

ALICJA STĘPNIEWSKA

Lublin

ANALIZA HOMERYCKIEJ STRUKTURY ROZPOZNAŃ  
W POEMATACH ADAMA MICKIEWICZA  
(*GRAŻYNA, KONRAD WALLENROD*)

W literaturze polskiej, w ciągu całego jej dotychczasowego istnienia, wpływy antyczne zaznaczają się bardzo mocno, a w pewnych epokach decydują nawet o głównym kierunku twórczości narodowej. Oczywiście należy zdać sobie sprawę z tego, że pośrednikiem między kulturą starożytną a kulturą polską było chrześcijaństwo poprzez swoją liturgię i szkolnictwo. Poza bezpośrednimi wpływami językowymi, przede wszystkim języka łacińskiego, wielką rolę odgrywała literatura antyczna, ze szczególnym uwzględnieniem mitologii, która była przedmiotem nauczania niemal przez cały okres dziejów aż do chwili obecnej.

Wpływy antyczne ze szczególną uwagą śledziła nauka polska, traktując jako znak rozpoznawczy przede wszystkim zestawienia słowne, np. pięta Achillesa, szata Dejaniry, złote runo, nić Ariadny, łuk Odysa, Skylla i Charybda, łódź Charona, Syzyfowa praca. Służyły one wywołaniu obrazu porównawczego lub metaforze albo w sposób aluzyjny nawiązywały bezpośrednio do postaci (Agamemnon, Medea, Niobe, Ikar, Penelopa) czy miejscowości (Itaka, Troja, Pylos, Ateny, Termopile) antycznych. Nawet tytuł epopei – *Odyseja* został wykorzystany przez współczesnego fizyka i matematyka angielskiego A. Ch. Clarke'a w jego dziełach dla oznaczenia wędrowki, ale wśród gwiazd<sup>1</sup>. Z antyku czerpano również bardzo często fabułę i symbolikę do dramatów. Można tu wymienić m.in. A. Faleńskiego, S. Wyspiańskiego i K. H. Rostworowskiego.

Nauka o kulturze antycznej zestawiała i pieczołowicie zbierała wszystkie analogie. Należy tu zwłaszcza docenić wielki trud i dorobek naukowy T. Sin-

---

<sup>1</sup> *Two Thousand and One: A Space Odyssey*, London 1972; *Two Thousand and Ten: Odyssey Two*, London 1982.

ki<sup>2</sup>. Jednakże tego rodzaju naoczne metafory i porównania nie wyczerpują problemu naśladownictwa i symbiozy między literaturą antyczną a literaturą polską<sup>3</sup>. Pod względem metodycznym dotychczasowe badania zwracały na ogół uwagę na bezpośrednie i wyraźne podobieństwa oraz śledziły krok za krokiem rzucające się w oczy związki z antykiem w zakresie fabuły i rekwizytów prowadzące do źródła starożytnego.

Tymczasem zdarzały się w literaturze polskiej wypadki takiego zainteresowania dziełami antycznymi, że poeta lub prozaik – świadomie lub nieświadomie – przejmował strukturę utworu antycznego, nadając postaciom i zdarzeniom rysy rodzime, niczym jednak nie sygnalizując modelu antycznego, który mając w pamięci zastosował w strukturze swego utworu. Wówczas badania są oczywiście utrudnione, ze względu na pośredniość dotarcia do właściwego modelu. Dużą pomocą w tej mierze okazuje się poznanie środowiska twórcy. Za doskonały przykład tego rodzaju posłużyć może żarliwa i pełna zafascynowania postać A. Mickiewicza w stosunku do literatury antycznej. Zachwyt Mickiewicza nad Homerem był tak wielki, że w jego twórczości spodziewać się można wpływu tego genialnego poety świata.

Właśnie niniejszy artykuł ma wykazać sposób zastosowania przez Mickiewicza homeryckiej struktury rozpoznania (ἀναγνωρισμός) w *Grażynie* i *Konradzie Wallenrodzie*<sup>4</sup>.

Struktura rozpoznania występowała w literaturze antycznej niezwykle często. Należy tu jednak wyraźnie zaznaczyć, że pierwszym poetą, który użył tego chwytu strukturalnego (zwłaszcza w *Odysei*), był Homer, i to z pewnością upoważnia nas do nazwania tej struktury homerycką<sup>5</sup>. Był to również nerw dramatyczny późniejszej tragedii greckiej. Przypomnijmy więc najśłynniejszą pod tym względem kreację króla Edypa w tragedii Sofoklesa pod tym samym tytułem,

---

<sup>2</sup> Por. np. *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Kraków 1910, 1925<sup>2</sup>; *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916; *Klasyczny laur Norwida*, Kraków 1933; *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933; *Mickiewicz i antyk*, Wrocław 1957; *Antyk w literaturze polskiej*, Warszawa 1988. Kontynuatorem badań na ten sam temat jest m.in. S. Stabryła (*Hellada i Roma w Polsce Ludowej*, Kraków 1983).

<sup>3</sup> Problem naśladownictwa – *mimesis* jest tematem pracy E. Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 1968. Autor dokonuje w niej przekrojów strukturalnych poprzez te fakty literackie, które w ogólnoeuropejskiej tradycji uchodzą za doniosłe.

<sup>4</sup> Przez autorkę przygotowany został również do druku artykuł *Rola kategorii anagnorismós w strukturze homeryckiej „Pana Tadeusza”*.

<sup>5</sup> Przypomnijmy chociażby, co mówił Mickiewicz w XVI wykładzie z Literatury słowiańskiej w 1843 roku: „W chórach tragedjy Eschyla i Sofoklesa znajdziemy poezję liryczną czasów pierwotnych, w ich dialogach epopeję odtworzoną w działaniu, a w ustach postaci dramatu, Achillesów, Ulissesów, a nawet bogów, znanych ludowi z powieści Homera” (A. M i c k i e w i c z, *Dzieła*, wyd. jub., t. 11, Warszawa 1955, s. 117).

wszystkie Elektry w twórczości trzech tragików (*Choeforoj* Ajschylosa, *Elektra* Sofoklesa i *Elektra* Eurypidesa) oraz większość bohaterów Eurypidesa<sup>6</sup>.

Teoretycznego opracowania tego zagadnienia w starożytności dokonał Arystoteles w swej *Poetyce*<sup>7</sup>. Wśród wielu poruszonych problemów zastanawia się tam także nad cechami wspólnymi i odmiennymi, jakie mają tragedia i epepeja. Najważniejszym składnikiem, będącym jakby duszą tragedii i epepei, a określającym ich jakość, jest fabuła. Dla fabuły istotne są trzy środki: perypetie, rozpoznanie oraz patos<sup>8</sup>.

W fabule „prostej”, przy jednolitym i ciągłym przebiegu akcji, dochodzi – według Arystotelesa – do zmiany losu bohatera bez perypetii lub rozpoznania, w „zawikłanej” zaś owa zmiana połączona jest z rozpoznaniem lub perypetią albo z obu tymi elementami razem<sup>9</sup>.

Arystoteles wymienia właśnie Homera jako pierwszego poetę, który składników tych użył w sposób mistrzowski budując odpowiednio oba poematy: *Iliadę* – o fabule „prostej i patetycznej” (pełną cierpień), *Odyseję* – o „zawikłanej” i „etycznej” (opartą na charakterach)<sup>10</sup>. Wyjątkowo duża ilość rozpoznań występuje w *Odysei* i zasadniczo na ich opiera się cały utwór. Odyseusz rozpoznany zostaje kolejno przez Alkinoosa (IX, 19), u którego następuje samoujawnienie, Cyklopa (IX, 526-529), Kirke (X, 333-341), Telemacha (XVI, 177), psa Argosa (XVII, 293-296), Eurykleję (XIX, 420-421), Eumajosa i Filojtiosa (XXI, 225-228), zalotników (XXII, 35-42), Penelopę (XXIII, 190-217), Laertesą (XXIV, 221) – Telemach natomiast przez Menelausa (IV, 110-116) oraz Helenę (IV, 137-145)<sup>11</sup>. Jest to więc cała seria rozpoznań o większej lub mniejszej wartości artystycznej i różnym znaczeniu dla eposu. Z uwagi na interesujące nas tu zagadnienie – *anagnorismós*, z wielu środków komponowania akcji, zajmiemy się właśnie strukturą rozpoznania.

Co to jest rozpoznanie? Arystoteles dość szeroko wypowiada się na ten temat. Rozpoznanie, według niego, jest to „zwrot od nieświadomości ku poznaniu, ku przyjaźni lub wrogości między osobami naznaczonymi losem szczęścia

<sup>6</sup> Por. m.in.: U. H ü b n e r, *Text und Bühnenspiel in der Anagnorisszene der „Alkestis”*, „Hermes”, 109(1981), s. 156-166; Z. Č o l a k o v i č, *Anagnorisis. La prophétie et sa réalisation dans les tragédies d’Euripide*, „Latina et Graeca”, 21(1982), s. 19-58; J. D i g g l e, *Tragic recognitions*, [w:] *II International Meeting of Ancient Drama*, Delphi 1986, s. 15-20.

<sup>7</sup> *Poetyka*, [w:] *Retoryka. Poetyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988.

<sup>8</sup> *Poetyka*, 1452ab, w przekładzie H. Podbielskiego s. 333.

<sup>9</sup> Tamże, 1452a, w przekładzie H. Podbielskiego s. 332.

<sup>10</sup> Tamże, 1459b, w przekładzie H. Podbielskiego s. 358.

<sup>11</sup> H o m e r, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław 1975<sup>8</sup>.

lub nieszczęścia”<sup>12</sup>. Wymienia pięć rodzajów rozpoznania, lecz ze względu na materiał poznawczy interesujące tu będą szczególnie rozpoznania za pośrednictwem znaków zewnętrznych, przez przypomnienie, wnioskowanie i rozpoznanie wynikające z samych zdarzeń.

Pierwsze z nich, jak stwierdza Arystoteles, jest formą najmniej artystyczną, używaną zasadniczo przez nieudolność, a polega na rozpoznaniu za pomocą znaków. Mogą to być pewne znamiona na ciele, blizny, jak również pewne ozdoby czy przedmioty, które spowodują poznanie.

Rozpoznanie przez przypomnienie spotykamy również dość często. Widok jakiejś rzeczy, powtarzające się sytuacje, oglądanie dzieła sztuki, a nawet występowanie analogicznych cech krajobrazu porusza wewnętrzną sferę uczuć i doznań bohatera tak, że wraca on myślą do chwil, które utkwiły mu w pamięci, a w danym momencie pod wpływem określonych skojarzeń odżyły i ułatwiły mu rozpoznanie.

Rozpoznanie przez wnioskowanie polega na wyciąganiu wniosków z pewnych, wcześniej zaistniałych faktów, które mają wyjaśnienie i uzasadnienie w określonej rzeczywistości.

I wreszcie rozpoznanie o najwyższych walorach artystycznych, wynikające z samej akcji, którego cechą jest sytuacja dramatyczna oparta na prawdopodobieństwie. Rozpoznanie to dochodzi do skutku samo podczas rozwoju zdarzeń. Połączone z perypetią czyni akcję bardziej napiętą i daje nieoczekiwane rozwiązanie, tak jak ma to miejsce np. w *Królu Edypie* Sofoklesa<sup>13</sup>. Odkrycie synostwa Edypa w stosunku do Jokasty i Lajosa staje się wysoce tragiczne, gdyż okazuje się on kochankiem własnej matki i zabójcą swego ojca, o ile przyjmie się założenie, że jest on ich synem. To odkrycie prawdy prowadzi czytelnika do najbardziej straszliwego uczucia grozy.

Należy zauważyć, że Arystoteles, omawiając poszczególne rodzaje rozpoznań, nie dokonuje różnic między autorozpoznaniami, które ma miejsce w przypadku Edypa i dotyczy odkrycia przez bohatera utworu właściwej, nie znanej mu uprzednio, jego własnej tożsamości, a samoujawnieniem, np. Odyseusza, które jest jedynie odsłonięciem tejże tożsamości przez samego bohatera, tożsamości dobrze mu znanej, lecz z różnych względów ukrytej, ale tylko do pewnego momentu, przed otoczeniem<sup>14</sup>.

Czytelnik w trakcie rozgrywających się wydarzeń bywa często przygotowywany przez autora do mającego nastąpić punktu kulminacyjnego i rozpoznanie

<sup>12</sup> *Poetyka*, 1452ab, w przekładzie H. Podbielskiego s. 333.

<sup>13</sup> Tamże, 1454b-1455a, w przekładzie H. Podbielskiego s. 341-343.

<sup>14</sup> Zwrócenie uwagi na różnicę między samoujawnieniem a autorozpoznaniami zawdzięczam prof. dr. hab. H. Podbielskiemu.

nie stanowi wówczas wielkiego odkrycia. Im bardziej jednak jest ukryte i nieprzewidywane, prowadzi do tym silniejszej dramatyzacji, dając znakomity efekt zaskoczenia. Odkrycie tajemnicy nie zawsze bywa zupełne; często wyjaśniony jest tylko główny, podstawowy człon, a resztę pozostawia autor domyślności czytelnika i w ten sposób go uaktywnia.

Tego rodzaju struktura utworu literackiego, w którym rozpoznanie bohatera następuje poprzez okoliczności zewnętrzne, autorozpoznanie czy samoujawnienie, ma zasadniczo charakter inwersyjny, tzn. stanowi celowe odwrócenie normalnego toku akcji.

Rozpoznanie bohatera może stać się przyczyną jego klęski, spowodować nieunikniony wymiar kary, ale może być również związane z oczyszczeniem go z zarzutów. Wydzwięk moralny jest ważnym i częstym elementem w utworze, ale z jego występowaniem nie zawsze się spotykamy przy zabiegu *anagnorismós*. Splot pewnych wydarzeń i sytuacji może przyczynić się do rozpoznania bohatera, który nie mając już innego wyjścia, przyznaje się do winy. Forma taka, rzecz jasna, nie jest równoznaczna z oczyszczeniem, przy którym zasadniczy element stanowi wewnętrzna przemiana bohatera, lecz jest zwyczajem ustalonych i niezachwianych praw społecznych, stanowiących wyznacznik wartości moralnych danego społeczeństwa.

Samoujawnienie bohatera może być spowodowane chęcią zrobienia wrażenia na słuchaczach, może być również zamierzonym chwytem literackim, przyczyniającym się do całkowitego załamania psychicznego osób, wobec których bohater się ujawnia.

Najbardziej wartościowe i głęboko ludzkie jest jednak takie samoujawnienie, które stało się wynikiem wewnętrznej przemiany bohatera, przemiany wyprowadzającej go ze stanu grzechu, a kierującej do stanu oczyszczenia (*kátharsis*).

Taka przemiana moralna nie przychodzi nagle, ale jest przyczyną głębszych przemyśleń bohatera, długich wahań i rozterek, wnikliwych obserwacji i nastąpić może dopiero pod koniec życia. Droga do rozpoznania bywa różna; od autora zależy, w jaki sposób rozwiąże ten zabieg strukturalny – czy stopniowo przygotuje czytelnika do końcowego rozpoznania poprzez gromadzenie dużej liczby znaków rozpoznawczych, czy celowo będzie ukrywał bohatera do ostatniej chwili, wprowadzając bardzo nikłe nici rozpoznawcze.

Ze względu na szczupłość miejsca i zasadniczo analityczny charakter artykułu pominięto w nim m.in. zainteresowania antyczne Mickiewicza<sup>15</sup>, stosunek poety do prób eposu słowiańskiego w wykładach paryskich oraz kwestię zagad-

---

<sup>15</sup> Por. A. Stępniewska, *Zainteresowania antyczne A. Mickiewicza*, „Vox Patrum”, 10(1990), z. 19, s. 859-866.

ki i tajemnicy<sup>16</sup>, a także bardzo ważny problem tradycji literackiej, konwencji i gatunku. Między poetyką Homera a poetyką Mickiewicza istniał bowiem przedział czasowy i kulturowy. W okresie tym była epepeja średniowieczna ze wszystkimi XVIII- i XIX-wiecznymi falsyfikatami w stylu *Pieśni Osjana*, *Orland szalony* Ariosta, *Jerozolima wyzwolona* Tassa, poemat heroiczny XVIII wieku i próby preromantyczne. Zagadnienia te wymagają osobnego omówienia.

Zastrzegając się przed jakąkolwiek kategoriowością sądu, pragniemy jedynie wykazać logiczny tok struktury rozpoznania występującej niewątpliwie w fabułach pozornie niezależnych od antyku. Analiza będzie postępowała zgodnie z rozwojem akcji poematów, by stopniowo odsłaniać założenia twórcy. Poeta, jak wykazemy, będzie prowadził akcję swych poematów konsekwentnie i gradacyjnie ku ostatecznemu finałowi.

#### ROZPOZNANIA W GRAŻYNIE

Dzięki badaniom K. Wojciechowskiego, J. Chrzanowskiego, T. Zielińskiego, Z. Szmydtowej, K. Górskiego, J. Kleintera i innych<sup>17</sup> rodowód literacki *Grażyny* został wielostronnie opracowany. Wskazano w nich na liczne analogie zachodzące między *Grażyną* a *Iliadą* oraz utworami doby sentymentalizmu i romantyzmu<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Pojęciem zagadki i tajemnicy zajął się M. Maciejewski w artykule *Zagadka i tajemnica*, „Roczniki Humanistyczne”, 16(1968), z. 1, s. 5-28.

<sup>17</sup> K. W o j c i e c h o w s k i, *Przedmowa*, [w:] *Grażyna*, (Arcydzieła Polskich i Obcych Pisarzy), Brody 1905; J. C h r z a n o w s k i, *Źródła klasyczne dwu utworów romantycznych („Grażyny” Mickiewicza i „Mnicha” Korzeniowskiego)*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział I Językoznawstwa i Historii Literatury”, 7(1914), s. 68-81; T. Z i e l i ń s k i, *Uwagi nad „Grażyną”*, Piotrogród 1916, s. 552; Z. S z m y d t o w a, *Problematyka i kompozycja „Grażyny”*, „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział I Językoznawstwa i Historii Literatury”, 39(1946), z. 1-2, s. 1-17, przedruk w książce: *Rousseau – Mickiewicz*, Warszawa 1961, s. 302-317; K. G ó r s k i, *Uwagi o „Grażynie”*, „Pamiętnik Literacki”, 38(1948), s. 150-169, przedruk w książce: *Z historii i teorii literatury*, Seria pierwsza, Wrocław 1959, s. 86-103; J. K l e i n e r, *Mickiewicz*, t. 1, cz. 1, Lublin 1948, s. 342-362.

<sup>18</sup> Pokrewieństw z *Iliadą* doszukiwano się zasadniczo w formalnej kompozycji *Grażyny*. Wskazywano na przykład na analogiczne sytuacje w obu utworach: gniew Litawora i jego skutki porównywano z gniewem Achillesa i jego następstwami, dalej – zarówno Rymwid, jak i Nestor proszą swoich wodzów o rozwagę (C h r z a n o w s k i, dz. cyt., s. 70, 76); Patroklos w zbroi Achillesa mści się za śmierć przyjaciela, natomiast w poemacie Mickiewicza rolę Patroklosa obejmuje Grażyna, a jej śmierć sprowadza zgubne następstwa dla Krzyżaków (W o j c i e c h o w s k i, dz. cyt., s. 7). Możemy tu zauważyć, nawet u starszych badaczy, pewne zaczątki metody strukturalnej, którą stosuję w niniejszej pracy.

Pokrótkie akcja *Grażyny* wygląda następująco: Litawor, dogłębnie dotknięty przez Witołda, który początkowo obdarował go hojnie, lecz niebawem dar cofnął, pragnie się zemścić. Zawiera potajemnie sojusz z mistrzem krzyżackim i szykują zbrojną wyprawę przeciwko Witołdowi. Kiedy przybywają posłowie krzyżacy, Rymwid udaje się do księcia i usiłuje go powstrzymać przed pochopnym krokiem i zażegnać bratobójczą walkę. Nie pomagają jednak żadne argumenty. Litawor zdaje się nie słyszeć słów Rymwida, który nic nie uzyskawszy, szuka oparcia u Grażyny. Może jej uda się przekonać i zmiękczyć upór męża. Gdy prośby zawiodły, Grażyna odprawia posłów krzyżackich i nagle na planie ukazuje się Litawor w zbroi, lecz swym zachowaniem zdradza niepokój i niezdecydowanie. Dzięki pewnym okolicznościom wynik walki okazuje się zwycięski, a zagadka postaci Litawora została rozwiązana w sposób zupełnie niespodziewany<sup>19</sup>. Zastanówmy się, jakie to cechy zachowania się nowego Litawora mogły budzić zaskoczenie wśród wojska, a tym samym i wśród czytelników.

Pierwszym takim rozpoznawczym elementem, podanym w formie narracji odautorskiej, jest charakterystyka postaci Grażyny, podsuwająca późniejszą ewentualność jej wystąpienia bojowego.

Ona się jedna w dworze całym szczyci,  
 Że bohaterską Litawora postać  
 Wzrostem wysmukłej dorówna kibici.

(501-503)

[...]  
 Twarzą podobna i równa z postawy,  
 Sercem też całym wydawała męża;  
 Igłę, wrzeciono, niewieście zabawy  
 Gardząc, twardego miała ořeża;  
 Często, myśliwa, na żmudzkim rumaku,  
 W szorstkim ze skóry niedźwiedziej kirysie,  
 Spiąwszy na czole białe szpony rysie,  
 Pośród strzelczego hasała orszaku;  
 Z pociechą męża nieraz w tym ubiorze  
 Wracając z pola oczy myli gminne,  
 Nieraz od służby zwiedzionej na dworze  
 Odbiera hołdy książęciu powinne.

(508-519)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Na sensacyjność akcji w *Grażynie* zwrócił uwagę M. Maciejewski w rozprawie *Tradycje epiki Ariostyczno-Wielanowskiej w „Grażynie”*, „Roczniki Humanistyczne”, 18(1970), z. 1, s. 106-133.

<sup>20</sup> A. M i c k i e w i c z, *Grażyna*, [w:] *Dziela*, wyd. jub., t. 2, Warszawa 1955. Z tego tomu pochodzą również inne cytaty z *Grażyny* i *Konrada Wallenroda*.

Oto Grażyna, tego samego wzrostu co Litawor, o sylwetce łudząco podobnej do męża, wracając z polowania w przebraniu strzelca była nieraz już brana przez gmin i służbę dworską za księcia. I jej to właśnie omyłkowo oddawano hołdy należne Litaworowi. Nie interesowały jej zabawy ani prace niewieście. Całym usposobieniem wyrażała swą męską naturę. Była doradcą męża:

Wojny i sądy, i tajne układy  
Częstokroć od jej zależały rady.

(524-525)

Dzieliła z Litaworem nie tylko życie prywatne, ale i władzę nad ludem. Ogromne znaczenie dla dalszej akcji poematu ma szczególnie jej wygląd, zewnątrznie przypominający księcia, oraz (jakby się zdawało) umiejętność posługiwania się bronią i jazda konna. Są to dwie bardzo ważne cechy, które znajdą później uzasadnienie i usprawiedliwienie, dlaczego Rymwid i inni mogli wziąć księżnę w zbroi za Litawora. Był to więc chwyt przez poetę już wcześniej przewidziany i przygotowany.

Rozpoznanie drugie, podane również w formie narracji odautorskiej, dokonuje się już przez akcję, a przedstawia Grażynę w pantomimicznej scenie podejmowania decyzji:

„Biegnę – nie, stójmy – albo, wiem, co zrobię...”  
Stała, milczy, przymknięta powieka,  
Czoło pochyłe, w którym się przebija  
Jakaś myśl, jeszcze ciemna i daleka,  
W niepewnych rysach okaże się, mija,  
I znowu wschodzi, całą twarz obleka;  
Dojrzewa zamiar, staje się wyrokiem,  
Już umyśliła, postąpiła krokiem.

(765-772)

Po odesłaniu posłów Krzyżacy zbliżają się do zamku. Grażyna jest zaskoczona, zdaje się zapominać o wydanym przez siebie wcześniej rozkazie. Szybko jednak ukrywa swe zmieszanie. Jest w rozterce. I tu następuje jedna z najpiękniejszych scen w utworze – scena wahań, ujawniająca jej przeżycia psychiczne. W krótkiej chwili, która pozostała do powzięcia decyzji, dokonuje się walka wewnętrzna, walka ukochania życia z obowiązkiem złożenia życia w ofierze. Myśli Grażyny, które błądzą jeszcze gdzieś daleko, dojrzewają, są coraz bardziej realne, aż w końcu stają się planem gotowym do realizacji. Czytelnik nie został jednak poinformowany, jaką to decyzję podjęła Grażyna.

Pomyłka popełniona przez domniemanego Litawora jest następnym znakiem rozpoznawczym, co w sposób znowu pantomimiczny przedstawia następną informację odautorską:



Gniewem lub troską zdał się kołatany,  
 Nierównym stapał i niepewnym krokiem;  
 Gdy się zbliżały rycerze i pany,  
 Uczcić łaskawem nie raczył ich okiem.  
 Drżący z rąk giermka wziął łuk i kołczany,  
 Miecz nawet zwiesił ponad prawym bokiem,  
 A chociaż wszyscy omyłkę widzieli,  
 Przestrzegać pana nikt się nie ośmieli.

(805-812)

Jest wręcz nie do pomyślenia, żeby tak biegły i doświadczony wódz jak Litawor mógł popełnić tego rodzaju pomyłkę rycerską – przypięcia miecza do prawego boku. Jest to wyraźna wskazówka dla czytelnika.

Następnym elementem rozpoznania jest znów pantomimiczna scena, ukazująca nieudolność bojową walczącego samotnie wodza:

Wali się zbrojna w ślady jego tłuszczu,  
 Ale się wodze dziwią, że tym razem  
 Wojsko bez sprawy lada jako puszcza,  
 Ani ich zwykłym ostrzeże rozkazem:  
 Kędy sam myśli na czole ugodzić,  
 A jakie skrzydła odda im przywozдить.

(850-855)

Narrator posłużył się tu oceną naocznych świadków, którzy zauważyli nieskoordynowane ruchy wodza, chaotyczny i zupełnie pozbawiony myśli sposób prowadzenia bitwy.

Więc Rymwid, pańską zastępując wolę,  
 Obiega hufy, szykuje śród drogi:  
 Wklęste ku górze ściskając półkole,  
 Pancernych w środek, łuczników na rogi;  
 Tak zawsze Litwa zwykła stawić pole.

(856-860)

Oto jako skutek zachowania się domniemanego Litawora na polu bitwy Mickiewicz wprowadza nowy motyw strukturalny, a mianowicie zastępcze objęcie dowództwa przez Rymwida, dezawuuując w ten sposób dotychczas zawsze panującego nad sytuacją wodza.

Tymczasem Litawor sam porywa się do walki, walki bezskutecznej, świadczącej o jego słabości fizycznej, i w pojedynku stoczonym z komturem doznaje śmiertelnej rany:

Lecz któryż z bogów siłę w nim osłabił?  
 Cóż stąd, że zbiegłych natarczywie goni?

Cóż stąd, że bije? – nikogo nie zabił,  
Bezładna szabla po pancerzach dzwoni,  
Albo się zwija odbita żelazem,  
Albo uchybia, albo idzie płazem.

(878-883)

Litawor szablę wynosi do cięcia,  
Komtur dał ognia z piorunowej broni.  
Zadrzą Litwini, pójrzą na księżęcia:  
Niestety, szabla wypadła mu z dłoni,  
Cugle z słabego wyciekły ujęcia,  
Już pod szyszakiem nie dotrzyma skroni,  
Spływając z siodła już się bokiem chyli,  
Kiedy mu swoi na pomoc skoczyli.

(949-956)

Nie dość bowiem, że Mickiewicz ukazuje nam obecnego Litawora jako nieumiejętnego wodza, ale na domiar tego jeszcze jako słabo władającego bronią. Poeta wyraża tu swą opinię poprzez wrażenie, jakie robi przebieg walki na wojownikach. Nieudolność domnianego Litawora budzi wręcz zdumienie i zaskoczenie wśród wojska, a dla czytelnika jest wyraźnym ostrzeżeniem. Należy zatem zauważyć, że informacja odautorska ulega stopniowej gradacji. Wrażenie nieudolności domnianego Litawora, po świadectwie wodzów i Rymwida, tu ulega zwielokrotnieniu. Narzędziem do uzyskania gradacji stała się nowa forma walki – pojedynek z komturem, a więc z najdzielniejszym przeciwnikiem, wskutek czego uwydatniła się jeszcze bardziej słabość bojowa domnianego Litawora. Możemy tu zaobserwować bogactwo środków opisu, operującego coraz to innym rodzajem świadectwa, aż do uzyskania pełnej ekspresji w postaci obiektywnego sądu całej grupy bojowej obydwu wojsk. Cały więc ciężar rozpoznania spoczywa właściwie na narratorze. On informuje czytelnika o niezwykłym zachowaniu domnianego Litawora, on również zwraca jego uwagę na bezradność bojową i brak fachowości rycerskiej księcia.

Dochodzimy wreszcie do częściowego samoujawnienia umierającego Litawora, które dokonuje się przez dialog:

Wtem krew na nowo wytrysnęła z rany,  
Ból zemdlonego do zmysłów przywoła,  
Otwiera oczy, spoziera dokoła,  
I znowu wciska na oczy przyłbicę;  
Z gniewem żołnierze i sługi odpycha,  
A Rymwidowi ściskając prawicę:  
„Już jest po wszystkim, starcze”, mówi z cicha:  
„Precz mi od piersi, szanuj tajemnicę;  
Ratunek próżny, wkrótce umrzeć muszę,  
Wieźcie do zamku, tam wyzionę duszę”.

Rymwid szerokie oczy w nim utopił,  
 Ledwie śmie wierzyć, od zmysłów odchodzi,  
 Upuszcza rękę, którą łzami kropił,  
 Dreszcz kości wstrząsa, pot mu czoło chłodzi,  
 Teraz poznaje głos, nie znany wczora,  
 Niestety, nie był to głos Litawora!

(967-982)

Wódz ujawnił swą płeć tylko wobec jednej osoby. Wojsko nie zostało powiadomione, kim jest domniemany Litawor. Przed czytelnikiem natomiast, obok ukazania płci bohatera, występuje jeszcze negatywne stwierdzenie Rymwida, że nie był to głos Litawora, a czyj – tego już nie ujawnia. Jest to informacja znacznie dokładniejsza niż poprzednia i skierowana wyłącznie do czytelnika, ponieważ Rymwid nie dzieli się tą obserwacją z tłumem.

Tymczasem na polu bitwy ukazuje się nagle nowa, nie znana wcześniej z akcji postać czarnego rycerza, który w krytycznym już momencie przechyla szalę zwycięstwa na stronę Litwinów. Ów czarny rycerz pojawia się następnie w chwili, gdy ruszył orszak żałobny –

Niosąc na tarczach bohatera zwłoki;  
 Przy nich łuk, włócznia, miecz i sajdak leży,  
 Wokoło purpurą świeci płaszcz szeroki;  
 Książące stroje, lecz nie widać lica,  
 Bo je spuszczone zawarła przyłbica.

(1031-1035)

Swoim przybyciem wywołuje niemałe zdziwienie:

Któż on? Pytają wszyscy, któż on taki?  
 Poznało wojsko: on na polu wczora,  
 Kiedy litewskie złamano orszaki  
 I obstępiono zewsząd Litawora,  
 Przypadł, odwagę stygnącą zapalił,  
 Niemców wysiekał, komtura obalił.  
 Tyle o czarnym rycerzu wiadano.  
 Dziś w tymże płaszczu, na tymże rumaku;  
 Lecz po co przybył? Skąd ród? Jakie miano?

(1056-1064)

Oto za chwilę wyjaśni się zagadka, kim jest tajemniczy czarny rycerz:

Stójcie i patrzcie: uchyla szyszaku,  
 Uchyła twarzy; on, Litawor! Książę!  
 Dziw nagły zmysły i mowę zabiera,  
 Na koniec radość skrzepły głos rozwiąże.  
 Opłakanego widząc bohatera

Wrzasną i klasną, wrzask o gwiazdy bije:  
„Litawor żyje! Książę, pan nasz żyje!”

(1065-1071)

Jesteśmy tutaj świadkami pełnego rozpoznania nowej postaci poprzez samoujawnienie w formie narracji odautorskiej. O ile domniemany Litawor ujawnił swoją płęć, ale tylko wobec Rymwida, o tyle ujawnienie czarnego rycerza następuje w obecności wszystkich i ma charakter pantomimiczny. Z opisu tego wynika, że ów czarny rycerz jest bezsprzecznie prawdziwym Litaworem. Przy tym wewnątrz obrazu następuje gradacja, a jej elementami są płaszcz, rumak oraz identyfikacja twarzy, będąca świadectwem wojska i ludu, co znakomicie obiektywizuje to rozpoznanie.

Kim jest domniemany Litawor? Dlaczego książę nie cieszy się osiągniętym zwycięstwem, lecz

Zwolna wzniosł czoło, obejrzał gromadę,  
Za okrzyk lekkim dziękując uśmiechem.  
Nie był to uśmiech, co z serca poczęty,  
Rozjaśni lica i w oczach zaświeci;  
Ale jakoby gwałtem przyciągnięty,  
Usiadł na ustach i wkrótce uleci,

po czym zwraca się do obecnych:

„Zapalcie zgliszcze!” – Pałą; ogień bucha,  
A książę dalej: „Wiecie – li wy, czyje  
Zwłoki na stosie giną?” – cichość głucha –  
„Niewiasta, choć ją męska zbroja kryje,  
Niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha;  
Ja się zemściłem, lecz ona nie żyje!”

(1074-1087)

Ciekawą jest rzeczą połączenie rozpoznania obiektywnego z rozpoznaniem właściwym. Oto prawdziwy Litawor, po samoujawnieniu, przez krótką spowiedź wobec zgromadzonych ujawnia z kolei tajemnicę kogoś, kogo nazwał tylko z jego cnót, ową tajemnicę domniemanego Litawora – jako kobiety rycerza. Nie wymienia jej imienia ani funkcji społecznej, ale przez sam fakt, że czyni to właśnie Litawor, czytelnik ma wszelkie prawo domyślić się reszty – imienia małżonki Litawora. To ostatnie rozpoznanie ma charakter mieszany. Częściowo stanowi je informacja odautorska, a częściowo słowa prawdziwego Litawora.

Widzimy więc, że w poemacie *Grażyna* rozpoznanie jest dość skomplikowane, a jednocześnie psychologicznie uzasadnione, gdyż bohaterka nie mogła sama ujawnić się wobec wojska, ponieważ była kobietą i walczyła do końca. Obserwujemy tu dwustopniową strukturę rozpoznania – częściowe s a m o-

u j a w n i e n i e, które w danej sytuacji było wytłumaczalne ze względu na wstydlivość niewieścią okazaną przez Grażynę wobec Rymwida, oraz rozpoznanie p o ś r e d n i e poprzez postać innego bohatera, w tym wypadku Litawora, który wcześniej został również rozpoznany.

Mamy do czynienia więc z dwoma rozpoznaniem: pierwsze – Grażyny, ciągnie się przez cały utwór, drugie – Litawora, występuje przy końcu utworu, przy czym związek między tymi dwoma rozpoznaniem przeprowadzony jest w sposób wysoce artystyczny. Rozpoznanie drugie wspiera strukturę pierwszego i jest w stosunku do niego elementem podrzędnym. Cechą rozpoznania drugiego jest gwałtowność i nieprzygotowanie przez akcję. Następuje nagle i zaskakuje całe grono rycerskie.

Widzimy zatem, jak silnie zróżnicował poeta te dwa rozpoznania i które z nich uznał za ważniejsze. Ciekawą rzeczą jest również sam sposób informowania o dziejących się wydarzeniach w akcji; czyni to poeta dwójako: albo powiadamia jednocześnie bohaterów utworu i czytelnika, albo wyraźnie rozgranicza informowanie grona rycerskiego i ludu od informacji udzielanej czytelnikowi. Ten ostatni sposób przyczynia się do wytworzenia między poetą a czytelnikiem jakiejś intymności, w której dowiaduje się on więcej niż bohaterowie akcji, np. scena między Rymwidem a Grażyną jest świadomie ukryta przed ludem, a informacja poety przeznaczona jest bezpośrednio dla czytelnika. Można tu dopatrzeć się łamania iluzji poetyckiej, ponieważ czytelnik dowiaduje się więcej niż otoczenie wewnątrz poematu. W ten sposób czytelnik jest uprzywilejowany. Taki zabieg literacki, przeznaczony z jednej strony dla ludu i bohaterów, z drugiej zaś dla czytelników, a więc pozostających poza zasięgiem utworu, ma głęboki sens psychologiczny, gdyż scena ta nie mogła być ukazana przed ludem z przyczyn moralnych.

Na uwagę zasługuje również pewna dyskrecja w rozpoznaniu – nie pada bowiem słowo „Grażyna”, gdyż paść nie mogło, ze względu na pozycję społeczną rozpoznanej – jest to przecież księżna.

Tak więc poeta przeprowadzając bardzo szczegółowo rozpoznanie główne, angażując czytelnika niemal z minuty na minutę w akcji, utrzymał romantyczną tajemniczość postaci i zróżnicował rozpoznanie naczelną przez dołączenie rozpoznania pobocznego.

Dopiero obydwie te rozpoznania razem wzięte, jako dotyczące pary małżeńskiej, oraz owa wyczuwalna łączność między narratorem a czytelnikiem nadaje strukturze *anagnorismós* w poemacie *Grażyna* wyjątkowego czaru i finezji, nie niszcząc tajemniczości, utrzymanej od początku do końca, ale jakby rozjaśniają ją błyskawicami.

Przedstawiona tego rodzaju analiza poematu, biorąca jako punkt widzenia strukturalny motyw *anagnorismós*, może być dołączona do dotychczasowych

badan uwzględniających zasadniczo tylko wyraźne aspekty antycznych podobieństw między *Grażyną* a *Iliadą*, przejawiających się w formalnej kompozycji.

Jednakże obserwacje te nie uwzględniały faktu, że związek Mickiewicza z poetyką Homera polega na zastosowaniu tej samej struktury w całości poematu (tak jak ma to miejsce w *Odysei*). Podstawową cechą tych rozpoznań jest gradacyjność, dzięki której uzyskał Mickiewicz silną dynamizację utworu przez element zaskoczenia, wyczekiwania, a wreszcie ujawnienia istotnego bohatera.

„Dramatyzację utworu – pisze Konrad Górski – pogłębia jeszcze połączenie dwu kulminacyjnych zdarzeń. Samobójstwo Litawora następuje bezpośrednio po wyjawieniu czyje zwłoki płoną. Anagnorismós występuje tu więc prawie jednocześnie z katastrofą, co stanowi wyjątkowo wstrząsające a zarazem piękne zakończenie poematu”<sup>21</sup>.

#### ROZPOZNANIA W KONRADZIE WALLENRODZIE

Tajemniczy epigraf, zamieszczony przez poetę na karcie tytułowej poematu: „Musicie bowiem wiedzieć, że dwa są sposoby prowadzenia walki ... trzeba przeto być lisem ... i lwem”, wyjęty z dzieła M. Macchiavellego<sup>22</sup>, z góry już zakładał zamaskowanie głównej idei utworu. Mickiewicz, zesłany na przymusowy pobyt w Rosji, mógł z bliska przyjrzeć się jej militarnej potędze. W takiej sytuacji, zastanawiając się nad sposobami i środkami wyzwolenia ojczyzny, zrozumiał, że Polska nie zwycięży Rosji w walce otwartej. Doszedł do wniosku, że trzeba użyć podstępów. I właśnie takim wskazaniem taktyki w walce z wrogiem stał się *Konrad Wallenrod*.

Mickiewicz aż nazbyt dobrze zrozumiał, że przeciwko uzbrojonym bezbronni i uciskani nie mogą walczyć z otwartą przyłbicą, lecz w głębokiej tajemnicy – w konspiracji. W ówczesnym, jak i w dzisiejszym pojęciu konspirator to człowiek ukrywający swoje właściwe plany i zamysły, grający na zewnątrz kogoś innego niż ten, którym jest w rzeczywistości<sup>23</sup>. Atmosfera konspiracji już dwa lata przed wybuchem powstania listopadowego zataczała coraz większe kręgi wśród młodzieży. Życie konspiracyjne miało w sobie wiele swoistego uroku i poezji oraz zawierało element nie znanego dotychczas piękna<sup>24</sup>. Młodzi kon-

<sup>21</sup> G ó r s k i, dz. cyt., s. 169.

<sup>22</sup> *Książę*, Lwów 1920, s. 64 nn.

<sup>23</sup> W. B i e ń k o w s k i, *Wallenrodyzm bez metafizyki*, „Przegląd Kulturalny”, 4(1955), nr 50, s. 1 nn.

<sup>24</sup> S. K a y n, *Konrad Wallenrod w recepcji klasyków i romantyków warszawskich*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Naukowych Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, 14(1959), z. 4, s. 1-11.

spiratorzy w największej tajemnicy prowadzili przygotowania do mającej nastąpić walki otwartej. Istotny sens *Konrada Wallenroda* zinterpretował J. Słowacki w *Beniowskim*:

Wallenrodczość czyli wallenrodyzm  
Ten wiele zrobił dobrego – najwięcej!  
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,  
Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy.

(II, 225-228)

Ten ironiczny czterowiersz odsłonił właściwe znaczenie historyczno-społeczne utworu. Metoda, jaką posłużył się wielki mistrz Konrad, jest na pozór prosta. Oto bohater duszą i sercem związany z pewną społecznością, dla której ratowania wstępuje do wrogich szeregów, a kiedy zdobywa wśród nich szacunek, ufność i znaczenie, doprowadza je do zagłady.

Zasadniczo od początku poematu ani czytelnik, ani środowisko otaczające bohatera (wyłączając Aldonę i Halbana) nie wie, kim jest właściwie Konrad i jaki jest cel jego działania.

Struktura poematu, określonego przez Mickiewicza jako „powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich”, oparta jest na motywie zagadki w atmosferze pewnej tajemniczości. W wielu analizach dostrzegano niejednokrotnie wpływ utworów Byrona, Scotta i Coopera na niektóre rozwiązania fabularne zastosowane przez Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie*<sup>25</sup>. Poeta, spełniając wymagania nowo kształtującego się gatunku – powieści poetyckiej<sup>26</sup>, buduje swój poemat z sześciu wyodrębnionych części, przy czym każdej z nich nadaje nieco odmienny styl i ładunek emocjonalny. Części te wzbogacił jeszcze wstawkami prezentującymi różne gatunki literackie, na które składają się m.in. hymn religijny, piosenka ludowa, pieśń sentymentalna, hymn na cześć poezji, ballada, relacja sądowa<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Por. K. W o j c i e c h o w s k i, *Motywy z „Waverleya” W. Scotta w „Grażynie” i „Konradzie Wallenrodzie”*, „Pamiętnik Literacki”, 16-18(1918-1920), s. 289-301; J. K l e i n e r, *Wallenrod polski i Wallenrod amerykański. Książka zbiorowa ku uczczeniu pierwszej rocznicy utworzenia Uniwersytetu Poznańskiego*, Poznań 1920. O bliskich, przyjaznych stosunkach, jakie łączyły Mickiewicza z Cooperem, dowie się czytelnik z referatu J. L. Browna pt. *Amerykańscy przyjaciele Mickiewicza* („Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, 20(1977), nr 1, s. 12-21); J. U j e j s k i, *Byronizm i scottyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*, Kraków 1923, przedruk w: t e n ż e, *Romantycy*, Warszawa 1963, s. 23-53.

<sup>26</sup> Teoretyczne rozważania na temat gatunku z wykazaniem różnic między eposem a powieścią poetycką przeprowadził M. Bachtin (*Epos a powieść*, „Pamiętnik Literacki”, 61(1970), t. 2, s. 203-230). Natomiast problem kształtowania się powieści poetyckiej w Polsce znalazł omówienie w obszernej pracy M. Maciejewskiego *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970).

<sup>27</sup> K l e i n e r, *Mickiewicz*, t. 2, cz. 1, s. 105.

Każda z kolejnych części coraz bardziej odsłania czytelnikom i otoczeniu bohatera tajemnicę Konrada. Czytelnik, z aluzji zawartych już we „Wstępie”, w dalszej części utworu spodziewać się może historii romantycznej miłości dwojga ludzi z wrogich sobie obozów – litewskiego i pruskiego. Poeta jakby anonsuje – oblekając w szatę symbolu – to, o czym rzekomo ma dalej dowiedzieć się czytelnik. Jest to pierwszy sygnał przygotowujący do dalszych rozpoznań. Wykorzystuje tu Mickiewicz tak często występującą w przyrodzie symbiozę (podkreślenia A. S.):

Tylko gałązka l i t e w s k i e g o chmielu,  
Wdziękami p r u s k i e j topoli ńconą,  
Pnąc się po wierzbach i po wodnym ziele,  
Śmiało, jak dawniej, wyciąga ramiona,  
I rzekę kraśnym przeskakując wiankiem,  
Na obcym brzegu łączy się z kochankiem.

(„Wstęp”, 29-34)

Tu nie obowiązują żadne granice ani zakazy i nie ma narzuconych praw. A jak jest wśród ludzi?

A ludzie? – ludzi rozdzieliły boje!  
Dawna Prusaków i Litwy zażyłość  
Poszła w niepamięć; tylko czasem miłość  
I ludzi zbliża – Znałem ludzi dwoje.

(40-43)

Wszystko rozerwie nienawiść narodów;  
Wszystko rozerwie; – lecz serca kochanków  
Złączą się znowu w pieśniach wajdeloty

(50-52)

Z wstępnej informacji odautorskiej można przypuszczać, że bohaterem tej romantycznej, a zarazem tragicznej opowieści będą Prusak i Litwinka, bo tylko miłość zacierza wszelkie różnice narodowościowe i jest w stanie połączyć dwa serca.

Po tym lirycznym „Wstępie”, dezorientującym raczej czytelnika, następuje część I – „Obiór”, wnosząca zupełnie inną atmosferę. Zakon krzyżacki musi wybrać nowego mistrza. Najbardziej odpowiednim kandydatem do pełnienia tej funkcji wydaje się być Konrad Wallenrod. Pieśń ta pozwala domyślać się jego bolesnej przeszłości. Pierwszym rozpoznawczym elementem, podobnie jak w *Grażynie* tak i tutaj, jest charakterystyka jego postaci pełna tajemniczości i nie-domówień. Kim był więc Konrad?



On cudzoziemiec, w Prusach nieznajomy,  
Sławą napełnił zagraniczne domy;

(I, 15-16)

Zdobią go wielkie chrześcijańskie cnoty,  
Ubóstwo, skromność i pogarda świata.

(27-28)

Klasztornym murom wiek poświęcił młody;

(33)

Już włos miał siwy i zwiędłe jagody,  
Napiętnowane starością cierpienia –

(42-44)

Zagadkowe było również jego zachowanie:

Trudno odgadnąć: zdarzały się chwile,  
W których zabawy młodzieży podzielał,

(45-46)

Były to rzadkie chwile zapomnienia;

(51)

Słowa: ojczyzna, powinność, kochanka,  
O krucyatach i o Litwie wzmianka,  
Nagle wesołość Wallenroda truły:  
Słyszac je znowu odwracał oblicze,  
Znowu na wszystko stawał się nieczuły,  
I pogrążał się w dumy tajemnicze.

(55-60)

Jednego tylko wybrał przyjaciela,

(64)

Był to mnich siwy, zwano go Halbanem,  
On Wallenroda samotność podziela;  
On był i duszy jego spowiednikiem,  
On był i serca jego powiernikiem.

(66-69)

Mickiewicz nie określa przynależności państwowej Konrada, nie wiadomo również, skąd przybył; domyślić się można jedynie, że był chrześcijaninem. Słowo „ojczyzna” pogrążyło Konrada w stan zadumy, a z jego przedwcześnie postarzałej twarzy zniknął wtedy pogodny wyraz. Pieśń ta wprowadza nową postać –

Halbana, z którym łączą Konrada tajemnicze więzy. Postawić tu trzeba kilka pytań, na które, być może, uda się znaleźć odpowiedź w dalszych partiach poematu. Jakiej narodowości był Konrad, jeżeli w Prusach go nie znano? Dlaczego na dźwięk słowa „Litwa” następuje wyraźna zmiana w jego zachowaniu? I jaką rolę odgrywa tu Halban, dlaczego tylko do niego Konrad ma całkowite zaufanie? W chwilach depresji i psychicznego załamania on to swym przenikliwym wzrokiem, pełnym „jakowejś tajemnej wymowy”, wywiera decydujący wpływ na Konrada i potrafi go uspokoić. Ta wstępna część rozpoznawcza ma wyraźnie charakter ekspozycji i stanowi informację ściśle odautorską. Jej redakcja ma jednak pewną cechę specyficzną; nie ogranicza się tylko do podania szczegółów z życia Konrada, ale zwraca uwagę na jakąś posępną tajemniczość w jego zachowaniu. Oprócz cech etosu Konrada wprowadza drugą postać (mnicha Halbana), określoną tylko poprzez jej wpływ na Konrada.

Część II wprowadza trzecią zagadkową postać, Pustelnicę. Ona również, podobnie jak Konrad, jest nikomu nie znana i nie wiadomo, skąd przybyła do Marienburga (w brzmieniu spolszczonym: Malbork), by schronić się w pustelniczej wieży. Jej słowa rzuca pod adresem Konrada –

„Tyś Konrad, przebóg! spełnione wyroki,  
Ty masz być mistrzem, abyś ich zabijał!  
Czyż nie poznają? Ukrywasz daremnie,  
Chociażbyś, jak wąż, inne przybrał ciało,  
Jeszczeby w twojej duszy pozostało  
Wiele dawnego, – wszak zostało we mnie!  
Chociażbyś wrócił, po twoim pogrzebie  
Jeszcze krzyżacy poznaliby ciebie”.

(II, 103-110)

są tajemnicze i niejasne, ale jednocześnie stanowią już następny element rozpoznawczy dla czytelnika (nie dla otoczenia), realizujący się poprzez wypowiedź drugiej osoby (w tym wypadku Pustelnicy). Narzuca się pytanie: skąd Pustelnica знаła Konrada? O jakich spełnionych wyrokach tu mowa? Co ukrywa daremnie Konrad? Wzrasta więc coraz bardziej zaciekawienie czytelnika. Nie dziwi nas wprawdzie fakt, że Halban tak gorąco namawiał rycerstwo, aby przy wyborze mistrza głosowano na Konrada, gdyż już wcześniej z części I wynika, że byli przyjaciółmi, ale jak wytłumaczyć reakcję Halbana, kiedy to wiwatowano na cześć Konrada, on zaś „na wołających okiem wzgardy rzucił”, a odchodząc zanucił piosenkę przypominającą swym nastrojem „Wstęp”, z której można częściowo domyślić się tajemniczej przeszłości Pustelnicy – wiemy już, że była ona Litwinką:

Wilija gardzi doliny kwiatami,  
Bo szuka Niemna, swego oblubieńca;  
Litwince nudno między Litwinami,  
Bo ukochała cudzego młodzieńca.

(145-148)

Wilija znikła w ukochanym Niemnie,  
Dziewica płacze w pustelniczej wieży.

(159-160)

Z kolei ta część rozpoznawcza stanowi połączenie czystej informacji odautorskiej z monologiem postaci nowo wprowadzonej (Pustelnicy) i jest dalszym ciągiem ekspozycji. Przed czytelnikiem zarysowały się już trzy główne postaci: Konrada, Halbana i Pustelnicy. Możemy więc uważać, że ekspozycja, mająca charakter wyjątkowo tajemniczy, w tym miejscu została zakończona.

Część III wnosi następny element rozpoznawczy. Niepokojące staje się nie tylko zachowanie Konrada, lecz szczególnie jego postępowanie. On, który miał zniszczyć Litwę, doprowadza do tego, że Litwa zaczyna zagrażać Zakonowi, a Konrad –

Ani sam walczy, ani śle do boju.  
A gdy się zbudzi i coś działać zacznie,  
Stary porządek wywraca opatrnie.  
Woła, że Zakon z świętych wyszedł karbów,  
Że bracia gwałcą przysiężone śluby;  
„Módlmy się, woła, wyrzeczmy się skarbów,  
Szukajmy w cnotach i pokoju chluby”.  
Narzuca posty, pokuty, ciężary,

(III, 22-29)

Wśród zakonników zaczyna się szerzyć niezadowolenie – oni, chrześcijanie zamiast stawić czoło pogańskiej Litwie, dopuszczają do zagrożenia z jej strony:

Szemrają bracia, gromadzi się rada,  
Mistrza nie widać; Halban stary bieży,  
W zamku, w kaplicy nie znalazł Konrada:  
Gdzież on? – zapewne u narożnej wieży.  
Śledzili bracia nocne jego kroki;

(49-53)

Okazuje się, że rządy i postępowanie Konrada są nie tylko podejrzane dla czytelnika, do którego kieruje poeta o wiele więcej informacji niż do otoczenia, ale stają się również niezrozumiałe dla otoczenia, które traci powoli do niego zaufanie i zaczyna go śledzić:

Wszystkim wiadomo, każdego wieczora,

(54)

On idzie błdzić po brzegach jeziora;  
Albo klęczący, przyparty do muru,

(56-57)

Często na cichy odgłos pustelnicy  
Wstaje i ciche daje odpowiedzi;

(61-62)

Cała ta informacja o niekonsekwentnym wobec pogan postępowaniu Konrada jest podana jako opinia braci klasztornej. Co więcej, okazuje się, że podczas śledzenia „nocnych kroków” Mistrza zauważono jego potajemne kontakty z mieszkanką wieży. Współbracia widzieli wprawdzie ruchy Konrada, słyszeli ciche słowa, ale były one aż nazbyt ciche, by mogli zrozumieć ich sens. W ten przepiękny poetycki duet wtajemniczony zostaje czytelnik i on tylko staje się powiernikiem intymnych zwierzeń obojga kochanków. To wcześniejsze i dokładniejsze informowanie czytelnika niż braci zakonnej z góry wytwarza pozytywny stosunek do akcji Konrada, z którym czytelnik zaczyna współdziałać. Ten wzruszający dialog, oparty na retrospekcji, odkrywa łączące ich od dawna głębokie uczucie. Słowa Pustelnicy przepełnia ból:

[...] na coś mi powiedział  
To, o czym w Litwie nikt pierwiej nie wiedział? –  
O Bogu wielkim, o jasnych aniołach,

(89-91)

Krzyż na twych piersiach oczy me weselił,  
W nim oglądałam przyszłe szczęścia hasło;  
Niestety! Z krzyża gdy piorun wystrzelił,  
Wszystko dokoła ucichło, zagasło!

(103-106)

Lecz i Konrad przypomina przeszłość, która związała go w jakiś sposób z rodziną Pustelnicy:

Pomnę twoje szczęście;  
Trzy piękne córki było was u matki,  
Ciebie najpierwej żądano w zamęcie.

(113-115)

Dzieje Pustelnicy są jednocześnie częścią życia Konrada i we fragmentarycznych wspomnieniach odtwarzają przeszłość ich obojga:

Wspomniałam sobie, że po latach wielu  
 Miałeś powrócić do Maryi-grodu,  
 Szukając zemsty na nieprzyjacielu  
 I broniąc sprawy biednego narodu.

(208-211)

Pójdę więc – rzekłam – w pustelniczym domku,  
 Około drogi, na skały ułamku,  
 Zamknę się sama, [...]

(218-220)

Następne słowa znów dotyczą osoby Konrada:

Może pomiędzy obcemi szyszaki  
 Ujrzę znak jego; niech odmieni zbroje,  
 Niechaj na tarczę obce godła kładnie,  
 Niech twarz odmieni, jeszcze serce moje,  
 Z daleka nawet, kochanka odgadnie.

(223-227)

Wynika z nich, że Pustelnica znała przeszłość Konrada i domyślała się jego planu powrotu do Malborka w celu zniszczenia nieprzyjaciela, a ratowania ginącego narodu. Tajemnicą jednak pozostaje, kto jest dla niego wrogiem. Można by przypuszczać, że chodzi tu o Litwinów. Ale następny fragment wnosi zupełnie nowy element, a mianowicie możliwość zmiany zbroi i godła. W świetle tych nowych informacji sprawa pozostaje nadal nie wyjaśniona. Niejasności te nie zostały również rozwikłane przez Konrada, a zaciekawienie czytelnika coraz bardziej wzrasta.

Tymczasem Zakon spoczynkowi łaje  
 O wojnę prosi, własnej żąda zguby,  
 I mściwy Halban wytchnąć mi nie daje:  
 Ale dawniejsze przypomina śluby,  
 Wyrżnięte sioła i zniszczone kraje,

(266-270)

Zastanawiająca jest bowiem wypowiedź Konrada. Dlaczego ma on tę pewność, że wojna będzie zgubna dla Krzyżaków? O dochowaniu jakich ślubów przypomina mu Halban? Czyżby znał jego przeszłość?

Tym razem dalsze elementy rozpoznawcze zostały podane czytelnikowi wyłącznie poprzez formę dramatyczną, a mianowicie dialog Konrada z Pustelnicą. Wiadomości te są bogate i dotyczą zarówno mieszkanki wieży, jak i Konrada oraz losów ich obojga. Przy tym zakres tych informacji wykracza poza sferę stosunków prywatnych i sięga daleko w przeszłość rodzinną i narodową. Ele-

menty rozpoznawcze zamykają się tu nie tylko w teraźniejszości, ale dotyczą planów Konrada na przyszłość. Plany te nie są bliżej sprecyzowane, ponieważ mieszkanka wieży nie jest dostatecznie poinformowana, Konrad natomiast zdradza pewne szczegóły oraz swoją sytuację, w której nieustannie inspirowany jest przez powiernika – Halbana. Dialog ustawia więc w sposób wyraźniejszy wzajemne relacje między tymi trzema postaciami poematu i dopiero teraz wysuwa na plan pierwszy jakąś nie znaną nam akcję Konrada jako skutek inspiracji Halbana i Pustelnicy. Poza tym większość informacji dotyczy przedakcji utworu. Inwersja otrzymuje więc tu wyjątkową głębię i sięga daleko wstecz.

Część IV – „Uczta” – stanowi punkt kulminacyjny; odkrywa i rozwiązuje częściowo zagadkę. Występuje tu kilka elementów rozpoznawczych, które można rozwikłać poprzez wnioskowanie. Powieść Wajdeloty, będąca retrospektywną historią dwojga kochających się osób, które z własnej woli w imię wyższych celów rezygnują z osobistego szczęścia, jest wyjaśnieniem wielu niezrozumiałych do tej pory faktów. Otóż bohater tej opowieści – Walter Alf, Litwin, który jako dziecko został porwany z rodzinnego domu przez Niemców i wychowywany na zamku krzyżackim, nigdy nie dowiedziałby się, kim jest naprawdę, gdyby nie pojawienie się Wajdeloty litewskiego. On to właśnie uświadomił chłopcu, że jest Litwinem, wzbudził w nim miłość ku ojczyźnie, a nienawiść do Krzyżaków. Kierował również postępowaniem młodego jeszcze Waltera. Wszczepił w jego duszę wszystkie swe pragnienia, uczucia i plany. Kiedy chłopiec chciał uciec z zamku:

Starzec hamował zapędy  
 „Wolnym rycerzom, powiadał, wolno wybierać orężę  
 I na polu otwartem bić się równymi siłami;  
 Tyś niewolnik, jedyna broń niewolników – podstępny.  
 Zostań jeszcze i przejmij sztuki wojenne od Niemców,  
 Staraj się zyskać ich ufność, dalej obaczym co począć”.

(IV, 340-345)

Podczas pierwszej potyczki uciekają razem z Wajdelotą na Litwę. Tam poznaje Walter córkę Kiejstuta, którą pojął za żonę. Pewne sformułowania znane nam już z dialogu Pustelnicy i Konrada występują i tutaj:

Walter mówił o wielkim Bogu, co włada za Niemnem,  
 I o niepokalanej Syna Bożego Rodzicy,  
 Której postać anielską w cudnym pokazał obrazku.

(371-373)

Czytelnik, który otrzymał już pewien zestaw informacji, zaczyna przeprowadzać analogię między dziejami Pustelnicy a losami Aldony i z łatwością może odgadnąć, że chodzi tu o tę samą osobę. To jej opowiadał ukochany o istnieniu

„wielkiego Boga”. Chęć ratowania ojczyzny za wszelką cenę staje się dla Waltera celem i istotą życia. Myślą tą dzieli się z Aldoną:

„Jeden sposób, Aldono, jeden pozostał Litwinom,  
Skruszyć potęgę Zakonu; mnie ten sposób widomy...”

(489-490)

Tym sposobem jest podstęp, który mu wskazał już wcześniej Wajdelota. Teraz jasne zdają się być słowa Pustelnicy, mówiące o powrocie ukochanego do Malborka w celu dokonania zemsty na nieprzyjacielu. Wyjaśnia się także sprawa przysięgi, a brzmi ona – zdrada i dokonać jej musi Walter:

Biada, biada, jeżeli dotąd nie spełnił przysięgi;  
Jeśli, zrzekłszy się szczęścia, szczęście Aldony zatruwszy  
[...]  
Jeśli tyle poświęcił i dla niczego poświęcił.

(592-595)

W dialogu Konrada z Pustelnicą jeszcze niezrozumiałe było dla czytelnika przypomnienie Halbana o konieczności spełnienia ślubów przez Konrada, lecz jego reakcja na powieść Wajdeloty jest wystarczającą odpowiedzią. W pierwszej chwili wyraziła się ona w zachowaniu, przypominającym scenę wewnętrznej walki i wahań z poematu *Grażyna* (tuż przed decyzją wystąpienia w roli Litawora). Tam bohaterka musi dokonać wyboru między prawością wobec męża a wiernością normie moralnej. Tu także Konrad przeżywa wewnętrzny dramat, wywołany wzruszającą i tragiczną opowieścią o Walterze i Aldonie, sugerujący konieczność podjęcia brzemiennej w skutki decyzji.

W jego postaci zmianę widać nową,  
Różne uczucia w nagłych błyskawicach  
Po rozpalonych krzyżują się licach.  
Coraz to groźniej czoło mu się chmurzy,  
Usta drżą silne, obłąkane oczy  
Latają, niby jaskółki wśród burzy,

(603-608)

Gdzie koniec pieśni?  
Zaśpiewam koniec, jeśli ty się boisz.

(610-613)

Jaką to decyzję musiał podjąć Konrad? Jego odpowiedzią jest ballada Alpuhara, której treścią była podstępna zdrada wodza Maurów – Almanzora. Miała ona zamknąć kartę dziejów Waltera. Zachowanie Mistrza i jego „dziwaczna” ballada

wywołały ogromne zaskoczenie wśród rycerstwa krzyżackiego, które zaczęło doszukiwać się przyczyn tak nagłej reakcji:

Były powieści, że Halban przebrany  
Litewską piosnkę Konradowi śpiewał,  
Że tym sposobem znowu chrześcijany  
Przeciw pogaństwu do wojny zagrzewał.  
A skąd w Mistrzu tak nagłe odmiany?

(750-754)

Okazuje się, że otoczenie błędnie interpretowało fakty, myśląc, iż Halban celowo użył takiego sposobu, by zmusić tą drogą Konrada do walki z pogańską Litwą. Dla czytelnika reakcja ta miała wymowę prawidłową. Pozwoliła mu dokonać identyfikacji osoby Konrada i Waltera. Skoro Konrad przewidział dalsze postępowanie Waltera, musiał więc znać jego myśli i zamiary.

W tej części elementy rozpoznawcze wystąpiły w bardzo bogatej formie – w powieści Wajdeloty i balladzie Alpuharze. W wypowiedzi pierwszej, obszerniejszej, elementy rozpoznawcze dotyczą odległej przeszłości, bo aż dzieciństwa Waltera (Konrada), w drugiej zaś składają się na najbliższą przyszłość Konrada i Zakonu. Występują więc tu dwa rozpoznania – jedno prawdziwe, drugie fałszywe. Fałszywe rozpoznanie sytuacji staje się udziałem słuchającej braci krzyżackiej, a prawdziwe uzyskuje czytelnik jako powiernik trzech postaci centralnych. Dzięki fałszywemu rozpoznaniu następuje retardacja akcji właściwej, bo w innym wypadku Zakon musiałby się bronić przed Konradem. Tak więc staje się ono motorem dalszej akcji i jest zacieraniem śladów prawdy obiektywnej, a jako takie – świadomym zabiegiem strukturalnym poety.

Część V – „Wojna” – ukazuje wykonanie planu zamierzonego przez Konrada. Litwa zwyciężyła, Zakon poniósł druzgocącą klęskę. Oskarżenie tajemnego sądu jest dalszym elementem rozpoznawczym skierowanym do otoczenia i jednocześnie potwierdzającym ewentualną trafność rozwiązania zagadki przez czytelnika.

Człowiek co się Konradem Wallenrodem zowie  
Nie jest Wallenrodem.

(V, 150-151)

Przyjął na koniec zakonnika śluby,  
I został mistrzem dla Zakonu zguby.

(163-164)

Szpiegowie moi dawno śledzą jego czynów;  
Wieczorem pod narożną skryli się wieżycą;  
Nie pojęli, co Konrad mówił z Pustelnicą,  
Lecz, sędziowie! on mówił językiem Litwinów.

(169-172)



Elementy rozpoznawcze są w tej części bardzo nieliczne i zmierzają ku finałowi rozpoznania głównego. Otoczenie krzyżackie jest już zorientowane w sytuacji, a plan Konrada stał się faktem dokonanym. Na razie nastąpiła identyfikacja Konrada przez sąd zakonny.

Część VI – „Pożegnanie” – ujawnia skutki czynu i konsekwencje wykrzycia tajemnicy. Bohaterowie – Aldona i Walter Alf występują tu już pod swoimi właściwymi imionami, zgodnymi z powieścią Wajdeloty. Walter spełnił swe śluby. Bezskutecznie namawia Aldonę do ucieczki na Litwę. Następuje finał – ostateczne samoujawnienie Konrada. Słyszac idących z wyrokiem Krzyżaków, wypija w obecności Halbana truciznę i z dobytym mieczem czeka spotkania. Sędziowie udzielają mu jeszcze tej łaski, by przez spowiedź oczyścił swą duszę. Odpowiedź Konrada jest jednoznaczna:

Zrywa płaszcz, Mistrza znak na ziemię miota,  
Depce nogami z uśmiechem pogardy:  
„Oto są grzechy mojego żywota!  
Gotowe umrzeć, czegoż chcecie więcej?  
Z urzędu mego chcecie służyć sprawę? –  
Patrzcie na tyle zgubionych tysięcy,  
[...]

(VI, 253-258)

Ja to sprawiłem; jakem wielki, dumny,  
Tyle głów hydry jednym ściąć zamachem!  
Jak Samson jednym wstrząśnięciem kolumny  
Zburzyć gmach cały, i runąć pod gmachem”.

(264-267)

Czyn Konrada i jego intencje stały się teraz wiadome wszystkim. Tym razem identyczną informację otrzymuje jednocześnie otoczenie krzyżackie i czytelnik. Konrad kona, lecz ostatnim wysiłkiem woli zrzuci lampę z okna, dając tym znak Aldonie o zbliżającym się końcu. W tym momencie słychać urwany krzyk z wieży. To Aldona oddała ostatnie tchnienie. Romantyczne losy Konrada i Pustelnicy, będące jednocześnie losami Waltera i Aldony, połączone razem, wzajemnie uzupełniły się i stworzyły historię tragicznej i altruistycznej miłości.

Na podstawie rozważań szczegółowych, które miały wykazać różnorodność zabiegów rozpoznawczych, można wyciągnąć wnioski bardziej ogólne. Poza normalnym tokiem opowieści występują w *Konradzie Wallenrodzie* wstawki reprezentujące różne gatunki i rodzaje literackie. Są to odrębne, zamknięte utwory, w których kondensuje się często właściwa dla danej części partia rozpoznawcza, np. do części II włączona jest piosenka ludowa o Wilii i Niemnie, stanowiąca rozpoznanie aluzyjne poprzez wprowadzenie sielankowego motywu regionalnego. Wyraża ona głębokie umiłowanie tego wszystkiego, co litewskie.

Dalej posłużył się poeta dialogiem, a więc formą dramatyczną. Rozmowa Pustelnicy z Konradem odsłania pewną intymną ich łączność, opartą na przeszłości. Powieść Wajdeloty jest natomiast wstawką o charakterze epickim, a jej treść informuje o dziejach Konrada jeszcze z czasów jego pobytu na zamku krzyżackim, a później u Kiejstuta. Tuż po tej wstawce poeta wprowadza balladę, która poprzez analogię losów bohatera Almanzora do Konrada jest następną aluzją i znakiem rozpoznawczym zdrady Wallenroda. Ostateczne rozpoznanie odbywa się w dwojaki sposób: rozszczepia się z jednej strony na dramatyczną scenę sądu, ujawniającą prawdę oskarżenia i grozę wyroku, z drugiej zaś na rozpoznanie w formie własnej wypowiedzi Konrada – czyli samoujawnienie. Rozpoznanie te uzupełniają się. Poeta rozwiązał w ten sposób skomplikowaną opowieść, posługując się bardzo różnorodnymi pod względem literackim wypowiedziami.

Centralnym problemem w poemacie w zakresie struktury jest paralelizm akcji. Z jednej strony ujawniony został stosunek i zachowanie Konrada wobec środowiska krzyżackiego, z drugiej zaś mamy do czynienia z ujawnieniem jego działalności i zamiarów czytelnikowi. Przy całym tym paralelizmie akcji rozpoznawczych zachodzi niezgodność czasowa. Akcja informująca czytelnika toczy się szybciej. Poznaje on reakcje Konrada oraz operuje całym materiałem dowodowym zawartym w wypowiedzi Aldony i jej rozmowie z Konradem po litewsku. Podobnie obserwacja postaci Halbana i jego zachowanie więcej mówi czytelnikowi niż środowisku krzyżackiemu. Tak więc czytelnik, z wolna, staje się współfaktorem występującym po stronie Konrada przeciwko Zakonowi, który całej prawdy dowie się najpóźniej, ponieważ rozwój akcji zmierza ku temu, aby dać Konradowi możliwość wykonania zamiaru. W ten sposób uzyskuje poeta od czytelnika pewną aprobatę, opartą na wspólnocie narodowej.

Struktura tego rodzaju ma na celu wywołanie sympatii czytelnika dla trudnej roli bohatera oraz wykazuje całą złożoność jego psychiki, trudności wewnętrznych, które czytelnik może dokładnie śledzić, domyślać się ich przyczyny i jednocześnie podziwiać jego świadome, patriotyczne bohaterstwo.

Natomiast ilość środków rozpoznawczych skierowanych do środowiska krzyżackiego jest stosunkowo znacznie mniejsza. Zakon nie może od razu podejrzewać Konrada, gdyż wątpliwości dotyczące jego motywu działania budzą się dopiero później, w końcowej części akcji, niejako *ex post*.

Tworząc w ten sposób strukturę utworu poeta nie musi tłumaczyć słuszności postępowania Konrada. Czytelnik śledzi je, najpierw nie zdając sobie sprawy z sytuacji Konrada, ale po powieści Wajdeloty i balladzie Alpuharze jest całkowicie zorientowany w taktyce Konrada i co więcej, przekonany o jej słuszności.

Oddzielnego omówienia wymaga samoujawnienie Konrada. Ma ono właściwie charakter pantomimiczny. Konrad nie tłumaczy się z motywów postępowania wobec Zakonu – on pokazuje tylko rezultat swej działalności. Zrywa i dep-

cze płaszcz oraz wygłasza przemówienie, które jest właściwie zakończeniem utworu. Tak więc samoujawnienie stało się jednocześnie rozwiązaniem węzła dramatycznego. Można powiedzieć, że z tego punktu widzenia *Konrad Wallenrod* jest częściowo opowieścią, a częściowo dramatem, którego siłą napędową jest akcja rozpoznawcza. Poeta zatem potrafił ująć w integralną całość poemat wielogatunkowy oraz złożony problem moralny i trudny problem polityczny, a to dzięki zastosowaniu jednolitej struktury rozpoznania, nadającej biegowi akcji ogromną dynamikę i wyraźny cel.

Na szczególną uwagę zasługują tu jeszcze etosy, które przy akcji rozpoznawczej muszą mieć bardzo wyraźny charakter. Trzy postacie we wzajemnych relacjach prowadzą zasadniczo rozpoznanie: Aldona, Halban i Konrad. Aldona jest potraktowana w sposób monumentalny, jednolity; poświęca się bez reszty koncepcji walki z wrogiem sposobem Konrada. Przez wielkość ofiary pragnie służyć mu swą siłą.

Inną zupełnie rolę pełni Halban. Z jednej strony kamufluje się wobec Krzyżaków, odgrywając rolę postaci tajemniczej, podobnie jak sam Mistrz, z drugiej jednak rozpoznaje w nim czytelnik pewne rysy opiekuńcze i inspiracyjne w stosunku do Konrada. Tak więc akcja *Konrada Wallenroda* jako poematu, mającego na celu wyeksponowanie patriotycznej wartości zdrady, ukazuje stopniowo, drobnymi rozpoznaniem, wielkość zdrady Wallenroda, a poza mechanizmem tej zdrady jeszcze jej wzniosłość, uosobioną w postaciach Aldony i Halbana. Jest to współakcja. Bez tych dwojga przyjaciół, jak widzimy z rozwijającej się akcji poematu, działalność Konrada nie byłaby uwieczniona pomyślnym skutkiem.

Życie Konrada – to jeden wielki dramat, wynikły z miłości ku ojczyźnie, której składa w ofierze wszystko, co ma najdroższego: spokój swego życia, ciche szczęście rodzinne, głęboką etykę chrześcijańską, a nawet los swej duszy. Był on w pełni świadom tego, czego się podjął. Lecz ustawiczny konflikt wewnętrzny pozbawia go spokoju i odsuwa on myśl o zdradzie tak długo, aż Wajdelota musiał mu przypomnieć podczas jednej z uczt o jego zamiarze. Konrad już nie zwleka i doprowadza rzecz do końca.

W poemacie *Konrad Wallenrod*, stanowiącym znakomitą ilustrację ogromnej siły romantyzmu, poeta zastosował technikę znaną poprzednio już w eposie antycznej, łącząc z nią ściśle i funkcjonalnie wielki liryzm i dramatyzm. Owa wielogatunkowość literacka, a z drugiej strony jego wielofunkcyjność w służbie idei miłości ojczyzny, połączone ogniwem rozpoznania jako centralnym zabiegiem strukturalnym, stworzyło jedyne, tragiczne dzieło poetyckie polskiego romantyzmu.

Z punktu widzenia strukturalnego cechą specyficzną tej powieści jest więc zagadka otoczona atmosferą tajemnicy. Można tu zacytować *passus* z rozprawy

J. Ujejskiego, który słusznie oddziela w utworze pojęcie tajemnicy jako celu samego w sobie od pojęcia tajemnicy jako środka. Różnice między tymi pojęciami ilustruje przykładami z ówczesnej literatury światowej, w pierwszym wypadku podając jako wzór powieści Byrona, w drugim zaś Scotta, Coopera oraz Mickiewicza, wymieniając tu *Konrada Wallenroda* (i *Pana Tadeusza*), gdzie właśnie tajemniczość jest środkiem, i to retardacyjnym, stopniowego rozpoznania właściwego bohatera:

Tajemniczość bowiem bohatera – pisze Ujejski – jako techniczny środek kompozycyjny nie jest przecież wynalazkiem Byrona. Jest to środek w ogóle dość utarty. Nie szukając daleko, przypomnijmy sobie, że Scott posługuje się nim także bardzo chętnie. Z użycia go, jako sposobu podniecenia ciekawości czytelników zaraz na początku powieści, wynika konsekwentnie – jako wytyczna dalszego układu – system stopniowego zaspokajania tej ciekawości, przy czym oczywiście zawsze pozostaje możliwość wystawiania jej jeszcze po drodze na różne próby, sprowadzania na manowce domysłów fałszywych itp. Tak właśnie postępuje Scott w *Pani Jeziora* lub potem w *Ivanhoe*, tak Cooper w *Szpiegu* i tak też postępuje Mickiewicz w *Wallenrodzie* i potem w *Panu Tadeuszu*, ale wcale nie postępuje tak Byron. Nigdy nie dowiemy się, kim był właściwie Korsarz i Lara, nigdy nie poznamy ani dziejów ich duszy, ani dziejów ich miłości, ani nawet pobudek i celów głębszych ich działania w powieści. Tajemniczość jest w tych powieściach raczej celem niż środkiem<sup>28</sup>.

W *Konradzie Wallenrodzie* zauważyć można większą dramatyczność w stosowaniu techniki rozpoznania niż w *Grażynie*. Narrator nie jest tu wprawdzie najważniejszym informatorem, niemniej jednak występuje dość często. To od niego dowiaduje się czytelnik o reakcjach zakonników i ich zaniepokojeniu oraz stopniowo powstającym podejrzeniu. Wreszcie po raz pierwszy zastosował tutaj poeta pełne samoujawienie, a mianowicie wypowiedź samego Konrada na końcu utworu. Jest ono szczególnie ważne, gdyż wystąpi w sposób o wiele bardziej dramatyczny w *Panu Tadeuszu*.

AN ANALYSIS OF THE HOMERIC STRUCTURE OF RECOGNITION  
IN A. MICKIEWICZ'S POEMS (*GRAŻYNA* AND *KONRAD WALLENROD*)

S u m m a r y

The paper demonstrates how Mickiewicz applied the Homeric structures of recognition (*anagnorismós*) in *Grażyna* and *Konrad Wallenrod*. This structural device occurred in antic

---

<sup>28</sup> U j e j s k i, *Romantycy*, s. 37-38.

literature extremely often, yet Homer was the first poet to have used this structure (in *Odyssey*). This was also the dramatic core of later Greek tragedy. Aristotle worked out a theoretical study of this question in *Poetics*, quoting recognition as one of the most essential characteristics which shape the plot of a work.

The analysis of recognition follows along the lines of the development of action, which allows to gradually unveil the author's assumptions. The poet's manner of writing is very reserved and at the same time functional while he puts forward recognitive hints to the reader and co-heroes of the poems and makes consequently for the end, that the solution of a puzzle.

One should notice that Mickiewicz's conception, though it be based on the identical device of Homer, has been carried out in a different way. Inasmuch as self-revelation of Odysseus initiates a series of recognitions, in *Grażyna* and *Konrad Wallenrod* a full recognition takes place at the end of the work, which creates a great tension of action and causes greater surprise.

*Translated by Jan Kłos*