

KONRAD GÓRSKI

TADEUSZ Z RĘKĄ NA TEMBLAKU

Jest rzeczą zrozumiałą, że poeta dając swemu dziełu zakończenie pełne radosnych nastrojów i oczekiwań, a zarazem nie mogąc zlekceważyć faktu, iż czytelnicy *Pana Tadeusza* dobrze wiedzieć będą, jak się zakończyła naprawdę wyprawa 1812 r., musiał tak ukształtować fabułę, żeby Tadeusz w dalszej kampanii nie mógł wziąć udziału. Do tego służy motyw ręki na temblaku. Ranny w jakiejś potyczce Tadeusz otrzymuje rozkaz „zostać w Litwie instruktorem”, póki się ze swych ran nie wyleczy, a czytelnik może nie żywić więcej obawy, że sympatyczny bohater podzieli straszliwy los niemal całej armii napoleońskiej.

Zgodnie z informacją, że Tadeusz ma prawą rękę na temblaku (XI, 420), przyjmujemy bez zdziwienia fakt, że zjawiając się na uczcie w wielkiej zamku sali bohater nasz „lewą dłońią dotykając głowy, pozdrowił swych dowódców przez ukłon wojskowy”. Ale w parę minut potem, gdy atletyczny generał Kniaziewicz wziął Zosię za ramiona

*I złożywszy ojcowski całus na jej czole,
Podniósł w górę dziewczynę, postawił na stole,
A wszyscy klaszcząc w dłonie zawołali: „Brawo!”
Zachwyceni dziewczyny urodą, postawą,
A szczególnie jej strojem litewskim, prostaczym...*

Tadeusz patrzył wesół i zacierał ręce.

Co to jest: przeoczenie czy brak liczenia się z motywem, który już odegrał swoją rolę i nie jest więcej potrzebny? — Zapewne nie wyjdziemy tu poza hipotezy, ale jeśli kiedyś byłem pewny, że to tylko przeoczenie, dziś takiej pewności nie mam i uważałbym za zupełnie możliwe zaliczyć ten wypadek do wielkiej liczby analogicznych przykładów, ilustrujących motywację fabularną Mickiewicza.

Na rzecz tę zwrócono uwagę już dawniej, ale łączono ją tylko z metodą epicką *Pana Tadeusza*. Co więcej, stwierdzenie licznych sprzeczności między poszczególnymi motywami fabularnymi w *Panu Tadeuszu* dało asumpt Zygmuntowi Szweykowskiemu do specyficznej interpretacji całego dzieła jako „poematu humorystycznego”¹. Oto kilka sformułowań podkreślających ten właśnie aspekt utworu w ujęciu Szweykowskiego:

„Mickiewicz humorysta, odczuwający względną wartość pojedynczych zjawisk życia, zdobywa się także na pewien dystans w stosunku do przedstawianej rzeczywistości, którą też często swobodnie konstruuje do swych specjalnych celów: mianowicie wymagania ścisłego realizmu konkretów nie obowiązują go. Humorystyczną prawdę życia wydobywa, posługując się arealizmem kompozycji, przedstawia świat, którego układ i perypetie pod skalpelem ścisłych rygorów logiki nabierają pozoru fikcji, a który mimo to żyje rzeczywiście jako odrębny i niesłychanie wymowny byt artystyczny” (s. 6-7).

„Ile razy też chcemy do poematu przyłożyć miarę realizmu w zakresie kompozycji, tyle razy świat *Pana Tadeusza* nie odpowiada naszym postulatam” (s. 35-6).

„Świat więc pokazany przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* jest światem skomponowanym tak, że chwilami staje przed nami w całej namacalnej konkretności, chwilami zaś zatracą cechy prawdopodobieństwa; stanowi rzeczywistość a jednocześnie kształtuje się celowo jako fikcja; to świat, który jest i którego nie ma, w którym tkwi logika humoru a nie logika realizmu” (s. 44).

¹ Zygmunt Szweykowski, *Pan Tadeusz—Poemat humorystyczny*, Poznań 1949.

Tezy te są ilustrowane bardzo wielką ilością przykładów, może nie tak już drastycznych, jak zaczerpanie rąk, gdy jedna z nich jako ranna wisi na temblaku, ale dostatecznie wymownych, żeby mówić — jak to czyni Szweykowski — o „technice świadomych niekonsekwencji” (s. 43).

Ostatnio musiał dojść do podobnych wniosków prawnik, który zapragnął oświetlić spór Horeszków z Soplicami ze stanowiska historii prawa polskiego i znalazł się nieraz w dużym kłopotcie, czy pewne szczegóły traktować poważnie, jako obowiązujące w całości kształcie fabuły, czy też jako motywy dorywcze, których artystyczna celowość kończy się wraz z obrazem danej sytuacji².

Obaj autorowie, Szweykowski i Breyer, wydobyli na jaw mnóstwo sprzecznych szczegółów w topografii i chronologii poematu, w informacjach o wieku bohaterów i ich stosunkach wzajemnych, w sposobie przedstawienia wielu sytuacji czy ich następstwa — słowem niewiarogodny chaos w operowaniu motywami fabularnymi jako składnikami obrazu świata pokazanego w *Panu Tadeuszu*.

Ale byłoby nieścistością historyczną wskazywać na obu wymienionych autorów jako pierwszych, co o tej stronie dzieła zaczęli mówić. Niekonsekwencje i sprzeczności zauważono już dawno, ale próbowano je tłumaczyć brakiem jednolitego planu przy pisaniu dzieła i brakiem uzgodnienia drugorzędnych motywów fabularnych w miarę rozrastania się utworu. Niemało owych niekonsekwencji wyłowił Stanisław Pigoń zarówno w swym bogatym komentarzu w wyd. Biblioteki Narodowej, jak i w znanej monografii o *Panu Tadeuszu*. Ale Pigoń daleki jest od takiej interpretacji dostrzeżonego zjawiska, jaką daje Szweykowski. Mowy nie ma o tym, żeby przypuszczał możliwość niekonsekwencji świadomych. Wytęża wszystkie siły, żeby sprzeczności jakoś pogodzić, a jeśli to jest niemożliwe, tłumaczy je brakiem uzgodnienia szczegółów fabularnych po zmianie pierwotnej koncepcji utworu.

² Stefan Breyer, *Spór Horeszków z Soplicami. Studium z dziedziny problematyki prawnej „Pana Tadeusza”*, Warszawa 1955. Cenne omówienie tej książki dała Zofia Stefanowska w „Życiu Literackim”, nr 27 (180), za r. 1955.

Stwierdzenie więc podstawowego zjawiska, o którym tu będzie mowa, ma za sobą już dłuższą historię. Toteż w pracy niniejszej nie będzie chodziło tylko o samo rozszerzenie zasięgu dotychczasowych obserwacji, tylko o właściwą interpretację rzeczy w tym zakresie dotąd zauważonych i jeszcze niezauważonych. Uznając pracę Szweykowskiego za jedną z najcenniejszych pozycji w literaturze naukowej o *Panu Tadeuszu* pragnę jednak przeciwstawić się tezie, że nazwana tak przez Szweykowskiego „technika świadomych niekonsekwencji” jest wynikiem kształtowania *Pana Tadeusza* jako poematu humorystycznego. Obserwacje na temat istoty i roli humoru w *Panu Tadeuszu* są bezwzględnie słuszne i w subtelności swojej wręcz zachwycające, ale technika świadomych niekonsekwencji nie jest wynikiem postawy humoru, jaką zajął poeta wobec przedstawionego w swoim dziele świata, lecz cechą artyzmu Mickiewicza przejawiającą się także w innych jego dziełach, gdzie o humorze nie mogło być mowy, a mianowicie w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich i w *Konradzie Wallenrodzie*. Wydaje mi się, że i na tej ostatniej obserwacji sprawa się nie skończy. Jest rzeczą aż nadto prawdopodobną, że mamy tu do czynienia nie tylko z cechą artyzmu Mickiewicza, lecz z pewną tradycją literacką sięgającą tych czasów, gdy czytelnicy widzieli w fabule utworu pewien rodzaj konwencji literackiej, do której nikt nie stosuje postulatu realistycznej konsekwencji w szczegółach. Ale o tym potem!

Rozpatrzenie przykładów spoza *Pana Tadeusza* zaczniemy od II cz. *Dziadów*. I tu trzeba będzie zwrócić uwagę na fakty dawno znane i w różny sposób komentowane, ale dające się zrozumieć dopiero w świetle owej „techniki świadomych niekonsekwencji” jako rysu znamiennego dla kształtowania fabuły u Mickiewicza. *Dziadów* część II składa się z czterech głównych scen: pojawienia się Aniołów, Złego pana, Pasterki imieniem Zosia i Widma. Scena ostatnia dodana została wówczas, gdy chodziło o zwiążanie tej części z „nowymi *Dziadami*”, tzw. częścią IV. Trzon kompozycyjny składa się jednak tylko z trzech pierwszych scen, których temat został podyktowany względami ideowymi: chodziło o ilustrację różnych aspektów humanitarnej postawy autora.

„Dążenia moralne i pewne nauki, gminnym sposobem zmysłowie przedstawiane” wymagały wprowadzenia takich duchów, których wina i rodzaj ekspiacji mogłyby wyrazić szczególną odmianę humanitaryzmu w tym utworze. Dobór owych duchów zadecydował o sposobie przedstawienia ich życia, przy czym realizm szczegółów stał się środkiem artystycznym tylko tam, gdzie był potrzebny dla wyrażenia treści ideowej, natomiast wszędzie tam, gdzie by oddanie owej treści mógł utrudnić, został konsekwentnie odrzucony. Obrzęd przecież jest ludowy, uczestnicy jego to przedstawiciele ludu, więc i obraz życia ich winien by być w zgodzie z warunkami, w jakich się wówczas ta warstwa ludności znajdowała. Otóż Mickiewicz daje realistyczny obraz życia ludu tylko w scenie ze Złym panem, w pozostałych zaś nie waha się wprowadzać szczegółów znajdujących się w jaskrawej sprzeczności z ówczesną rzeczywistością. Tak się rzecz ma w scenie z Aniołkami, których beztroski i radosny żywot na ziemi („pieszeszoty, łakotki, swawole, a co zrobię wszystko caca... urwać kwiatków dla Rozalki oto była moja praca, a jej praca stroić lalki”) wręcz urąga tej prawdzie o życiu chłopskim, o jakiej się za chwilę dowiemy w scenie następnej. Podobnie się rzecz ma z obrazem życia rokokowej pasterki Zosi, żywcem przeniesionej na grunt białoruskiej wsi z płóciem Bouchera czy Fragonarda. Słowem — realizm i całkowite jego zaprzeczenie sąsiadują obok siebie w tym samym utworze jako dwie równorzędne metody artystyczne zależnie od potrzeb, jakie dyktuje sytuacja, i Mickiewicz zgoła się nie troszczy o wynikające stąd sprzeczności w szczegółach.

W zestawieniu z tym założeniem, obowiązującym w całej kompozycji utworu, zupełnym drobiazgiem jest niekonsekwencja między początkowymi wierszami II cz. *Dziadów* i okolicznościami pojawienia się ducha Złego pana. Czytamy przecież na początku rozkazy Guślarza:

*Żadnej lampy, żadnej świecy,
W oknach zawieście całuny.
Niech księżycą jasność błada
Szczelinami tu nie wpada.*

A więc absolutna ciemność potrzebna dla wywołania nastroju przenikniętego oczekiwaniem i grozą („Co to będzie, co to będzie?”)

Ale gdy rozległ się za oknem głos Złego pana: „Puśćcie mnie tu pod kaplicę, puśćcie mnie choć na dwa kroki”, Guślarz zwraca się do tłumy:

*Wszelki duch! Jakaż potwora!
Widzicie w oknie upiora? etc.*

Niepotrzebnie chcą niektórzy bronić Mickiewicza, że mamy tu do czynienia nie ze sprzecznością, tylko z tzw. „przemilczeniem”, brakiem wzmianki o zaszłej zmianie, o której sam czytelnik może wnioskować z tekstu. Mickiewicz takiej obrony nie potrzebuje. Jego pojęcia o realizmie fabularnym były zupełnie inne niż nasze, kształtowane na realistycznej powieści drugiej połowy XIX wieku, i dlatego Mickiewicz nie widział w tym nic rażącego. Jest to zjawisko analogiczne do sposobu przedstawiania starożytności w dramacie i teatrze renesansowym. Pojęcie kolorytu lokalnego jeszcze nie istniało i Kochanowski nie waha się mówić w *Odprawie* o marszałkach, którzy uciszają zebranych na naradę Trojańczyków stukaniem laski o podłogę (zgoła jak w polskim sejmie!), albo o „nadgranicznych starostach”, albo o „rotmistrzach” w armii trojańskiej. Podobnie u Szekspira w *Juliuszu Cezarze* ludzie słuchają w nocy zegara wybijającego godziny, a w bitwie pod Filipami grają armaty. Nie przychodziło też ówczesnym ludziom do głowy badać, jak mogły wyglądać stroje greckie i rzymskie; bohaterowie starożytni zjawiali się na scenie w ubiorach ludzi renesansu.

Podkreślam, że nie mówię tu o tożsamości tych dwóch objawów realizmu, tylko o analogii. Każda epoka ustala własną granicę między realizmem i konwencją literacką. To, co z naszego punktu widzenia jest sprzecznością w szczegółach fabularnych u Mickiewicza, dla niego nie było sprzecznością, bo jego pojęcie realizmu nie zawierało w sobie postulatu całkowitej konsekwencji w doborze motywów drugorzędnych.

Pamiętając o tym zwróćmy się teraz do IV cz. *Dziadów*. Postuchajmy, jak Gustaw (jeszcze jako Pustelnik) opisuje okoliczności poznania swej wymarzonej kochanki. Podniętę do tego daje fakt (zresztą mało prawdopodobny!), że na stole u Księdza zobaczył „książki zbójcekie”; one to rozhuśtały jego wyobraźnię.

i kazały szukać „tej boskiej kochanki, której na podświetlonym nie bywało świecie”. Nawiązując do oddziaływania tego typu utworów Gustaw mówi o swym poszukiwaniu:

*Bujałem po zmyślonym od poetów niebie,
Goniąc i błędząc, w błędach nieznużony goniec;
Wreszcie napróżno zbiegłszy kraj daleki,
Spadam i już się rzucam w brudne uciech rzeki:
Nim rzucę się, raz jeszcze spojrzę koło siebie!
I znalazłem ją na koniec!
Znalazłem ją blisko siebie,
Znalazłem ją!... ażebym utracił na wieki!*

(w. 170 - 177)

W tym oświetleniu Gustaw marzący o poznaniu wyidealizowanej kochanki jest już młodzieńcem o dużym stopniu dojrzałości umysłowej. Marzenia jego mogą się nam wydawać naiwne (choć na pewno nie były naiwne w oczach ludzi epoki romantycznej), ale w każdym razie są to marzenia człowieka dorosłego, nie dziecka. Ale w następnej godzinie Gustaw snując ciąg wspomnień związanych z krajem swego dzieciństwa i młodości powie nam coś zupełnie innego o warunkach, w jakich nastąpiło poznanie kochanki. Oto mamy obraz zabaw dziecinnych, których treścią jest inscenizacja fabuły ulubionych dzieł literackich czy wkraczających w świat legendy zdarzeń historycznych: Homer, Tasso, bitwa pod Wiedniem.

*Janczarów zgraja pierzcha, lub do piasku wbita,
Zrąbaną z koni jazdę rozniosty kopyta.
Aż pod wał trzebib drogę!... ten wzgórek był wałem.
Tam ona wyszła patrzeć na igraszkę dzieci,
Tam, gdy ją przy chorągwi Proroka ujrzałem,
Natychmiast umarł we mnie Godfred i Jan Trzeci.
Odtąd wszystkich spraw moich, chęci, myśli panią,
Ach, odtąd dla niej tylko, o niej, przez nią, za nią!
Jej pełne dotąd jeszcze wszystkie okolice.
Tu po raz pierwszy boskie obaczyłem lice,
Tu mnie pierwszej rozmowy uczciła wyrazem,
Tutaj na wzgórkę Russa czytaliśmy razem...*

(w. 834 - 845)

Czyli poznanie kochanki zakończyło okres dzieciństwa duchowego, zapoczątkowało dojrzałość myśli i uczuć. Nie ulega wątpliwości, że w odniesieniu do rzeczywistych przeżyć poety, przeniesionych na osobę Gustawa, obydwie relacje zawierają w sobie jakiś aspekt prawdziwy i dlatego obydwie przeniknęły do utworu, choć artystycznie przekształcone, ale w ramach dziejów Gustawa, jako samoistnej postaci literackiej, są całkowicie sprzeczne. Po prostu wyłączają się nawzajem. Czy poeta sam zwrócił na to uwagę, czy nie, to rzecz obojętna. Jeśli nawet zauważył tę sprzeczność, to nie przejął się nią ani na chwilę, bo nie dotyczyła jedyne go realistycznego założenia, którego przestrzegał, a mianowicie wierności w odtworzeniu prawdy wewnętrznej, prawdy swojej własnej, choć uosobionej w fikcyjnym bohaterze.

Mówiliśmy przed chwilą, że przeżycia osobiste autora musiały w owym przeniesieniu na postać literacką doznawać artystycznego przekształcenia. Z łatwością można dowieść na innym urywku z *Dziadów*, że istotą tego przekształcenia była intensyfikacja odtwarzanych uczuć, posiadamy bowiem pewien dokument biograficzny, dzięki któremu możemy doskonale porównać pewne rzeczywiste przeżycie poety i odtworzenie tegoż przeżycia w obrazie literackim.

W liście do Czeczota z 22 sierpnia 1821 r. Mickiewicz opisuje swoje wrażenia z pobytu w domu rodzinnym w Nowogródku, domu już opuszczonym po śmierci Barbary Mickiewiczowej:

„Jak tylko wyjechałem z Wilna, już żałowałem wyjazdu. Przebyłem drogę nudnie, zajechałem do cudzego domu; pobiegłem na nasz niegdyś dziedziniec. Żal mnie nie pozwolił uważać spuścizny, które było wkoło mnie; oficynkę, w której mieszkaliśmy, zastałem otwartą, ale ciemną. Postaw się w moim miejscu. Nikt mnie nie spotkał, nie słyszałem owego: „Adam, Adam!”. Tak mnie żal ścisnął, że długo nie mogłem odetchnąć. Chodziłem po wszystkich kątach, odemknąłem drzwi spiżarni; wtem z góry schodzi nasza stara służąca, którą po ciemnie ledwie poznałem — i tak trudna do poznania: wybladła i nosząca znakł długiej nędzy. Po wrzasku zobopólnego poznania się płakaliśmy razem. Biedna ta sługa u nas strawiła wiek, teraz bez sposobu do życia.

Mieszkała długo w tym domku, żyjąc z pracy; teraz jeszcze błąka się po pustkach”.

Z tego bolesnego przeżycia zrodził się w *Dziadach* obraz poetycki, jeden z najbardziej wzruszających w tym utworze, celowo kształtowany tak, by doprowadzić do najwyższego stopnia uczucia doznane niegdyś rzeczywiście:

*Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki,
Ledwie go poznać mogłem! już ledwie ostatki!
Kędy spojrzysz — rudera, pustki i zniszczenie!
Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie,
Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu ziola,
Jak na smętarzu w północ, milczenie dokola!*

Jak dotąd jest to szczegółowe odtworzenie ruiny, o której mówi się w liście w sposób ogólnikowy. Z kolei następuje wspomnienie dawnych przyjazdów do domu rodzinnego, kiedy to zjawienie się powracającego Gustawa wywoływało powszechny w domu ruch i entuzjazm. W przeciwieństwie do tamtych powrotów:

*Teraz pustka, noc, cichość, ani żywej duszy!
Słychać tylko psa hałas i coś na kształt stuku;
Ach! tyż to psie nasz wierny, nasz poczciwy Kruku!
Stróżu i niegdyś całej kochanku rodziny,
Z licznych sług i przyjaciół tyś został jedyny!
Choć głodem przemorzony i skurczony laty.
Pilnujesz wrót bez zamka i bez panów chaty.
Kruku mój! pójdź tu, Kruku! bieży, staje, słucha,
Skacze na piersi, wyje i pada bez ducha!..*

Oto pierwszy motyw fikcyjny dla podniesienia uczuciowego tonu: pies, wzruszający swą wiernością i przywiązaniem, kończący życie z radości w chwili powrotu pana, jakże bliski Argosowi, jedynej istocie, co poznaje wracającego Odyssa! Ale za chwilę motyw drugi:

*Ujrzałem światło w oknach: wchodzę, cóż się dzieje?
Z latarnią, z siekierami plądrują złodzieje,
Burząc do reszty świętej przeszłości ostatki.
W miejscu, gdzie stało niegdyś też moje matki,
Złodziej rąbał podłogę i odrywał cegły,
Schwytiłem, zgniotłem—oczy na łeb mu wybiegły!
Siadam na ziemi płacząc..*

Że opuszczony dom rodzinny stał się przedmiotem rabunku (został „rozszabrowany” wedle najnowszego terminu), to wynikało już z pierwszych słów Gustawa, ale taka informacja poecie nie wystarczała. Trzeba było pokazać ów rabunek naocznie, przytapać złodziei *in flagranti* dla pogłębienia bolesnych i szarpiących przeżyć. Dzieje się to jednak kosztem oczywistych sprzeczności w doborze szczegółowych motywów. Przed chwilą Gustaw stwierdzał, że w otoczeniu całym była „pustka, noc, cichość, ani żywej duszy”; z tej pustki i cichości wyłonił się tylko pies, pilnujący wrót bez zamka i bez panów chaty, aż oto nagle zjawia się światło w oknach, albowiem z latarnią, z siekierami plądrują złodzieje. Pies był potrzebny dla wygrania wzruszającej sceny jego śmierci podczas przywitania z powracającym panem, ale obecność jego się nie liczy, gdy mowa, że jednocześnie grasowali w domu złodzieje. Każdy z tych motywów gra osobno i kolejno, w chwili zjawienia się następnego poprzedni schodzi ze sceny i byłoby zapoznawaniem faktu, że świat poetycki jest światem umownym, gdyby ktoś chciał wytykać tu logiczną sprzeczność. Prawo do popełnienia takich niekonsekwencji Mickiewicz musiał uważać za święty przywilej poety przy kształtowaniu fikcyjnego świata. Realizm tu polega na prawdzie bolesnych uczuć człowieka, który odwiedza zdewastowany kraj swoich lat dziecińczych. Każdy z motywów szczegółowych służy tu do jak największej intensyfikacji odtwarzanego przeżycia, a sprawa ich uzgodnienia nie istnieje w ogóle jako problem artystyczny. Oczywiście, że słaby artysta może się tu łatwo potknąć i zamiast uczuciowego wstrząsu wywołać w czytelniku reakcję humorystyczną, ale czy ów opis nawiedzenia domu matki wydał się komukolwiek zabawny w swych sprzecznościach? Ilu ludziom wycisnął może łzy z oczu? — „Zwycięzców się nie sądzi” — powiada rosyjskie przysłowie!

A teraz *Konrad Wallenrod*. Wykazanie mnóstwa fantastycznych szczegółów w topografii i chronologii poematu zostało dawno zrobione przez Bruchnalskiego i na tym miejscu nie mam zamiaru powtarzać rzeczy już powiedzianych. W swobodzie, z jaką Mickiewicz traktuje przeszłość w obrazie literackim, jest on dzieckiem epoki. Potrzeba realizmu historycznego niewątpliwie

już wówczas istniała, ale w stopniu ograniczonym. Mickiewicz krytykując Odyńca za jego *Izorę* zaznaczał kilka razy w swoich listach do autora, że wymaga pewnej dozy autentyzmu historycznego. Po raz pierwszy formułuje swój postulat tak:

„... naprzód nie podoba się mnie, że scena nie wiedzieć gdzie i w jakim wieku; boję się, żeby te barony nie były tak urojone jak tatarscy królowie i rycerze bizantyjscy, figurujący w romansach Skuderi i de la Calprenède. Jeżeli tylko nie miałeś przed oczyma pewnej epoki i pewnego miejsca, zawsze wpadniesz w kontradycje, w fałszywe pathos i deklamacje” (list z końca października 1827 r.).

To było pisane po zapoznaniu się z fragmentem *Izory*, ale po poznaniu całości sformułowanie przyszło jeszcze wyraźniejsze:

„Mam wstręt okrutny do wszystkich wysp i krajów, których nie ma na mapie, i królów, których nie ma w historii” (list z 1 czerwca 1828 r.).

Postulaty te były do pewnego stopnia realizowane w *Konradzie Wallenrodzie*, ale z zachowaniem tej swobody w traktowaniu historycznego materiału, na jaką pozwolił sobie Schiller w zobrazowaniu dziejów Joanny d'Arc. Korzystając z tego samego przywileju Mickiewicz zidentyfikuje ze sobą trzy historyczne postacie: Alfa, Waltera Stadionia i Konrada Wallenroda, zgoła nie dbając o następujące się przy tym trudności chronologiczne. Przyznaje się do tego otwarcie w końcowym przypisie do poematu mówiąc:

„Przypuszczamy, że Wallenrod był owym Walterem Stadionem skracając tylko o lat kilkanaście czas ubiegły między odjazdem Waltera z Litwy i ukazaniem się Konrada w Marienburgu.”

Ale ten skrót o lat kilkanaście wcale nie jest największym anachronizmem w poemacie. Wśród wielu innych najbardziej uderzający jest anachronizm sytuacji, gdy Konrad śpiewa *Alpuharrę*, której treść wiąże się z definitywnym wyparciem Maurów z Hiszpanii, a więc faktem o sto lat późniejszym niż akcja poematu.

Znając więc dość wąskie granice realizmu w obrazie historii, jakie uznawał Mickiewicz, nie będziemy mu o to robić procesu, że nie pisał utworów historycznych w rodzaju *Salammbò* czy choćby *Quo vadis*, tak jak nie robimy wyrzutów Brodzińskiemu,

że realizm *Wiesława* w zobrazowaniu życia ludu daleki jest od realizmu *Placówki*, *Chłopów* czy *W roztokach*. Ale zgodziwszy się na to niezbędne uwzględnienie ówczesnej poetyki, spróbujmy zwrócić uwagę na dwie rzeczy:

1. jak w ramach tej raczej fantastycznej niż historycznej fabuły kształtują się pewne motywy szczegółowe, warunkujące rozwój wewnętrzny akcji;

2. jakie źródło mają odstępstwa od historycznego autentyzmu tam, gdzie tego nie wymagała potrzeba fikcyjnej fabuły.

Przystępując do pierwszej kategorii motywów zapytajmy: jakim imieniem Aldona nazywała swego męża? — W *Powieści Wajdeloty* bohater jest konsekwentnie nazywany Walterem (w. 296, 363, 364, 367, 371, 389, 396, 405, 413, 414, 418, 437, 442 itd.). Tak go nazywa narrator, tym imieniem apostrofuje go Kiejstut (w. 413) i Aldona (w. 478). On sam o sobie dwa razy mówi jako o Alfie (w. 296 i 566). W ostatniej pieśni Aldona nazywa go wyłącznie Alfem (VI, w. 8, 113, 120, 135), a od w. 136 aż do końca narracji tak nazywa go i autor (jedynie w. 214: „Wallenrod”; w. 271: „Konrad”). Mniejsza o to. Aldona mogła nazywać go jednym i drugim imieniem, obydwu mu się należały. Ale w żadnym razie Aldona nie mogła go nazywać Konradem, bo to przybrane, fikcyjne imię zanadto silnie musiało się wiązać dla nich obojga z tragiczną decyzją wyrzeczenia się osobistego szczęścia i niemniej tragiczną koniecznością prowadzenia podstępnej walki z wrogiem. Dla Aldony to imię musiało być obce i wstrętne; przede wszystkim było nieprawdziwe i to o stosunku uczuciowym Aldony do tego imienia chyba rozstrzygało. Ale gdy w noc przed obiorem wielkiego mistrza rycerze wraz z Halbanem przechodzą obok wieży, w której mieszkała Aldona, słyszą głos pustelnicy:

*Tyś Konrad, przebóg! spełnione wyroki,
Ty masz być mistrzem, abyś ich zabijał! etc.*

Wiadomo, na co to było potrzebne. Halban wyzyskał fragment podsluchanej rozmowy Aldony i Alfa, żeby skłonić wahających się Krzyżaków do obrania Konrada Wallenroda na mistrza, mówi więc do towarzyszy:

*Ufajmy wieszczym pustelnicy głosom.
Czy słyszeliście? Wieszczba o Konradzie,
Konrad dzielnego imię Wallenroda,
Stójmy, brat bratu niechaj rękę poda,
Słowo rycerskie: na jutrzejszej radzie
On mistrzem naszym!...*

Do tego urywka poeta daje specjalny przypis, aby podkreślić że analogiczne kierowanie się usłyszonym przypadkowo proctwem zaszło podczas obioru Winrycha von Knipröde na wielkiego mistrza, czyni więc dany incydent faktem prawdopodobnym na tle pojęć epoki, chociaż jego wyreżyserowanie w poemacie nie obyło się bez wewnętrznych sprzeczności.

Sprzeczności jednak na tym się nie kończą. Żeby Halban mógł wyzyskać apostrofę Aldony jako wieszczbę o Konradzie, słowa jej musiały być powiedziane w języku niemieckim. Nowe nieprawdopodobieństwo, a możemy tak twierdzić nie tylko kierując się psychologią obojga bohaterów, ale i tekstem samego utworu. Oto na zebraniu tajemnego trybunału oskarżyciel wysuwa jako jeden z dowodów, że wielki mistrz musi być zdrajcą, argument taki:

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

Oczywiście! Wiadomość ta nie zaskakuje czytelnika wcale, ale logika tego faktu potrzebna była autorowi dopiero w scenie tajemnego trybunału, natomiast w scenie podsłuchanej rozmowy przed obiorem wielkiego mistrza ta logika nie działała, bo była niewygodna dla sytuacji, którą poeta wówczas przedstawił.

Skoro jesteśmy przy zacytowanych słowach oskarżyciela, zwróćmy uwagę na pewną nieskładność chronologiczną opowiadanych zdarzeń. Pieśń VI zaczyna się od pierwszej rozmowy Alfa z Aldoną po powrocie z wyprawy na Litwę, a dzieje się to wczesnym rankiem zimowym na krótko przed świtem. Znamy przebieg tej rozmowy. Alfowi nie udało się namówić Aldony do opuszczenia wieży i ucieczki z Malborga, zrozpaczony błądzi bez celu po okolicy, wreszcie gdy znalazł się w pobliżu miejskich

okopów, ujrzał cień jakiś, który na jego widok ucieka, i tylko słychać głos: „Biada, biada, biada!” — Wiemy, że jest to zakomunikowanie skazańcowi wyroku trybunału tajemnego. Przypuśćmy, że trybunał ów obradował właśnie tej nocy, u której końca Alf przyszedł pod wieżę Aldony, w takim razie podsłuchanie przez szpiegów rozmowy Alfa z Aldoną nie mogło się odbyć wieczorem, jak to słyszymy z ust oskarżyciela. Czy potrzebuję przypominać, ile takich nieskładności w następstwie zdarzeń jest w *Panu Tadeuszu*?

Źródłem wielu sprzeczności w szczegółach fabularnych *Konrada Wallenroda* jest z jednej strony potrzeba stopniowego demaskowania osoby i rzeczywistych dążeń bohatera przed czytelnikiem, a z drugiej strony konieczność uczynienia Krzyżaków ludźmi dostatecznie niedomyślnymi, żeby przed czasem nie zorientowali się, do czego wielki mistrz naprawdę dąży. Już w III pieśni czytamy o rosnącym niezadowoleniu braci zakonnych i o tym, że zaczynają oni śledzić jego kroki. Wszystkim wiadomo, że Konrad co wieczór, gdy ziemię grubsze osłaniają mroki, przytulony do wieży, w której mieszka pustelnica, prowadzi z nią jakieś ważne rozmowy. „Wszystkim wiadomo” — powiada poeta, ale nikomu nie przyszło do głowy, żeby te rozmowy podsłuchać. Jak wiemy, we właściwym momencie dojdzie i do podsłuchania, ale do czasu Krzyżacy nie mogą się na tak prostą rzecz zdobyć.

Uderzający brak inteligencji wykazują oszukiwani Krzyżacy po wysłuchaniu *Powieści Wajdeloty*. Oto ich reakcja po ostatnim słowie śpiewaka:

„Koniec, już koniec” — wielki szmer na sali,

„I cóż ów Walter? jakie jego czyny?

„Gdzie? nad kim zemsta?” — słuchacze wołali.

Że nikomu do głowy nie przychodzi, iż ów Walter przyduje zebraniu jako wielki mistrz, i że nawet ballada *Alpuhara* nie obudziła podejrzeń i nie zwróciła uwagi na prawdę zbyt monstrualną, aby się można jej było domyśleć, to zrozumiałe, ale pytać po wysłuchaniu *Powieści Wajdeloty*: „nad kim zemsta?”, to już dowód zupełnej tępoty. Autor mnoży jednak celowo szczegóły, które mają uzasadnić zupełną niedomyślność Krzyżaków. Pierwsze

słowa po zakończeniu *Powieści Wajdeloty* świadczyłyby, że na sali panuje wielkie podniecenie. Zdumiewające wzruszenie, jakie ogarnęło Konrada, i jego namiętna apostrofa do wajdelotów nie powinna była chyba podzielać uspokajająco. Tymczasem gdy Konrad zapowiada po koniec swej przemowy, że zaśpiewa jakąś balladę, której go Maurowie nauczyli, czytamy:

*Tymczasem światła gasnęły na stole,
Rycerzy długa uspiła biesiada,
Lecz Konrad śpiewa, budzą się na nowo,
Stają i w szczyptym ścisnąwszy się kole,
Pilnie zważają każde pieśni słowo.*

Informacja zaskakująca po wszystkim, czego byliśmy świadkami przed chwilą, ale potrzebna, aby podkreślić, że Krzyżacy nie domyślą się tego, co dla nas staje się już zupełnie jasne. Ten sam cel każe autorowi pod koniec pieśni IV referować plotki na temat osoby rzekomego wajdeloty:

*Były powieści, że Halban przebrany
Litewską piosnkę Konradowi śpiewał,
Że tym sposobem znowu chrześcijany
Przeciw pogaństwu do wojny zagrzewał.*

Tak zrozumieć „litewską piosnkę” mógł tylko ktoś taki, co po wysłuchaniu jej pytał: „nad kim zemsta?”. Ale nawet wtedy, gdy skończyła się ta niedomyślność dotycząca osoby Konrada, trwa nadal, jeśli chodzi o Halbana. Najbliższy przyjaciel i powiernik, którego sugestia zdecydowała o wyborze zdrajcy na wielkiego mistrza, nie budzi do końca niczyich podejrzeń. A gdy zjawiają się wreszcie wykonawcy wyroku trybunału tajemnego i zastają jeszcze raz Konrada w towarzystwie Halbana, widzą w tym ostatnim jedynie kapelana Zakonu i wzywają skazańca do odbycia przedśmiernej spowiedzi:

*Oto jest starzec, kapelan Zakonu,
Oczyść swą duszę i umrzyj przykładnie.*

Rozumiemy oczywiście, dlaczego tak być musi. Halban przeżyje Konrada, aby unieśmiertelnić jego czyny i sprawić, że

*kiedyś w przyszłości
Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości.*

Konrad Wallenrod jest wzruszającym i porywającym obrazem dziejów wewnętrznych tylko głównego bohatera. Tu mamy do czynienia z realizmem konsekwentnym i całkowitym. Wszystkie inne postacie są w mniejszym lub większym stopniu marionetkami. Wyjątek stanowi może Aldona, ale i to jedynie w granicach tekstu *Powieści Wajdeloty*. Zachowanie owych marionetek podyktowane jest potrzebami fabuły, umożliwiające zobrazowanie przeżyć bohatera głównego. Samą fabułę autor traktuje jako rekwizyt konwencji literackiej i nie dba ani o autentyzm szczegółów historycznych, ani o zgodność wewnętrzną między poszczególnymi motywami. Wszystko, co nie tyczy się bezpośrednio tragicznej problematyki Konrada, objęte jest „techniką świadomych niekonsekwencji”.

Wybitnie liryczne podłoże *Konrada Wallenroda* sprawia, że i tam, gdzie potrzeby fabuły tego nie wymagały, Mickiewicz depcze autentyzm historyczny, aby otworzyć wrota dla osobistych przeżyć i wspomnień. Zaznaczyło się to przede wszystkim w opisie wojny.

Do truizmów należy spostrzeżenie, że obraz powracających resztek armii krzyżackiej jest wspomnieniem makabrycznego powrotu armii napoleońskiej w 1813 roku. Ale to stwierdzenie odzwierciedla tylko część prawdy, która ma tu znacznie większy zasięg. Cały opis wojny z Litwą jest odtworzeniem dzieciennych wspomnień z 1812-1813 roku. Z czyjego stanowiska ten opis jest skreślony? Wcale nie kogoś takiego, co na zdarzenia same patrzy lub się o nich dowiaduje, lecz kogoś, co pozostając na miejscu w Malborgu widzi naprzód symptomy oddalającego się pola bitwy, potem długi czas nic nie wie o dalszym przebiegu kampanii, wreszcie obserwuje po tych samych oznakach zbliżanie się działań wojennych do jego siedziby i jest na koniec świadkiem rozpaczliwego odwrotu niedobitków. To następstwo wrażeń ściśle odpowiada wspomnieniom poety z 1812-1813 roku, aczkolwiek w szczegółach zupełnie przeczy już nie tylko prawdzie historycznej, ale po prostu innym partiom tekstu samego dzieła. Oto początek opisu wojny:

*Poszli ku Litwie; i cóż tam sprawili?
Jeśliś ciekawy, wynidź na okopy,
Spójrzuj ku Litwie, gdy się dzień nachyli,*

*Zobaczysz łunę, co niebieskie stropy
Krwawym płomieni ruczajem obleje...*

*Wiatry pożogę coraz dalej niosty,
Rycerze dalej w głąb Litwy zabiegli,
Słychać, że Kowno, że Wilno oblegli;
W końcu ustały i wieści, i posty.
Już w okolicy nie widać płomieni
I niebo coraz dalej się czerwieni.*

Z tego opisu wynika niezbicie, że granice Litwy zaczynały się bardzo blisko Malbarga, jeśli można było rozpoznać po oddalających się łunach pożarów stopniowe posuwanie się napastniczej armii w głąb Litwy. A przecież we *Wstępie* poematu czytamy, że „Niemen oddziela Litwinów od wrogów”, i gdy Aldona rozstaje się z Walterem, postanawia schronić się w klasztorze zakonnicy, którego wieżyca „w środku lasu samotna błyszczą za Niemnem”. Tak więc wbrew innym szczegółom tekstu poeta w opisie wojny przybliżył granice Litwy do Malbarga, ażeby ująć ów opis ze stanowiska swoich wspomnień dziecińczych.

Ale na tym nie koniec. Mickiewicz ma tak silnie przed oczami wizję kampanii napoleońskiej, że ulega jej nawet w drobnych szczegółach. Wyliczając błędy Wallenroda mówi m. in., że on:

*Zagnawszy wojsko na litewskie stopy,
Wilno tak długo, tak gnuśnie oblegał.*

Oczywiście te fantastyczne „litewskie stopy” są echem osobistych wrażeń z krainy białej, pustej i otwartej, którą poeta tylokrotnie przemierzył i której nieskończone przestrzenie zgubiły armię Korsykanina. Nie brak nawet aluzji do taktyki rosyjskiej z 1813 roku. Czytamy:

*Gdy głód niemieckie nawiedzał obozy,
A nieprzyjaciel wkoło rozproszony
Niszczył posiłki, przecinał dowozy etc.*

Słowem zupełnie jak podczas odwrotu Francuzów: unikanie walnej bitwy, nękanie ciągłą partyzantką.

Idziemy dalej ścieżką osobistych wspomnień w poemacie. W okresie gdy Walter - Alf przebywał jeszcze jako młodzieniec w otoczeniu w. mistrza Winrycha von Kniprode, stary (już wówczas stary) Wajdelota prowadził go ku brzegom Niemna, aby

chłopiec mógł choć z daleka spojrzeć na swą ojczyznę, a nawet puszczał się z wychowankiem na dalsze wyprawy, do Kłajpedy i stamtąd morzem do Połagi! Zwrócono już uwagę na małe prawdopodobieństwo tego szczegółu wobec odległości: Malborg—Połaga, ale owo zwiedzanie brzegu morskiego wiadomo, po co autorowi jest potrzebne. Chodzi o obraz wydm piaszczystych posuwających się w głąb lądu i przemieniających łąki i pola w dziką pustynię. Obraz ten służy Wajdelocie jako alegoria wzajemnego stosunku między Zakonem i podbitymi ludami (IV, 327-338). Jeżeli dla roztoczenia przed oczami Alfa owej alegorycznej wizji trzeba było go zaprowadzić na brzeg morza, to Wajdelota miał z Malborga nierównie bliżej do zatoki gdańskiej, ale wbrew topografii utworu zawiózł Alfa aż do Połagi, ponieważ tam właśnie sam poeta widział ową hydrę żwiru nasuwającą się na rozkwitłe łąki. Było to w 1824 r., w oczekiwaniu na wyrok skazujący filomatów, a więc w okresie bardzo silnego przeżywania nastrojów, które swój alegoryczny wyraz znalazły w *Konradzie Wallenrodzie*. Zbyt silnie związał się poecie obraz niszczycielskich wydm z jego bolesnymi refleksjami o losie podbitego narodu, żeby można go było umieścić w dowolnej miejscowości nadmorskiej; trzeba było śladem przeżyć poety zawieźć Alfa z Malborga aż do Połagi!

Nie brak i innych elementów ze skarbicy wspomnień, jak opis rodzinnego miasta, w którym Alf spędził wczesne dzieciństwo i opis napadu Krzyżaków stylizowany na wrażeniach, jakie w umyśle dziecka zostawił pożar Nowogródka (IV, 277-280), a wreszcie cała poezja kowieńskiej doliny wracająca dwukrotnie (IV, 398-399 i VI, 30-50). Ale te pokłady liryzmu włączone do epickiego poematu nie naruszają wewnętrznej konsekwencji fabuły (ewentualnie nie czynią tego w sposób rażący).

Wreszcie szczegół ostatni. Można go także związać ze światem wspomnień osobistych, ale będzie to związek daleki. Chodzi tu o opis posiedzenia trybunału tajemnego. Jeśli nawet sam fakt istnienia trybunału w Malborgu od biedy może być poświadczony niektórymi źródłami, na których się poeta opierał, to sam obraz sali posiedzeń i wszystkich szczegółów ceremoniału już żadnymi źródłami wytłumaczyć się nie da;

*Tam jedna lampa na podniebiu sali
I w dzień i w nocy się pali;
Dwanaście krzesel koło tronu stoi,
Na tronie ustaw księga tajemnicza
Dwunastu sędziów, każdy w czarnej zbroi,
Wszystkich maskami zamknięte oblicza...*

.....
*Każdy z kolei zbliżał się do tronu,
Ostrzem sztyletu na księdze Zakonu
Karty przerzucił, prawa cicho czytał...*

Jesteśmy w atmosferze grozy wywołwanej sztucznie za pomocą teatralizacji życia i melodramatycznych rekwizytów. Wszystko razem tchnie metodami stosowanymi przez rytuał masoński, mający działać na wyobraźnię naiwniaczków dopuszczanych do wtajemniczenia na stopniu początkowym. Jeśli Mickiewicz, o którego ewentualnym udziale w masonerii nic nie wiemy, nie oglądał przypuszczalnie podobnych rzeczy na własne oczy, to jednak mógł się o nich z niejednych ust dowiedzieć. W tym sensie anachroniczny obraz posiedzenia trybunału wiąże się jakoś ze sferą jego wspomnień osobistych. Na powstanie tego obrazu pod wpływem masońskiej tradycji zwrócił już uwagę Bruchnański.

Przejdźmy do wniosków.

Pierwszym z nich będzie stwierdzenie, że zobrazowana przez Szweykowskiego „technika świadomych niekonsekwencji” wcale nie jest wyłączną cechą artyzmu *Pana Tadeusza*, lecz stanowi właściwość wielu innych dzieł Mickiewicza, czyli jedną z istotnych cech jego artyzmu. A jeśli tak, to nie może być wysuwana jako argument, że *Pan Tadeusz* jest poematem humorystycznym. W *Dziadach* i *Konradzie Wallenrodzie* o humorze nie ma mowy, a jednak metoda kształtowania fabuły tylko jako sztucznego rusztowania umożliwiającego przekazanie wartości, na których poecie naprawdę zależy, stosowana jest także.

Z tego wniosku wynika następny, a mianowicie, że granica między realizmem i arealizmem przebiegająca swoiście w dziełach Mickiewicza może mieć doniosłe znaczenie dla interpretacji właściwego ich sensu. Sprawy, w których Mickiewicz jest konsekwentny do najdrobniejszego szczegółu, należą do istotnej treści, jaką dane

dzieło ma wyrazić. Tam, gdzie mamy do czynienia z techniką świadomych niekonsekwencji, zaczyna się sfera pomocniczych środków wyrazu. O ich uzgodnienie między sobą poeta nie dba; liczy na to, że czytelnik doskonale zdaje sobie sprawę z ich konwencjonalności i nie będzie przywiązywać do nich większej wagi, niż na to zasługują.

Trzeci wniosek może się wydawać sprzeczny z poprzednim, ale w rzeczywistości go dopełnia. W doborze motywów, które należą do sfery „świadomych niekonsekwencji”, poeta niejednokrotnie dopuszcza do głosu świat osobistych wspomnień, wyjątkowo silnych czy drogich jego sercu. Rusztowanie fabuły nie przestając służyć głównemu problemowi danego dzieła, staje się w szczegółach wyrazem treści ubocznych, czasem związanych z treścią naczelną (np. wspomnienia z Połagi), a czasem dla zasadniczej treści utworu zupełnie obojętnych (np. obraz wojny w *Konradzie Wallenrodzie* odtwarzający osobiste wspomnienia z 1812-13 roku).

Czwarty wniosek ma raczej charakter postulatu. Zasługuje na bliższe zbadanie sprawa, w jakim stopniu owa technika świadomych niekonsekwencji wiąże się z określoną tradycją literacką. Wydaje się, że nie trudno byłoby ją związać z metodami powieści XVIII w. — Granice realizmu w tej powieści były jeszcze bardzo szczupłe. Autorowie dawali często zamiast powieści zbiór opowiadań związanych luźno osobą głównego bohatera. Zależnie od potrzeb, jakie dyktowała sytuacja, charaktery osób zmieniały się wedle woli autora. Każda nowa sytuacja zmuszała do wprowadzania nowych motywów szczegółowych i nikt nie martwił się o ich dokładne uzgodnienie. Fabuła całości nie posiadała dostatecznej spójności wewnętrznej, ale skoro się ją traktowało jako element konwencji literackiej, nikt nie dbał o jej niekonsekwencje. Odrębnością Mickiewicza byłoby dopuszczenie do głosu elementów — powiedzmy — lirycznych obok swobodnego operowania motywami, których wprowadzenia domagała się struktura fabuły głównej.

Wnioski powyższe będą miały duże zastosowanie przede wszystkim przy interpretacji *Pana Tadeusza*. Ograniczę się do jednego przykładu. Ileż zamieszania narobiła owa sukienka Zosi

„świeżo z kołka zdjęta do ubrania na krzesła poręczu rozpięta”! Stała się przecież jednym z głównych filarów hipotezy, że w pierwotnym planie utworu Zosia miała się od razu poznać z Tadeuszem przy wieczerzy, a całe zamieszanie z Telimeną jeszcze nie powstało w głowie poety. Argument wydawał się tak mocny, że inny badacz, przeciwnik tej hipotezy, kazał się Zosi ubierać w celu wzięcia udziału w wieczerzy razem z dziećmi. Obie interpretacje muszą jednak odpaść w świetle wniosków powyżej przytoczonych. Wiemy skądinąd (Odyniec — *Listy z podróży*), że spotkanie Tadeusza z Zosią stylizowane jest na wspomnienie pierwszych wrażeń Mickiewicza po przybyciu do Tuhanowicz i znalezieniu się niechcący w pokoiku Maryli. Ta okoliczność jest dla interpretacji całej sceny decydująca! W doborze motywów drugorzędnych zadecydował pierwiastek wspomnień szczególnie bliskich i drogich. W świetle Mickiewiczowskiej techniki świadomych niekonsekwencji nie możemy wysnuwać z tej sceny żadnych wniosków o pierwotnym planie utworu. Jeżeli nie ma innych dowodów, że Telimena nie było w pierwszym pomysle *Pana Tadeusza*, to rekwizyty w pokoiku Zosi, nie mogą być dowodem wystarczającym. Jest to jedna z wielu odmian ręki rannej i zwisającej na temblaku, co jej nie przeszkadza wziąć za chwilę udziału w radosnym geście zacierania rąk obu.

Tak dochodzimy do punktu wyjścia. Całe zagadnienie interpretacji zarówno *Pana Tadeusza*, jak i innych dzieł Mickiewicza, sprowadza się do rozważenia w każdym poszczególnym wypadku, czy—mówiąc alegorycznie—Tadeusz jest naprawdę ranny w rękę, czy też markuje to jedynie dla potrzeb doraźnej sytuacji. Szczegółowa analiza konsekwencji w doborze motywów fabularnych wyznaczy nam granicę między realizmem i arealizmem w danym utworze i w ten sposób pozwoli odpowiedzieć na wymienione pytanie. Zdecyduje tak samo w pojmowaniu całego dzieła, jak i wszystkich jego składników.