

MARIAN MACIEJEWSKI

TRADYCJE EPIKI ARIOSTYCZNO-WIELANDOWSKIEJ
W *GRAŻYNIE*

1

Klasycyzm *Grażyny* był problemem, który intrygował prawie wszystkich badaczy interpretujących poemat wchodzący w skład drugiego tomu *Poezycji* Mickiewicza. Tropiono przy tej okazji świat ówczesnych lektur poety, aby pełniej zrozumieć twórczy wysiłek skwitowany w często cytowanej skardze z listu do przyjaciela:

[...] umysł odstępował, powieści skończyć nie mogę, wiersze wyciągam jak druty żelazne i nie wiem, czy za tydzień skończyć potrafię, jak się spodziewałem.¹

Dzisiaj, kiedy sobie uświadomiono, że każda „wypowiedź literacka jest »użyciem« tradycji”,² nie będzie się bezpośrednio opisem zmagania poetyckich wyjaśniać struktury dzieła; unika się także interpretowania samooskarżeń pisarskich jako niezawodnego znaku niekonsekwencji artystycznych utworu, bądź w tych wypadkach — gdy padną imiona patronów poetyckich — nie będzie się beztrząsco ferować dyskwalifikujących sądów o biernym naśladownictwie. Warto jednak jeszcze raz podjąć przygodę wejścia w świat lektur Mickiewiczowskich z okresu powstawania *Grażyny*, zwłaszcza tych do dzisiaj nie zauważonych i nie docenionych; warto jeszcze raz wyczytać się w wypowiedzi metaliterackie poety, aby móc zrekonstruować aktualną dla Mickiewicza tradycję epicką z r. 1822.

Tradycje klasycystyczne *Grażyny* sprowadzające się do złóż epopeicznych antycznej i osiemnastowiecznej proweniencji są oczywiście i zostały już dosyć wyczerpująco opisane. Podobnie rzecz się przedstawia z wyrazistymi wyznacznikami byro-

¹ A. Mickiewicz, *Do Jana Czeczota*, [W:] *Dzieła* (wyd. jub.), t. XIV, cz. 1: *Listy*, Warszawa 1955, s. 193. Również z tego wydania z t. II pochodzić będą cytaty *Grażyny*.

² J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [W:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały Konferencji Naukowej, maj 1965*, pod red. M. Janion i A. Piorunowej, Warszawa 1967, s. 15.

Pierwszą pracą na gruncie polskim, która w sposób świadomy i nowatorski podejmuje za-

nowsko-scottowskiej struktury gatunkowej. Te wątki badawcze zostały podsumowane i rozwinięte w monografii J. Kleinera.³ Natomiast pewnych sprostowań i modyfikacji domaga się opis struktur ambiwalentnych, które w dotychczasowych badaniach zostały zaliczone ryczałtem w poczet dokonań romantycznych, scottowsko-byronowskich. Chodzi o sensoryjne konstruowanie wątku fabularnego, które można by określić jako strukturalizację wypowiedzi według zasady zagadki bądź też tajemnicy. Dotychczasowi badacze łącznie z Kleinerem nie dostrzegali w tym zakresie istotnych różnic historycznoliterackich.⁴ Przeprowadzone na innym miejscu badania w dziedzinie świadomości literackiej z okresu przełomu romantycznego (L. Thiessé, F. Morawski, K. Brodziński, A. Pictet, N.-L. Artaud, W. Scott, E. Burke, pani Belloc, J. Byron, A. Mickiewicz, S. Goszczyński, M. Mochnacki i inni) upoważniają do postawienia tezy zgodnej z przesłankami filozoficzno-estetycznymi dwóch antagonistycznie zorientowanych epok literackich, że sensoryjną produkcją epicką literatury urastającej w kręgu inspiracji oświeceniowych rządzi zasada zagadki, zaś poezję romantyczną organizuje zasada tajemnicy.⁵ Trzeba jednak dodać, że „zagadkowe” konstrukcje epickie wzrastały raczej na peryferiach literatury Oświecenia i że w ich łonie dokonywały się ewolucje zapowiadające poezję romantyczną. Nic więc dziwnego, iż w badaniach dochodziło do utożsamień owej ambiwalentnej konstrukcji fabularnej.

Wspomniana interpretacja sformułowań krytycznoliterackich doprowadziła więc w aspekcie genologicznym do opisu struktury tradycji literackiej jako systemu norm⁶ z owymi regułami nadrzędnymi zagadki i tajemnicy, których binarna opozycja wyznacza etap przeobrażeń historycznoliterackich. Jest to obraz tradycji jednoaspektowej, wyraźnie „historyczno-mentalnej”. Cenny, bo pozbawiony apriorycznych założeń badacza, wymagający jednak weryfikacji w płaszczyźnie dokonań poetyckich. Weryfikacja ta pozwoli w kategoriach historycznoliterackich doprecyzować wspomniany system norm organizujący strukturalne oblicze tradycji. Boć zagadkowość np. wiązać się może nie tylko z racjonalizmem klasycyzmu, ale zdolna jest także współorganizować sensoryjną powieść sentymentalną czy nawet poemat rokokowy. A więc komplikacje wyznaczane przez różne prądy literackie konstataowane w ramach jednej epoki.

Interesując się na nowo problemem klasycyzmu *Grażyny* czy może szerzej: związkami tego poematu (oczywiście wpisanymi w strukturę) z poetyką Oświecenia,

gadnienie tradycji literackiej w aspekcie teoretycznym, jest rozprawa M. Głowińskiego *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*, „Przegląd Humanistyczny”, III (1959), nr 3; wersja przeredagowana i skrócona; przedr. w: *Problemy teorii literatury*. Wyboru prac dokonał H. Markiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 343—359. Zob. także: M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

³ Mickiewicz, t. I: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1948², s. 342 nn.

⁴ Tamże, s. 343—344.

⁵ Por.: M. Maciejewski, *Zagadka i tajemnica. Z zagadnień świadomości literackiej w okresie przełomu romantycznego*, „Roczniki Humanistyczne”, XVI (1968), z. 1, s. 5—28.

⁶ Por.: Sławiński, op. cit., s. 18.

korzystać będziemy z przywołanego i nadal poszerzanego kontekstu tradycji, operując różnego typu analizami. Dialog z tradycją wpisany w *Grażynę*, zwłaszcza z określonymi konwencjami gatunkowymi, wyznacza jej oblicze genologiczne. Rzecz to bardzo ważna, gdyż od stopnia zaaprobowania ciężącej tradycji, jej dialektycznego zwarcia z epickimi innowacjami uzależniona jest historycznoliteracka ranga gatunkowa poematu. Od tego zależy fakt, czy utwór ten uznamy za pierwszy egzemplarz gatunkowy powieści poetyckiej, czy też umieścimy go tylko jako kolejne ogniwo, ewolucyjne wprawdzie, ale mieszczące się większością aktualizowanych norm w ramach zastanych nurtów gatunkowych epiki wierszowanej.

Jak wiadomo, wzorzec polskiej powieści poetyckiej kształtował się w dużej mierze w wyniku oddziaływania poematów Scotta i Byrona. Oczywiście oddziaływanie to musiało pokonywać opór ciężenia rodzimej i nie tylko rodzimej tradycji literackiej. Trzeba bowiem pamiętać o wysoce kosmopolitycznym — w dobrym jednak tego słowa znaczeniu — charakterze literatury Oświecenia. Niemarnotrawnym spadkobiercą Oświecenia będzie Uniwersytet Wileński. Nie można o tym zapominać przy rekonstruowaniu aktualnej dla Mickiewicza tradycji literackiej.

2

Dygresja komparatystyczna, którą należy zaproponować, nie może być celem sama w sobie. Interesuje nas tu bowiem nie aspekt wpływologiczny, lecz genologiczny i historyczny; zbieżności wyznaczają określony kontekst tradycji literackiej. Patronować będzie ten typ komparatystyki, który zaproponował Kazimierz Wyka w inspirującym studium o „Romantycznym toku narracyjnym” wcielonym do książki o *Panu Tadeuszu*.⁷ Chodzi także o pewne uzupełnienia do jego rozważań, które nasunie sztuka narracyjna *Grażyny*. Postawić bowiem trzeba pytanie, jakie rozwiązania epickie poprzedziły tzw. kryptodygresyjny tok narracyjny, który przecież stanowi najważniejsze osiągnięcie epickie *Marii* Malczewskiego skonstruowane przez Wykę. Osiągnięcie będące istotnym wyznacznikiem struktury gatunkowej powieści poetyckiej. Wydaje się, że w wypadku *Grażyny* miało miejsce pewne połowiczne rozwiązanie epickie na drodze do toku kryptodygresyjnego, zamykające się między biegunami epiki zobiektywizowanej i dygresyjną narracją *Orlanda szalonego* Ariosta. Mówiąc o tym, ma się na uwadze kompozycyjne rozbieżności *Grażyny* na „powieść” i „Epilog wydawcy” i ową zadziwiającą nie skoordynowaną tonację obu w całość złączonych wypowiedzi: poważną i humorystyczną.

Dotychczas, jak wiadomo, badanie wpływów i zależności w wypadku *Grażyny* koncentrowano wyłącznie na wskazywaniu inspiracji epiki „poważnej”, głównie *Iliady* i *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa. Słusznie ubolewa Roman Pollak, kiedy pisze, że:

⁷ T. I: *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 254—327.

[...] prace analityczne, śledzące genezę naszych utworów preromantycznych i romantycznych, może zbyt często sięgają do Tassa, Osjana czy Waltera Scotta, a upooczywie pomijają Ariosta.⁹

Wydaje się, że dygresyjność ariostyczna, z owym bezustannym eksponowaniem „ja” narracyjnego, najskuteczniej rozbiła koturnową epikę typu *Henriady* Woltera⁹ i *Wojny chocimskiej* Krasickiego. Ów najazd, który można już obserwować, choć w wynikach bezpłodnych, w *Jagiellonidzie* Dyzmy Bończy Tomaszewskiego, jeszcze o wiele wyraźniej da o sobie znać w *Zdobyciu Kijowa* Tymona Zaborowskiego. Fiasco w wypadku pierwszym, pewne sukcesy zaś w drugim — rzecz dosyć upraszczając — tłumaczyć należy ograniczoną inwencją twórczą. *Jagiellonida* przedstawia niekoherentny zlepek techniki epickiej homerycko-tassowskiej z ariostyczną ze znamionym ahistoryzmem i zmechanizowaną, pozbawioną ekspresji retoryką.¹⁰ Autor *Zdobycia Kijowa*, który znał Scotta i całą tradycję „znalezionego rękopisu” — nie uprawia już biernego naśladownictwa.

Przeprowadzone przez Pollaka badania komparatystyczne w relacji *Orland szalony* — *Grażyna*, ograniczające się do tropienia motywów fabularnych, wykazały w tym zakresie dwie analogie: motyw broni palnej oraz motyw czarnego rycerza. Najbardziej może jeszcze przekonywać zbieżność pierwsza, ponieważ — gdyby zaufać relacji Odyńca — motyw broni palnej z odniesieniem do *Orlanda szalonego* przywołany zostanie jakby mocą obsesyjnego skojarzenia w rozmowie poety prowadzonej z autorem *Listów z podróży*.¹¹ Trudno bezapelacyjnie wierzyć w autentyczność owych rozmów „zanotowanych” przez Odyńca. A może z *Orlandem szalonym* zapoznał się Mickiewicz bezpośrednio dopiero w okresie rzymskim, o czym także można dowiedzieć się u Odyńca.

Zupełnie nie przekonuje zbieżność wykazana w oparciu o motyw „czarnego rycerza”¹², jako że łatwo można przywołać bliższe czasowo konwencje gatunkowe, eksploatujące sprawność sensacyjną nagle pojawiającego się rycerza na czarnym koniu, ubranego w „czarny płaszcz [...] hełm i godła”. Częstotliwości tego motywu

⁹ Mickiewicz i „*Orland szalony*” Ariosta, „Pamiętnik Literacki”, XLII (1951), z. 2; przedr. w: *Od renesansu do baroku*, Warszawa 1969, s. 198; por. także: Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, LI (1960), z. 4; przedr. w: *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 184 n.

⁹ Mickiewicz, doceniając *Henriadę* we wczesnej wypowiedzi z okresu pierwszego tomiku *Poezji*, stawia poemat Woltera obok eposu Homeryckiego: „[...] z jednej strony *Iliada* staje obok *Henryady* [...]” (Przemowa, [W:] *Poezye Adama Mickiewicza*, t. I, Wilno 1822, s. XXXIV (wyd. offsetowe).

¹⁰ Por.: M. Danilewiczowa, *Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799—1828)*, Warszawa 1933, s. 174 n.

¹¹ A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, t. I, opracował M. Toporowski. Wstępem poprzedz. M. Dernałowicz, Warszawa 1961, s. 185; por. także: Pollak, op. cit., s. 202 n. Obecność ariostycznego motywu broni palnej w *Panu Tadeuszu* bynajmniej nie świadczy o tym — jak usiłuje sugerować Pollak, że Mickiewicz znał *Orlanda szalonego* z autopsji czytelnicznej w okresie pisania *Grażyny* (op. cit., s. 201—203).

¹² Pollak, op. cit., s. 203 (przypis nr 20).

występującego w różnego typu romansach sensacyjnych, w *Pieśniach Osjana*, w poe-macie Scotta oraz w dumach i balladach nie trzeba więcej udowadniać, rzecz to oczy-wista.¹³

Podobny komentarz nasuwa się także ostatecznie w odniesieniu do motywu broni palnej. Motyw ten, powracający w *Grażynie* aż dwukrotnie i mający ważne znaczenie w konstrukcji akcji, gdyby usiłować już go tłumaczyć „wpływologicznie”, aby pozostać w sferze zainteresowań dotychczasowych badaczy — równie dobrze mogła przynieść, jak to komentuje Bruchnański, lektura Strykowskiego i Schlözera.¹⁴ Ale przecież pojawia się on także w recenzowanej przez poetę *Jagiellonidzie*. A stąd — jak wiadomo — może na prawie polemiki artystycznej przeszło do *Grażyny* wiele wątków fabularnych, o ile szczęśliwiej opracowanych! Wszak to i temat zbliżony, i niektóre postaci niemal te same, ale jakże odmiennie skreowane. Mickiewicz chyba nigdy nie włączał w swój organizm poetycki obcego budulca bez artystycznej trawestacji.¹⁵ Mógł więc przekomponować burzące iluzję fabularną ujęcie Tomaszewskiego, które właśnie na sposób ariostyczny przesunięte jest w płaszczyznę czasu narracji:

XVI

Uzbrojona Bellona! i ty Mårsie srogi!
 Coście nieraz świat ludzkiej krwi potopem zlałi,
 Starożytność wielbiła was jak wielkie bogi!
 Bardy wam hymn pochwalny na swych Arfach grali,
 Bo nieśmiertelny honor, i serce bez trwogi,
 Osobitemu tylko męstwu przyznawali:
 Sława w ow czas zwycięstwa, cenić nie umiała,
 Nabytego przez strzelbę, i ogniste działa.

XVII

Dziś, gdy tysięcznych Armát szereg wystawiony
 Paszczęki swe mordercze na ludzi wymierzy,
 Piorun straszliwy z tyłuż razem kuł złożony
 Zmiąta krocie stojących bezczynnych Rycérzy.
 Zapala cały obwód miasta, zażegniony
 Wyrzuconemi bomby z ogromnych moździerzcy,

Pieśń piąta¹⁶

¹³ Zob.: W. Bruchnański, *Mickiewicz—Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, I. *Twórczość Mickiewicza do r. 1824*, Lwów 1907 (odb. z „Pamiętnika Literackiego”, poprawiona), s. 90—96; tenże, Wstęp, [W:] A. Mickiewicz, *Grażyna. Powieść litewska*. Wydał, wstępem i objaśnieniami opatrzył..., Lwów-Warszawa-Kraków 1922, s. XXXVI; Kleiner, op. cit., s. 352; Z. Szmydtowa, *Problematyka i kompozycja „Grażyny” na tle jej rodowodu literackiego*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, XXXIX (1946), z. 1—2; przedr. w: Z. Szmydtowa, *Rousseau—Mickiewicz i inne studia*, Warszawa 1961, s. 306.

¹⁴ Komentarz do *Grażyny* w wyd. z 1922 r., s. 66—67. Hipotezy Bruchnańskiego Pollak w sposób zdecydowany nie uchyla (op. cit., s. 201 n).

¹⁵ Bruchnański, Wstęp, s. VII.

¹⁶ [Dyzma Bończa Tomaszewski], *Jagiellonida czyli ziednoczenie [sic!] Litwy z Polską. Poema oryginalne. Przez pisarza poematu „Rolnictwo”*, Berdyczów [1817], s. 81. Tu i w następnych cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, podkreślenia pochodzić będą ode mnie — M. M.

Mickiewicz motyw ten podejmując, wykorzystuje go właśnie wręcz odwrotnie. W obu wypadkach nie tylko, że iluzji przedstawianego świata nie burzy, lecz ją potęguje, by stała się nosicielem kolorytu historycznego.

Sprawa zatem zaczyna się komplikować. Przyjmując bowiem hipotezę o wpływie sztuki narracyjnej Ariosta, trzeba szukać jej pokładów o wiele głębiej, specyficznie przetransponowanych. Nie będzie to oczywisty wypadek w rodzaju cytowanej *Jagiellonidy* lub *Zdobycia Kijowa*, kiedy narrator utożsamiając się z poetą, objawia swą bezpośrednią obecność erudycyjnymi przechwałkami.

Uchylając bezpośredni wpływ *Orlanda szalonego* na *Grażynę* (z autopsji czytelniczej), bynajmniej nie zamierzamy negować powiązań innego rzędu. Chce się tylko utrzymać w mocy wątpliwość, którą podzielał Pollak, kiedy pisał, że „korespondencja filomatów nie dostarcza bezpośrednich dowodów zainteresowania się Mickiewiczem *Orlandem*”¹⁷, a jak wiadomo, nie można by np. powiedzieć tego o *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego.¹⁸ Nie mamy także pewności, czy Mickiewicz zetknął się na studiach — jak usiłuje sugerować Pollak — z kursem języka i literatury włoskiej Capellego.¹⁹ Przedmiot ten nie jest uwzględniony w rozkładach zajęć uniwersyteckich Mickiewicza w latach 1816—1819.²⁰

Pewne natomiast jest jedno, że Mickiewicz poznał *Orlanda szalonego* „z drugiej ręki” — poprzez wykłady z „estetyki, teorii poezji i wymowy” Leona Borowskiego.

Program wykładów zapowiada bogate ilustrowanie głoszonych tez za pomocą przykładów „z dawnych i nowych pisarzy”, ze szczególnym uwzględnieniem autorów polskich, oraz „przewodniczenie” studentom, doskonalącym się w sztuce pisania po polsku.²¹

Nie ulega także wątpliwości, iż Mickiewicz, korzystając z wykładów Borowskiego uwzględnił główne składniki poetyki *Orlanda*, odpowiadając 29 V 1819 r. na pytania „z Poezyi”, zdając egzamin „magisterski”. Oto wykaz tez podanych magistrantowi do opracowania przez adiunkta Borowskiego:

¹⁷ Op. cit., s. 198 n.

¹⁸ W *Uwagach nad „Jagiellonidą” Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego* Mickiewicz z dużym znawstwem przedmiotu odkrywa źródła inspiracji Tassowskiej, a tylko przygodnie wspomina Ariosta, choć z *Orlanda szalonego* zapewne pochodzi owo potępienie „strzelby” i „ogni istego działa”, „Usztynieni” regułami epiki heroicznej bohaterowie *Jagiellonidy* nie będą kalać „waleczności”, „męstwa” i „odwagi” użyciem broni ognistej, jak to się dzieje „dziś”. Ale już ta zmiana płaszczyzny czasowej, o ile nie jest objawem nieudolności artystycznej, uwyrażnia sytuację narracyjną oraz podmiot mówiący znów na sposób ariostowski. Na temat powiązań *Jagiellonidy* z *Orlandem szalonym* recenzent się jednak nie wypowiada.

¹⁹ Op. cit., s. 196 n.

²⁰ Por.: M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka, *Kronika życia i twórczości Mickiewicza, lata 1798—1824*, Warszawa 1957, s. 80—83, 92—95, 103—105, 128—130.

²¹ Tamże, s. 81—83.

1) Oznaczenie Epopei i podział. 2) Działanie w powieści bohaterskiej i jej jedność. 3) Ustępy czy nie przeszkadzają jedności? 4) Ważność i wielkość działania. 5) Charaktery osób działających. 6) Znakomitsze wzory i uwagi nad nimi.²²

Sądzić należy, że również i w pracy pisemnej, którą kandydat do stopnia „magistrowskiego” pisał 4 VI 1819 r., musiał być uwzględniony poemat Ariosta. Jedno z dwóch pytań, na które musiał odpowiedzieć Mickiewicz, brzmiało: „O dziwności w Epopei: do czego służy? i wielorakie jej źródło?”²³

O tym, że Mickiewicz poznawał tajniki *Orlanda szalonego* pośrednio poprzez wykłady Borowskiego, zaświadcza i ten fakt, że jeszcze po latach pamiętać będzie negatywną opinię uniwersyteckiego mistrza na temat „przekładania” tego poematu przez Piotra Kochanowskiego. L. Borowski ponad przekład *Orlanda* wyniesie tłumaczenie *Eneidy* Jędrzeja Kochanowskiego,²⁴ a doceniając spolszczoną przez Piotra *Jerozolimę wyzwoloną Tassa*, powie o *Orlandzie*, że praca nad tym poematem była tylko „wprawką” poprzedzającą przekład *Gofreda*:

Tłumaczenie *Orlanda szalonego*, poprzedziło przekład *Jerozolimy wyzwolonej*, sama nawet różnica w wykończeniu dwu tych poematów pokazuje, że Piotr pierwój się na Ariście wprawiał nim do Tassa przystąpił. Wnosić nawet należy, że Kochanowski tłumaczył *Orlanda*, nie w celu wydania go na świat, jakoż pozostał był w rękopiśmie aż do r. 1799, gdy Jacek Przybylski wynalazł w Akademii Krakowskiej i wydał 25 pieśni tego przekładu [...]; całkowite zaś *Orlanda* tłumaczenie przez Piotra Kochanowskiego znajduje się jedno w bibliotece miasta Cieszyna (w Szląsku); a drugie w bibliotece p. Kwiatkowskiego.

Przekład Kochanowskiego był tylko od ręki robiony bez dobrego rymowania, a wierszowanie samo ukazuje nieufność w naśladowaniu włoskiego oryginału.²⁵

Jak widzimy, wykłady Borowskiego nie mogły zachęcić Mickiewicza do czytania owych 25 pieśni *Orlanda* „przekładania” Piotra Kochanowskiego wydanych przez zapobiegliwego propagatora płodów epopeicznych — Jacka Idziego Przybylskiego. Sądzić należy, że z oryginałem — jak już sugerowaliśmy — zapoznawał się poeta dopiero w okresie rzymskim, czego potwierdzenia można by szukać w relacji Odyńca (Rzym, 25 stycznia 1830 r.):

²² *Posiedzenie nadzwyczajne. Dnia 29 maja 1819 roku*, [W:] *Korespondencja Adama Mickiewicza*, t. IV, Paryż 1885⁴, s. 43; por. także: P. Chmielowski, *Adam Mickiewicz. Zarys historyczno-literacki*, wyd. trzecie, poprawione, t. I, Warszawa 1901, s. 138.

²³ *Posiedzenie nadzwyczajne. Dnia 4 czerwca 1819 roku*, [W:] *Korespondencja* [...], s. 45; por. także: J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz przez ...*, wyd. czwarte, zwiększone, t. I, Lwów-Warszawa-Kraków 1926, s. 98.

²⁴ *Historia literatury polskiej od początków, aż do wieku złotego Zygmunta. Spisana częścią z lekcji ustnych Profesora [...] wykładanych w Akademii Duchownej Rzymsko-Katolickiej w Wilnie, w r. 1838 od d. 17 września v. s., częścią własnych jego rękopismów*, 1838, [W:], *Album Literackie. Pismo zbiorowe poświęcone dziejom i literaturze krajowej*, pod red. K. W. Wójcickiego, t. I, Warszawa 1848, s. 252.

²⁵ Tamże, s. 256. Cytowany kurs w partiach wstępnych jest powtórzeniem wykładów profesora Mickiewiczowego z Uniwersytetu Wileńskiego; sądzić chyba można, że i rys historyczny niewiele od nich odbiega.

Ranki zaś są wyłącznie poświęcone czytaniu albo solo Gibbona, którego już przecie domęczam, albo razem z Adamem Ariosta. To jest, ja czytam głośno, kiedy on pali fajkę przy kawie, on mi tłumaczy, czego nie rozumiem, a czego nie rozumiemy obydwaj, to już ja muszę wertować dykcjonarz, aż sens wyjdzie jak sztybel z worka. I tym sposobem przeczytaliśmy już całe pięć pieśni.²⁶

Wspomnianą negatywną opinię o przekładzie Piotra Kochanowskiego, zbieżną z cytowanymi wykładami Borowskiego, wyda poeta w rozmowie z Wiktorem Baworowskim, osobą w sposób szczególnie zainteresowaną problematyką przekładu (1853): Mickiewicz — relacjonuje Wiktor z Baworowa — „zgañił przekład Ariosta przez Piotra Kochanowskiego, wyraził się, że jest ciężki, że »tłumacz rozlał się«”.²⁷

Konkludując trzeba stwierdzić, że w interesującym nas okresie wileńskim i kowieńskim Mickiewicz nie znał chyba *Orlanda szalonego* z autopsji, lecz miał wyobrażenie o poetyce tego poematu, jakie zdobywa student z uogólnień wykładowych. Wydaje się, że właśnie takiej proveniencji jest charakterystyka poematu ariostycznego sformułowana w pewnej opozycji wobec Tassowskiego *Gofreda* w Przemowie do pierwszego tomiku:

[...] drudzy stosując się do usposobienia wieku w którym żyli, woleli brać przedmioty ze świata romantycznego, szykować w stosowny układ, starając się wszakże szczególne części tudzież mowę wykształcać podług wzorów starożytnych (Ariosto); inni na koniec średnią niejako udali się drogą, rzecz i treść czyli materią w istocie romantyczną podciągając ściśle pod formy klasyczne, szczególnież co się tycze proporcji w układzie i ozdób w zewnętrznym wydaniu (Tasso).²⁸

Być może, iż podobnie odpowiadał Mickiewicz Borowskiemu na egzaminie „magistrowskim”.

Mickiewicz uświadamiał sobie zatem dwie możliwości podejmowania tradycji literackiej w odniesieniu do tzw. nowożytnej epopei: bardziej mediacyjną wobec dokonań antyku propozycję Tassa i „oryginalniejszą” dla tego okresu, chociaż czasowo odleglejszą epopeję Ariosta. Bowiem — jak pisze Sławiński —

Kształtowanie się tradycji nie jest po prostu mechanicznym nawarstwianiem się faz przebiegu historycznoliterackiego, ale ustawicznym tasowaniem się warstw, nieprzerwaną reorganizacją ich układu.²⁹

Wydaje się, że w *Grażynie* mamy do czynienia z dwojakim owocowaniem tradycji ariostycznej, w obu wypadkach jednak swoiście pośrednim. Odniesienie wprost do Ariosta miało miejsce nie poprzez czytelniczną autopsję, lecz poprzez intelektualne przejęcie norm i reguł konstytuujących pojęcie epopei ariostycznej, pojęcie,

²⁶ Op. cit., t. II, s. 109—110.

²⁷ W. Baworowski, *Odwiedziny u Mickiewicza*, „Nowiny”, 1856, nr 41 n.; przedr. w: *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli. Z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń*, Warszawa 1958, s. 167 n.

²⁸ Mickiewicz, *Przemowa*, s. XX.

²⁹ Op. cit., s. 21.

którego autorstwo usiłowano tu przypisać Leonowi Borowskiemu. Ogólne wyobrażenie, jakie wyniósł Mickiewicz z uniwersytetu o poetyce *Orlanda szalonego*, uwzględniło rzeczywiście najistotniejszą konstantę gatunkową tego poematu, jaką był tok dygresyjny. Wprawdzie w przywołanym cytacie z Przemowy mamy tylko zasugerowanie tej cechy w uwadze o kompozycji (szykowanie przedmiotów ze świata romantycznego w stosowny układ), ale nieco później w rozmowie, którą przeprowadził poeta około r. 1827 z Malewskim, rzecz zostanie wyłuszczone niemal *expressis verbis* — *Orlanda szalonego* zestawia się z *Don Juanem* (!):

Jeszcze można napisać poema mocno zajmujące, które by powszechnie było w kraju czytane. Zebrać powieści krążące między ludem, opowiadane dzieciom, powiedzieć je poetycznie i zamknąć w ramy, jak *Don Juan*, jak w *Ariście*.³⁰

Drugi typ podejmowania ariostycznej inspiracji epickiej widzielibyśmy w anektowaniu klasycystycznych już struktur gatunkowych, które mają bardziej lub mniej genetycznie uwyrażnione powiązanie z *Orlandem szalonym* w sensie konstytuowania tego samego ciągu gatunkowego; zachodzi jednakże niewątpliwie „krzyżowanie się postaci gatunkowych”.³¹

3

I tak przechodzimy do próby wytropienia tych pośrednio ariostycznych konwencji epickich, gdyż zdeterminowanych już tendencjami poetyk osiemnastowiecznych. *Myszeida* Krasickiego, której ariostyczne echa dowodnie wyłowila Szmydtowa³², choć może być także brana pod uwagę, trzeba jednak pamiętać, że jest to wypadek z racji heroikomicznego profilu gatunkowo zdecydowanie odrębny, jakże od *Grażyny* daleki. Przecież heroikomiczny wymiar *Myszeidy* precyzuje się również m. in. dzięki temu, iż deprecjacji poddaje się także technikę epicką tzw. „epopei romantycznej”, tj. *Orlanda szalonego*. A tu chodzi przecież o nawiązanie „serio”.

Na trop chyba najwłaściwszy naprowadzić może bezpośrednie wyznanie poety i takie rzeczywiście się znajduje, choć zostało ono przeoczone w dotychczasowej „mickiewiczologii”. Tym poszukiwanym punktem odniesienia będzie także tzw. „epopeja romantyczna”, niewątpliwie — jak się zaraz okaże — dobrze znana Mickiewiczowi: *Oberon* Krzysztofa Marcina Wielanda³³. Utwór powstał w r. 1780 i wnet pozyskał wielkie uznanie romantyków. Nic dziwnego. Zasympilował on przecież w sobie tradycje literackie dla romantyków jak najbardziej żywe. Prócz najistotniej-

³⁰ *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli...*, s. 85.

³¹ Por.: I. Opacki, *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki”, LIV (1963), z. 4; przedr. w: *Problemy teorii literatury*, s. 165—206.

³² *Ariostyczna droga Słowackiego*, s. 181—183.

³³ W. Bruchnański wymienia wprawdzie Wielanda wśród epickich patronów Mickiewicza, ale nie wyciąga z tego faktu żadnych konsekwencji (Wstęp do wyd. *Grażyny* z 1922 r., s. V).

szego, bo gatunkowego nawiązania do *Orlanda szalonego*³⁴, nietrudno odnaleźć w *Oberonie* wpływy orientalne *Księgi tysiąca i jednej nocy*³⁵, inspiracje tematyczne płynące ze starofrancuskiego romansu rycerskiego, motywy z Szekspira, elementy techniki epickiej Chaucera³⁶, a nawet — co się wydaje w tym kontekście zupełnie naturalne — nawiązanie do techniki narracyjnej Sterne'a, do jego, rzec by można, poezji konkretnego.³⁷ Oczywiście, cały poemat prawem nadrzędnej rodzi się w rokokowo-klasycystycznym nurcie epoki Oświecenia.³⁸

Czym był *Oberon* dla romantyków³⁹, o tym najlepiej zaświadcza zachwyty, jaki wyraził Goethe w liście do Lavatera. Twierdził on, że utwór ten jako arcydzieło poetyckiego kunsztu podziwiane będzie tak długo, dopóki poezja pozostanie poezją, złoto złotem, a kryształ kryształem.⁴⁰ Nic więc dziwnego, iż Mickiewicz, zwabiony tak „drogocennym arcydziełem”, mimo że nauczycielska pensja ciągle nie wystarczała, postanowił zapożyczyć się u Zana, popełnić niewielkie kłamstwo, oszukując księgarza Moritza, ale *Oberona* chciał mieć na własność.⁴¹ Zachował się przy tym jednak nie

³⁴ Ariostyczna tradycja epicka aktualna w *Oberonie* silnie została zaakcentowana w studium: F. Sengle, *Von Wielands Epenfragmenten zum „Oberon“*. Ein Beitrag zu Problem und Geschichte des Kleinespos im 18. Jahrhundert, von..., [W:] *Festschrift Paul Kluckhohn und Herman Schneider gewidmet zu Ihrem 60. Geburtstag, herausgegeben von Ihren tübinger Schülern*, Tübingen 1948, s. 274.

³⁵ Tradycja epicka opowieści wschodnich dobrze była znana Mickiewiczowi, czego dowody dał w recenzji *Jagiellonidy* Dyzmy Bończy Tomaszewskiego („Pamiętnik Warszawski”, 1819; przedr. w: *Dziela*, t. V, s. 168.

³⁶ Por.: F. Martini, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, von ..., neunte Auflage, Stuttgart 1958, s. 200.

³⁷ Por.: Sengle, op. cit., s. 275.

³⁸ „[...] er hat noch den Zauber des Rokoko und ist doch schon ein Vorklang der Klassik” (tamże, s. 282). Por. także: F. Martini, *C. M. Wieland und das 18. Jahrhundert*, [W:] *Festschrift [...]*, s. 251 oraz Z. Libera, *IV Rokoko*, [W:] *Problemy polskiego Oświecenia. Kultura i styl*, Warszawa 1969, s. 197.

³⁹ O roli *Oberona* w kulturze muzycznej klasycyzmu i romantyzmu pisze w cytowanym studium Martini (*Wieland und das 18. Jahrhundert*, s. 252).

⁴⁰ Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*, s. 200.

⁴¹ Utwory Wielanda czytane były w środowisku filomackim, o czym zaświadcza list Malewskiego do Jeżowskiego (19/31 października 1820, Wilno, [W:] *Archiwum Filomatów*, część 1: *Korespondencja 1815—1823*, wydał J. Czubek, t. II: 1820, Kraków 1913, s. 357). *Oberona* przekładał tłumacz *Henriady* — ks. Jan Kanty Chodani (niestety przekład pozostał w rękopisie), od 1805 r. kaznodzieja przy kościele akademickim w Wilnie, prof. teologii moralnej, dziekan oddziału nauk politycznych i moralnych, cenzor ksiąg (por.: *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*, s. 171). W *Listach z podróży* Odyniec wymieniać będzie Wielanda w gronie Schillera i Herdera, tropiąc w Weimarze ślady wielkich Niemców (t. I, s. 120). Na innym miejscu wspomina o Wielandzie jako o tym, który „[...] natchnął pierwszą myśl w księciu Karolowi Augustowi, wychowawcowi tegoż Wielanda [...], założenia w Weimarze nowego cmentarza [...]” dla panujących i poetów (t. I, s. 176). Wcześniej powie Odyniec poetycko, „[...] że i myśl ta [...] wykwitła najprzód z grobu poety, to jest z grobu Wielanda, który ostatnie lata życia przepędził w pięknej willi w Osmansstädt, o milę od Weimaru, i kazał się pogrześć tamże w ogrodzie, który sam założył i uprawiał, obok żony swej z jednej, a przyjaciółki, Zofii Brentano, z drugiej strony” (tamże, s. 175 n.).

jak romantyk, ale jak Sternowski stryjaszek Toby⁴², miłujący nade wszystko swoją fajeczkę, gdyż do rachunku kazał wliczyć „funt tytoniu”:

Proszę także kupić dla mnie u Moritza *Oberona* Wielanda w małym formacie i funt tytoniu. Dobrze by powiedzieć kupcowi, że to sprawunek dla Dombrowskiego, nauczyciela w Krożach; oddałby taniej, po rublu. Pieniądze zaraz i za Wielanda, i za tytuń odeszł.⁴³

Mimo najlepszych chęci nie zdołał Zan zadość uczynić prośbom poety, załatwił mu jednak wypożyczenie *Oberona* od Domejki. „*Oberona* Domejko [...] tobie zaraz osobiście pożyczę”⁴⁴ — pisał Promienisty w odpowiedzi na cytowany list.

Bardzo prawdopodobna wydaje się hipoteza, iż Mickiewicz potrzebował poematu Wielanda do pracy nad *Grażyną*. Wszak dwa tygodnie wcześniej skarżył się w liście do Czeczota, że powieści skończyć nie może, że wiersze wyciąga „jak druty żelazne”, a przecież jeszcze po zdobyciu *Oberona* pracował nad *Grażyną* ponad miesiąc.

Po wielu latach doświadczeń poetyckich, chodziłoby tu zwłaszcza o takie utwory, jak III cz. *Dziadów*, *Zdania i uwagi* oraz *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*, Mickiewicz jeszcze raz powróci w rozmowie z W. Baworowskim, tłumaczem *Oberona* na język polski, do rozmowy na temat rokokowo-klasycystycznego poematu Wielanda; i tu spotkać nas może badawcze rozczarowanie: poeta o *Oberonie* wyrażać się będzie z wielką niechęcią. Jakże więc mógłby traktować tę tradycję epicką aprobatywnie w pracy nad *Grażyną*? Zastrzeżenie to nietrudno uchylić, biorąc pod uwagę zasadniczy skręt w ewolucji poetyckiej Mickiewicza, którego dokonały wspomniane utwory w odniesieniu do początkowej praktyki klasycystycznej, zwłaszcza gdy ma się na uwadze frywolne naśladownictwa z Woltera. Zresztą — jak wiadomo — Mickiewicz po latach wypowiadał się z pewną dezaprobatą nie tylko o *Konradzie Wallenrodzie*, ale nawet i o *Panu Tadeuszu*, cóż dopiero mówić o *Grażynie* czy próbach jeszcze wcześniejszych.

Wspomniana rozmowa z Baworowskim, która miała miejsce w r. 1853, przekonuje ostatecznie, iż Mickiewicz czytał *Oberona* i że widział w nim wyraźne podjęcie

⁴² W pracy *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970, s. 163 nn.) omówiono nawiązania w *Grażynie* do „antypowieści” Sterne’a, tu pragniemy zasygnalizować wielką popularność Sterne’a w życiu towarzyskim filomatów, czego liczne dowody znaleźć można w *Korespondencji* ogłoszonej przez Czubka. Chodzi głównie o Zana, owego „Vice-Sterne’a” — jak go nazwie Mickiewicz w liście do Franciszka Małewskiego (Kowno 14/26 lipca 1824, [W:] *Dziela*, t. XIV, s. 262). Zob. także list Zana do A. Mickiewicza z 10/22 października 1820, Wilno [*Korespondencja*, t. II, s. 335—337]. Pierwszy o sternizmie Mickiewicza pisał W. Borowy, *Zagadkowość w kompozycji „Dziadów” i próba jej wyjaśnienia*, „Przegląd Współczesny”, I (1922), nr 3; przedr. w: *Studia i rozprawy*, t. I, Wrocław 1952, s. 157 nn.

⁴³ *List do Tomasza Zana* (Kowno 10/22 października 1822), [W:] *Dziela*, t. XIV, s. 196.

⁴⁴ *T. Zan do Adama Mickiewicza* (13/25 października 1822, Wilno), [W:] *Korespondencja*, t. IV, s. 290. Nazwisko Wielanda — z wyraźną sugestią, iż nie musi być romantykiem, choć jest Niemcem — pojawia się również w Mickiewiczowskiej Przemowie do pierwszego tomiku (op. cit., s. XXXV).

ariostycznej konwencji epickiej, wykazując niższość „ordynaryjnego *Oberona*” w zestawieniu z genialnym *Orlandem szalonym*:

Po kilku dniach poszedłem znowu odwiedzić Adama. Było to drugiego lutego. Zasiadliśmy przy kominku i rozpocząłem czytanie niektórych ustępów spolszczonego *Oberona*.

Pochwalił bardzo znajomość języka w moim tłumaczeniu, rzekł, że jest doskonale, gruntowne, przewyższające oryginał, lecz że wybrałem przedmiot niewdzięczny. On Wielanda nie lubi, nazywa go ordynaryjnym, nie mającym tej genialności i wesołości co Ariost; nie oszczędzając wreszcie zgoła autora *Oberona* powiedział, że „liczy posąg ozłociłem”. Żałował, że nie wybrał oryginału większej artystycznej wartości. [...] Zalecał mi Szekspira, Dantego, *Odyseję*, Ariosta, Goethego, *Childe-Harolda*.⁴⁵

Tak mówił poeta na dwa lata przed śmiercią już z perspektywy długoletniego doświadczenia. Świat lektur młodzieńczych zatoczył kręgi — rzecz zrozumiała — bez tak wygórowanych nastawień moralizatorskich.

4

Inspiracje płynące z *Oberona* dają się odczytywać w różnych złożach strukturalnych *Grażyny*; widać je w anektowaniu jednakowych motywów fabularnych, w konstruowaniu sensacyjnej akcji (przy czym ważne jest pojawienie się pewnych tożsamyh „słów klucz”) i wreszcie w analogiach techniki narracyjnej; ale tu nastąpi już pewna zasadnicza modyfikacja, będąca niewątpliwym osiągnięciem epickim Mickiewicza, reinterpretacją przejętej tradycji.

Zacznijmy ogląd od „pogrzebu *Grażyny*”, który stał się niedawno przedmiotem dyskusji naukowej.⁴⁶ Sugestie wysunięte przez Wacława Kubackiego, iż geneza opisu pogrzebu jest historycznoliteracka, że opis ten wiązać należy z epiką renesansową, a nie z inspiracją folklorystyczną — wydają się w pełni uzasadnione i w jakiejś mierze będą podtrzymywać wysuwaną tu propozycję interpretacyjną. Boć ostateczny komentarz Kubackiego sprowadza się do wskazania sensacyjnej funkcji tego motywu.

Mickiewicz, podobnie do Wielanda, umieszcza motyw stosu ofiarnego w końcowych partiach poematu. Będzie to zarazem punkt kulminacyjny akcji i jej rozwiązanie. Zgodnie z poetyką romansu sensacyjnego wydarzenie naładowane największą grozą będzie swego rodzaju pointą fabularną, na którą „pracuje” cały utwór. Mickiewicz już jako świadomy sukcesor Scotta buduje stos długo, nastrojowo, na przestrzeni kilkunastu wersetów; wzbogacając go realiami z kronik chce, by budulec

⁴⁵ Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli..., s. 172.

⁴⁶ Polemika W. Kubackiego (*Pogrzeb *Grażyny**, [W:] *Munera litteraria. Księga ku czci Profesora Romana Pollaka*, Poznań 1962, s. 127—130) z M. Błońską (*Pierwiastek ludowy w „Konradzie Wallenrodzie” i w „Grażynie”*, [W:] *Ludowość u Mickiewicza*, praca zbiorowa pod red. J. Krzyżanowskiego i R. Wojciechowskiego, Warszawa 1958, s. 195 n.).

jego był historyczny.⁴⁷ Klasycyzującemu K. M. Wielandowi wystarczył stos „typowy” — byle ewokował grozę:

Schon steht der graesliche Altar
 Zum Opfer aufgetuert; schon draengt sich Schar an Schar
 Das Volk herzu, das, gern in Angst gesetzt,
 An Trauerspielen dieser Art
 Die Augen weinend labt und schauernd sich ergetzet.
 Schon stehn zum Leiden und zum Tode noch gepaart,
 An einen Marterpfahl gebunden,
 Die einz'gen Liebenden, die Oberon rein erfunden.

(*Oberon* XII 6993—7000)⁴⁸

Bardzo ważną analogią w opisie obu stosów jest informacja o reakcji ogromnych tłumów. Element utożsamiający stanowi odczucie grozy, jakże jednak odmiennie ewokowane. Wszechwładny, utożsamiający się z poetą narrator Wielanda i przez to osiagający w sposób „łatwy” ostateczną instancję znaczeniową powiadamia wprost, że tłum chce być przede wszystkim wprawiony w strach, że płacząc chce poić się tragicznym widokiem i rozkoszować się w grozie. Mickiewicz tylko wspomni o bojaźni. Tłum jego nie wypowiada sądów poety. Zachowuje się wyczekująco i niepewnie:

Biegą mieszczanie, rycerze, kapłany,
 Czekają końca, zgadywać nie śmieją;
 Każdy zarówno w myślach kołysany
 Między bojaźnią, żalem i nadzieją
 W zamek smutnymi poziera oczyma,
 A słuch na wieści wyprężony trzyma.

(*Grażyna*, 1022—1027)

⁴⁷ Por.: Kubacki, op. cit., s. 127 nn.

⁴⁸ [W:] *Deutsche National-Litteratur, historisch kritische Ausgabe*, herausgegeben J. Kürschner, 52 Band: *Wielands Werke, zweiter Teil: Oberon und [...]*, herausgegeben H. Pröhle, Berlin und Stuttgart [b. r. w.], s. 212 n. Następne cytaty *Oberona* pochodzić będą również z tego wydania. Przywoływać będziemy także odpowiednie partie przekładu *Oberona* pióra W. Baworowskiego (prdr. Lwów 1853), choćby z tego względu, iż tak wysoką rangę poetycką wyznaczył mu autor *Grażyny*. Wydaje się, że „spolszczony” *Oberon* rzeczywiście zachował rokokowy, finezyjny humor oryginału. Oto przekład cytowanej strofy:

Już jak ołtarz świętości stoi stos ofiarny
 Dla dwojga męczenników. Roi się lud czarny
 Być (jak zwykle) wzruszonym świadkiem widowiska,
 Które mu sprawia rozkosz, chociaż łyzy wyciska.
 Już o słup przywiązana stoi młoda para
 Kochanków stałych i w życiu i w skonie!
 Którym w sercach wzajemnych czysta miłość płonie,
 I na cześć Oberona trwa niezłomna wiara.

(K. M. Wieland, *Oberon. Poemat romantyczny w dwunastu pieśniach*, przekład Wiktora z Baworowa. Wydanie nowe, Lwów-Złoczów [b.r.w.], s. 272; z tejże edycji następne cytaty przekładu).

Na pytanie, czy tekst ten również ewokuje grozę, odpowiedzieć trzeba pozytywnie. Wyzwała się ona jednak dopiero w pełni na planie czytelnika, przez niego musi być niejako „wyinterpretowana”. Oto konsekwencje artystyczne wypływające z odmiennych założeń narracyjnych przy niemal jednakowych motywach fabularnych i niemal tożsamy ambicjach w zakresie konstruowania sensacyjnej akcji.

Napięcie dramatyczne wyczekującego tłumu i u Wielanda, i u Mickiewicza wzrasta, zapowiadając równocześnie szybkie rozwiązanie, nagłe pojawienie się „czarnego rycerza”⁴⁹:

Halt! hoert man sie aus allen Kraeften schreien.
Auch stuerzt mit blitzendem Schwert durch die erschrockne Menge
Ein schwarzer Rittersmann sich mitten ins Gedraenge.

(*Oberon*, XII 7030—7032)⁵⁰

Starszy pochodnię wziął i nóż ofiarny.
„Stójcie!” — stanęli; — nadjechał mąż czarny.

(*Grażyna*, 1054—1055)

Mickiewiczowski „Starszy” to Wielandowski Aga, z tym że poeta polski część jego kompetencji „ofiarnicznych” udzielił później rozpoznanemu Litaworowi:

Sie stellen sich herum, bereit es zu vollenden,
Sobald der Aga winkt. Er winkt. Sie zünden an.
Und stracks erdonnert's laut, die Erde scheint zu beben,
Die Flamm' erlischt, der Strick, womit das treue Paar
Gebunden stand, faellt wie versengtes Haar,
Und Hueon sieht das Horn an seinem Halfe schweben.

(*Oberon*, XII 7019—7024)⁵¹

„Zapalcie zgliszczą!” — Pałą; ogień bucha,
A książę dalej: „Wiecie-li wy, czyje
Zwłoki na stosie giną?” — cichość głucha —
„Niewiasta, choć ją męska zbroja kryje,

⁴⁹ Por.: Kubacki, op. cit., s. 129.

⁵⁰ Krzyczą na ofiarników, aby zawiesili
Krwawy obrządek. W teje samej chwili,
W głąb tłumu, co ze strachu skamieniały stoi,
Przyjeżdża nieznamy rycerz w czarnej zbroi.
(s. 273)

⁵¹ [...] Katy czekają z pochodniami w ręku,
Aż Aga skinie. Skinął — zapalają zglisko —
Wtem grom bije, drży ziemia, zagasty płomień;
Opadają wężowe powrozów pierścienie
Z kochanków, i o dziwy! z szyi Hionowej
Wisi ów Oberona róg z kości słoniowej!
(s. 273)

Niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha;
 Ja się zemściłem, lecz ona nie żyje !”
 Rzekł, bieży na stos, upada na zwłokach,
 Ginie w płomieniach i dymu obłokach.⁵²

(*Grażyna*, 1082—1089)

To już nie tylko podobieństwo motywów i podobieństwo sytuacji, iż stos ma pochłoniąć dwoje bohaterów, ale i zbieżności frazeologiczne oddane krótkimi konstrukcjami składniowymi: na poły styl rozkazów sądowych, na poły obrzędowych. Badacze niejednokrotnie słusznie zauważali, że Mickiewicz „napoleońskim gestem” wyeliminował ze swojego poematu epeiczną ingerencję bogów, choć pewne echa dają się zauważyć w partiach batalistycznych, najbardziej homeryckich (np. fragm. 878—883). Zjawienie się jednak zawołanego czarną zbroją Litawora w najbardziej „potrzebnym” fabularnie momencie, jego nieodwołalne rozstrzygnięcia oraz patetyczna śmierć „w płomieniach i dymu obłokach” — wiele mają wspólnego z homerycko-ariostycznym zjawieniem się „deus ex machina” wielandowskiego bożka Oberona, który ostatecznie pokierował losami Hiona i Recji, oczywiście w sposób dla bohaterów pomyślny, by nie burzyć baśniowej iluzji poematu.⁵³

Mimo że Mickiewicz, podobnie jak i Wieland, skontaminował motyw stosu z motywem czarnego rycerza, można by powiedzieć, że były to z racji swojej „efektywności” obiegowe motywy fabularne literatury sensacyjnej, niekoniecznie więc ich genezy należy dopatrywać się w Wielandowskim *Oberonie*, tym bardziej iż Mickiewicz — jak wykazano — wprowadza daleko idące modyfikacje.

Istnieje jednak w zasadniczym trzonie akcji Mickiewiczowskiej technika budowa-

⁵² Fragment ten może służyć jako znakomity przykład harmonizowania sensacyjnego wątku fabularnego — którego nosicielem jest rozpoznany Litawor — z retorycznymi złożami poematu: chodzi o wygłoszoną przez Litawora pochwałę zmarłej. Sprawę tę dowodnie objaśnił w cytowanym artykule W. Kubacki: „Tajemniczy i jak przystało na powieść z feudalnych czasów, opatrnościowy, potężny, nadludzko silny »czarny rycerz« przygalopował do przygotowanego stosu, podniósł przyłbicę i dopełnił dalszej, ważnej części starych obrzędów: wygłosił przed zapaleniem stosu pochwałę zmarłej. Jest to znana z pogrzebowych zwyczajów starożytnych narodów i prymitywnych ludów *laudatio funebris* [...]” (podkr. W. K., *Pogrzeb Grażyny*, s. 129). Równocześnie mamy tu do czynienia z degradowaniem tajemnicy („tajemniczy rycerz”), która okazuje się tylko chwilowym zatajeniem wyznaczonym wymogami sensacyjnej akcji.

⁵³ W. Bruchnański zauważa, że Mickiewicz nie wprowadził do *Grażyny* „machiny cudownej” w wydaniu chuześcijańskim ani jej odpowiednika w postaci personifikacji, „[...] chociaż uosobioną Zawiszę i Niezgodę Poeta mógł łatwo wprowadzić, tem łatwiej, że one są motorem istotnym czynów w jego utworze. Częściowo ujemnie Poeta postąpił z tym szarżalym środkiem praktyki, który nazwał dziwnością, bo przekształciwszy ją na przypadkowość, ukrył ją pod formą niezrozumiałych dla krytyki dawniejszej, a często także dla teraźniejszej, sytuacji nieumotywowanych, bądź pod formę rzeczywistych przypadków, jak [...] zjawienie się Czarnego Męża właśnie w chwili, w której był najpotrzebniejszy [...]” (podkr. W. B. Wstęp do wyd. *Grażyny* z 1922 r., s. XXXI—XXXII). Wydaje się, że można uniknąć interpretowania przypadkowości zdarzeń jako niekonsekwencji motywacyjnej, gdy ową przypadkowość odpisze się na konto podjęcia konwencji epiki sensacyjnej organizowanej przez zasadę zagadki.

nia napięcia typowo Wielandowska. Chodzi o obszar poematu zamknięty w wersetach od 58—820 (2/3 tzw. „powieści” bez „Epilogu”), którego akcja rozgrywa się w zamku. Szczegółowymi miejscami tak wybranej przestrzeni epickiej są: przede wszystkim sypialnia Litawora, krużganki oraz komnata Grażyny. Jak na utwór ewokujący idee patriotyczne — zwłaszcza gdy ma się w świadomości „tęskne i jednostajne [...] pola” ukraińskich stepów w *Marii*, ożywione polowaniem stępy w *Żmii* lub lasy, jary i Dnieprowe porohy *Zamku kaniowskiego* — tak wyznaczone miejsce akcji, zwłaszcza owa komnata sypialna Litawora, co najmniej zadziwia. Bo że u Wielanda większość wątków fabularnych rozwija się na dworze Karola Wielkiego, chana Bagdadu lub w pałacach wybitnie baśniowych, to rzecz zupełnie naturalna. Gdzież umieścić miłosne perypetie Hiona i Recji, w które wdziera się, dodatkowo je komplikując, intryga Oberona i jego żony Oceanii. Mażeńskie rozgrywki bożków rzutują na losy ludzkich bohaterów. Ponadto chodzi o finezyjny humor dystygowanego klasyka, który w takich relacjach strukturalnych znajduje świetne zaczepienie.

Wypowiedź językową *Oberona* organizuje przede wszystkim struktura narracji dygresyjnej, z którą przeplatają się misternie nizanę techniką *Księgi tysiąca i jednej nocy* „powieści” bohaterów. Inny jest rozkład struktur językowych centralnego fragmentu *Grażyny*. Jak wykazano na innym miejscu,⁵⁴ stosunkowo duży odsetek stanowią bezpośrednio wypowiedzi bohaterów, z czego partia najdłuższa to retoryczny spór Litawora z Rymwidem, dalej idą rozmowy Rymwida z Grażyną przeciwstawiające się planom Litawora, monologi Rymwida oraz relacje giermka. W sposobie istnienia dzieła epickiego — jak trafnie zauważa Michał Bachtin — mowa wprost postaci jest diametralnie odmiennego rzędu strukturą niż np. narracja. Bowiem przytoczenia nie tylko tak jak narracja odnoszą czytelnika do desygnatu, ale same są przedmiotem, dzięki odpowiedniemu nacechowaniu stylistycznemu mając określony walor „kolorytowy”.⁵⁵

Jakiż przedmiot w Bachtinowskim pojęciu stanowią wspomniane struktury mowy wprost? Biorąc pod uwagę zachodzące między nimi relacje, można by tę słowną rzeczywistość, która jest sama w sobie przedmiotem, nazwać intrygą. Boć swego rodzaju „intrygantami”, tylko o różnych orientacjach politycznych i poczuciu moralnym, są producenci tego słownego przedmiotu. I tu już wyjaśnia się retoryczno-patetyczny styl kontrowersji Rymwida z Litaworem: trzeba było przecież jakoś harmonizować nieodpowiedni, sensacyjny krój akcji urastającej nad tą intrygą z ostateczną, patriotyczną wymową utworu. Przez ową retorykę objawia się drugie Bachtin-

⁵⁴ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, rozdz.: „Z zagadnień klasycyzmu *Grażyny*”, s. 88 nn.

⁵⁵ Por.: M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, izd. wtoreje prirobotannoje i dopielniennoje, Moskwa 1963, s. 250. Por. także: R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, [W:] *Szkice z filozofii literatury*, t. I, Łódź 1947, s. 31 n. oraz: Z. Łapiński, *Cyprian Norwid: Spartakus*, [W:] *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego, Kraków 1966, s. 172.

nowskie słowo, słowo poety.⁵⁶ Tego typu dwugłosowość wystąpi także w narracji, o czym później.

A kim jest w takim kontekście narrator? Jakie zachodzą relacje między wskazanego pokroju mową wprost a narracją, jaki typ akcji owa narracja wyznacza i jaka jest tej akcji metryka historycznoliteracka?

Narrator, który dwukrotnie objawia się w powieści (na razie nie bierze się pod uwagę „Epilogu wydawcy”) werbalizacją pierwszoosobową, nie jest narratorem eksponującym swoją osobę, stąd też twór jego wypowiedzi nie jest narracją dygresyjną. Składając „historyje”, ściśle przestrzega nakazu poety, by mówić tylko tyle, ile widzi lub słyszy. Nie ogranicza się jednak do obserwacji przypadkowych. Wtopiony w opowiadany świat, zachowuje się jak detektyw: podpatruje i podsłuchuje. Zajmuje postawę badawczą, chce rozwikłać sploty wydarzeń i motywy postępowania bohaterów. Oto sprawozdanie z tego, co podpatrzył:

W pokoju ciemno i tylko od stoła
Kaganiec światłem konającym płonął,
Litawor chodził po gmachu dokoła,
A potem stanął i w myślach utonął.
Słucha, co Rymwid o Niemcach powiada,
Ale mu na to nic nie odpowiada.
To się rumieni, to wzdycha, to blednie,
Wydając twarzą troski niepowszednie.
Poszedł ku lampie, żeby ją poprawił,
Wrzкомо poprawia, a do głębi ciśnie;
Wcisnął nareście i całkiem zadławił,
Nie wiem, przypadkiem czyli też umyślnie.

(76—87)

Oto śledczy protokół z tego, co podsłuchał:

Tak mówił książę; wprawdzie jego mowa
Zaleca zwykle do drogi przybory,
Lecz za co nagle i niezwyklej pory?
Dlaczego postać była tak surowa?
A kiedy mówił, choć gwałtowne słowa
Biegą, że jedno drugiego nie ścignie,
Zda się, jakoby wyszła ich połowa,
A reszta w piersiach przytłumiona stygnie.
Ta postać coś mi niedobrego wróży
I głos ten myśli spokojnej nie służy.

(129—138)

Wprowadzenie nowych postaci i ich prezentację dokonywaną przez detektywa-narratora zawsze determinują wymogi intrygi. Tak jest na przykład z tytułową Grażyną,

⁵⁶ Op. cit., s. 247 nn.

która zastąpi mało atrakcyjnego dla potrzeb intrygi prawomyślnego starca. Nie zdał on egzaminu w walce słownej z Litaworem, „zluzuje” go więc Grażyna. On zaś, jako częściowo poinformowany uczestnik przedstawianego świata, przejmie dotychczasowe funkcje detektywistyczne narratora. Odtąd narrator relacjonować będzie wydarzenia z jego aspektu. Mechanizm działania aparatury poznawczej starca (jego psychiki), który z jednej strony dysponuje domyślnością z racji wieloletniego „dworskiego” doświadczenia, z drugiej zaś jako „starzec siwobrody” obciążony niedomogami wieku, mogący mylić się w osądach — będzie „znakomitym” lustrem odbijającym wydarzenia raz ostro, innym razem w sposób zamazany lub wręcz błędny, w diametralnym odwróceniu. A przecież o to właśnie chodzi w sensacyjnej, o intrygę opartej akcji, by rozjaśniać i zakładać tłumiki z mylnymi poszlakami.⁵⁷

Jak już wspomniano, sensacyjna akcja z życia dworskiego oparta o intrygę wymaga bądź to scenerii gotyckiego zamku pełnego tajemniczych zakamarków, bądź też miejsca takiego, „jak te zaklęte zamki arabskich powieści”, o których wspomina z dystansem autorskim Malczewski. Narracja *Grażyny* właśnie kreuje „tajne pokoje” i krużganki, które z jednej strony utrudniają niewskazane spotkania, z drugiej jednak umożliwiają „podśluch” i podpatrywanie. Przedtem brakiem dyskrecji kazał się narrator, teraz „grzech” ten popełni Rymwid. Narratora „usprawiedliwiają” obowiązki pośrednictwa, jakie mu narzucają kardynalne prawa rządzące sztuką epicką. Kiedy jednak poeta zezwolił na ten niezbyt chwalebny, a przynajmniej mocno ośmieszający, czyn starcowi, o którym wiadomo, że „wolę pańską nosi i odnosi”, który jest „głową w radzie, prawą ręką w boju”, którego „nazywa księżę drugim sobą”, a któremu ponadto: „W obozie, w zamku, [...] każdą dobą | Wstęp do pańskiego otwarty pokoju” (71—75) — to równocześnie wyraził zgodę na nawiązanie do Wielandowskiej tradycji epickiej.⁵⁸ Przecież w humorystycznej epopei Wielanda, przesyconej Plautowską aurą, tego typu praktykami zajmuje się piastunka Fatma, uprawiająca na marginesie swoich obowiązków dworskich proceder stręczycielski, nic więc dziwnego, iż realizacji jej miłosnych intryg muszą poprzedzić zabiegi „detektywistyczne”; kim są i o kim rozmawiają obcy ludzie, z których młodszy byłby „wyśnioną” (właśnie wyśnioną) partią dla sultańskiej córki Recji:

⁵⁷ Por.: W. Borowy, *Grażyna*, [W:] *O poezji Mickiewicza*, przygotowali do druku W. Grabowski, A. Pałuchowski, Cz. Zgorzelski, t. I, Lublin 1958, s. 146 oraz Cz. Zgorzelski, *Człowiek jako element młodzieńczej poezji Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne”, V (1954/1955) 25 n.

⁵⁸ Zdaniem K. Breitmeiera „scena” podsłuchiwanie księstwa przez Rymwida jest jedną z najpóźniejszych wstawek dołączonych do poematu (*Dwie „Grażyny”*, Jasło 1927, s. 41 n.). Stwierdzenie to nie podważa słuszności proponowanej interpretacji. Nie kontynuuje się tu jednak tego wątku badawczego, gdyż w końcu określić należy poetykę poematu w ostatecznej redakcji, poetykę podejmującą różne tradycje epickie, rezygnując z wyjaśniania struktury poematu historią jego redakcji. Wydaje się, że ten typ genetyzmu bardzo zaszkodził pracy Breitmeiera ciągle tropiącego niekonsekwencje, które mogą być niekonsekwencjami w odniesieniu do „kontekstu psychologicznego” bądź „kontekstu krytyka”, natomiast w strukturze poematu mogą być konsekwentną realizacją określonej konwencji epickiej.

Sie schleicht zurueck und drueckt, so fest sie kann,
 Ihr lauschend Ohr an eine Ritze
 Und horcht mit offnem Mund und haelt den Atem an.
 Die Fremden sprachen laut und, wie es schien, mit Hitze;
 Sie hoerte jedes Wort; nur, leider! war kein Sinn
 Fuer eine alte Frau von Babylon darin;
 Doch kann sie dann und wann, zum Trost in diesem Leiden,
 Den Namen Rezia ganz deutlich unterscheiden.

(Oberon, IV 2025—2032)⁵⁹

Rymwid skrada się do „podśluchu” podobnie jak Fatma, musi kluczyć z tego powodu po gmachu, wybierając drogę krużgankiem, by nie spotkać się z Grażyną, która „śpieszy w gmach pański przez tajne pokoje”⁶⁰:

Żegnają siebie po tym rozhowerze,
 A w jedno miejsce dążyli oboje.
 Księżna, i chwili nie bawiąc w komorze,
 Śpieszy w gmach pański przez tajne pokoje;
 Rymwid, nie bawiąc i chwili na dworze,
 Śpieszy krużgankiem i, w pańskie podwoje
 Że nie śmiał wstąpić, na progu usiada,
 Szczeliną patrzy i ucha dokłada.

Niedługo czekał, klamka zaszeleści,
 Z ubocznych progów mignie postać w bieli.
 „Kto?” — woła księżę, zerwał się z pościeli —
 „Kto?” — „Ja” — odpowie znany głos niewieści.
 Potem coś dłużej rozmawiać zaczęli,
 A chociaż Rymwid domyślał się treści,
 Głosu nie złowić, bo w echo wplątany
 Połknęło miejsce lub odbiły ściany.

⁵⁹ Lekką stopą ledziuchny stawiać krok po ziemi,
 Powraca — już do klamki ucho przyłożyła;
 Słucha, dech zatrzymując, z usty otwartemi,
 Szczeliną do pokoju czujny słuch wysyła.
 Nie pochwyliła przecież rozmów długich wątku;
 Dla niej koniec bez treści, a treść bez początku.
 O tem jednym wie pewnie, że Sultanki miano
 W gwarze kiedy niekiedy głośno wymawiano.

(s. 81)

⁶⁰ Określona w 58 przypisie postawa badawcza Breitmeiera — owo nastawienie krytyka na tropienie niekonsekwencji — warunkowana „małym realizmem” w konstruowaniu przestrzeni epickiej, sprawiła, że badacz nie odczytał sensacyjnej funkcji „tajnych pokoi” i „krużganków”, widząc w nich niekonsekwencje topograficzne. Swoją „teorię niekonsekwencji” wyjaśnia i podbudowuje argumentami „psycho-filologicznymi”: „Póki zatem nie było tej wstawki, Rymwid nie miał być dopuszczony do tajemnicy. Stąd ta dziwna droga Grażyny przez jakieś »tajne pokoje« (583) zamiast przez te same podwoje, któremi Rymwid opuszczał »gmach pański« i pod którymi potem podśluchiwał” (op. cit., s. 44).

Rozmowa coraz żwawsza i zmieszana,
 Coraz wolniała, coraz trudniej słyhać,
 Częściej głos pani, bardzo rzadko pana ;

(580—598)

Usytuowanie podsłuchującego Rymwida jest już nie tylko analogiczne do Wielandowskiego, ale stanowi niemal wierne powtórzenie tamtego. W stylistycznej tkance narracji pojawi się ta sama frazeologia z wyeksponowaniem słownego motywu — „szczeliny” („die Ritze”). W akcji opartej o sensacyjną intrygę — jak już wskazywano — ważne jest dla wywoływania dalszych niejasności zjawisko swego rodzaju entropii, „zaburzeń” w odbiorze. I tu zachodzą pewne różnice, choć w obu wypadkach zza drzwi dochodzi głośna rozmowa. Fatma, choć „słyszała każde słowo”, nie może pojąć „rozmów długich wątku”, gdyż nie zna prehistorii wydarzeń Hiona i Szerazmina. Rymwid natomiast w tym momencie wątku fabularnego *Grażyny* prehistorię tę — na ile mu autor pozwala — zna najlepiej ze wszystkich osób poematu; przecież przez jego mentalność przełamywać będzie narrator odtąd wszystkie wydarzenia; przyjmując jego aspekt, będzie patrzył i słuchał jego zmysłami. W metodzie nakładania tłumików powodujących zaburzenia w odbiorze nawiąże Mickiewicz do innej również żywej w *Grażynie* tradycji epickiej — do powieści grozy:

Głosu nie złowić, bo w echo wplątany
 Połknęło miejsce lub odbiły ściany.

(594—595)

Miejszem akcji jest nie klasycystyczno-orientalny — może lepiej — rokokowy pałac, lecz groźny zamek gotycki, właśnie z powieści gotyckiej rodem, choć również taki sam jak u Scotta, Byrona, a później u Malczewskiego, u którego się także „marny zapęd po ścianach rozlegał”. Nastrojowe szmery („klamka zaszeleści”) i echo powtarzane przez ściany będą tłumikami powodującymi entropię. Niewłaściwa akustyka „sali nagrań” na płaszczyźnie odbioru jest wymarzoną miejscem dla rozgrywania się sensacyjnej zdarzeniowości.

Fabularny motyw intrygą wyznaczonej niedyskrecji wystąpi u Wielanda jeszcze raz w tak wyraźnej ekspozycji (ów ilościowy wyznacznik świadczyłby za tym, iż w *Grażynie* jego historycznoliteracka geneza jest wybitnie Wielandowska). Tym razem swoista pikanteria jeszcze się wzmoże, gdyż starucha Fatma podglądać będzie wstającego z łoża Hiona:

Sie schlecht zuletzt, um wieder durch die Spalten
 Zu gucken, an die Thür und trifft (zu gutem Glück
 Für ihren Vorwitz) just den ersten Augenblick,
 Da Hüons Augen sich dem goldnen Tag entfalten.
 Frisch wie der junge Mai sich an den Reihen stellt,
 Wenn mit den Grazien die Nymphen Tänze halten,

Hebt sich mit halbem Leib empor der schöne Held;
Und ratet, was zuerst ihm in die Augen fällt?

(2281 – 2288)⁶¹

Ostatni wiersz przywołanego z *Oberona* cytatu wprowadza motyw fabularny maskarady. Piękny bohater odgaduje („ratet”) bowiem, że leży przed nim strój enira, podarunek cudowny Oberona umożliwiający dalszy splot zdarzeń; strój nie pozbawiony jest także połyskującego diamentami bulatu. Może to więc być także pierwowzór maskarady Grażyny albo pewniej: jeszcze jeden przykład maskarady współtworzącej konwencję, którą podejmie „powieść litewska”. Mickiewicz nie tylko przejmie z *Oberona* podobne, służące sensacyjnej akcji motywy fabularne, ale kontaminuje je nawet analogicznie do układów Wielanda.

Można zatem z dużą dozą prawdopodobieństwa powiedzieć, iż konstruowana według zasad dworskiej intrygi akcja *Grażyny* ma swój pierwowzór w Wielandowskiej organizacji fabularnej. *Grażyna* nawiązuje więc do tradycji sensacyjnej epiki rokokowej, której reprezentantem jest ariostyczny równocześnie poemat Wielanda.

5

Warto się teraz zastanowić nad ewokacją tej akcji poprzez podjęcie określonych rozstrzygnięć w zakresie języka poetyckiego, nad głównymi motywami słownymi, nad tym, w jaki sposób organizują ją narracja i wypowiedzi wprost bohaterów oraz nad tym wreszcie, czy i tu oddziałuje inspiracja Wielandowska.

Najpierw płaszczyzna narracji. Jakie postawy bohaterów kreuje narracja *Oberona*? Posłużmy się jeszcze raz ostatnim cytatem. Charakterystyczna jest pierwsza reakcja Hiona po przebudzeniu: zgaduje, co najpierw wpada mu w oczy. Taka reakcja nie obca jest i innym postaciom. A jak w *Grażynie*? Okazuje się mianowicie, że postaci — podobnie jak u Wielanda — traktują rzeczywistość otaczającą jako splot niejasnych wydarzeń, który trzeba ciągle poznawać, „rozwiązywać”, stawiać hipotezy w postaci pytań, a przede wszystkim: zgadywać. Jest to konsekwentna zasada artystyczna obowiązująca na przestrzeni całego poematu, dosadnie podsumowana „Epilogiem”. Oto reakcje strażników, rycerzy i tłumu:

Na tętent koni zbiegli się strażnicy
Chcąc bliżej poznać i męża, i stroje;

(30—31)

⁶¹ Przynęła się wreszcie cichaczem do szpary,
Patrzy — i oczom swoim nie może dać wiary:
Widzi powstającego ze snu bohatera,
Podobnego do wiosny kochanka, do maja;
Właśnie powieki do słońca roztwiera.
Tym przecudnym widokiem babka się upaja.
Tu coś pożądańszego, niżli snu widziadło,
Hionowi w żrenicę niespodzianie wpadło.

Poznali męża Litwini z tych znaków,
(38)

Nawet baczniejsi i bliżsi jej boku
Nieprędko mogli zbadać i niesadnie.
(532—533)

Znąją czerwony płaszcz nieprzyjaciele,
Poznali godła na hełmie i zbroi.
(874—875)

Bitwy nie ujrzysz, ale zgiełk i jęki
Dają odgadnąć, w jakiej walka stronie
(928—929)

Biegą mieszczanie, rycerze, kapłany,
Czekają końca, zgadywać nie śmieją;
(1022—1023)

[każdy...] słuch na wieści wyprężony trzyma.
(1027)

Osobowość Rymwida kreowana na planie narracji również charakteryzuje się ciągłym poznawaniem i odgadywaniem:

Kiedy stosuje i waży w rozumie,
Z lekkich słów ciężką rzecz odgadnąć umie.
(143—144)

To mówiąc okno przemknięte zaszczepił,
Niby niechcący i patrzył, i gadał,
Ale umyślnie pytanie uczepił,
By coś o posłach niemieckich wyba da ł.
(222—225)

Mimo to Rymwid mądry odgadywał,
Gdzie mu jedyne pozostało wsparcie,
(534—535)

Rymwid daremnie jeszcze chwilę bada ł;
(611)

Na próżno czekał, zapytywał strażę,
(672)

Teraz poznaje głos nie znany wczora,
Niestety, nie był to głos Litawora!
(981—982)

Świadomość narratora, który widzi w tłumie oraz w Rymwidzie potencjalnych detektywów, przemieszcza się — co już zauważono przy analizie motywów — w psychikę Rymwida. Można by tu nawet mówić o wchodzeniu Rymwida w kompetencje narratora na płaszczyźnie konstruowania akcji. Chwył ten, jak wykazano przy innej okazji, jest znamieniem wybitnie klasycystycznym.⁶² Bezpośrednie wypowiedzi Rymwida niewiele różnią się od narracji, choćby z tego względu, że bezpośrednio ją wspomagają:⁶³

Drudzy dwaj chodzą konie wodząc w rękę;
Posły niemieckie — poznałem z odzieży;

(218—219)

„Cuda prawdziwe! Nie odgadnę całe,
Jakim dziś wszystko idzie u nas torem;

(675—676)

„Ile z wczorajszej wróżyłem rozmowy...

(683)

Kluczowe słowo „zagadka” przesycające od początku do końca *Grażynę*, określając poszczególne atomy zdarzeniowości, równocześnie charakteryzuje pogląd na świat jego użytkowników, dla których rzeczywistość jawi się jako zagadka, dająca się jednak rozwiązać. Przekonanie takie, mające podtekst wypowiedzi metapoetyckiej, objawia expressis verbis Rymwid:

„Próżno tu czekam; już bliski poranek,
Wkrótce się cała zagadka rozwiąże.
Muszę z nim mówić, spi czy nie spi książę”.

(793—795)

Ten sam pogląd podziela autor „Epilogu wydawcy”, którego apostrofa do czytelnika jest kapitalnym przykładem klasycystycznej świadomości w odniesieniu do utworów dysponujących akcją ustrukturalizowaną według zasady zagadki:

Czytelniku, jeżeliś przepatrzył cierpliwie
I nierad śnać do końca, czemu się nie dziwię,
Bo w żmudnym zaplątaniu gdy wątku nie schwyta
Podrażniona ciekawość, gniewa się niesyta:

(1—4)

Cała *Grażyna*, tj. „powieść” + „Epilog wydawcy”, traktowana z aspektu akcji jako zagadka dysponuje rozwiązaniami, które niejako znajdują się na dwóch planach

⁶² Por.: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, passim.

⁶³ Por.: Zg01 zelski, op. cit., s. 26.

wyznaczonych przez dwie wyraźne grupy postaci. W skład grupy pierwszej wchodziłby Litawor i Rymwid, grupę drugą tworzyłaby Grażyna i jej giermek. Ponieważ w zasadniczym zrębie poematu nie zostały zwerbalizowane bądź to drogą narracji, bądź też wprost intrygi i obserwacje giermka — stąd „wykryształowała” się ciemna plama niejasności fabularnej. Dało to równocześnie pochop do budowy zagadki piętrowej, której człon drugi znalazł rozwiązanie w „Epilogu wydawcy”. Tu należałoby także widzieć jedną z przyczyn pojawienia się owego „Epilogu”. Trzeba dodać, że za takim rozwiązaniem epickim tkwi klasycystyczne przekonanie o empiryczno-racjonalistycznej poznawalności kreowanego świata. Literacką konsekwencją tego nastawienia jest możliwość jego pełnej werbalizacji.

6

Ponadto „Epilog wydawcy” najpełniej nawiązuje do tradycji narracyjnej *Oberona* Wielanda. Możliwe, że właśnie w trakcie jego redagowania poeta odświeżał sobie lekturę tej „romantycznej epepei”. Gawędowa „faktura” „Epilogu wydawcy”, utrzymana konsekwentnie w obu narracjach, jakże przypomina „ariostyczny” tok *Oberona*. Wszak i rzeczywistość fabularną poematu Wielanda wyznaczają często utrzymane w różnych perspektywach czasowych przytaczane „powieści”, oczywiście giermek Szerazmin również angażowany jest do pracy narracyjnej. Gruntowniejsza analiza porównawcza wykazałaby może daleko idące zbieżności między strukturami obu postaci (giermka Wielanda i giermka Mickiewicza). Problemy natury komparatystycznej nie są jednak w naszych obserwacjach pierwszoplanowe, chodzi nam bowiem tylko o wskazanie dla *Grażyny* najwłaściwszego kontekstu historycznoliterackiego, by móc obnażyć podstawowe złoża genologiczne poematu.

Niejasności fabularne dźwigające problematykę o dużym ciężarze gatunkowym rozwiązane zostały w głównej „historii” przez oświetlenie losów bitwy i „odsłonięcie” w scenach ofiarnych maskarady kryjącej Grażynę i Litawora.⁶⁴ Dla mniej skromnego w języku giermka pozostała już tylko relacja o czystych intrygach zamkowych. Świat przedstawiony w „Epilogu wydawcy”, a zwłaszcza ten, który wyłania się z „powieści” giermka, biorąc pod uwagę „obniżony” walor wartości ideowych przezeń ewokowanych, jest w pełni paralelny do rzeczywistości przedstawionej *Oberona*. W poprzednich analizach za sposób typowo wielandowski uznano technikę „zbierania” informacji opartą o metodę „podśluchu” i „podpatrywań”. A przecież giermek pani, który teraz dopiero został dopuszczony do głosu, całą swoją wiedzę narracyjną zdobył właśnie w ten „nielegalny” sposób. W porównaniu ze starcem Rymwidem jakże ułatwioną miał pracę! Np. w scenie pierwszego „posłuchania” Grażyny

⁶⁴ Przede wszystkim ów niewłaściwie przypasany miecz, tajemność działania, niewydolność organizacyjna i orężna rzekomego Litawora, właściwe poszlaki zawarte w przedśmiertnej rozmowie Grażyny (wymoczenie „tajemnicy”), brak utensyliów księżących w pogrzebie itd., itd. „Czarny rycerz” z kolei posiadać będzie wszystkie znamiona Litawora.

u Litawora, gdy Rymwid musiał się kontentować „szczeliną”, giermek chyba stał od wewnątrz „z uboczy”:

[...] „Księżna sfrasowana
Długo błagała męża padłszy na kolana,
Ażebym na kark Litwie nie zwał nieprzyjaciół;
Ale on tak się w gniewie uporczywy zaciął,
Iż jej prośby z szyderczym słuchając obliczem,
„Nie i nie” odpowiadał i odprawił z niczem

(33—38)

Grażyna zdeterminowana do pewnego stopnia tokiem wydarzeń (giermek zachował się bowiem dosyć samowolnie, odprawiając nie przyjętych jeszcze przez Litawora posłów krzyżackich) podejmuje decyzję walki, a chcąc zachować skrytość działania, wydaje rozporządzenia w „wojennym zamiarze” giermkowi i Rymwidowi, w ten sposób uwalniając się od ich wścibskiej obecności (773—782). Zamiar udał się jednak tylko połowicznie: giermka nie zdołała oddalić, o czym na sensacyjny bieg wydarzeń orientowany czytelnik dowie się dopiero z „Epilogu”:

Kiedym o tej nowinie uwiadomił panią,
Biegła znowu do męża, ja z daleka za nią,
Weszliśmy; [...]

(45—47)

W ten sposób giermek będzie świadkiem maskarady księżnej, a pośrednio i Litawora. Żeby nie zdradził sekretu (wiadomo, jaki z niego „gadula”!), „więzi” go poeta wraz ze śpiącym Litaworem w zamku. Będzie mógł więc także później zdać relację o zachowaniu się przebudzonego Litawora:

Wsunąłem się na kłęczkach w ciemny zakąt gmachu;
Widziałem, jako szukał oręża i zbroje,
Kołatał we drzwi, skoczył na księżny pokoje,
Wrócił, wyłamał rygle, wyleciał na ganek.
Ja do okna (a już się zbierało na ranek);

(68—72)

Ważne ze względu na sensacyjną budowę akcji zatrzymanie giermka w zamku finalizuje poeta poprzez wszechstronne wykorzystanie sensacyjnego motywu miecza i szabli.⁶⁵ Najważniejsza jego funkcja polega na wikłaniu zdarzeń. Fakt, że Grażyna pomyłkowo przywiesiła miecz przy prawym boku, był dla Rymwida, rycerzy i panów czynnikiem intrygującym (810—812), dla czytelnika głównego zrębu poematu miał

⁶⁵ Odnotować należy znamienne przesemantyzowanie „heroicznego” miecza na „salonową” szablę w „Epilogu wydawcy”, w którym aura „intrygi salonowej” w wydaniu Wielandowskim wzięła nieproporcjonalnie.

zaś funkcję czynnika demaskatorskiego. Ten sam fakt dla giermka był znowu pozszlaką mylną. Wiedział on wprawdzie, że to Grażyna w przebraniu Litawora, a nie Litawor (z racji „podglądania”). Nie zobaczywszy jednak szabli „przy jej lewym boku”, sądził, że „zapomniała przypasać lub zgubiła w mroku”, co z kolei dla potrzeb sensacji było czymś wymarzone, gdyż można było zatrzymać w zamku naocznego świadka maskarady:

Biegnę, szukam, powracam, aż zamknięto wrota;
Patrzę oknem, niestety! już za bramą rota.

(59—60)

Dzięki temu, że giermek pozostał w zamku, że bardzo był wyczulony na ostateczne rozwiązanie zagadki („Ja w oknie patrzę, czekam niecierpliwie końca”), mógł stać się jedynym świadkiem ostatniej sceny małżeńskiej, boć Litawor z Grażyną, zasadniczo nie rozpoznani, „samotrzeć pędzą z bojowiska”.

I znów przywołać tu trzeba analogię ze światem poetyckim *Oberona*. W głównej części poematu, mimo sensacyjnej techniki konstruowania wątku fabularnego, heroiczno-patetyczna stylizacja ewokująca romantyczne poczucie patriotyzmu usunęła z relacji Litawor — Grażyna jakąkolwiek intrygę małżeńską, jakiegokolwiek zabarwienie wątkiem erotycznym. Swego rodzaju „intrygi pałacowe” dochodziły do głosu na innych planach. Teraz moment ten, choć stonowany patosem chwili i oddziaływaniem semantycznym kontekstu głównej powieści, daje jednak o sobie znać. Dochodzi do głosu może głównie dlatego, iż relacjonowany jest przez podglądającego i podsłuchującego „z uboczy” giermka, osobowość, która scenę tę interpretować mogła tylko w wymiarach wielandowskich:

Strach wspomnieć: Kędy stąpią, krwawy strumień pryska.
W pierś ciężko zaraniona i skonania bliska,
Padła niema, to nogi ściskając książęce,
To załamane k'niemu wyciągając ręce:
„Przebac, mężu mój, pierwsza i ostatnia zdrada!”
Książę płacze, podnosi, zemdlona upada.
Skonała. — Wstał i odszedł, i rękami oczy
Zakrył, i stał. — Ja wszystko widziałem z uboczy.
A gdy z Rymwidem jęli kłaść na łożo ciało,
Umknąłem. — Wiecie wszyscy, co się dalej stało”.

(85—94)

Kompozycyjne rozbitcie *Grażyny* na dwa głosy narracyjne: „powieść” i „Epilog wydawcy”, na wypowiedź „serio”, zobiektywizowaną i wypowiedź z „uśmiechem ariostycznym na ustach” — to ostatnie ślady dygresyjnej techniki narracyjnej

Orlanda szalonego. Przybyły nowe doświadczenia epickie reinterpretujące tradycję, o których jeszcze za chwilę. Tropienie za Romanem Pollakiem śladów *Orlanda szalonego*, sceptyczne wycofywanie się z tych dróg i szukanie nowych zakrawają na wysiłek bezpłodny, nie wykorzystany później efektywnie w opisie konkretnego poetyckiego. Wydaje się jednak, że w wypadku Mickiewicza oświecenie nawet małego odcinka „biografii intelektualnej”, o ile byłoby przeprowadzone dowodnie, jest zawsze opłacalne. Do takiej postawy ośmiela wyznanie Profesora Pigionia:

We własnej [...] praktyce naukowej starałem się nie żywić obojętności dla żadnego kłosa, nawet dla jego ułamka, choćby niepozornego, z chęcią schylałem się po każdy napotkany. Nie chciałem tracić z uwagi i pamięci tego bochenka, na który złożyła się kiedyś uzbierane drobne ziarna i który komuś potrzebującemu może się kiedy przyda.⁶⁶

Rekonstrukcja Mickiewiczowskiego pojęcia „epopei ariostycznej” może być jednak i tu przydatna, pomagając sformułować pewne hipotetyczne konstatacje dotyczące przeobrażeń zachodzących w sztuce epickiej, które doprowadziły do krystalizacji rokokowych złóż genologicznych *Grażyny*. Potwierdza się obieguwa teza o genezie stylu rokokowego konstytuującego się w wyniku zwania tendencji klasycystycznych z barokowymi. Wydaje się, że przeprowadzone analizy pozwalają skonstruować ciąg ewolucyjny o następujących ogniwach: *Orland szalony*, *Oberon*, *Grażyna*. Złoża gatunkowe poematu rokokowego pokrewnego *Oberonowi Wielanda* i *Myszeidzie* Krasickiego⁶⁷ znalazły się jednak w „powieści litewskiej” w nader niezwykłych uwikłaniach genologicznych. Zważmy, że obecna jest przecież także w *Grażynie* klasycystyczna tradycja epopeiczna, którą determinują konwencjonalizujące się reguły powieści poetyckiej Byrona i historycznych poematów Scotta interpretowanych na gruncie polskim w kontekście bojów o tzw. narodowość.

Trzeba godzić sprzeczne tendencje strukturalne. Poemat rokokowy, że posłużył się opisem Zdzisława Libery,

Znamionuje [...] humor, cecha, która pomaga realizacji celów, jakie sztuka rokokowa sobie stawia. Służy ona bowiem głównie zabawie i rozrywce, nie dbając o stronę moralną i obywatelską.⁶⁸

Ale dla Mickiewicza jakże ważna była „strona moralna i obywatelska”! Cóż zatem dzieje się z rokokową „intrygą salonową” rozpisaną na detektywistyczne poczynania narratorów, Rymwida, Grażyny i giermka według gramatyki zagadki? W głównym trzonie poematu, w tzw. „powieści”, sposób mówienia „rokokowych intrygantów” poddany został retorycznej półstylizacji, za którą kryje się żarliwy głos poety-patrioty. Odnotować można także w zakresie konstruowania postaci — zwłaszcza w wypadku

⁶⁶ *Mile życia drobiazgi. Pokłosie*, Warszawa 1964, s. 7.

⁶⁷ Por.: Libera, op. cit., s. 210—212.

⁶⁸ Tamże, s. 202.

bohaterki tytułowej — próbę pogłębienia psychologicznych. Są to usiłowania zmierzające do przeobrażenia klasycystyczno-rokokowej zagadki jako splotu intryg w romantyczną tajemnicę psychologiczną.⁶⁹

Złoża poematu rokokowego doszły w *Grażynie* do najwyrazistszej krystalizacji — także w sensie ilościowym — w „Epilogu wydawcy”, w którym jakże poczesne miejsce zajmuje wielandowskiej proveniencji giermek. Unaoczniają się jego matactwa i tchórzostwo. Karleje do poziomu prymitywnej mentalności giermka ewokowana problematyka. Nie interesują go bowiem ani antypartykularne plany polityczne Rymwida, ani żarliwy patriotyzm Grażyny — lecz owiane żartobliwą aurą perypetie małżeńskie Grażyny i Litawora. Ale i tu zjawia się tendencja opozycyjna, ludowej, romantycznej proveniencji. Giermek — jak wykazała Zofia Szmydtowa — jest przecież reprezentantem ludu i on to, mimo że nie dysponuje w tym względzie pełną świadomością, przyczynia się swoją intrygą do pogromu Krzyżaków.⁷⁰ Ta sama opozycyjna gra sił obowiązuje w kreacji głównego narratora „Epilogu”. Ów opowiadacz, który we wstępnych partiach „Epilogu” droczy się na sposób sternowsko-wielandowski z czytelnikiem, który przemawia z „uśmiechem ariostycznym na ustach” — w finale poematu staje się tubą „wieści gminnej”, by na sposób ludowy dokonać heroicznej gloryfikacji tej, której pamięć wpisana została w nazwę pola bitwy („pole Litewki”). Wieść gminna z zakończenia *Grażyny* bliska jest już więc owej „arki przymierza między dawnymi i młodszymi laty” z *Konrada Wallenroda*,⁷¹ bliska jest synchronicznemu sposobowi istnienia historii w świadomości ludu.

Tendencji romantycznych można by wskazać jeszcze więcej, np. troska o koloryt historyczny w głównym zrębie poematu czy scottowska autentyzacja paciorkowego niania powieści w „Epilogu”, ale przecież na ten temat dysponujemy już pokazną literaturą naukową. Nas interesowała przede wszystkim tradycja epiki ariostyczno-wielandowskiej.

W sposób dosyć banalny i oczywisty — gdyż w dużej mierze w zgodzie z dotychczasowym stanem wiedzy — trzeba sformułować tezę ostatnią, iż *Grażynie* Mickiewicza nie można przyznać rangi pierwszej powieści poetyckiej w Polsce.⁷² Mickiewicz nazbyt bowiem szcudrobliwie aprobejuje zastaną tradycję epicką, nazbyt usilnie harmonizuje klasycyzm z romantyzmem „ogień z wodą” i — rzecz paradoksalna — dzięki temu, iż harmonizacja ta udaje się w strukturze genologicznej, mamy „dosko-

⁶⁹ Por.: *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, końcowe partie rozdz. „Konwencje epiki sensacyjnej w *Grażynie*”.

⁷⁰ *Ludowość „Grażyny”*, s. 324.

⁷¹ Por.: tamże, s. 329.

⁷² Akcentując w modelowaniu gatunku wagę pierwszego jego egzemplarza, nawiązujemy do przekonywującej tezy S. Skwarczyńskiej o przedmiotowości form rodzajowych: „[...] jedno ich pojawienie się, oczywiście, w utworze językowym, jest jednoznaczne z ich za istnieniem, że wystarczy ono dla stwierdzenia ich istnienia, do orzeczenia o ich istnieniu” (podkr. autorki — S. S.; *Un problème fondamental inconnu de la génologie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, VIII (1966), z. 2 (15); przedr. pt. *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, [w:] *Problemy teorii literatury*, s. 156).

nałą krzyżówkę”, a nie nowy gatunek epiki wierszowanej, choć Mickiewicz w trakcie redagowania poematu pisał do Franciszka Malewskiego, że Byrona czyta, że książki pisane w innym duchu rzuca, bo kłamstwa nie lubi.⁷³ Chyba jednak z tym „rzucaniem” przesadził.

LES TRADITIONS DE L'OEUVRE ÉPIQUE DE L'ARIOSTE ET DE WIELAND DANS GRAŻYNA

Résumé

En admettant l'idée que chaque „énoncé littéraire est un emploi de la tradition” (J. Sławiński), on a analysé dans cette étude le „dialogue avec la tradition” de l'Arioste et de Wieland inscrite dans *Grażyna* — poème du tournant classico-romantique. Au cours d'analyses des procédés au moyen desquels Mickiewicz active dans son poème les traditions épiques d'avant le romantisme, on a essayé de répondre à la question si *Grażyna* constitue le premier exemple de roman poétique en Pologne, ou bien s'il faut lui refuser ce rang historique dans le développement de la poésie. L'étude orientée dans le sens génologique, apporte une tentative de plus de décrire la structure générique de *Grażyna* dans certains aspects qui ne furent pas jusqu'à présent aperçus.

On a donc constaté que dans *Grażyna* la tradition de l'Arioste fructifie de deux manières; dans les deux cas pourtant elle est indirecte. Il y a une relation directe avec l'Arioste non pas grâce à un examen de lecteur, mais grâce à une reprise intellectuelle de normes et de règles constituant la „notion” de l'épopée ariostienne, notion dont on voulait attribuer l'origine à L. Borowski. La deuxième manière de reprendre la tradition épique ariostienne était vue dans l'annexion des structures génériques déjà classiques et rococo témoignant des liens certains — dans le sens de constituer le même courant générique — avec *Roland Furieux*. Cette relation historico-littéraire dans la sphère des solutions poétiques c'était *Obéron* de Wieland, connu — comme on l'a prouvé — au poète. La tradition wielandienne est réalisée dans *Grażyna* grâce à l'emploi des motifs de fable analogues ou identiques (p.ex. le motif du bûcher sacrificiel, de quelqu'un qui est „aux écoutes”, de quelqu'un qui „épie” etc.) grâce à la reprise du cours de narration digressif qui libère l'humour d'espèce rococo (Épilogue de l'Éditeur); mais surtout à travers la réalisation de ce que l'on appelle la „poétique de l'énigme” dans la construction fabulatrice sensationnelle. La poétique de l'énigme mentionnée était caractéristique non seulement à *Obéron*, car l'on peut la constater dans plusieurs textes épiques sensationnels du siècle de lumières poussant en marge de la littérature „officielle”. Il faut le mentionner, car l'analyse comparative proposée par nous ne sert point à poursuivre les „influences et dépendances”, mais à vérifier la convention du genre épique sensationnel dans la sphère des réalisations poétiques, convention qu'on a retrouvée ailleurs dans la conscience littéraire de l'époque.

La continuation par Mickiewicz dans *Grażyna* de la poétique conventionnelle d'énigme ordonna à traiter cette oeuvre comme une cristallisation seulement partielle du roman poétique lequel doit transformer la rationnelle énigme classique en mystère romantique.

⁷³ *Dziela*, t. XIV, s. 207.