

Anna Martuszewska

Wniebowzięcie heroiny

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 59-75

1979

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.

Anna Martuszewska

Wniebowzięcie heroiny

1

Śmierć nie należy bynajmniej do zjawisk rzadkich w popularnej literaturze. W powieści kryminalnej posiada pełnię obywatelstwa i jeżeli nawet nie zawsze pojawia się na scenie bezpośrednio (czasem mieści się jedynie w przedakcji), niemal w każdym wypadku stanowi punkt wyjściowy do prowadzenia śledztwa. To ostatnie bowiem nabiera znaczenia, staje się należycie ważkie dla czytelnika dopiero wówczas, gdy toczy się w sprawie tak istotnej jak zabójstwo. Również w toku akcji kryminału pojawiają się często nowe zbrodnie i nowe ofiary, zgodnie ze słynnym oksymoronem Agathy Christie: „nic tak nie ożywia powieści, jak nowy trup”. W detektywistycznej odmianie tego typu utworów ów „trup” nie jest przy tym bynajmniej ujmowany pod kątem emocjonalnym, staje się jedynie wstępnym czy kolejnym ogniwem logicznie traktowanego łańcucha umysłowej zagadki, posunięciem autora w grze z czytelnikiem.

W powieści mającej elementy dreszczowca jest już natomiast nieco inaczej — śmierć grożąca niewinnej a cnotliwej bohaterce nacechowana zostaje emocjonalnie, gdyż odbiorca powinien drżeć o jej życie,

Niezbędny
trup...

identyfikując się zaś z nią, powinien również obawiać się mordercy. Z tym, że w tej właśnie odmianie literatury popularnej i filmu do śmierci owej heroiny niemal nigdy nie dochodzi, obserwujemy co najwyżej zabójstwo innych ofiar (np. jej koleżanek), kształtujące i podtrzymujące uczucie grozy. Nie ginie też oczywiście żaden z super-detektywów amerykańskiej „czarnej” powieści kryminalnej, śmierć zaś ich klientów (lub też krewnych tych klientów) funkcjonuje tu na ogół tak jak w znakomitej większości kryminałów — jako zdarzenie-punkt na mapie akcji. Tu także występuje wspomniane już wyżej zjawisko — brak emocjonalnego stosunku do śmierci, wiążący się z istnieniem dystansu między czytelnikiem a ofiarą morderstwa. Odbiorca klasycznej powieści kryminalnej może się bowiem utożsamiać jedynie z detektywem, ten zaś nigdy w utworze nie ginie i wobec śmierci zajmuje stanowisko wyłącznie intelektualne, jego zadanie polega też na rozwiązaniu logicznie skonstruowanej zagadki morderstwa, a nie na pomszczeniu jego ofiary.

i nieśmiertelny
detektyw

2

Odmienne przedstawia się sprawa w popularnym romansie, zwłaszcza zaś w jego melodramatycznej odmianie. Aby wyjaśnić tę odmienną, warto sięgnąć do rodowodu literackiego głównych wątków romansowych popularnej powieści. Sięga on dość daleko. Można go odnaleźć w niektórych mitach (poza tymi, które mówią bezpośrednio o miłości i miłostkach bogów i herosów, szczególnie istotny okazuje się wątek Prozerpiny). Spotykamy go także w baśni ludowej, już w postaci bardziej nam znanej, — stosunkowo mniej niż w romansie popularnym zmienionej i przekształconej. Przeważająca większość wątków erotycznych literatury popularnej opiera się bowiem na dwu wątkach

baśniowych — historii Kopciuszka i Księcia oraz Pięknej i Bestii.

Wątek Kopciuszka jest powszechnie znany, warto jednak przypomnieć ten drugi, tym bardziej, iż on właśnie odgrywa podstawową rolę w melodramacie, tym samym zaś jest istotny dla interesującego nas problemu. W znanych mi wersjach baśni o Pięknej i Bestii¹ nieodzownym elementem jest partia wstępna, w której okazuje się, że bohaterka została oddana Potworowi nie dobrowolnie, lecz jako swoisty zastaw. Ojciec jej bowiem, wracając z podróży handlowej z towarem i pragnąc zdobyć obiecany najmłodszej pieszczotce podarunek, dostaje się w ręce Bestii. Ta ostatnia wypuszcza go pod warunkiem przysłania w zamian córki (lub pierwszej witającej go w domu osoby, czy też czegoś, co pojawiło się niespodzianie podczas jego nieobecności — zawsze oczywiście pożądaną zakładniczką okazuje się Piękna). Dopełniając warunków kontraktu natychmiast albo po szeregu upomnień, gdy dziewczyna osiąga odpowiednią dojrzałość, ojciec oddaje Piękna w małżeństwo Bestii. Baśń na ogół nie prezentuje zbyt szczegółowo osvajania się Potwora (więcej miejsca poświęca na stopniowe pogodzenie się dziewczyny z jego brzydotą i uznanie jego innych zalet). Potwór zresztą jest przecież w gruncie rzeczy pięknym królewiczem i swą zwierzęcą skórę zachowuje wyłącznie w relacjach zewnętrznych, wobec Pięknej zaś ją zrzuca (przynajmniej nocami) i obdarza ją dorodnym potomstwem. Po pewnym czasie następuje konfrontacja z jej rodziną, przy czym albo Bestia

Piękna
i Bestia

Potwór (nocą)
piękny
i darzący

¹ M. Leprince de Beumont: *Zaprzędana przez ojca*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*. Wyd. 2 zmienione. Warszawa 1973; J. W. Grimm: *Bajka o skowronku-srebrnogardziółku*. W: Bracia Grimm: *Bajki*: Przeł. I. Tuwim. Warszawa 1938; R. Zmorski: *Straszny potwór*. W: *Baśnie polskie*. Wyb. i opr. T. Jodelka. Warszawa 1964; C. Kędziński: *O sierotce i wdzięcznym Misiu*. W: *Bajki polskie Wujka Czesia*. Poznań br.

pod wpływem działania miłości Pięknej odzyskuje swą — ongiś utraconą — ludzką i księżęcą zarazem postać, lub też zostaje — z powodu niefortunnej interwencji rodziny bohaterki — nadal przez pewien czas w skórze Potwora, tak długo, aż go Piękna nie przemieni dzięki licznym poświęceniom. Istnieje nawet wersja (nawiasem mówiąc, przytoczona przez Rodziewiczównę w *Dewajtisie* jako żmudzka baśń ludowa), w której rodzina dziewczyny podstępnie zabija jej męża, królewicza w węzowej skórze.

Nieczyste
żądze ojczyma

Łatwo zrozumieć melodramatyczną nośność tego schematu baśniowego. O ile bowiem historia Kopicuska i Księcia daje nie tak wiele możliwości ukazania nieszczęść heroiny (w grę tu wchodzi tylko szykanowanie jej przez macochę i przyrodnie siostry oraz ewentualna rezygnacja z happy endu, wmięszanie się Fatum, które najczęściej przejawia się jako śmiertelna choroba rozdzielająca na zawsze kochanków), o tyle tutaj owe możliwości są wprost nieograniczone. Pojawiają się bowiem już w partii wstępnej, w której srogi opiekun może sam dręczyć ją fizycznie i moralnie (a także jako ojczym — ściągając nieczystymi żądzami, jak zdarza się w *Gehennie* Mniszkówny), by wreszcie oddać ją wbrew jej uczuciom i woli w małżeństwo Potworowi, załatwiając przy okazji jakieś własne sprawy majątkowo-finansowe. Najbardziej rozbudowana w tym wypadku zostaje jednak środkowa część wątku baśniowego, w której Piękna staje się niewinną ofiarą męża-Bestii. Wyzyskana jest wówczas przede wszystkim opozycja między postaciami (piękno — brzydota, niewinność — rozwiąłość, cnota — zbrodnia, ofiara — kat) oraz sama sytuacja, dająca możliwość opisu cierpień nieszczęsnej małżonki, a także innych kobiet, tym samym zaś — pozwalająca się wykorzystywać do przedstawiania tortur nie tylko moralnych — satysfakcjonującego sadystów bądź masochistów. Wdzięczne możliwości dla popularnego romansu z happy endem tkwią w opisach stopniowego „oswa-

jania” Potwora, zrzucającego powoli swą skórę Bestii pod wpływem cnót małżonki, okazującego się pod koniec utworu kochającym mężem. Melodramat jednakże przeważnie jedynie potencjalnie ukazuje takie rozwiązanie, doprowadzając, nawet w wypadku faktycznego nawrócenia się małżonka pięknej niewinności, do *śmierci* heroiny, zmaltretowanej wszystkimi poprzednimi udrękami.

Zmaltretowana
heroina

3

W strukturze owych schematów baśniowych tkwiących u podstawy wątków fabularnych melodramatycznego romansu tkwi więc tragiczne zakończenie życia niektórych przynajmniej postaci, z główną bohaterką na czele. Oczywiście w strukturze już na potrzeby tegoż melodramatu przekształconej, pozbawionej elementu fantastyki (jedynie w filmowych wersjach *King Konga* Bestią ma faktycznie kształt Potwora, co zresztą może stwarzać dodatkowo specyficzne dreszczyki emocji, gdy dochodzi do pieśzczośliwych gestów natury erotycznej, skierowanych w stronę bohaterki), rezygnującej absolutnie z happy endu. O ile bowiem trzeba się zgodzić z Edgarem Morin, iż dla możliwości identyfikacji odbiorcy z bohaterem dzieła należącego do kultury masowej „optymalne warunki stanowi pewna równowaga pomiędzy realizmem a idealizacją; trzeba poza tym, aby spełnione były warunki prawdopodobieństwa i wiarygodności, co wzmocni związki z przeżywaną rzeczywistością”², o tyle wydaje się, że ten znakomity znawca „mieszkańców masowej wyobraźni” znacznie przecenił rolę happy endu. Sądzi on bowiem, że: „Sprzeczność leżąca u podstaw wszelkiego napięcia dramatycznego (walka z losem, konflikt z naturą, państwem, innym człowiekiem

² E. Morin: *Duch czasu*. Przeł. A. Frybesowa. Warszawa 1965, s. 79.

lub sobą samym) zamiast — jak w tragedii — znaleźć rozwiązanie czy to w śmierci bohatera, czy to w długotrwałym cierpieniu lub pokucie, znajduje rozwiązanie w happy endzie”³, a także, iż: „sentymentalna i osobista więź, jaka powstaje pomiędzy widzem a bohaterem, jest tego rodzaju, że widz nie może już znieść zagłady swojego sobowtóra”⁴.

Spór o *happy end*
(z E. Morin)

Prawdopodobnie rzeczywiście w literaturze popularnej i filmie przeważają pod względem ilościowym schematy kończące się optymistycznie — dobieciem bohaterów do portu małżeńskiego, zwycięstwem Dobra nad Złem, Sprawiedliwości nad Krzywdą i Zbrodnią. Jednakże nie wolno zapominać o zjawisku całkiem nie tak nowym, a mianowicie o tym, że owe ostatnie zwycięstwa mogą też mieć charakter wyłącznie moralny. Doskonale znane np. dziewiętnastowiecznej literaturze o profilu dydaktycznym są schematy, w których klęska życiowa i śmierć pozytywnego bohatera ma służyć przekonaniu odbiorcy o niesprawiedliwości przeciwników jego idei, o niesłuszności „wadliwych ustaw społecznych”. Przypomnijmy sobie choćby *Martę Orzeszkowej* i *Nie ma proroków między swymi* Sienkiewicza, czy też — bezpośrednio mniej tendencyjne powieści Wiktora Hugo z *Człowiekiem śmiechu* na czele. Nie dydaktyzm jednak zadecydował o olbrzymiej popularności takich utworów, jak *Trędowata* i *Gehenna* Mniszkówny, jak *Love Story* Segala i *Wrzos* Rodziewiczówny, a także całego szeregu filmowych melodramatów (w tym również adaptacji filmowych uprzednio wymienionych powieści). We wszystkich z nich główna bohaterka ponosi klęskę, najczęściej nawet umiera, a mimo to (a może właśnie — dlatego?) mają one miliony odbiorców szukających znamienych dla tego typu fabuł wartości i znajdujących je, lejących — mniej lub bardziej jawnie — żyły w mo-

³ *Ibidem*, s. 88.

⁴ *Ibidem*, s. 88—89.

mencie zgonu protagonistki lub jej bliskich. Warto więc może nieco bliżej przyjrzeć się sposobom przedstawienia tego zjawiska i jego roli w utworze.

4

Schemat Pięknej i Bestii w naszej literaturze popularnej reprezentuje przede wszystkim kilka powieści Rodziewiczówny oraz — w sposób najbardziej charakterystyczny i doskonały (w tym znaczeniu, w jakim doskonała jest *Trędowata* jako arcydzieło kiczu) — *Gehenna* Mniszkówny. Początkowa część tego ostatniego utworu stanowi opis udreń, jakie cierpi śliczna a niewinna Andzia Tarłówna od swego ojczyma — Kościeszki, który prócz tego, że nie kwapi się jej oddać w ręce ukochanego, „wzrokiem obrzydłym mierzył Andzię, pełzał po niej (...)”⁵; dalsza zaś partia tego tekstu to historia maltretowania bohaterki przez męża, pożądanego jej pieniędzy oraz ciała. W prezentacji jej cierpień nie brak godnych autorki *Trędowatej* kwiatków stylistycznych w rodzaju: „Tej samej nocy jeszcze Anna musiała być posłuszną. Mękę jej fizyczną zaćmił tragizm duchowy, pokrył czarnym kirem znękaną duszę młodej kobiety”⁶.

Istotniejsze jest jednak występowanie klasycznej wręcz postaci melodramatu. Andzia bowiem pada ofiarą dwu kolejnych potworów w ludzkim ciele — ojczyma i męża. Obaj usiłują ją — bezskutecznie oczywiście, chociaż mąż początkowo ją „hipnotyzuje” — zdemoralizować. Obaj też ujawniają swą naturę Bestii nie tylko w opisach zmysłowego pożądania bohaterki, ale także — a to właśnie jest dla nas w tym wypadku istotne — poprzez czyny. He-

Kościeszka się
nie spieszy...

a mąż
maltretuje

⁵ H. Mniszek: *Gehenna. Powieść*. Kijów—Warszawa—Kra-ków 1914, t. 1, s. 125.

⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 313.

roina nasza bowiem zostaje w życiu całkiem samotna, gdyż najpierw ojczym a później mąż pozbawiają życia potencjalnych jej mężów czy kochanków. Z zasadzki na polowaniu zostaje zastrzelony przez sługę Kościeszy ukochany Andzi — książę Andrzej Olekiewicz. W sposób tajemniczy ginie zresztą później także ów sługa. Umiera ze starości, a być może także i z powodu zmartwień, ciotka i powiernica głównej bohaterki. Do samobójczej śmierci doprowadza ojczym Andzi kolejnego człowieka, który ją kocha, syna owej ciotki — Jana Smoczyńskiego. Mąż zabija w pojedynku ostatniego jej opiekuna, jedyną przyjazną jej później duszę. Utrata większości majątku (mąż nieszczęśliwie gra, ziemię na licytacji kupuje Rosjanin, syn Kościeszy fałszuje jej nazwisko na wekslach) staje się daleko mniej ważna niż łańcuch śmierci, stanowiący najistotniejszy element owej gehenny bohaterki, nie mającej wreszcie dla kogo żyć, nie widzącej sensu życia (tu warto zauważyć, że w znanych mi utworach powieściowych i filmowych, realizujących schemat Pięknej i Bestii w wersji melodramatycznej, protagonistka nigdy nie obdarza Potwora potomstwem, ba, nawet czasem w małżeństwie pozostaje dziewicą jak Kazia we *Wrzosie* Rodziewiczówny). Konsekwencją cierpienia głównej bohaterki w *Gehennie* wydawałaby się jej śmierć, Mniszkówna wszakże nie zezwała jej ostatecznie na samobójstwo, każe jej, w imię patriotycznego obowiązku wobec ostatniego skrawka ziemi, pozostać przy życiu. Jeżeli jednak doszłoby do tej śmierci (raczej jednak nie z własnej ręki, gdyż taka rzuciłaby cień i na samobójczynię), stanowiłaby ona jeszcze jeden przejaw bestialstwa ojczyma czy męża, tak jak stanowią go niemal wszystkie zgony przyjaciół męczennicy, będące prawie zawsze zakamuflowanymi morderstwami. W melodramatycznej wersji schematu Pięknej i Bestii śmierć uwidacznia bowiem przede wszystkim opozycję między Niewinnością a Zbrodnią, Cnotą a Przystępstwem, Katem

Gehenna...

i obowiązek
patriotyczny

a Ofiarą, ukazuje ekstremalną sytuację w „gehennie” tej ostatniej.

5

W romansowym schemacie wątku Kopciuszka śmierć przychodzi zawsze „z zewnątrz”, tj. melodramatyczne jego rozwiązanie wynika z pojawienia się jeszcze innych sił, niż dający się przez miłość pokonać dystans społeczny. Książę przy tym nie musi udowadniać swej pozycji społecznej dręcząc i zabijając podwładnych, lepiej bowiem ukáže swe bogactwo i wielkość, gdy będzie władcą łaskawym i wspaniałomyślnym, tym też m. in. zyska serce Kopciuszka. Niemniej bohaterka tego właśnie wątku romansowego w wielu utworach umiera — i to w tych najbardziej popularnych. Przy czym zarówno miejsce pojawienia się śmierci w tekście, jak i sposób jej ukazania się są znamienne. Zgon protagonistki stanowi bowiem ostatnie wydarzenie w utworze, tym samym zaś pada nań silny akcent, gdyż staje się on finalnym akordem dzieła. W pamięci odbiorcy pozostaje jednak nie tylko dlatego, lecz także dzięki sposobowi jego prezentacji. Rozpatrzmy go na przykładzie opisu śmierci Stefci Rudeckiej, ze względu na pojawienie się w nim wszystkich najbardziej charakterystycznych cech analizowanego zjawiska i istnienie w nim znamienych etapów, przywołując — w miarę potrzeby — fragmenty tekstu:

A. Choroba

„Waldemar ukląkł przy łóżku. Delikatnie wziął rękę Stefci, białą, zda się przezroczystą, gorącą jak ogień. Chora spała z głową obłożoną lodem, fale krwi przepływały jej przez twarz. Usta miała nieco otwarte, bardzo karminowe, spieczone gorączką, palący oddech wychodził z nich szybki, nierówny. [...] Włosy, wysunięte spod kompresu, otaczały jej głowę ciemnozłotym wieńcem”⁷.

Wątek
Kopciuszka

Śmierć Stefci

⁷ Mniszek: *Trędowata. Powieść*. Kraków 1972, s. 426.

Jedynie
napad
konwulsji

Znamienne w tym opisie jest pozbawienie, prowadzącej aż do śmierci choroby bohaterki, niemal wszystkich objawów fizjologicznych, zwłaszcza zaś tych, które mogłyby się wydawać nieestetyczne, mogłyby „obrzydzić” heroinę. Stefcia ma jedynie ogólnikowo wspomniany napad „konwulsji”, w cytowanym zaś fragmencie opisu cielesne symptomy jej cierpienia zostały przytłumione pojawieniem się obrazu jej pięknych włosów. Interesujące jest, że także w *Love Story*, utworze nie unikającym przecież wulgarnego języka w dialogach, śmierć bohaterki została przedstawiona niemal bez udziału jej cielesności. W tekście narracyjnym pojawia się jedynie wzmianka o jej szczupłości oraz o „rurkach biegnących od jej prawego przedramienia”⁸.

B. Pożegnanie z bliskimi

Wokół łóżka śmierci bohaterki gromadzi się cała rodzina, klęczy przy nim stale Waldemar, przyjeżdża jego dziadek, Rita. Dzień przed zgonem Stefcia żegna się z nimi, niemal każdego wzywa. Scena ta przypomina nieco znane z tradycji literackiej opisy śmierci patriarchy, z tym że nie ma w niej mowy o sprawach majątkowych, a główny nacisk pada na zapewnienia bliskich o ich miłości do Stefci.

C. Otoczenie

„Zakołysały się akacje, cichym szeptem wionęły jaśminy. Strojne, jasnozielone brzozy, spowite w białe, cętkowane atłasy, zatrzęsły mnóstwem listków drobnych, błyszczących jak z emalii. Kwiaty, krzewy, umajone drzewa witały dzień radosnym poszumem. Rozjaśnił się czysty błękit i kryształ powietrzny. Słońce wstawało za jutrzeńką, rozradowane, szczęśliwe. A ziemia cała i wszystko, co na niej żyło, rosło, kwitło, pachniało, wszystko, co umiało śpiewać, odczuć, świergotać — wszystko wznosiło w górę uroczysty hymn: *Kiedy ranne wstają zorze* (...)”⁹.

⁸ E. Segal: *Love Story, czyli o miłości*. Przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska. Warszawa 1972, s. 131—134.

⁹ Mniszek: *Trędowata*, s. 432.

„W całej przyrodzie kipiącej życiem ten jeden kwiat wiedniał, zanikał niemilosiernie, obojętny na pobudzające prądy (...)”¹⁰.

„Brzozy zaczęły wdmuchać do pokoju moc odurzających zapachów, całą woń z ogrodu, skrzętnie zebraną z kielichów kwiatowych; posyłały tam szmery; rozszepcany ogród rzucał w okno najpiękniejsze symfonie”¹¹.

„...ten jeden kwiat wiedniał...”

Śmierci heroiny towarzyszy natura. Częściowo jako kontrast, gdyż jest to w tym wypadku przyroda budząca się do życia, głównie jednak jako uwznioślające tło, wdziera się ona bowiem do pokoju.

D. Moment zgonu

„Doktorzy spojrzeli na siebie, obaj spuścili oczy, cofnęli się od łóżka i w pewnym oddaleniu poklękali.

Widząc to pan Maciej i panna Rita uklękli również, kryjąc twarze w dłoniach.

Cisza wielka, cisza jakaś mistyczna spłynęła na jasny, wonny pokój.

Nagle w tę ciszę uroczystą posypały się delikatne rytmy, jak trele na flecie ze złota i pereł.

W brzozie pod oknem, w otoczeniu gęstych krzaków białego jaśminu, zaśpiewał słowik.

I muzykę swą posyłał wysoko aż do różowych zórz na niebie, aż do roztoczy słońca. Król dnia wyjrzał już spoza seledynowej wstążki, ostatniej z bogactw jutrzeńki. Ptaszek flecikiem swym wzywał blaski, harmonijnym światem tonów przywabiał jasne duchy z błękitów aż do stóp Wszehmocnego, aby spłynęły na tę brzozę, w to okno otwarte a ciche jak w kaplicy. (...)

I od stóp Boga zerwały się jasne duchy piękne, natchnione, wysnute z mgieł srebrnych bieli obłoków.

Cały hufiec niebieski z szelestem sfrunął w powodzi jaskrawych pasm na bujną brzozę, gdzie sygnalizował ptaszek.

I razem ze światłością poranku, razem z zapachami kwiatów i cudną melodią wiośnianą jasne duchy dotarły do Stefci, otaczając śliczną głowę dziewczyny cichym, dobrym tchnieniem.

Słowik trylował, cieniuąc pojedyncze nuty, jakby przygrywkę jakąś tęskną do rapsodu Aniołów.

Gdy łóżko Stefci zapłonęło ogniem słońca w całej świetni jego potęgi, hufiec niebieski zaszumiał skrzydłami, uniósł

„...gdzie sygnalizował ptaszek”

¹⁰ *Ibidem*, s. 431.

¹¹ *Ibidem*, s. 432.

się i na złotym szlaku wyfrunął z pokoju, powiększony, o jedną przezrystą duszyczkę — Stefci.

Błękitni wysłańcy nieśli ją niepokalaną, jak ich pióra, snując nad nią czarowną glorię nieuchwytnych blasków. I lecąc ku błękitom, dążąc do stóp Boga, cały chór anielski i ta jasna nowa duszyczka dziewczyny wznieśli hejnał pobożny: — *Salve Regina...*¹²

Bezradni już
medycy!

Pole semantyczne tego tekstu jest oczywiście zorganizowane wokół słów „niebo” i „anioł”. Wiążą one z sobą obrazy klęczących bohaterów (w tym także bezradnych już medyków!), przyrody („mistyczna cisza”) i duszy Stefci, zabranej przez „hufiec niebieski” do Boga, przy wtórze religijnej pieśni. Opis ten cechuje swoista estetyzacja przejawiająca się w manierycznym nadużywaniu składniowych środków wyrazu artystycznego (powtórzenia, anafory, polisyndetony). Charakterystyczna jest także liczba epitetów typu wartościującego, mających wzbudzić u czytelnika określony stosunek emocjonalny. Warto także zauważyć, że w tym opisie zgonu bohaterki jej cielesność zniknęła absolutnie, pozostała tylko „jasna duszyczka”.

E. Rozpacz bliskich

Ryki ordynata
ordynata, jego jęki (czy nawet ryki), „stan całkowitego znieczulenia”, próba samobójstwa. Pojawia się także opis rozpaczycy całej niemal jego rodziny i sług.

F. Obraz katafalku

„Wzniesienie na środku pokoju tonęło w kwiatach: białych różach, goździkach, liliach. Stopnie otaczały wieńce z konwalii i krzaczastych paproci.

Olbrzymie palmy wachlarzowe, sięgające sufitu, tworzyły nad wzniesieniem ruchome sklepienie. Zdawało się, że to wzgórze anielskie, jeden bukiet świeży, pachnący, przejaśniony blaskiem”¹³.

Pokój, w którym stoi katafalk, przypomina kościół (sklepienia), katafalk zaś — ołtarz. Przyroda (tym

¹² *Ibidem*, s. 434.

¹³ *Ibidem*. s. 439.

razem ciepłarniana) służy hiperbolizacji zjawiska, przygotowuje do zestawienia go z „anielskim wzgórzem”. Heroina ubrana jest jak panna młoda — w ślubną suknię z welonem i kwiatem pomarańczy. Zarówno to skojarzenie katafalku z ołtarzem, jak i śmierci z weselem służy ukazaniu kontrastu między życiem a śmiercią (tego właśnie dnia miał się odbyć ślub Stefcia i ordynata), ale także przypomina o dziewiczości bohaterki i jej przynależności do świata aniołów. Podobną funkcję pełni opis białych kwiatów, którymi jest „zasypany” katafalk, a potem grób „trędowatej”.

G. Pogrzeb; rozpacz maluczkich

Stefcia Rudecka zostaje pochowana w majątku rodziców. Opis jej pogrzebu nie wnosi już nic nowego do interesującej nas problematyki. Warto jednak wspomnieć, że prócz niego przedstawione jest w powieści odbywające się w Głębowiczach nabożeństwo żałobne — z udziałem księdza-staruszka o drżącym głosie, wygłaszającego kazanie chwalaące cnoty bohaterki do „szpalerów” rozpaczającej służby i płaczących dzieci. Żal maluczkich pojawił się tu nieprzypadkowo (w innych utworach o charakterze melodramatycznym towarzyszą oni śmierci bohaterki lub „ujawniają się” na cmentarzu — tak jest np. we *Wrzosie* Rodziewiczówny), jest to bowiem jeszcze jeden element zaświadczający o jej świętości, ważny w tym swoistym procesie kanonizacyjnym. W tekście analizowanej powieści jest to niemal bezpośrednio sformułowane:

„(...) wszystkim zebranych słowa księdza zdały się jawnymi: że Stefcie, niby kwiat biały i niepokalany, zerwali Anieli, aby ustroić nim stopy przeczystej Dziewicy — tam w chorałach niebieskich”¹⁴.

H. Pomnik nagrobny

Widzimy go razem z nieszczęsnym Waldemarem w rocznicę zgonu heroiny. Przedstawia Stefcie wykutą

Kazanie do
maluczkich

Stefcia
z marmuru

¹⁴ *Ibidem*, s. 448.

z marmuru i anioła — przypomina więc raz jeszcze o jej anielstwie.

6

Przedstawione tutaj na podstawie *Trędowatej* poszczególne elementy analizowanego zjawiska — śmierci w popularnym romansie typu melodramatycznego — występują w wielu utworach tego rodzaju, chociaż trzeba przyznać, że nigdzie w takim nasileniu cech najbardziej charakterystycznych. Zwróćmy jeszcze raz uwagę na niektóre z nich. Po pierwsze — śmierć pierwszoplanowej pozytywnej bohaterki została niesłychanie wyeksponowana, zajmuje niepodzielnie kilka ostatnich rozdziałów powieści (prócz ostatniego, mówiącego o zawieszeniu portretu heroiny wśród antenatów ordynata, oddającego jej swoistą, pośmiertną „sprawiedliwość”). Tym samym też, dzięki samej naturze końcowej części kompozycyjnej utworu, oddziałuje na czytelnika, pozostaje w jego pamięci. Po wtóre — opis tej śmierci został niemal zupełnie pozbawiony elementów fizjologicznych, brak w nim czegokolwiek, co mogłoby bohaterkę w oczach odbiorcy zbrzydzić. Tym samym więc jej zgon ze sfery cielesności zostaje przeniesiony w sferę ducha, „metafizyczną”. Uwznioślony. Owo uwznioślenie widoczne jest także w każdej partii tegoż opisu — w jego wartościującej stylistyce, podkreślającej młodość, piękno, niewinność i dziewiczość bohaterki, okrucieństwo losu — hiperbolizującej wszystkie te zjawiska w sposób nadający im piętno ideału.

Wzniosła
śmierć heroiny

Pierwszoplanowa rola w tej uwznioślającej idealizacji przypada jednak pojawiającemu się bezpośrednio obrazowi unoszenia duszy heroiny do nieba przez specjalnie w tym celu zesłane anioły. Zapowiadają zaś ów obraz wszystkie uprzednie wzmianki związane z wzorcem „dobrej chrześcijańskiej

śmierci”, jak choćby opis pożegnania bohaterki z bliskimi czy moment jej zgonu, w czasie którego wszystkie wspomniane postacie znajdują się w pobliżu na kłęczkach. Potwierdzają go zaś bezpośrednie napomknienia postaci i narratora o przebywaniu duszy Stefcy w niebie, a także opis katafalku, pogrzebu i nagrobka. Jednakże — warto to chyba specjalnie podkreślić — śmierć Stefcy Rudeckiej nie stanowi bynajmniej realizacji wszystkich elementów wspomnianego tu modelu śmierci dobrego chrześcijanina. Brak w niej bowiem tak podstawowych składników tej ostatniej, jak spowiedź i namaszczenie. Co więcej — nie towarzyszy jej nawet żaden duchowny, ci pojawiają się dopiero na pogrzebie i żałobnym nabożeństwie. Niemniej — heroina nasza dostaje się do nieba, którego wyobrażenie mieści się jak najbardziej w kręgu religii chrześcijańskiej, ba, nawet katolickiej (światłość, chóry anielskie, miejsce u stóp Boga — czy też w innej wzmiance — u stóp Matki Boskiej).

Dostaje się tam sposobem nasuwającym przypomnienie opisów przedstawiających zabranie do raju duszy świętej męczennicy za wiarę czy też obrazów wniebowzięcia Marii Panny. Towarzyszy temu zdarzeniu anielska muzyka, otwierają się niebiosy, przylatują skrzydłacy wysłannicy z anielskiego hufca, dusza jest triumfalnie unoszona w sferę światłości niebiańskiej. Powstaje zatem jakiś swoisty paradoks. Bohaterka umierająca niezgodnie z wymogami Kościoła zostaje obdarzona łaską zbawienia, przedstawionego tu w tonie apoteozy, wręcz jako wniebowzięcie. Nie zasłużyła na nie swą odbiegającą od kanonów religii śmiercią. Nie jest też męczennicą za wiarę, choć jak te ostatnie — pozostaje w momencie zgonu dziewicą, a owa dziewiczność jest wielokrotnie podkreślana.

Heroina *Trędowatej* jest jednakże męczennicą, jak zresztą cały legion bohaterek melodramatycznych romansów. Są to męczennice w imię Miłości, ginące

Do nieba —
bez spowiedzi

Godna
podkreślenia
dziewiczność

Sakralizacja
Miłości

przez nią i dla niej. Ta świecka kategoria została tu, w obrazie śmierci Stefcy Rudeckiej, podniesiona do rangi wiary, traktowana na równi z religią, gdyż daje także palmę męczeństwa i zbawienie wieczne. Użycie znanego wszystkim odbiorcom stereotypowego obrazu pośmiertnego raju, przynależnego w tym wypadku heroinie romansu za jej zdolność do kochania i cierpienia z tym związane, służy uwzniośleniu nie tylko opisu śmierci tej postaci i jej samej, zrównanej niemal z Przczystą Dziewicą, ale także i przede wszystkim — uwzniośleniu samej Miłości. Rola śmierci bohaterów popularnego romansu do tego właśnie się głównie sprowadza. Niezależnie od tego czy główna amantka umiera mniej lub bardziej zgodnie z wymogami Kościoła (ale bez księdza jakiegokolwiek wyznania obywa się również ślub bohaterów *Love Story* oraz zgon Jenny, większość zaś protagonistek melodramatów kona na tyfus, zapalenie mózgu czy płuc, czyli w sposób nagły i w nieprzytomności, co uniemożliwia otrzymanie religijnej pociechy). Miłość wprowadza ją do Raju, tym samym zaś — ulega sakralizacji. Nie jest więc szczególnie istotny — tak często podkreślany — fakt, że śmierć bohaterki romansu uniemożliwia jej życie wśród garnków i pieluch oraz stopniowe trwanie złudzeń miłosnych; liczy się przede wszystkim owa sakralizacja Miłości poprzez jej związek ze Śmiercią i Rajem.

Literatura popularna oczywiście tego związku sama nie wynalazła. Istnieje on w literaturze pięknej od niepamiętnych czasów. Pojawia się bezpośrednio w barokowych conceptach Morsztyna. Jest opiewany choćby w ludowej pieśni o Krakowiance, której Kat „ścina białą szyję”, gdyż kochając Jasia nie jest przychylna zalotom Króla i samego Kata, a w nagrodę za ową męczeńską śmierć aniołowie zabierają ją do swego nieba. Istnieje w legendzie o Tristanie i Izoldzie, której wątek miłosny, kończący się śmiercią pary kochanków, powtarzany był później nieskoń-

czenie wiele razy¹⁵. I wreszcie w mitach. Najpiękniejsza mitologiczna opowieść o miłości to przecież historia Orfeusza usiłującego zabrać Eurydykę z Krainy Śmierci, ukazującego w ten właśnie sposób potęgę swego uczucia i poezji. Wspomniany zaś przedtem w związku z baśnią o Pięknej i Bestii mit o Persefonie i Hadesie, stanowiący jedno z prażródeł tamtej baśni, też ukazuje erotykę w kontekście śmierci, lokując oblubieńca-męża w państwie umarłych i kaząc Demeter rozpaczać po porwaniu córki niczym po jej zgonie. Już w mitach więc ów związek między tymi dwoma kategoriami był częsty oraz — warto to podkreślić — zróżnicowany i nie zawsze jednoznaczny.

W literaturze popularnej związek między śmiercią a miłością przybiera jednak charakter stereotypowy, całkowicie jednoznaczny. Śmierć bohaterów romansu melodramatycznego ukazuje się tu w postaci „gehenny” niewinnie dręczonej protagonistki, stanowiąc zapowiedź jej zgonu, coś w rodzaju „małej śmierci”, lub też pojawia się jako największa Ofiara, którą złożyć ona może na ołtarzu Miłości, przy czym obie te wersje się wzajemnie uzupełniają. Owa Miłość — pojmowana z natury swej świecko — zyskuje uwznioślenie dochodzące aż do sakralizacji poprzez powiązanie wynikającej z niej Śmierci ze stereotypami religijnymi, przede wszystkim zaś — z obrazem Raju, widzianego w kategoriach wierzeń chrześcijańskich. Nie jest to już bynajmniej śmierć-zdarzenie czy śmierć-posunięcie na mapie akcji, jak to było w powieści kryminalnej, ale Śmierć-Ofiara Najwyższa, maksymalnie nacechowana emocjonalnie i uwznioślona również maksymalnie. Uwnioślona na skalę melodramatycznego romansu, w którym na obraz katafalku nałożony jest jednocześnie obraz ołtarza i łoża miłosnego.

Melodramatyczny
Eros
i Tanatos

¹⁵ Por. K. Starczewska: *Wzory miłości w kulturze Zachodu*. Warszawa 1975.