierzone było nie tylko w przestrzeń eschatologiczną, ale również w stronę życia, a odpowiedź na nie kształtowała przekonania o wartości i sensie egzystencji człowieka” (Nowicka-Jeżowa 1988: 4).

Zofia Mocarska-Tycowa natomiast zalicza problem śmierci do tematów probieńczych, które swoim sposobem realizacji dają miarę wartości literatury. Jak sugeruje badaczka, „poprzez ów temat najbardziej uzewnętrzniają się horyzon-

ty światopoglądowe, systemy aksjologiczne i refleksje antropologiczne, wpisane w literaturę. Słowem – forma obecności (lub założona nieobecność) tematu śmierci w literaturze stanowi o jej wartości i uniwersalności, ponieważ jest wyrazem jej dojrzałości” (Mocarska-Tycowa 1993: 127).

U Sienkiewicza uderza nie tylko artystyczne piękno w obrazach śmierci, ale także szczególne zajmowanie się jej istotą. Wanda Dobrowolska zwraca uwagę na dwubiegunowość opisów Sienkiewiczowskich: „lubowanie się w dwu skrajnościach: szale życia i orgii barw [...], a równocześnie w ich antytezach: melancholii śmierci i cieniach nocy” (Dobrowolska 1927: 7). Najczęściej opisy mortalistyczne prezentuje noblista w powieściach historycznych w postaci: obrazów-epizodów śmierci, zbiorowych scen śmierci (*Quo vadis*), szkicowych opisów zgonów i pogrzebów. Topos ten zajmuje u powieściopisarza bardzo istotne miejsce. Poruszająca, sakralna śmierć Longinusa Podbipięty, bohaterskie oddanie życia przez Wołodyjowskiego, delikatna śmierć Danusi czy patetyczne obrazy męczeństwa pierwszych chrześcijan (Piotr, Paweł, Kryspus, Glauk, Chilon) poprzez swój realizm wzbudzają żal i wzruszenie czytelnika; odejście do wieczności wymienionych postaci zostało zaprezentowane przez Sienkiewicza w sposób wzniosły i zaszczytny, a różnorodność w opisywaniu, idealizm i malarskość to główne cechy powyższych scen.

Jednak Sienkiewicz tworzył nie tylko wizje pięknych i poetyckich momentów ostatniego pożegnania, które są udziałem bohaterów religijnych, sprawiedliwych, męźnych. Jakby dla równowagi autor *Trylogii* kreuje też dramatyczne obrazy mortalistyczne, w których główną rolę odgrywają postaci ze świata innowierczego, kłamcy czy zdrajcy. Jakże przerażające, pełne rozpacz i strachu są opisy konania Radziwiłła, Zygryda de Löwe czy Azji Mellechowicza.

Za największego zdrajcę ojczyzny i wiary w drugiej części trylogijnego cyklu szlachta uważała **Janusza Radziwiłła**. Jego śmierć wzmocniła tylko „czarną legendę” „heretyckiego hetmana”. Sienkiewicz, korzystając z przekazów historycznych sprzed dwustu lat, stworzył niezwykle sugestywny i barwny obraz pana na Birzach i Dubinkach. Jak sugeruje Mariola Jarczykowa (2000: 22), autor *Trylogii* dokonał swoistej selekcji, wybierając te dokumenty i opracowania, które posłużyły mu do wykreowania wojewody wileńskiego jako zdrajcy i heretyka. Jednakże książe w obliczu śmierci dokonał aktu: *ad fidem catholicae convertere*<sup>3</sup>. Radziwiłł okazał chęć nawrócenia. W ostatnich chwilach swego życia – targany wątpliwościami, rozterkami i lękiem – wzywa Maryję, powraca do wiary katolickiej i jako grzesznik może liczyć na Boże miłosierdzie. Jarczykowa zwraca uwagę na opis ostatnich chwil księcia, podkreślając, że „obok obrazu uczt kiejdańskiej, jest [śmierć Radziwiłła – przyp. A. K.-K.] jednym z najbardziej wyrazistych momentów *Potopu* Sienkiewicza i odpowiada dyrektywom »punktu szczytowego« legendy. Badaczka przywołuje również opinię Juliusza Kijasa, twierdzącego, iż scena śmierci Radziwiłła nie jest wytworem wyobraźni autora,

<sup>3</sup> Łac. 'powrót do wiary'.

lecz faktem odnotowanym między innymi w *Portofolio królowej Marii Ludwiki*, zawierającym dokumenty (listy, akty urzędowe), mówiące o pobycie tej monarchini w Polsce. Czytamy w nim: „[Janusz] przy śmierci jawnie żał swój za zdradzenie króla oświadczył”.

W innym miejscu można znaleźć sugestię dotyczącą ostatnich chwil wojewody wileńskiego: „[...] mówią, że umierając pragnął zostać katolikiem i żądał księdza katolickiego, aby go na śmierć dysponował” (Jarczykowa 2000: 26).

Nawrócenie Radziwiłła zrozumieli powieściowi bohaterowie obecni przy śmierci hetmana – Zagłoba, Wołodyjowski i inni żołnierze – którzy modlitwą uczcili śmierć księcia:

- Boże bądź miłościw duszy mojej!... Nie dożyję już Nowego Roku... Dawno mi przepowiedano, iż w każdym piątym roku śmierć stoi koło mnie [...].
- Nagle począł się oglądać i rzekł:
- Zimno na mnie od niej idzie... Nie widzę jej, ale czuję, że ona tu jest.
- Kto taki, wasza książęca mość?
- Śmierć!
- W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego. [...]
- Powiedzcie – ozwał się książę przerywanym głosem – zali wy naprawdę wierzycie, że poza waszą wiarą nikt zbawion być nie może?
- I w godzinę śmierci można jeszcze od błędów rewokować – odrzekł Charlamp. [...]
- To Radziejowski... Ja nie... Ratunku!... Czego chcecie?! Weźcie tę koronę!... To Radziejowski... Ratujcie, ludzie! Jezus! Jezus! M a r i o !
- To były ostatnie słowa Radziwiłła. [...]
- Skonał! – rzekł medyk.
- Marii wzywał! słyszeliście, choć kalwin – ozwała się pani Jakimowiczowa. [...]
- Prawda jest!... – rzekł cichym głosem pan Zagłoba, jakby bał się zbudzić księcia. – Najświętszą Pannę w rękach trzyma i blask mu od niej na lica pada (P II 460–467).

Powyższy ponury obraz śmierci, utkany z krótkich, nerwowych wykrzyknień przypominać może zgon Zygryda. Obaj bohaterowie – wnioskuje Wanda Dobrowolska (1927: 37–38) – doznali upadku ziemskiego, upadku duszy, ciemności i nicości. Sposób, w jaki żegnają się z życiem, staje się niejako karą za zdradę, nieuczciwość i brak prawdziwej religijności. Jednak w śmierci Radziwiłła odnaleźć też można elementy majestatu i wzniosłości. Po niezwykle realistycznych, dramatycznych i wstrząsających opisach konania hetmana, pogłębionych złowrogimi odgłosami natury i wyładowaniami atmosferycznymi, nastąpiła cisza: „Radziwiłł leżał olbrzymi, posępny, z hetmańskim majestatem w twarzy i zimną powagą śmierci” (P II 464).

Nie po raz pierwszy Sienkiewicz uruchamia efektywność zjawisk przyrody, aby zaakcentować dramatyzm prezentowanej sytuacji, co podkreśla również Wiktor Doda: „Sienkiewicz ożywiał nieraz przyrodę, upodabniał jej życie do życia ludzkiego, zdarzenia jej i czynności do czynności ludzkich. Kazał jej płakać razem z ludźmi, razem się cieszyć, współczuć dostrzegalnie ich doli i niedoli” (Doda 1927: 45–46). Także w opisie śmierci Radziwiłła efekty malarskie w połączeniu z dramatyzmem tej sceny stanowią „pierwszorzędną zaletę tego epizodu śmierci” (Doda 1927: 38).

W podobny sposób można ocenić prezentację ostatnich chwil życia wspomnianego już wcześniej **Zygryda de Löwe**:

„Idź! Idź! – szepnęła mu [Zygrydowi – przyp. A. K.-K.] nagle nad uchem jakiś głos.

A on obejrzał się – i ujrzał śmierć. Sama kształtu kościotrupa, siedząc na kościotrupie końskim, sunęła tuż obok, biała i klekocąca kośćmi.

– Jesteś? – zapytał Krzyżak.

– Jestem. Idź! Idź!

Ale w tej chwili spostrzegł, że z drugiej strony ma także towarzysza: strzemię w strzemię jechał jakiś twór ciałem podobny do człowieka, ale z nieludzką twarzą, głowę miał bowiem zwierzęcą, ze stojącymi uszami, długą, spiczastą i pokrytą czarną sierścią.

– Ktoś ty? – zawołał Zygryd.

Ów zaś, zamiast odpowiedzieć, pokazał mu zęby i począł głucho warczeć.

Zygryd zamknął oczy, ale natychmiast usłyszał potężniejszy chrzęst kości i głos mówiący mu w samo ucho:

– Czas! Czas! Śpiesz się! Idź!

I odpowiedział:

– Idę!... [...].

Potem, rzekłbyś, popychany jakąś nieprzepartą zewnętrzną siłą, zsiadł z konia i zdjął z niego wysokie rycerskie siodło, a następnie uzdę. Towarzysze zsiadłszy także nie odstępili go ani na mgnienie oka – i zawiedli ze środka drogi na skraj boru. Tam czarny upiór pochylił mu gałąź i pomógł przywiązać do niej rzemień uzdy.

– Śpiesz się! – szepnęła śmierć.

– Śpiesz się! – zaszumiały jakieś głosy w wierzchołkach drzew.

Zygryd [...] uczynił pętlę, [...] założył ja sobie na szyję.

– Odepchnij siodło!... już! Aa!

Trącone nogą siodło potoczyło się o kilka kroków – i ciało nieszczęsnego Krzyżaka zwiśło ciężko (K II 608–609).

Ten niezwykle plastyczny, wstrząsający, choć poetycki opis śmierci jest jednym z najbardziej emocjonujących i niepokojących fragmentów w powieści *Krzyżacy*. Upersonifikowana śmierć, zły duch (prawdopodobnie szatan) i wspólnie nakreślona sylwetka bohatera, przerażonego świadomością nieuchronnego, zbliżającego się wielkimi krokami kresu życia, poruszała wielu czytelników, a także krytyków literackich. Tadeusz Zieliński, analizując tę scenę, pisał:

Zdaje mi się, że słyszę bicie serca autora, z jakim on tę stronicę pisał. Oczywiście, czytelnik współczesny snadnie i do niej może zastosować słowa Tołstoja: „chce mnie nastraszyć, a ja się wcale nie boję”; na słowa te odpowiedziałbym, być może, zdaniem Protagorasa, że w tych rzeczach ten, kto ulega złudzeniu, mędrszy jest niż ten, kto mu nie ulega. Wszelako Sienkiewicz i takiej nawet nie potrzebuje obrony. Pisze on powieść na tle naiwnej ery średniowiecza, kiedy towarzyszące Zygrydowi straszidła były bezpośrednią rzeczywistością; a prócz tego, opisuje on nie świat przedmiotowy, lecz wyobrażenia podmiotowe, przedśmiertne widzenia lotra, który przejrzał (Zieliński 1923: 19).

W sposób intrygujący Sienkiewicz kreuje również przestrzeń, w której rozgrywa się dramat Zygryda. Natura, w przeciwieństwie do śmierci Danusi czy Longina, wydaje się wzburzona wcześniejszym postępowaniem bohatera, czemu daje wyraz poprzez symboliczne bicie piorunów i rozpętanie burzy. Samo-

bójczej śmierci bohatera towarzyszy pogrzebowy śpiew wiatru, blask błyskawic i ciemność złowrogiego lasu. Jak zauważa Wiktor Doda, „istnieje nieraz w *Trylogii*, w niejednym wypadku, jakiś bliski wewnętrzny związek między kręgiem wydarzeń czy stanem dusz ludzkich a światem przyrody. W przyrodzie znajdujemy – jako się rzekło – czujny odpowiednik nastrojowy dla rozkołysanych fal burzliwej rzeki akcji. Przyroda daje współdzwiczny odzew przesuwałającym się poprzez tkanki opowieści wypadkom” (Doda 1927: 40).

Scena zbliżającej się śmierci Zygryda dokładnie odpowiada sztychowi Albrechta Dürera pt.: *Der Ritter und der Tod*, pospolicie zwanemu *Rycerz, Śmierć i diabeł*. Jedyna rozbieżność w obrazowaniu polega na tym, że artysta niemiecki przedstawił diabła nie na koniu, lecz idącego pieszo. Jednocześnie jednak należy zwrócić uwagę na odmienne przesłanie powyższych artystycznych wyobrażeń. *Dürerowski* rycerz spokojnie wędruje drogą leśną, pośród grozących mu zjaw; to rycerz odważny i mężny. Bohater Sienkiewicza natomiast to postać budząca odrazę i pogardę.

Ciało Zygryda nie pozostaje w osamotnieniu. Odnajdują je przejeżdżający tamtą drogą Jagienka i Hława, którzy – kierując się wartościami chrześcijańskimi – podejmują decyzję o pochowaniu zmarłego:

[...] poczęli szukać kamieni, był bowiem obyczaj odwieczny, że pokrywano nimi samobójców, inaczej bowiem wstawali nocami i przeszkadzali podróżnym. [...] a potem Hława wyciął siekierą na pniu sosny krzyż, co uczynił nie dla Zygryda, lecz aby złe duchy nie zbierały się w tym miejscu (K II 615).

Chrześcijański topos śmierci w sposób szczególny znajduje swoją realizację w powieści *Quo vadis*, choć jego sens staje się całkiem odmienny niż w pozostałych powieściach historycznych Sienkiewicza. Ta „epopeja chrześcijańska” (jak nazywał swe przyszłe dzieło Sienkiewicz w liście do Jadwigi Janczewskiej, Majchrowski 2000: 274), jako gloryfikacja postaw pierwszych chrześcijan, ukazuje śmierć, która staje się wybawieniem od cierpień, nadzieją na zbawienie, początkiem nowego, rajskiego życia. Opisy **męczeńskich zgonów chrześcijan** odmalowane są przez autora – jak podkreśla Wanda Dobrowolska – „z całą siłą fantazji, jaką tylko rozporządzał” (Dobrowolska 1927: 15). Wyznawcy Chrystusa, pomimo masowych mordów, nie są pogrążeni w rozpacz. Bez względu na to czy chrześcijanie płoną jak pochodnie, umierają na krzyżu, czy w walce z dzikimi zwierzętami starają się zachować spokój ducha, śpiewają, modlą się, wierząc, że męczeńska śmierć pozwoli osiągnąć im życie wieczne:

Wówczas zdumienie ogarnęło lud. Skazańcy śpiewali z oczyma wzniesionymi ku *velarium*. Widziano twarze pobladłe, lecz jakby natchnione. Wszyscy zrozumieli, że ludzie ci nie proszą o litość [...]. „Christus regnat!” rozbrzmiewało coraz donioślej. Ale tymczasem otwarto nową kratę i na arenę wypadły z dzikim pędem i szczekaniem całe stada psów [...]. Chrześcijanie, skończywszy pieśń, klęczeli nieruchomi, jakby skamieniali, powtarzając tylko jednym jęklwym chórem: „Pro Christo! Pro Christo!” [...]. Amfiteatr zatrzęsł się od wrzasków.

Rozdrażniane psy poczęły to dopadać do klęczących, to cofać się jeszcze, kłapiąc zębami, aż wreszcie jeden z molosów wpił kły w bark klęczącej na przodzie kobiety i pociągnął ją pod siebie. [...] Tłum przestał ryczeć, by przypatrywać się z większą uwagą. Wśród wycia i charkotu słychać jeszcze było żalodne głosy męskie i kobiece: „Pro Christo! Pro Christo!” (Qv 301).

Podobnych wstrząsających obrazów jest w *Quo vadis* bardzo wiele. Opisy te są wyrazem triumfu idei religii chrześcijańskiej, nieśmiertelności duszy i jednoznacznym przezwyciężeniem *vanitas*. Świadomość kresu życia dodaje też bohaterom odwagi w wypowiedaniu sądów. Charakterystyczne staje się męczeństwo surowego Kryspusa, który wisząc na krzyżu, wygraża Neronowi; nazywa go matkobójcą:

Matkobójco! Biada ci! [...] Biada ci, morderco żony i brata, biada ci, Antychryście! Otchłań otwiera się pod tobą, śmierć wyciąga po ciebie ręce i grób cię czeka. Biada ci, żywy trupie, albowiem umrzesz w przerażeniu i potępiony będziesz na wieki!... (Qv 320).

Kryspus, jako jedyny fanatyczny bohater powieści, nie umiera w pokorze i cichości ducha, lecz kreśli apokaliptyczne przekleństwo dla Nerona, akcentując jego życiowe marność. Wanda Dobrowolska, rozpatrując postępowanie bohatera, podkreśla, że Kryspus jako fanatyk, gromiący ostro zło tego świata, ale też chrześcijanin, „w którym jednak więcej było nienawiści zła niż miłości dobra, pozostał sobą także i w chwili śmierci” (Dobrowolska 1927: 16). Bohater stara się podkreślić odwagę wszystkich męczenników, nie pozwala się zastraszyć. Jego inwektywa wstrząsnęła amfiteatrem, lud wstrzymał oddech, a cesarz wypuścił z rąk szmaragd. Obelga tak przeraziła Nerona, że odtąd nakazał obcinać chrześcijanom języki lub kneblować im usta. Ostatecznie śmierć Kryspusa stała się zgonem zwycięzcy, który bezkarnie, publicznie dokonał bezlitosnej krytyki cesarza, utożsamianego w powieści z „antychrystem i kabalistyczną »bestią« z objawienia św. Jana” (Świętosławska 1997: 115).

Opozycyjną do Kryspusa postawę, w pełni chrześcijańską, w ostatnich sekundach swego życia przyjmuje kolejny chrześcijanin – Glaukus. Bohater ten nie przeklina, nie wygraża, lecz ostatkiem sił wybacza swemu prześladowcy – Chilonowi, który wydał na śmierć rodzinę Glauka. Widok cierpiącego chrześcijanina i jego przebaczenie dopełniło w Chilonie przekonanie, że Neron jest bezwzględny tyranem i oszustem. Dlatego, podobnie jak Kryspus, nie waha się i publicznie nazywa Nerona podpalaczem. Następnie prosi św. Pawła o chrzest. Jako chrześcijanin również musiał umrzeć śmiercią męczeńską. Torturowany przez Tygellina nie chciał odwołać swoich oskarżeń wobec cesarza. W obliczu groźby śmierci wyznał się ogromnym hartem ducha i wyznał wiarę: „I ja wierzę w Chrystusa” (Qv 336). Konsekwencją powyższego wyznania było skazanie nawróconego grzesznika na śmierć krzyżową. Po uprzednim wyrwaniu języka i łamaniu kości, Chilon został przybity do niskiego krzyża, aby niedźwiedź mógł dosięgnąć jego ciała:

Chilon wydawał się daleko starszym, niemal zgrzybiałym. Ale natomiast nigdy oczy jego rzucały wiecznie pełne niepokoju i złości spojrzenia, czujne oblicze jego odbijało dawniej wieczną trwogę i niepewność, teraz zaś twarz miał bolesną, ale tak słodką i pogodną, jak miewają ludzie śpiący i umarli (Qv 338).

Moment śmierci Chilona Sienkiewicz konstruuje w sposób niezwykle ekspresywny, wzruszający i patetyczny. Chilon umiera szczęśliwy, gdyż jest złączony z Chrystusem; nawrócony grzesznik już nie boi się śmierci, bo wierzy w głębi serca, że czeka na niego wieczność i nagroda za odwagę. Tłum oglądający jego śmierć milczał. Nawet niedźwiedź, który miał rozszarpać ciało bohatera, leniwie położył się koło krzyża, jakby dając do zrozumienia, że zwierzę jest bardziej humanitarne niż cesarz. Łagodne zachowanie niedźwiedzia, który „począł mruzczyć, jakby i w jego zwierzęcym sercu ozwała się litość nad tym szczałkiem człowieka” (Qv 339), uzmysłowiło innym zdziczenie władzy Nerona. Dehumanizację bezwzględного systemu rządzenia Nerona uświadomili sobie wszyscy obserwatorzy tych wydarzeń. Jednak w oczach chrześcijan cierpienie znoszone niesłusznie zyskiwało walor ekspiacyjny, gdyż stawało się nową łaską chrztu, który zmywał grzechy całego życia. Dlatego w Kościele katolickim porównuje się męczeństwo do chrztu krwi<sup>4</sup>. Jak podkreśla bowiem Willy Rordorf, Chrystus „wodą został ochrzczony, a przez krew uwielbiony. W ten sposób przez wodę nas wzywa, a przez krew czyni nas wybranymi” (Rordorf 1974: 1393).

Perspektywa oddania życia za wiarę stanowiła więc niezwykle promocję i powód do dumy dla chrześcijańskiego męczennika. Cierpienie osoby przesładowanej religijnie było usprawiedliwione analogią do losu Chrystusa, dlatego dawało pocieszenie i stawało się źródłem wyjątkowej łaski Boga. Świadomość życia wiecznego i wiara w sprawiedliwość sądu Bożego budziła wśród Sienkiewiczowskich bohaterów wewnętrzny spokój i nadzieję, choć tym samym nie odbierała po ludzku przeżywanego bólu czy przerażenia. Teleologiczny i aksjologiczny w chrześcijaństwie aspekt cierpienia, przemijania czy śmierci nie zawsze wpływał na kontemplacyjny zaakceptowanie osobistego doświadczenia *vanitas*, choć na pewno łagodził lęk przed śmiercią. Postawy tej nie rozumieli i nie przyjęli przedstawiciele antycznego świata, dla których różnorakie formy *vanitas* nie mieściły się w kategoriach starożytnej estetyki.

Sentencja mądrościowa z *Księgi Koheleta*: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (Koh 1, 2) kieruje uwagę czytelnika na efemeryczność ludzkiego życia. Autor starotestamentowej księgi snuje refleksje o utrapieniach codzienności i trudach egzystencji. Jednak podobnie jak chrześcijańscy bohaterowie powieści Sienkiewicza – pomimo swych upadków i wątpliwości – stoi mocno na gruncie wiary, co pozwala mu nadać aksjologiczny sens wszelkim ludzkim marnościami:

---

<sup>4</sup> Jezus Chrystus jest tym,  
który przyszedł przez wodę i krew, i Ducha,  
nie tylko w wodzie,  
lecz w wodzie i we krwi.  
Duch daje świadectwo,  
bo <Duch> jest prawdą.  
Trzej bowiem dają świadectwo:  
Duch, woda i krew, a ci trzej w jedno się łączą (1 J, 5 6–8).

A dalej widziałem wszystkie uciski  
jakie pod słońcem się zdarzają. [...]   
Więc za szczęśliwszych uznałem umarłych,  
którzy dawno już zeszedli,  
od żyjących, których życie jeszcze trwa (Koh, 4, 1, 2-3).

### Wykaz skrótów

- K – Sienkiewicz H., 2001, *Krzyżacy*, Rzeszowskie Zakłady Graficzne, Rzeszów.  
OM – Sienkiewicz H., 1961, *Ogniem i mieczem*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.  
P – Sienkiewicz H., *Potop*, 1961, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.  
PW – Sienkiewicz H., 1968, *Pan Wołodyjowski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.  
Qv – Sienkiewicz H., 1989, *Quo vadis*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Rzeszów.

### Literatura

- Abramowska J., 1986, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, w: J. Sławiński (red.), *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.  
Brzozowski J., 1986, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.  
Curtius E.R., 1972, *Topika*, „Pamiętnik Literacki” LXIII, z. 1.  
Dobrowolska W., 1927, *Sienkiewicz jako malarz śmierci*, Nakł. Księgarni Zygmunta Jelenia, Tarnów.  
Doda W., 1927, *Przyroda w Trylogii Sienkiewicza*, Tarnów – Drukarnia Zygmunta Jelenia, Kraków.  
Handke R., 2007, *Style batalistyki w polskiej powieści historycznej. Sienkiewicz–Żeromski*, w: K. Stępnik, T. Bujnicki (red.), *Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin.  
Jarczykowska M., 2000, „Czarna legenda” *Janusza II Radziwiłła*, w: R. Ociecek (red.), *Czasy potopu szwedzkiego w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.  
Kijas J., 1936, *Źródła historyczne Potopu Sienkiewicza*, w: *Prace historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Skład Główny w Kasie im. Mianowskiego, Kraków.  
Kunstler-Langner D., 1993, *Idea vanitas, jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.  
Majchrowski S., 2000, *Pan Sienkiewicz*, Świat Książki, Warszawa.  
Mocarska-Tycowa Z., 1993, *Temat śmierci w prozie realistów*, w: S. Fita (red.), *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin.

- Mokranowska Z., 1982, *Porównania w Ogniem i mieczem*, w: H. Bursztyńska (red.), *Henryk Sienkiewicz. Tradycja – kreacja – styl*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Nowicka-Jeżowa A., 1988, *Homo viator – mundus – mors. Studia z dziejów eschatologii w literaturze staropolskiej*, t. 1, Wydawnictwo Małej Poligrafii UW, Warszawa.
- Rordorf W., 1974, *Nadzieja męczenników chrześcijańskich*, „Znak”, nr 245 (11).
- Świętosławska T., 1997, *Quo vadis? Henryka Sienkiewicza. Od legendy do arcydzieła*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Zieliński T., 1923, *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza*, Tłocznia „Literacka”, Warszawa.

### Summary

**Agnieszka Kowalkiewicz-Kulesza**

*The tragic pictures of human existence in historical novels by Henryk Sienkiewicz*

The following article highlights the problem of vanity of human life. Analysis of the historical novels by Sienkiewicz explains the fragility and impermanence of heroes' lives. An important aspect of the article is the theme of death, seventeenth-century war, pain and martyrdom of early christians.

**Keywords:** heath, vanity, suffering, martyrdom of early christians, war, nature (śmierć, marność, cierpienie, męczeństwo pierwszych chrześcijan, wojna, natura)