Prace Kulturoznawcze 21, nr 4 | Wrocław 2017

DOI 10.19195/0860-6668.21.4.2

Jacek Abramowicz

ORCID: 0000-0003-3932-219X
Osolin

Litewka

Abstrakt: Artykuł jest wstępnym rozdziałem rozprawy o *Grażynie* Adama Mickiewicza. Na podstawie sugestii *Epilogu* do *Grażyny* identyfikuję przedstawioną i powołaną do rzeczywistego istnienia w dziele Mickiewicza wartość jako wartość ojczyzny. Jej struktura ontyczna odsłania się stopniowo, w miarę rozpoznawania przedmiotu i odczytywania sensu kolejnych, wyróżnionych przez poetę wersji opowieści. Ujawniają się w ten sposób kolejne, odrębne ontycznie sfery rzeczywistości ludzkiego świata jako czynniki sprawcze analizowanego procesu. Można wśród nich wyróżnić: intersubiektywny ład jakości obserwowalnych, psychospołeczną emocjonalność, mentalną sferę racji etycznych, autoteliczność ludzkiej kreacji i transcendencję.

Słowa-klucze: status ontyczny, przedmiot naśladowczego przedstawienia, opowieść, metafora, jakość, wartość, transcendencja, świat człowieka

Charakterystykę tytułowej postaci poematu autor ujął w aforyzm: Grażyna to „niewiasta z wdzięków a bohater z ducha”[1]. Postąpię podobnie, charakteryzując utwór w całości, i powiem, że *Grażyna* łączy wdzięki dzieła sztuki z duchem rozprawy naukowej. Będąc poetycką opowieścią o „pięknej księżnej” Nowogródka, jest równocześnie rodzajem studium nad wartością ojczyzny, wykładem i wyrazem oryginalnej koncepcji aksjologicznej. Taki jej obraz chcę w podjętej próbie odsłonić — ze świadomością, że będzie to propozycja zupełnie nowej odpowiedzi na pytanie, czym i o czym jest *Grażyna* Adama Mickiewicza.

Zawarta w utworze myśl teoretyczna nie jest przedstawiona ani bezpośrednio, ani osobno. Obecna w konstrukcji artystycznej — w strukturze postaci, metaforyce, poetyce narracji — wyłania się dopiero z całości dzieła, wyraża poprzez jego ontyczną jedność i jego cechy własne.

Być może dlatego nie została zauważona w dotychczasowych badaniach, w istocie niesprzyjających odkrywaniu indywidualnego sensu i indywidualnej wartości dzieła literackiego. Znane mi badania *Grażyny* koncentrowały się na ogół na zagadnieniach genologicznych i historycznoliterackich, były zaintereso-

[1] A. Mickiewicz, *Grażyna. Powieść litewska*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 2. *Powieści poetyckie*, Warszawa 1948, w. 1086.

© for this edition by CNS

wane odsłanianiem, a niekiedy nawet „obnażaniem”[2] zależności cech gatunkowych dzieła od literackich wzorów i konwencji i określaniem jego miejsca w rzeczywistości literackiej podług miar historycznoliterackiego procesu, ustalały jego sens i jego wartość, opierając się na kryteriach od niego niezależnych i wobec niego zewnętrznych. W takiej perspektywie najpełniejszą formą integralności dzieła okazuje się — być może — jego „synkretyzm gatunkowy”[3].

Korzystając z wyników tych badań, ale inaczej postrzegając własne zadanie badawcze, rzeczywistością literacką mojej analizy czynię sam poemat. *Grażyna*, jak też Grażyna, ma określić sama, czym jest — i z wdzięków, i z ducha. Mam nadzieję, że taki naiwny w gruncie rzeczy stosunek do literatury, oparty ostatecznie na pytaniu: „co autor chciał powiedzieć?”, czy raczej — „czego dokonać?”, w tym wypadku pozwoli wzbogacić wiedzę o utworze, wykazać spójność i celowość jego struktury, stworzonej po to, by — jak to ujął sam poeta — „prawdę zmacać i na jaw wysadzić”[4].

Epilog jako wprowadzenie

Przygotowując odpowiednie do zamierzenia narzędzia, będę chciał wykazać, że kluczem do poematu jest dołączone do zasadniczego tekstu na mocy konwencji „znalezionego rękopisu” posłowie, nazwane przez poetę *Epilogiem Wydawcy*. Dodatek ten, będąc w swej konwencji pierwszą próbą odczytania sensu opowieści, otwiera zarazem przed czytelnikiem specjalną perspektywę współuczestnictwa, zachęcając do jej przyjęcia całą siłą środków artystycznych, racji, argumentów i sugestii: skierowaną do czytelnika apostrofą problematyzującą jego refleksję, treścią pytań postawionych w jego imieniu pod adresem przeczytanej lektury, rodzajem „badań” przeprowadzonych nad rękopisem i wreszcie — końcową informacją o dalszych dziejach opowieści, czyli w istocie propozycją spojrzenia na przedstawione wypadki z dystansu czasowego i w świetle tego, co nastąpiło po nich. *Epilog Wydawcy* jest integralną częścią poematu, jego niezbędnym dopowiedzeniem, nie tyle odkrywającym, ile wręcz kreującym sens całości. Ale prezentując się w ten sposób jako autorska propozycja odczytania sensu *Grażyny*, prezentuje równocześnie autorską koncepcję rozumienia sensu lektury dzieła literackiego, a może nawet sensu samej literatury.

Trzeba odnotować, że rola *Epilogu* wobec całości utworu była w badaniach filologicznych określana odmiennie — sam *Epilog* nazwano nawet „ciągle intrygującą ‘zagadką’ badawczą na planie poetyki historycznej”[5]. Najczęściej uważany był za pomocniczy wobec właściwej opowieści „dodatek objaśniający”[6], czasem

[2] M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 173.
[3] B. Dopart, *Forma i sens Mickiewiczowskiej „Grażyny”*, „Ruch Literacki” 43, 2002, z. 2, s. 142.
[4] A. Mickiewicz, *Grażyna*, *Epilog Wydawcy*, w. 13.
[5] M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 159.
[6] W. Bruchnalski, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Grażyna*, Lwów 1922, s. XLIV.

© for this edition by CNS

służący „wypełnieniu luk”[7] w przedstawionym przebiegu zdarzeń. Ale pojawiała się także wątpliwość, czy tekst ten był „w ogóle potrzebny”[8], a nawet opinia, że „epilog wygląda przy *Grażynie* jak podpórka, przymurowana do jakiejś pięknej, ale kruchej budowy i świadcząca o jej wadliwości”[9].

Zauważę najpierw, że rozpoczynająca *Epilog* apostrofa do czytelnika nie jest tylko konwencjonalnie użytą figurą retoryczną. Zwrócony ku czytelnikowi i w całości poświęcony refleksji nad jego rolą *Epilog Wydawcy* jest literackim obrazem ważnego etapu dopełniającego proces powstawania poematu, a opowieść o znalezionym rękopisie — metaforą istotnej, obiektywnej zmiany, jaka zachodzi w statusie dzieł literackich, „kiedy z ukrycia wyjdą na publiczne oczy”[10]; metaforą przekształcenia, w wyniku którego wytwór artysty, „rękopis”, przestaje być tylko rzeczą materialną i tworem wyobraźni, albowiem — „odnaleziony” w przestrzeni społecznej — staje się lub zyskuje możliwość stania się rzeczywistością. To etap jego lektury i odbioru, swoisty „epilog” pracy twórczej poety, rozpoczynający się w momencie „wydania” utworu czytelnikowi.

Odkrywając pod warstwą fikcji literackiej tak ważną problematykę ontologiczną, odkrywamy w istocie w *Epilogu Wydawcy* Mickiewiczowską koncepcję literatury. *Epilog* potwierdza samym sobą, że prawdą literatury nie musi być prawda zdarzeń, o których opowiada utwór literacki. Równocześnie podsuwa jednak koncepcję nową i nowe wyjaśnienie: prawdą literatury jest jej obiektywne istnienie — kreacja artystyczna zobiektywizowana w lekturze.

Za sprawą sugestii *Epilogu* pytanie o to, czym jest *Grażyna* Adama Mickiewicza, staje się pytaniem ontologicznym, pytaniem o status ontyczny utworu literackiego i o rolę, jaką w jego stanowieniu odgrywa czytelnik.

* * *

Można uznać, że seria pytań rozpoczynająca podjęte w *Epilogu Wydawcy* „badania nad rękopisem” wyraża reakcję czytelnika na tragiczny finał zakończonej właśnie lektury. Ale można też zauważyć, że zawiera ona zarazem sugestię mogącą dotyczyć samego przedmiotu opowieści. Wszystkie pytania kierują bowiem refleksję na przyczyny zaszłych wypadków i wszystkie dyktuje potrzeba wyjaśnienia źródeł tragedii:

Za co Książę sam został, a wyprawił żonę?
Za co śród boju przyniósł niewczesną obronę?
Czy Księżna własną wolą zastąpiła męża?
Przecz Litawor na Niemce jął się do oręża?[11]

[7] J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1. *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995, s. 374.
[8] K. Górski, *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977, s. 56.
[9] J. Tretiak, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Grażyna*, Kraków 1924, s. XXXII.
[10] A. Mickiewicz, *Grażyna*, *Epilog Wydawcy*, w. 17.
[11] *Ibidem*, w. 5–8.

© for this edition by CNS

Sugerując kierunek, tak sformułowane pytania nie określają i nie ograniczają przedmiotowego zakresu odpowiedzi. Ze względu na ogólność wyeksponowanego w nich słowa „dlaczego" mogą odnosić się i do nieopisanych w poemacie zdarzeń, i do nieujawnionych zamierzeń bohaterów, i do pozaosobowych czynników sprawczych przedstawionego porządku świata, w utworze bezpośrednio nieprzedstawionych. Do wszechstronnego rozpatrzenia tego inspirującego obszaru możliwości skłaniają zarówno wnioski wynikające z dalszych „badań nad rękopisem", jak i to, co w *Grażynie* wymownie przemilczane.

Jeśli wyjaśnienie przyczyn zaszłych zdarzeń miałoby polegać na rozpoznaniu zamiarów, motywów czy intencji bohaterów tej opowieści w zrekonstruowanym przebiegu ich czynów, „dostatnich odpowiedzi"[12] nie byłby w stanie udzielić nie tylko przeczytany właśnie rękopis, będący — jak wyjaśnia jego Wydawca — zaledwie bezpośrednią relacją naocznego świadka, obserwującego i komentującego wydarzenia *in statu nascendi*, mogącego tyle tylko w niej umieścić, ile sam „widział lub słyszał"[13], i na tyle tylko „prawdę zmacać", by jej nie zniekształcić „fałszywymi domysłami"[14]. Przeprowadzony w ramach uzupełniania danych „wywiad" z giermkiem Księżnej przekonuje, że oczekiwanego wyjaśnienia nie udzieli również bezpośredni uczestnik i sprawca zdarzeń, świadek tajemnych rozmów pary książęcej i wykonawca podjętych przez Grażynę decyzji, analizujący wydarzenia nawet *post factum* i w świetle ich bezpośrednich skutków.

Za sprawą sugestii *Epilogu* pytanie o to, o czym opowiada *Grażyna* Adama Mickiewicza, staje się pytaniem ontologicznym, pytaniem o czynniki sprawcze rzeczywistości stanowiącej przedmiot jej przedstawienia.

* * *

Kierując refleksję czytelnika na zagadnienie sił sprawczych przedstawionych zdarzeń, autor *Epilogu* podsuwa mu równocześnie specjalny tryb wnioskowania i oceny, stosowany zasadnie wobec różnego rodzaju efektów tworzenia, takich również jak dzieło sztuki, oraz wobec wszelkich nowych, niezamierzonych i nieprzewidywalnych stanów rzeczywistości, takich również jak tragedia — tryb realizujący biblijną zasadę epistemiczną wnioskowania o sprawcy „po owocach", rozpoznawania twórcy w jego dziele. Poprzez zastosowanie konwencji znalezionego rękopisu autor mianowicie otwiera przed czytelnikiem możliwość spojrzenia na przedstawione wypadki w perspektywie dziejów, odczytania ich sensu w świetle i w obliczu nowych postaci istnienia opowieści:

Wieść tłumiona poczęła coraz szerzej latać;
Dziś żadnego nie znajdziesz w nowogródzkiej gminie,

[12] *Ibidem*, w. 9.
[13] *Ibidem*, w. 11.
[14] *Ibidem*, w. 14.

© for this edition by CNS

Co by ci nie zanucił piosnki o Grażynie.
Dudarze ją śpiewają, powtarzają dziewki,
I dotąd pole bitwy zwą polem L i t e w k i [15].

Napisano o tym zakończeniu, że jest „dość górnym przedstawieniem pośmiertnego tryumfu bohaterki w podaniu i pieśni”[16]. Biorąc pod uwagę pełną treść kończącego poemat obrazu, należałoby uznać w nim również tryumf opowieści o Grażynie, a zarazem swoisty sukces wszystkich mieszkańców księstwa. Zakończenie poematu jest bowiem obrazem narodzin w nowogródzkiej gminie zasadniczo nowego sposobu życia, nowej jego wartości. Jaka to wartość, co jest jej treścią i przedmiotem, sugeruje wszakże nie tyle ostatni obraz, ile ostatnie słowo poematu: wieloznaczne i jednoznaczne zarazem w zdumiewającym pogodzeniu wdzięku metafory z precyzją definicji.

Słowo „Litewka” w znaczeniu pierwszym to nowe imię Grażyny. Jako synonim Litwinki przydaje ogólnemu określeniu przynależności etnicznej indywidualnej barwy, poprzez którą wyraża się zapewne szczególny stosunek emocjonalny Nowogrodzian do bohaterki ich pieśni i zarazem szczególny rodzaj bohaterstwa Grażyny. *Słownik języka Adama Mickiewicza* wskazuje na wyjątkowość słowa, odnotowując jednorazowość jego użycia, i potwierdza pośrednio, że poeta utworzył je do nazwania czegoś nie tylko nowego, nie tylko jedynego w swoim rodzaju, lecz także niepowtarzalnego. Ale Litewka figuruje tam, jak to w słowniku, tylko jako synonim[17].

Słowo „Litewka” tworzy także nazwę miejsca, w którym rozegrała się opisana w poemacie bitwa. Bez względu na to, czy „nazwę tę wywiódł Mickiewicz fantazyjnie […] od Litówki, lasu w pobliżu Nowogródka, w którym — wedle miejscowych podań — mieli ponieść klęskę Krzyżacy”[18], odnosi się ona do terytorium, do opisanej w poemacie okolicy. „Pole Litewki” to ważne dla mieszkańców „nowogródzkiej gminy” wspólne miejsce pamięci.

Słowo to ma jeszcze jedno znaczenie, niewykazane w dotychczasowych opracowaniach filologicznych chyba tylko ze względu na jego oczywistość. Litewka to przecież również zdrobnienie słowa „Litwa”. Jako słowo tworzące nową nazwę nadaną swej ziemi przez obywateli księstwa jest ono dla czytelnika poświadczeniem nowej wartości tej ziemi i jej nowego statusu — jest nazwą „małej ojczyzny”. Jest to najogólniejsze i zarazem najpełniejsze znaczenie słowa, ponieważ mieszczą się w nim pozostałe wyróżnione znaczenia, tak jak w przedmiocie, który nazywamy ojczyzną, zawierają się współtworzące ten przedmiot czynniki: materialny, ludzki i aksjotyczny.

Przyjmuję, że autor celowo utworzył słowo o takiej właśnie strukturze znaczeniowej, by mogło ono kierować uwagę czytelnika ku wszystkiemu, co w tym

[15] *Ibidem*, w. 98–102.
[16] W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958, s. 156.
[17] *Słownik języka Adama Mickiewicza*, red. nacz. K. Górski, S. Hrabec, t. 4, Wrocław 1965, s. 93.
[18] J.M. Rymkiewicz *et al.*, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 177.

© for this edition by CNS

dziele ważne, by mogło pełnić rolę klucza nie tylko do warstwy treściowej poematu, lecz także do problematyki jego statusu jako dzieła sztuki. Słowo „Litewka" odnosi zatem nie tylko do tego, „co autor chciał powiedzieć", ale też do tego, czego chciał — wspólnie z czytelnikiem — dokonać. Odpowiada na pytanie zarówno „o czym", jak i „czym" jest *Grażyna*.

Spróbujmy postawić problem statusu utworu i jego przedmiotu najpierw w aspekcie moralnym. Jeżeli poemat jest opowieścią o narodzinach wartości ojczyzny, jak to odczytaliśmy z *Epilogu Wydawcy*, to dlaczego autor tak konsekwentnie przedstawia swą „powieść litewską", również w dołączonych przypisach historycznych, jako historię fikcyjną, wymyśloną od samych podstaw, począwszy od wykoncypowanego imienia tytułowej bohaterki?[19] Jakie miałoby być przesłanie takiego utworu, gdyby był on tylko opowieścią? Czy w sytuacji politycznej, w jakiej powstawał, w sytuacji utraty ojczyzny „prawdziwej", autor zamierzył podrzucić rodakom substytut — ojczyznę tak fikcyjną jak „znaleziony rękopis"?[20]

Jak na takie wątpliwości odpowiada symbolika zakończenia poematu, symbolika ostatniego słowa? Oto obdarzona literackim imieniem tytułowa bohaterka uzyskuje wraz z ostatnim słowem poematu, wyróżnionym przez poetę w tekście nawet specjalnym drukiem, imię nowe, zdumiewająco podobne w swej strukturze znaczeniowej do struktury ontycznej przedmiotu opowieści!

* * *

Czym zatem jest poemat Adama Mickiewicza wobec przedmiotu, o którym opowiada? Konstatując, że sposób i treść odpowiedzi na to pytanie decyduje o sensie, a zatem i o przesłaniu utworu, i że w ostateczności — jako efekt określonego odbioru — należy do czytelnika, dostrzegamy wyraźniej, że cała tkanka fabularna *Epilogu Wydawcy* stanowi sugestywny materiał do ukierunkowanej analizy tego właśnie, w istocie kluczowego w interpretacji dzieła, ontologicznego zagadnienia.

W swej warstwie fabularnej *Epilog Wydawcy* jest opowieścią o opowieści. Przedstawiając różne możliwe wersje i postaci historii Grażyny, poddaje pod rozwagę, że opowieść, na której kanwie powstał poemat, miała lub mieć mogła własną historię i że historia ta — wyjaśniana z perspektywy swego zakończenia — układa się w zarys swoistego procesu, którego kolejnymi ogniwami są kolejne uprzedmiotowione wersje opowieści:

— opisany przez naocznego świadka przebieg zdarzeń, czyli nieopublikowany „rękopis",

[19] Imię „Grażyna" Mickiewicz utworzył od litewskiego słowa *grażuma* — 'piękność, piękne miejsce'. Zob. J.M. Rymkiewicz *et al.*, *op. cit.*, s. 174.

[20] Pozostawiam do szerszego omówienia, również w aspekcie moralnym, najczęstszą w opracowaniach filologicznych interpretację przesłania poematu — mianowicie uznającą go za przykład tak zwanej literatury tyrtejskiej.

© for this edition by CNS

— wspomnienie uczestnika zdarzeń, czyli „wywiad” z giermkiem,

— rozpowszechniająca się wśród mieszkańców gminy „wieść” o wydarzeniach,

— utrwalona w pamięci Nowogrodzian pieśń bohaterska, czyli „piosnka o Grażynie”,

— opublikowany przez Wydawcę jako „powieść litewska” tekst „rękopisu”, czyli utwór literacki oddany czytelnikowi do lektury wraz z „autotematycznym” komentarzem.

Jeśli wymienione wersje opowieści przeanalizować w kategoriach ontologicznych i aksjologicznych zarazem, jeśli postawić wobec każdej z osobna pytanie o to, czym jest i o czym opowiada, to okaże się, że każda z nich jest w łańcuchu pozostałych nie tylko czymś zgoła innym jako przedmiot, lecz także jest o czym innym jako opowieść. W konsekwencji wypadnie uznać, że „pytania do opowieści” o podmiot sprawczy — działań, wydarzeń, dziejów — nabiorą innego sensu i inną uzyskają odpowiedź w zależności od tego, do której z jej wersji zostaną skierowane. W ostatecznej konkluzji takiej analizy trzeba będzie również stwierdzić, że tylko poemat, tylko „powieść litewska” ma za przedmiot swej opowieści ojczyznę jako wartość. Będzie to konkluzja o tyle zaskakująca, że przecież poemat — ostatnie ogniwo łańcucha — jest jako tekst, według świadectwa jego Wydawcy, identyczny ze „znalezionym rękopisem” — pierwszym ogniwem łańcucha. Taka konkluzja może wszakże stanowić przesłankę kilku ważnych twierdzeń ogólnych na temat przedmiotu utworu literackiego: że przedmiot utworu nie jest własnością samego tekstu; że nie da się go „wyczytać” ani ze znaczenia słów, ani z przebiegu opowiedzianej historii, rozpoznać w warstwie artystycznej utworu lub w jego wdzięku estetycznym; że obiektywizuje się on dopiero w lekturze niezależnie od sposobu interpretacji tekstu.

Podejmując próbę wyjaśnienia tej swoistej zagadki ontologicznej, będę chciał opisać poemat jako „miejsce”, w którym dokonuje się złożony proces obiektywizacji przedmiotu opowieści.

* * *

Najważniejszą z punktu widzenia podjętego zadania wspólną własnością wszystkich wymienionych postaci historii Grażyny jest ich definicyjna cecha rodzajowa, ich *genus proximum*. Wspólną własnością relacji, wspomnienia, wieści, pieśni i powieści jest po prostu to, że wszystkie są opowieściami. Analiza polegająca na określeniu, w jaki sposób realizuje się w każdej z tych odmian cecha rodzajowa opowieści, stosująca wobec nich jednakową miarę podobieństwa w ramach rodzaju i jednakowe kryterium odmienności gatunkowej, nadawałaby badaniom walor jednolitości, stały punkt odniesienia i powagę definicji, a jednocześnie stwarzałaby możliwość ujęcia przebiegu odczytywania opowieści w jednolite kategorie.

© for this edition by CNS

Nie tylko zachęty, ale i narzędzi do takiej analizy dostarcza sam autor, konfrontując w *Epilogu Wydawcy* relację świadka wydarzeń ze wspomnieniem ich uczestnika. Już samo takie zestawienie można odczytać jako sugestywną ilustrację tezy, że wyróżniającą cechą opowieści, rodzajową i gatunkową zarazem, jest sposób uczestniczenia opowiadającego w rzeczywistości, o której opowiada, czyli — inaczej mówiąc — konstytuująca i specyfikująca opowieść swoista współzależność między statusem narratora i przedmiotem narracji.

Relacja

Narracja rozwija się w *Grażynie* w poetyce osobowej relacji bezpośredniej, czyli tak, jakby opowiadający miał przebieg wypadków właśnie przed oczami. Zauważono wszakże, iż sama fabuła nie poświadcza obecności przy wydarzeniach jakiejś osoby uczestniczącej w nich jako świadek, a w niektórych scenach obecność świadka wręcz wyklucza — na przykład podczas nocnej rozmowy Księcia z zaufanym doradcą. Wszelako, jeżeli opisowi tej rozmowy towarzyszy osobista refleksja opowiadającego („ta postać coś mi niedobrego wróży”[21]) i jeżeli w poświadczeniu rzeczywistego istnienia jej osobowego świadka miałoby dopełniać się przedstawienie wszystkich okoliczności i czynników sprawczych powołujących do rzeczywistego istnienia przeczytany właśnie utwór, to chcę sądzić, że niewątpliwa sprzeczność tkwiąca w obrazie narratora jako świadka naocznego i zarazem nieobecnego na scenie zdarzeń nie jest świadectwem „niekonsekwencji w konstrukcji sytuacji narracyjnej *Grażyny*”[22], ale że wyraża się w niej świadomie wyeksponowana przez poetę osobliwość samej narracji jako składnika opowieści w lekturze.

W badaniach filologicznych próbowano ująć tę osobliwość w kategorie życia codziennego, zestawiając status narratora *Grażyny* z jakąś specjalną rolą społeczną lub sytuując narrację w szczególnych okolicznościach faktycznych. Konrad Górski na przykład porównał narratora do teatralnego widza, który wypełniałby równocześnie zadania „współczesnych nam sprawozdawców radiowych”[23].

Idąc za sugestiami autora poematu, będę szukał wyjaśnienia wskazanej osobliwości, analizując konstrukcję sytuacji narracyjnej *Grażyny* jako złożony stosunek współzależności trzech składników: narratora, narracji i przedmiotu narracji — w perspektywie odbioru.

Właściwą analizę poprzedzę spostrzeżeniem, że narrator poematu w swej osobliwej roli świadka zarazem naocznego i nieobecnego jest uderzająco podobny do figury świadka dobrze już znanej w świecie sztuki. Przypomina mianowicie chór z antycznego teatru. Warto rozpatrzyć ontyczne podstawy tego podobieństwa

[21] A. Mickiewicz, *Grażyna*, w. 137.
[22] M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 55.
[23] K. Górski, *op. cit.*, s. 54, 55.

© for this edition by CNS

i tego przykładu — zarazem klasycznie prostego i intuicyjnie uchwytnego w swej strukturze ontycznej — tym bardziej że można tego dokonać, opierając się na kategoriach ontologicznych użytych przez samego Mickiewicza, który — jako teoretyk i historyk literatury — tak oto opisał chór w teatrze greckim:

> Chór, który wedle pojęć greckich określonych przez Horacego ma za zadanie dawać rady osobom dramatu, modlić się do bogów, wypowiadać uwagi moralne o akcji, […] wyobrażał w teatrze greckim, jak wiadomo, sumienie zbiorowe; chór, […] owo jestestwo idealne, był głównym aktorem dramatu[24].

Grupa tebańskich starców, branek trojańskich czy korynckich kobiet nie przedstawia w teatrze greckim bohaterów dramatu. Widoczne na scenie teatru postaci wypowiadające uwagi moralne nie są zatem również osobowymi świadkami zdarzeń. Chór jako grupa postaci jest tylko teatralnym uosobieniem tego, co rzeczywiście przedstawia: uosobionym wyobrażeniem oceny moralnej czynów, jakich dopuścili się bohaterzy — najczęściej wraz z jej religijnym uzasadnieniem.

Będąc tym, co przedstawia — wyobrażeniem czy „naśladowczym przedstawieniem", by użyć Arystotelesowskiego terminu — chór jest „tylko" głosem: wyobraża głos sumienia, duszy czy daimoniona — głos ostrzeżenia, osądu moralnego, modlitwę. Oto tajemnica jego osobliwej, nieobecnej obecności jako świadka i uczestnika dramatu i wystarczające, jak sądzę, uzasadnienie nazwania go „jestestwem idealnym".

Przedmiot przedstawienia, czyli to, co Mickiewicz nazwał „sumieniem zbiorowym", a co nazwać można również porządkiem lub prawem moralnym, możemy opisać w postępowaniu niejako zwrotnym — odczytując symbolikę owego naśladowczego przedstawienia czy wyobrażenia, będącego teatralnym „wcieleniem" tak nazwanego bytu. Z realnego punktu widzenia modlący się do bogów i wypowiadający uwagi moralne głos chóru godzi w sobie — jako głos zarazem jeden i głos wielu, jako głos indywidualny i głos zbiorowy — logiczną sprzeczność. Można by powiedzieć, iż jest zaprzeczeniem zasady wyłączonego środka. Mieszcząc i godząc w sobie obie, jest uosobionym głosem trzeciej instancji — ani jednostki, ani grupy — jest owym „brakującym" *tertium*.

Ale również sam przedmiot przedstawienia — przywołany w ewokacjach, ocenach i radach i obecny w nich jako wytwór artysty — można opisać w podobny sposób. Zasady i kryteria moralnego porządku, wzory postępowań i postaw, jakości moralne i skale moralnego dobra nie są indywidualnymi postulatami i nie wynikają ze społecznej umowy. Rozpoznawane są właśnie po tym, że wykazują niezależność od racji zarówno osobistych, jak i zbiorowych, i że nie dają się podporządkować realnym okolicznościom. Mickiewicz nazwał prawo moralne „sumieniem zbiorowym" zapewne nie dlatego, że jest ono prawem zbiorowości,

[24] A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przeł. L. Płoszewski, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 9, Warszawa 1955, s. 152.

© for this edition by CNS

lecz chyba właśnie dlatego, że mając charakter intersubiektywny, czyli zarazem osobowy i pozaosobowy, może być podzielane przez wielu, a dotyczyć każdego.

Nie znajdziemy świadectw wpływu chóru na przebieg akcji i nie przypiszemy mu sprawstwa w zakresie zdarzeń, a jego ewokacje nie zapobiegną katastrofie, ponieważ bohaterowie dramatu antycznego nie kierują się ani zasadami porządku moralnego, ani kryteriami moralnego dobra. Konstytutywną cechą tragedii greckiej wydaje się być ta właściwość jej bohaterów, iż ich życie — wraz z ostatecznym aktem ekspiacji — określa *pathos* ich osobistej racji etycznej, ich osobowy *ethos*, nieczuły na racje moralne[25].

Nie dostrzeżemy w ewokacjach chóru realnej siły sprawczej, a w osobliwej jego obecności na scenie zdarzeń osobowej obecności świadka, jeśli w strukturę dramatu nie włączymy odbiorcy. Dopiero bowiem w perspektywie odbioru, w perspektywie obejmującej pełny zakres istnienia dzieła sztuki, możemy zauważyć, że chór w teatrze greckim jest w roli świadka tragedii figurą sceniczną samego widza, świadka rzeczywiście naocznego i rzeczywiście nieobecnego w przebiegu dramatu rozgrywanego na scenie.

Jako strona w konflikcie racji moralnych i etycznych chór ma istotny udział w budowaniu struktury tragicznej utworu. Ale rzeczywista siła sprawcza tej struktury, a zatem i siła sprawcza chóru jako strony w konflikcie, ujawnia się dopiero w perspektywie odbioru i wyraża się udziałem chóru w stanowieniu sensu, celu i wartości dzieła. W perspektywie odbioru, ponieważ ewokowana głosem chóru „idealna" sfera bytu, sfera bytu „trzeciej instancji", prawo moralne, staje się rzeczywistym czynnikiem sprawczym dopiero za sprawą rzeczywistych świadków dramatu, podmiotów ludzkich prawo to podzielających, respektujących, uwzględniających bądź kontestujących jako rzeczywisty współczynnik ludzkiego istnienia. Ani tragiczność jako wartość dzieła, ani *katharsis* jako jego cel nie byłyby możliwe bez udziału tego współczynnika w podmiotowej strukturze odbioru.

* * *

Nietrudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że narrator *Grażyny* nie jest postacią literacką, a figurę literacką naocznego świadka czynią zeń użyte w narracji formy uosobienia. Dostrzegając wszelako podobieństwo statusu takiego świadka do statusu chóru w greckiej tragedii i upatrując w tym podobieństwie jakiejś obiektywnej podstawy, mogę nie tylko uzasadnić obecność osobliwej figury świadka w „konstrukcji sytuacji narracyjnej *Grażyny*", lecz także wyjaśnić sens ontologiczny takiego konstruktu artystycznego, pozostając zarazem w obszarze zagadnień, na które uwagę czytelnika kieruje *Epilog Wydawcy*.

[25] W sprawie rozróżnienia racji etycznej i moralnej w problematyce antycznej tragedii zob. J. Abramowicz, *Etyka wobec tragedii*, „Prace Kulturoznawcze" 10, 2007, s. 149–167.

© for this edition by CNS

W postępowaniu podobnym do przeprowadzonego pierwszym krokiem powinno być rozpoznanie przedmiotu narracji; powinna zostać udzielona odpowiedź na pytanie, co zostało przedstawione w utworze w poetyce relacji naocznego świadka. Przypomnę zatem, co w tej sprawie podpowiada sam poeta w swym autorskim komentarzu:

Autor, co te historyje składał,
Ile widział lub słyszał (był naonczas w mieście),
To pokrótce spisawszy, zamilczał o reszcie,
Nie mogąc prawdy zmacać i na jaw wysadzić,
A nie chcąc fałszywymi domysłami zdradzić[26].

Prezentując utrwaloną w rękopisie relację jako obraz zdarzeń odtworzony z danych obserwacyjnych, z tego wyłącznie, ile świadek „widział lub słyszał", autor *Epilogu* specyfikuje wszystkie podstawowe składniki strukturalne opowieści: i sposób uczestniczenia opowiadającego w rzeczywistości, o której on opowiada, i tworzywo opowieści, i jej przedmiot. Przedmiotem narracji w *Grażynie* jest sfera rzeczywistości możliwa do zaobserwowania — świat obserwowalny.

Ale czy tak określony przedmiot można sensownie zestawić z przedmiotem ewokacji greckiego chóru? Czy „świat obserwowalny" i „porządek moralny" mają lub mogłyby mieć podobne statusy bytowe? W jakim sensie określenie „idealna sfera bytu" bądź „sfera bytu trzeciej instancji" mogłyby odnosić się do tego, co można po prostu zobaczyć, usłyszeć lub dotknąć, i w jakim sensie przedmiotowi indywidualnej obserwacji mogłaby przysługiwać cecha intersubiektywności?

Poemat rozpoczyna się opisem nieba i ziemi w najszerszej perspektywie, jaką mógłby objąć wzrokiem obserwator w określonych warunkach swego czasu i miejsca — mianowicie z wysokości „nowogródzkiej góry"[27]:

I świat był na kształt gmachu sklepionego,
A niebo na kształt sklepu ruchomego,
Księżyc jak okno, którędy dzień schodzi[28].

Postępując podług przyjętego trybu, mogę zauważyć, że przedstawiony w relacji naocznego świadka obraz świata godzi w sobie logiczną sprzeczność: jednostkowość z uniwersalnością, swoistość z ogólnością. Można by powiedzieć, że jest zaprzeczeniem zasady wyłączonego środka: będąc obrazem świata uchwyconego w niepowtarzalnym momencie i unikalnym miejscu, jest zarazem ogólny, a nawet uniwersalny w swym sensie. Jest to bowiem obraz świata jako domu człowieka. Można tę jego właściwość ująć także *vice versa*: będąc obrazem świata określonego podług praw ogólnych czasu i przestrzeni, jest zarazem obdarzony sensem unikalnym niepowtarzalnego momentu jednostkowego istnienia. Jest to bowiem obraz świata jako przedmiotu indywidualnej obserwacji.

[26] A. Mickiewicz, *Grażyna*, *Epilog Wydawcy*, w. 10–14.
[27] A. Mickiewicz, *Grażyna*, w. 8.
[28] *Ibidem*, w. 5–7.

© for this edition by CNS

Oto częściowa odpowiedź na zgłoszone wątpliwości. Utrwalone w relacji „dane obserwacyjne" nie tworzą obrazu rzeczywistości „samej dla siebie", obrazu jakiejś obiektywnej materialności. Przedstawiają rzeczywistość bogatszą, obdarzoną szczególnym współczynnikiem jakościowym: tworzą obraz świata materialnego w perspektywie ludzkiego w nim bytowania — świata materialnego obdarzonego sensem indywidualnego istnienia.

Jak w takim razie określić status ontyczny świata obserwowalnego, jeśli nie jest on „po prostu" obiektem materialnym? Czy ten bogatszy ontycznie świat istnieje tylko w poetyckim obrazie? Czy jest wytworem poety szukającego podobieństwa wśród rzeczy niepodobnych? Czy może przeciwnie: metaforyczny obraz poetycki jest przedstawieniem naśladowczym rzeczywistości o niezależnym od obrazu statusie, rzeczywistości, która nie należąc do materialnej sfery bytu, nie jest wszakże również tworem poetyckiej wyobraźni, stanowi natomiast jego probierz i uzasadnienie — podobnie jak prawo moralne wobec pieśni i uwag moralnych greckiego chóru?

A przecież to właśnie w tej kwestii wypowiada się sam poeta, przedstawiając w *Epilogu Wydawcy* intencje swego narratora, a w istocie hipotezę, na której opiera się narracja w *Grażynie*. Oto domniemany autor tej opowieści, pozostając wobec przebiegu zdarzeń w pozycji świadka i nie chcąc „zdradzić prawdy fałszywymi domysłami", podejmuje się przedstawienia historii Grażyny wyłącznie na podstawie obserwacji, tylko na podstawie tego, co widzi lub słyszy. Opiera zatem swój zamysł na bardzo ważnym założeniu — w istocie pozaliterackim, ontologicznym, bliskim zresztą w tym charakterze założeniu o intersubiektywności prawa moralnego — na przekonaniu, że istnieje jakaś przedmiotowa prawda obserwowalnej sfery ludzkiego świata, niebędąca wytworem wyobraźni ani indywidualnej, ani zbiorowej, „fałszywym domysłem", mniemaniem czy złudzeniem obserwującego, że ma ona swój odrębny zakres i własne kryteria i że może zostać odczytana przez zorientowanego na jej odczytanie świadka.

Całą poetykę narracji w *Grażynie* można rozpoznać w tym założeniu, ponieważ narracja w *Grażynie* nie jest właściwie „opowiadaniem". To raczej utrwalony na piśmie przebieg „odczytywania" przedmiotowej prawdy o obserwowalnej sferze ludzkiego świata, sprawdzania i potwierdzania danych obserwacyjnych. Oto jak postępuje rozpoznawanie — w blasku księżyca — nadjeżdżających rycerzy:

Wtem się coś z dala na polu ukaże,
Jakowiś ludzie biegą tu po błoniach,
A gałąź cieniu za każdym się czerni,
A biegą prędko, muszą być na koniach;
A świecą mocno, muszą być pancerni.

A oto zaobserwowany sprawdzian prawdziwości tych rozpoznań — potwierdzenie prawdy w jej „owocach":

© for this edition by CNS

Zarżały konie, zagrzmiała podkowa,
Trzej to rycerze jadą wzdłuż parowa,
Zjechali, stają…[29]

Pierwsza, otwierająca przebieg zdarzeń scena fabularna została ukształtowana przez poetę jako modelowy przykład prowadzenia narracji. I samo zdarzenie, i jego nocna sceneria sprzyjają pokazaniu, na czym polega odczytywanie prawdy o obserwowalnej sferze rzeczywistości, czym w istocie jest ta prawda i czym jest wyczytany z poetyckiego obrazu rzeczywisty przedmiot narracji. W modelowym przykładzie w szczególnych, niekorzystnych warunkach samej obserwacji zostaje rozpoznany i samoistnie potwierdza swą przedmiotową ważność pewien niezwykle swoisty składnik obrazu. Są nim niedające się pomylić z niczym innym, niewyrażalne inaczej jak tylko za pomocą metafory lub tautologicznego porównania, obserwowalne jakości zdarzeń i stanów rzeczy. Z taką prędkością nie może poruszać się nic innego jak tylko jeździec na koniu; tak świecić w blasku księżyca może tylko rycerska zbroja; tak wyglądać może tylko coś takiego jak to właśnie.

Mimo iż obserwowalne jakości są cechami konkretnego zdarzenia i konkretnych obiektów materialnych, nie są one „po prostu" obiektywnymi właściwościami fizycznymi. Są to bowiem cechy ocenne i unikalne, przysługujące tej tylko i tak tylko jak ta cenionej kategorii przedmiotów. Mimo iż obserwowalne jakości zostały lub mogły być zidentyfikowane przez konkretnego obserwatora, nie są one „po prostu" odczytanymi przez obserwatora postrzeżeniami i wrażeniami jego własnych zmysłów. Opisany przez naocznego świadka przebieg obserwacji dowodzi, że ocena jakościowa umożliwia rozpoznanie obserwowanych obiektów pomimo niepełności danych postrzeżeniowych.

Definiując świat obserwowalny jako świat ukwalifikowany jakościowo, przypisujemy mu bardzo szczególny status bytowy, wykluczający „realność" jego istnienia. Wszelako, odmawiając mu statusu rzeczy materialnej oraz statusu wytworu psychicznego, możemy z tym większym przekonaniem dowodzić jego pokrewieństwa ontycznego z zestawionym z nim, na razie na zasadzie supozycji, prawem moralnym i szukać przesłanek przemawiających za umieszczeniem go w tej samej co ono sferze bytu „trzeciej instancji".

Opisując świat obserwowalny podług jego naśladowczego przedstawienia w narracji *Grażyny*, przywołam obraz mający potwierdzać, że niematerialna, a jednak obserwowalna sfera ludzkiego świata ma swoją własną prawdę, swoją przedmiotową odrębność, własny, niezależny od obserwatora porządek i może stać się samoistnym czynnikiem sprawczym ludzkich działań.

Oto prowadzący swój oddział Książę dostrzega nagle w środku lasu, w blasku księżyca, „zbroje, chorągwie, szyszaki i groty"[30] krzyżackiej konnicy:

[29] *Ibidem*, w. 17–24.
[30] *Ibidem*, w. 837.

© for this edition by CNS

Tak w noc miesięczną wyglądają świetnie
Na czole Ponar zasadzone bory,
Gdy z nich oskubie wicher szaty letnie,
A rosa, jasne wieszając bisiory,
Nagle się mrozem w śrzon perłowy zetnie;
Błędnym przechodniom zdają się u wniścia
Lasy ze srebra, a z kryształu liścia.

Ten widok gniewy w Książęciu poduszcza,
Skoczył z wyniosłym nad głową żelazem…[31]

Jak wyjaśnić sugerowaną w tym zestawieniu zależność? Dlaczego widok krzyżackiej konnicy, kojarząc się z obrazem „świetności" litewskich borów, rozpala gniew i podrywa do walki? Zachowanie Księcia może być chyba tylko reakcją na zaskakującą nieprawdę ikonicznego porządku. Natomiast intencją autora tej sceny — ilustracja tezy, że świat obserwowalny, będąc obszarem swoistego, autonomicznego ładu, polegającego przynajmniej na tym, co sugeruje przedstawiony konflikt: na zgodności jakości rzeczy z obrazem rzeczy, jest lub może się stać samoistnym czynnikiem sprawczym w przebiegu zdarzeń.

Ale czy z opisanej sceny, umieszczonej w poemacie w kontekście militarnego starcia niemal jak hasło do boju, miałoby także wynikać, że określony ład ikoniczny lub jakiś inny porządek obserwowalnej sfery ludzkiego świata jest „własnością" jakiejś grupy społecznej, wspólnoty etnicznej czy narodowej? Czy określony ład ikoniczny ma zatem społeczne podstawy i społecznie określone granice?

Odpowiedź na te pytania znajdziemy w tym samym obrazie, który je sprowokował, tak jakby autor językiem metafor prowadził teoretyczny dyskurs. Przynoszą ją owi „błędni przechodnie" — przypadkowi świadkowie „świetności" litewskich borów, stanowiący w tym miejscu, w lekturze, mocny argument za tezą, że jakości świata obserwowalnego mogą być dostępne każdemu, kto tylko zwróci na nie uwagę, że świat obserwowalny nie jest zatem niczyją własnością i sam nie wyznacza swych społecznych granic. Można powiedzieć, że błędni przechodnie poświadczają swą obecnością pewną zasadniczą właściwość świata obserwowalnego — jego intersubiektywność.

Mimo że narracja w analizowanym fragmencie poematu opiera się nie tylko na tym, co widzi „naoczny świadek", lecz odnosi także do tego, co widzą obserwowani przez niego uczestnicy wydarzeń, nie wykracza ona poza udzielone narratorowi kompetencje, konsekwentnie pozostając w granicach swego swoistego przedmiotu. Przedmiotem narracji nie są tu przecież indywidualne postrzeżenia i stany psychiczne z nieobserwowalnej sfery psychiki indywidualnej, lecz właśnie intersubiektywne, czyli dostępne każdemu, obserwowalne jakości świata.

W obszerniejszym omówieniu poetyki narracji w *Grażynie* — z perspektywy poematu, a nie tylko *Epilogu* — trzeba będzie zwrócić uwagę na wielogłoso-

[31] *Ibidem*, w. 841–849.

© for this edition by CNS

wość narracji, wyrażoną w różnych postaciach tak zwanej mowy pozornie zależnej, jako jeszcze jeden literacki sposób przedstawienia intersubiektywności jej przedmiotu.

* * *

Przedstawiona charakterystyka świata obserwowalnego — przedmiotu narracji w *Grażynie* — opiera się na rozróżnieniu, bez którego nie dałoby się jej ani dokonać, ani obronić i które domaga się obecnie osobnego omówienia. Z przeprowadzonych analiz rozróżnienie to powinno już zresztą wynikać całkiem wyraźnie: świat obserwowalny nie jest obrazem. Od obrazu różni go radykalnie jego status bytowy. Świat obserwowalny nie może być obrazem: wizualnym, akustycznym, słuchowo-wzrokowym, językowym czy jakimkolwiek innym, ponieważ nie jest nie tylko — jak rzecz — bytem fizycznym, nie tylko — jak wyobrażenie — bytem psychicznym, lecz także — jak na przykład krajobraz — psychofizycznym. Godząc i łącząc w sobie sfery materialności i psychiczności jako ich swoisty porządek strukturalny, jako ich wewnętrzny ład jakościowy świat obserwowalny nie może być zatem dany „bezpośrednio" — tak jak bezpośrednio dane być mogą rzeczy, wyobrażenia, myśli i obrazy. I w tym sensie, nie będąc bezpośrednio dany, świat obserwowalny nie istnieje „realnie". Może właśnie z tego powodu mówimy o nim językiem metafor, symboli, przekonań i naukowych hipotez. Może dlatego jego rozpoznanie, podobnie jak ocena moralnej jakości czynu, wymaga specjalnej, skierowanej na jego jakość uwagi.

W przedstawieniu naśladowczym, na przykład w narracji *Grażyny*, świat obserwowalny jest oczywiście obrazem. Ale również w przedstawieniu świata obserwowalnego można dokonać wyraźnego rozróżnienia: można mianowicie odróżnić przedmiot przedstawienia od jego treści. Tylko treść przedstawienia jest bezpośrednio danym obrazem. Jako obraz jest ona wszakże subiektywnym wytworem jednostkowej lub zbiorowej świadomości, kreacją artystyczną, wyobrażeniem, wrażeniem, zmyśleniem, marą. To, że ścięte mrozem lasy „zdają się" w księżycową noc jakby z kryształu i srebra, to tylko dość konwencjonalna treść przedstawienia przypisanego przez poetę obserwatorom. Podług takiego kryterium nawet „świetność" wyglądu, będącą już jego bezpośrednią kwalifikacją jakościową, zaliczymy do treści przedstawienia, bo jest ona jakościową kwalifikacją wytworzoną przez świadomość, bo jest komunikowalną i potwierdzalną społecznie „interpretacją" jakości obserwowalnej.

W przedstawieniu naśladowczym, jakim jest narracja w *Grażynie*, świat obserwowalny jako przedmiot jest przedstawiony wówczas, gdy przedstawione są w nim jego swoiste właściwości ontyczne: to, że nie jest on wytworem ani jednostkowej, ani zbiorowej świadomości, że nie jest bytem materialnym, że jest uposażony jakościowo i że jako ład obserwowalnych jakości stanowi samoistną siłę sprawczą ludzkich czynów i swoisty współczynnik ludzkiego bytu. O właściwościach tych w utworze się mówi: przedstawia je metaforyka opisów przyro-

© for this edition by CNS

dy, odsłania symbolika ludzkich zachowań, sugeruje poetyka narracji i autorski komentarz. Ale czy tylko „mówi się" o nich, „przedstawia" je i „sugeruje"? Czy w odpowiedzi na postawione na wstępie pytanie, na pytanie, czym jest i o czym opowiada relacja narratora *Grażyny*, powiemy tylko, że jest ona naśladowczym przedstawieniem świata obserwowalnego? Czy nie jest możliwe, by narracja w *Grażynie* nie tylko „przedstawiała" właściwości swego przedmiotu, ale również je „posiadała"? By była nie tylko „przedmiotem"? By była rzeczywistością?

Pozytywna odpowiedź na to pytanie wymaga uwzględnienia pełnego zakresu istnienia dzieła sztuki, rozpatrzenia jego struktury również w perspektywie jego odbioru, określenia roli, jaką w stanowieniu statusu utworu literackiego odgrywa czytelnik.

* * *

Podobieństwo Mickiewiczowskiego narratora i greckiego chóru w roli świadków ma podstawę obiektywną. Jest nią podobieństwo ontyczne przedmiotów ich naśladowczego przedstawienia: porządku jakości moralnych i porządku jakości obserwowalnych, należących do tej samej, różnorako uposażającej jakościowo świat człowieka sfery bytu, nazwanej przeze mnie rzeczywistością „trzeciej instancji". Z perspektywy tej wspólnej podstawy status chóru w strukturze dramatu i status narratora w strukturze poematu okazują się homologiczne. Narrator *Grażyny* jest figurą literacką czytelnika dokładnie w tym samym sensie, w jakim figurą sceniczną widza jest chór z greckiego teatru.

Powrócę do sceny, od której rozpocząłem analizę „relacji naocznego świadka", fragmentu opowieści, w którym osobista, ale nie osobowa obecność narratora tak bardzo przypominała udział chóru w przebiegu dramatu. Spróbuję teraz odczytać sens tej osobliwej konstrukcji narracyjnej w sposób podobny do tego, w jaki odczytywałem sens ewokacji greckiego chóru — z perspektywy odbioru dzieła, z pozycji czytelnika, a nie tekstu:

Tak mówił Książę; wprawdzie jego mowa
Zaleca zwykłe do drogi przybory,
Lecz za co nagle i niezwykłej pory?
Dlaczego postać była tak surowa?
A kiedy mówił, choć gwałtowne słowa
Biegą, że jedno drugiego nie ścignie,
Zda się, jakoby wyszła ich połowa,
A reszta w piersiach przytłumiona stygnie.
Ta postać coś mi niedobrego wróży
I głos ten myśli spokojnej nie służy[32].

[32] *Ibidem*, w. 129–138.

© for this edition by CNS

Czy wrażenia i przeczucia świadka włączone w treść relacji mają stwarzać efekt — jak to wyjaśniał Juliusz Kleiner — „subiektywizmu w opowiadaniu", spełniając w ten sposób oczekiwania ówczesnej mody literackiej na „atmosferę epiki angielskiej"?[33] A jeśli wyrażają stanowisko teoriopoznawcze autora, to czy rzeczywiście takie?

Opowieść rozwijająca się w poetyce osobowej relacji bezpośredniej — przedstawiająca przebieg zdarzeń w momencie ich zaistnienia, na oczach obserwatora i w pierwszej osobie — w lekturze staje się lub może się stać opisem rozpoznawania i przedstawiania sobie jej przedmiotu przez czytelnika. Poetyka „odczytywania", tak charakterystyczna dla narracji *Grażyny*, w perspektywie lektury jest nie tylko określoną konwencją artystyczną, lecz także poddanym czytelnikowi sposobem uczestniczenia w rzeczywistości literackiej, zaś włączone w treść relacji komentarze, wrażenia i przeczucia tajemniczego świadka — przedstawieniem możliwych reakcji czytelnika, świadka rzeczywiście naocznego i rzeczywiście nieobecnego na scenie zdarzeń.

Takie odczytanie byłoby nieuzasadnione, a w „konstrukcji sytuacji narracyjnej *Grażyny*"[34] trudno byłoby dopatrzyć się konsekwencji, gdyby nie istnienie rzeczywistego związku dzieła i czytelnika z niematerialną i pozaosobową sferą jakości. Przekonuje o nim wszelako, podobnie jak wcześniej omawiane opisy przyrody i zdarzeń, również przytoczony fragment, obrazujący autonomiczną moc sprawczą jakości i testujący zarazem ich obserwowalność w bardzo szczególnym obszarze indywidualnego istnienia — jako współczynnika i miernika ludzkich intencji, zamierzeń i celów.

Nocna rozmowa Księcia z Rymwidem dotyczy organizacji wyprawy wojennej przeciw Witoldowi, wspartej — jak Książę za chwilę wyjawi zaufanemu doradcy — przymierzem z Krzyżakami. Ale przedmiotem komentarzy i źródłem złych przeczuć świadka tej sceny nie są ani zamierzenia Księcia, ani ich motywy, gdyż „zamiar wylęgły w myślenia pomroku"[35] leży poza obszarem jakiejkolwiek obserwacji, a jego motyw — może nawet poza świadomością samego Księcia. Niepokój budzi rzucająca się w oczy prawda obrazu: tak nie może wyglądać i zachowywać się człowiek mający dobre intencje.

Nie tylko relacja z nocnej rozmowy, drobiazgowo rejestrująca w zachowaniu Księcia wszelkie symptomy „wnętrznej wrzawy"[36], ale i późniejszy rozwój zdarzeń przekonują o trafności tego pierwszego rozpoznania. Ostatecznym jej potwierdzeniem fabularnym będzie finałowa katastrofa i ostatnie zdanie Księcia: „Ja się zemściłem, lecz ona nie żyje!"[37].

---

[33] J. Kleiner, *op. cit.*, s. 374.
[34] M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 55.
[35] A. Mickiewicz, *Grażyna*, w. 234.
[36] *Ibidem*, w. 88.
[37] *Ibidem*, w. 1087.

© for this edition by CNS

Narrator, świadek tego tylko, co widzi i słyszy, nie wyjaśnia, co Książę miał na myśli. Czy mówił o zemście na zabójcy Grażyny, Krzyżaku żywcem płonącym właśnie na ofiarnym stosie, czy może również o motywie niedoszłej wyprawy przeciw Witoldowi, ukrywanym lub nieuświadamianym podczas rozmowy z Rymwidem. Nie wyjaśnia, czy finałowa scena tej opowieści przedstawia akt rozpaczy, czy akt ekspiacji. I właśnie dlatego daje pod rozwagę to wszystko równocześnie: ocenę zemsty jako zemsty, niezależną od racji zamierzeń i racji dokonań, od osobistych intencji i indywidualnych interpretacji; ocenę jakości zemsty jako rzeczywistego, pozaosobowego czynnika sprawczego w strukturze jakości ludzkiego bytu.

Wspomnienie

Znane mi interpretacje utworu przypisują zamieszczonej w *Epilogu Wydawcy* drugiej wersji opowieści funkcję końcowego wyjaśnienia. Relacja giermka Księżnej, ujawniając treść tajemnych rozmów pary książęcej, miałaby wyjaśniać wzajemną zależność zamierzeń, czynów i decyzji bohaterów i odpowiadać w ten sposób na postawione w *Epilogu* w imieniu czytelnika pytania[38], albo — według innej koncepcji — dostarczać ostatecznego rozwiązania zagadki, zadanej czytelnikowi przez autora „sensacyjnej, na intrydze opartej akcji"[39].

Zauważę zatem, że przedstawiona w *Epilogu* druga wersja opowieści już od strony czysto formalnej różni się istotnie od wersji podstawowej, od „rękopisu". Jej narrator nie jest uosobioną figurą literacką naocznego świadka, lecz jednym z bohaterów poematu, postacią uczestniczącą w zaszłych wypadkach i współodpowiedzialną za ich przebieg, a jego narracja — wspomnieniem. Także jako wypowiedź, jako forma językowa, opowieść Giermka jest sugestywnie swoista. Dla czytelnika, który po zakończonej właśnie lekturze poematu natrafia na nią w adresowanym do siebie posłowiu, jest niemal jak materiał porównawczy. Jako świadectwo mające służyć pomocą w odczytaniu sensu wydarzeń być może w swej odmienności ukrywa taką możliwość:

„Księżna sfrasowana
Długo błagała męża, padłszy na kolana,
Ażeby na kark Litwie nie zwał nieprzyjaciół;
Ale on tak się w gniewie uporczywy zaciął,
Iż jej prośby z szyderczym słuchając obliczem,
»Nie i nie« odpowiadał…"[40]

[38] J. Kleiner, *op. cit.*, s. 374.

[39] M. Maciejewski, *op. cit.*, s. 154.

[40] A. Mickiewicz, *Grażyna*, *Epilog Wydawcy*, w. 33–38. Wypowiedzi postaci są w *Grażynie* ujęte w cudzysłowy.

© for this edition by CNS

Rzuca się w oczy, że opowieść Giermka realizuje całkowicie odmienne niż poemat zamierzenie narracyjne, przedstawia historię Grażyny z zupełnie innego punktu widzenia i odsłania w niej zupełnie inną niż poemat sferę rzeczywistości. Diagnozując stany emocjonalne bohaterów, rozpoznając motywy ich postanowień i intencje czynów w rekonstruowanej z pamięci, zamkniętej strukturze zdarzeń, rzeczywiście udziela odpowiedzi na postawione w *Epilogu* pytania. Wyjaśnia mianowicie, iż przyczyną tragedii były ludzkie emocje: gniew, upór, pycha i nienawiść, pogarda i strach, poczucie podporządkowania i poczucie władzy; że to w ludzkiej emocjonalności tkwi moc sprawcza wydarzeń.

Zauważamy wszelako, że udzielone wyjaśnienie możliwe jest nie dlatego, iż w swej poprzedniej roli narrator był powiernikiem Księżnej i świadkiem tajemnych rozmów książęcej pary. Tę okoliczność można uznać nawet za fabularną metaforę. Giermek udziela w *Epilogu* wyjaśnień z pozycji „człowieka świadomego tajemnicy”[41], ponieważ potrafi rozpoznawać prawdy ukryte w trudno dostępnych wnętrzach: odgaduje motywy ludzkich zachowań, wyjaśnia intencje. Wszakże osobliwością tych rozpoznań i tych wyjaśnień — rzucającą się w oczy w zestawieniu ze sceptycyzmem poprzedniego narratora — jest ich jednoznaczność, ich zupełność i definitywność. Być może to na tę cechę opowieści Giermka zwraca uwagę poeta, nazywając opowiadającego „człowiekiem mniej w języku skromnym”[42]. A zwraca uwagę, gdyż w swoistej „poetyce oczywistości”, w której sformułowane zostały wyjaśnienia Giermka, wyraża się i zakreśla swe granice rzeczywisty świat tej opowieści.

Przedmiotem opowieści Giermka jest sfera ludzkiej emocjonalności. Określając status ontyczny tej sfery podług sposobu jej prezentacji, nazwę ją sferą rzeczywistości bezpośredniej, psychospołecznej, realnej. W istocie: narrator rozpoznaje stany emocjonalne swych bohaterów i wyjaśnia intencje ich czynów nie na innej podstawie jak na podstawie oczywistości własnych uczuć i mniemań, a zarazem w „zdefiniowanych” społecznie sytuacjach, w interaktywnej strukturze społecznego tworzenia i doświadczania rzeczywistości. W świetle tej opowieści emocjonalność jest w ludzkim świecie psychospołecznym czynnikiem sprawczym.

Opowieść prezentuje swego narratora jako uczestnika sfery emocjonalności szczególnie wyraziście w tych fragmentach, w których Giermek opowiada o sobie samym. To z nich właśnie można wywnioskować, jaką rolę odgrywa jego opowieść w budowaniu sensu całego utworu:

„…ja, drżący ze strachu,
Wsunąłem się na klęczkach w ciemny zakąt gmachu…”

„Książę płacze, podnosi, zemdlona upada.
Skonała. — Wstał i odszedł, i rękami oczy

[41] *Ibidem*, w. 24.
[42] *Ibidem*, w. 26.

© for this edition by CNS

Zakrył, i stał. — Ja wszystko widziałem z uboczy.
A gdy z Rymwidem jęli kłaść na łoże ciało,
Umknąłem”[43].

Można by powiedzieć, że w opisach swych emocji Giermek niemal dokładnie cytuje *Poetykę* Arystotelesa: „widziane z uboczy” tragiczne wydarzenia wzbudzają w nim, jak w widzu z antycznego teatru, uczucia trwogi i litości.

Podobieństwo nie może być niezamierzone. Przedstawiając własne reakcje podług Arystotelesowej wykładni urzeczywistniania się celu tragedii w odczuciach jej odbiorców, Giermek ujawnia jeszcze jedną swą rolę w utworze. Prezentuje się jako jego odbiorca właśnie, jako „czytelnik”. Jego opowieść okazuje się pierwszym „odczytaniem” sensu poematu i literackim obrazem indywidualnego urzeczywistniania się tego sensu — obrazem urzeczywistniania się sensu historii Grażyny w sferze uczuć. Rolę tę potwierdza ostatnie zdanie opowieści, skierowane bez wątpienia do czekających na wyjaśnienia czytelników z pozycji kogoś, kto zna literacką postać historii Grażyny i kto na swój sposób, mianowicie emocjonalnie, uczestniczył w niej rzeczywiście, a nie tylko fikcyjnie — jak postać literacka:

„Umknąłem. — Wiecie wszyscy, co się dalej stało”[44].

Postać Giermka można uznać za modelową postać czytelnika, który urzeczywistnia sens utworu literackiego, odkrywając w nim prawdę własnych uczuć.

Można przyjąć, że opowieść Giermka ilustruje z perspektywy odbiorcy Arystotelesową definicję tragedii. Ale jest ona zarazem rodzajem ontologicznego komentarza do podstawowej tezy i do głównych kategorii tej definicji. W istocie poświadcza, że „naśladowcze przedstawienie akcji poważnej” wzbudza w odbiorcy określone uczucia, a nawet że doprowadza do „oczyszczenia” tych uczuć, do *katharsis*[45]. Ale prezentując ów proces jako szczególny rodzaj uczestnictwa w „przedstawionej akcji” i jako rezultat określonego jej odczytania, ilustruje bardzo szczególny przypadek ogólnej tezy Arystotelesa. Nie przedstawia procesu urzeczywistniania się „celu” tragedii, lecz proces urzeczywistniania się określonego zakresu jej sensu. W zestawieniu dwóch odmiennych wersji historii Grażyny — „rękopisu” i jego „odczytania” — widać szczególnie wyraźnie odmienność ontyczną dwóch możliwych „celów” i dwóch „zakresów sensu” przedstawionych na kanwie tej historii. W pierwszej wersji przedmiotem „naśladowczego przedstawienia akcji poważnej” było to, co intersubiektywnie obserwowalne, pozaosobowe i niebezpośrednio dane. W drugiej — to, co subiektywnie odczuwane, osobowe i dane bezpośrednio.

Jest w opowieści Giermka świadectwo „oczyszczenia uczuć”, potwierdzenie przeżytego *katharsis*. Odnośny jej fragment dotyczy odprawienia krzyżackich

[43] *Ibidem*, w. 67–68, 90–94.
[44] *Ibidem*, w. 94.
[45] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 17.

© for this edition by CNS

posłów, którzy przybyli do zamku, by omówić z Księciem plan wspólnej wyprawy. Gdy Książę z niewyjaśnionych powodów nie podejmuje decyzji, jak postąpić z posłami, Księżna powierza sprawę Giermkowi. Według jego wersji:

„Rozkazała posłańców zatrzymać w tarasie
Lub za mury wyprawić. Wyprawiłem cicho;
Zbłądziliśmy oboje, a stąd całe licho.
Bo komtur odpowiedzią twardą zagniewany,
Miasto posiłków niesie ogień i tarany”[46].

Sposób odprawienia posłów jest w historii Grażyny „perypetią” skonstruowaną niemal dokładnie podług Arystotelesowej definicji — „jest zmianą biegu zdarzeń w kierunku przeciwnym intencjom działania postaci”, prowadzącą do tragicznego finału, a zarazem kumulującą wszystkie okoliczności oraz racje wszystkich stron dramatu, odbywającą się zatem „zgodnie z prawdopodobieństwem lub koniecznością”[47]. Na czym — w takim teoretycznoliterackim kontekście — miałoby polegać „zbłądzenie” bohaterów, Arystotelesowa *hamartia*, wiązane w wyznaniu Giermka właśnie z tym zdarzeniem?

Treści „rozkazu”, o którym mówi Giermek, nie rejestruje w „rękopisie” bezstronna, pozaosobowa relacja naocznego świadka. Dowiadujemy się o nim pośrednio, a jego sens rozpoznajemy cząstkowo — na podstawie zasłyszeń i domysłów Rymwida, spontanicznej reakcji Grażyny na wieść o odprawieniu posłów, a wreszcie — sprzecznych oświadczeń samego Giermka, ale do końca nie poznajemy jego treści. Można by powiedzieć, że ów rozkaz został przedstawiony w utworze jako modelowy przykład „faktu historycznego”. Ostatnią przesłankę mogącą służyć jego rekonstrukcji stanowi właśnie refleksja wykonawcy rozkazu z perspektywy tragicznego finału. Giermkowe wyznanie winy jest wykładnią obu jego ról w utworze — bohatera i odbiorcy — zarazem jego *hamartii* i jego *katharsis.* Na czym ono polega?

Przedstawiona przez Giermka wersja rozkazu jest tak nieprawdopodobna i tak absurdalna, że musi świadczyć co najmniej o niewłaściwym odczytaniu intencji Grażyny. Sprawę, której nie rozstrzygnął sam Książę, Księżna miałaby pozostawić do decyzji swego giermka, wydając mu bezsensowne w tej złożonej sytuacji polecenie wyboru „jednego z dwojga”: posłańców „zatrzymać lub wyprawić”?

Źródło naszej wiedzy o faktach — „rękopis” — nie rejestruje wprawdzie treści samego rozkazu, ale stanowisko Księżnej w sprawie krzyżackiego poselstwa jest tam wyłożone jasno i bezpośrednio w rozmowie Grażyny z Rymwidem:

„Posły odprawim do innego czasu,
Ażeby Książę nagłą odpowiedzią
Nie przyrzekł Niemcom, póki zemstą płonie,
Co by rad cofnął, gdy z gniewu ochłonie. […]

[46] A. Mickiewicz, *Grażyna*, *Epilog Wydawcy*, w. 40–44.
[47] Arystoteles, *op. cit.*, s. 31.

© for this edition by CNS

Zamiarom pana nic się nie uszkodzi;
I potem wojsko może zwołać snadnie,
Jeżeli czas mu serca nie ochłodzi”[48].

„Odprawienie do innego czasu” to w istocie w projekcie Księżnej trzecia możliwość — to odprawienie i zatrzymanie zarazem. Urzeczywistnienie takiego pomysłu, swoistego *tertium*, mogłoby być wszelako możliwe tylko w wyniku pertraktacji z Krzyżakami, musiałoby być efektem dyplomacji i porozumienia. Nieporozumienie między Giermkiem a Księżną, „zbłądzenie obojga”, ma w utworze jasno wyłożone podstawy: w bezpośrednio danym, jednowymiarowym świecie oczywistości Giermek rozumie polecenie Księżnej, jak mu dyktują jego emocje.

Ale nie tylko jego, bo są to uczucia podzielane w całej nowogródzkiej gminie. To one określają stan społecznej świadomości i są w istocie kanwą opowiedzianej w poemacie historii. Przekonują o tym i przygotowują pod tym względem do lektury obszerne przypisy źródłowe[49]. A sam utwór — rejestrując w pierwszym, otwierającym akcję dialogu taką oto opinię nowogródzkich strażników obserwujących zbliżającego się pod zamek jeźdźca, brzmiącą niemal jak *parodos*, jak pierwsza pieśń greckiego chóru, zapowiadająca główny problem utworu:

„To jakiś urwisz od psiarni Krzyżaków,
Tuczny, bo pruską krew codziennie chłepce,
O, gdyby nie był nikt tu więcej z warty,
Zaraz by w bagnie skąpał się ten plucha,
Aż pod most pięścią zgiąłbym łeb zadarty”[50].

Są to zapewne te same emocje, które pokierują Giermkiem, gdy będzie „wyprawiał posłańców za mury”.

Śladem „oczyszczenia” tych uczuć, śladem *katharsis*, są użyte w wyznaniu winy Giermka eufemizmy, którymi stara się on złagodzić przedstawiony w „rękopisie” obraz odprawienia poselstwa i skalę wzajemnego upokarzania. „Cichym wyprawieniem” nazwie Giermek gest wyciągniętej ku bramie ręki, a „zagniewaniem” — wściekłą tyradę znieważonego komtura[51]. Rozpoznając w tej jego wypowiedzi wyznanie winy, można zobaczyć w niej zarazem autorską wykładnię Arystotelesowej kategorii *katharsis*. „Oczyszczenie uczuć” to w wypadku Giermka przemiana złych emocji w uczucia ludzkie.

Tych parę słów ma i dlatego swą wagę, że dopełnia w istocie sens całej opowieści — jest zaprzeczeniem przedstawionego przez Giermka wyjaśnienia. Teza, iż emocje są jedynymi siłami sprawczymi ludzkich zachowań, nie wyjaśnia po-

[48] A. Mickiewicz, *Grażyna*, w. 705–712.

[49] A kieruje ku nim czytelnika z tekstu głównego bezpośrednia, autorska interwencja, zob. przypis do w. 47.

[50] A. Mickiewicz, *Grażyna*, w. 40–44.

[51] *Ibidem*, w. 616–645.

© for this edition by CNS

twierdzonego oto faktu ich samooczyszczenia. Nie wyjaśnia też zmian w sferze mentalnej, jakie — w perspektywie zakreślonej w ostatniej strofie *Epilogu* — zaczynają następować w nowogródzkiej gminie.

Przedstawiony w *Epilogu Wydawcy* przykład otwiera drogę do kolejnych etapów historii opowieści — i jako literackiego procesu odczytywania „rękopisu", i jako historycznego procesu urzeczywistniania się jego sensu.

Wieść. Pieśń. Powieść

Ostatnia strofa *Epilogu Wydawcy*, epilogu, w którym waży się sens poematu, wyprowadza opowieść o Grażynie poza horyzont interpretacji Giermka, poza granice sfery psychospołecznej. Szersza perspektywa i dystans czasowy dają bowiem możliwość pełniejszego rozpoznania podstaw ontycznych przedstawionej historii, pełniejszego rozpoznania obecnych w niej czynników sprawczych.

Ostatnia scena *Epilogu* wraz z „piosnką o Grażynie" i nowym imieniem bohaterki prezentuje wersje opowieści, które faktycznie mogą poświadczać — jak skonstatowano — „pośmiertny tryumf Grażyny w podaniu i pieśni"[52]. Tę konstatację wyrażono nawet jeszcze ogólniej — jako tezę historiozoficzną:

> Poetycka legenda o Grażynie i Litaworze przechodzi w powieść, nadbudowującą nad pierwotnym sensem fabuły i wysnuwającą z historycznych losów podaniowego przekazu — rzecz o formowaniu się tradycji, życiu pamięci zbiorowej, przeżywaniu przez naród historii[53].

Czy stajemy w ten sposób w obliczu sensu? Czy poemat miałby być wobec rzeczywistości „rzeczą o…", jego sensem zaś literacka ilustracja tezy: przedstawienie, świadectwo, wyjaśnienie, wiedza?

Epilog Wydawcy, klucz do poematu, otwierając przed czytelnikiem rozległą perspektywę sensu, możliwość spojrzenia na przedstawione wypadki z dystansu czasowego, nie wyjaśnia, co właściwie stało się z „nowogródzką gminą" jako organizmem politycznym po tragicznej śmierci pary książęcej. O politycznych skutkach intrygi, wokół której rozgrywała się konsekwentnie i z determinacją akcja poematu, *Epilog* nie wspomina zupełnie. Przedstawiony w nim stan rzeczy nie dotyka zresztą w ogóle sfery realności, nie jest umieszczony w określonym, realnym czasie historycznym. Końcowa scena *Epilogu* eksponuje natomiast kreatywność duchową nowogrodzian i wiąże ów stan z postacią bohaterki. Czy w tym przeciwstawieniu obrazów życia nie ukrywa się sugestia co do sensu całości, nie dokonuje przekształcenie „pierwotnego sensu fabuły"?

W momencie katastrofy, w finałowym rozpoznaniu własnej winy, a może nawet rzeczywistego sensu zdarzeń, Książę nazwał Grażynę „bohaterem z ducha".

---

[52] W. Borowy, *op. cit.*, s. 156.
[53] B. Dopart, *op. cit.*, s. 145.

© for this edition by CNS

Nie znamy treści nowych wersji opowieści o Grażynie, o których wspomina w zakończeniu *Epilog*, ale już sam sposób wyrażania tych treści może sugerować, że opisują one i konsumują taką właśnie wartość bohaterstwa bohaterki.

Jeśli kolejne wersje opowieści różni od poprzednich ich przedmiot, może on zostać objaśniony, jak poprzednio, w trybie analizy ontologicznej. Sam *Epilog Wydawcy* nie dostarcza materiału do takiej analizy, ale w innym miejscu, w wyraźnym nawiązaniu do *Grażyny*, autor dopełnia dokładnie to, czego w tym względzie w *Epilogu* brakuje. *Pieśń Wajdeloty*, która w strukturze *Konrada Wallenroda*, następnego w cyklu poematów litewskich, jest wykładem Mickiewiczowskiej ontologii literatury narodowej, nie tylko obrazuje wykład odniesieniami do *Grażyny*, lecz także dostarcza definicji podstawowych kategorii niezbędnych do wyjaśnienia ontologicznego sensu jej zakończenia. W dwóch apostrofach: do „wieści gminnej" i do „gminnej pieśni" — „wieść" i „pieśń", w *Epilogu Wydawcy* przedstawione jako dwie nowe wersje opowieści o Grażynie, są w *Pieśni Wajdeloty* zestawione i zdefiniowane w sposób, w którym w istocie można dopatrzyć się ważnej autorskiej tezy — zarówno historiozoficznej, jak i literaturoznawczej — są tam bowiem zestawione i zdefiniowane jako dwie współzależne siły sprawcze uczestniczące w procesie obiektywizacji zdarzeń, wydarzeń i dziejów.

„Wieść gminna" jako nowa postać opowieści o Grażynie jest nie tylko, jak mógłby sugerować jej sygnalny opis z *Epilogu*, przekazywaną z ust do ust „wiadomością, nowiną, informacją, pogłoską"[54]. Już sama figura apostrofy, w jaką w *Pieśni Wajdeloty* została ujęta definicja „wieści", dobitnie podkreśla jej podmiotowość, dalsze zaś metafory, wraz z metaforą „arki przymierza"[55] — szczególny status jej przedmiotu. W *Pieśni Wajdeloty* wieść gminna została przedstawiona jako odmiana takiej ustnej narracji zbiorowej, której tworzywem, przedmiotem i wytworem jest uczestnictwo duchowe wspólnoty narodowej w sferze wartości. W tej roli przekazywana z ust do ust narracja — jak skarbnica, jak „narodowy kościół pamiątek"[56] — obejmuje i zachowuje to wszystko, co zostało rozpoznane lub doświadczone przez wspólnotę jako etycznie wartościowe, wyjątkowe, najlepsze — w jej czynach, myślach, uczuciach:

> W tobie lud składa broń swego rycerza,
> Swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty[57].

We wskazanej sekwencji metafor wyobrażony został akt waluacji. Rozpoznanie w „broni swego rycerza" narzędzia lub sposobu czynienia dobra, rozpoznanie w niej racji etycznej bohatera, łączy się w takim akcie z najlepszymi myślami i najpiękniejszymi uczuciami współobywateli — jest uznaniem i odczuciem war-

[54] *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 9, Wrocław 1977, s. 721.

[55] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 2. *Powieści poetyckie*, Warszawa 1948, *Uczta*, w. 177.

[56] *Ibidem*, w. 184.

[57] *Ibidem*, w. 179–180.

© for this edition by CNS

tości. Ale przypisanie wartości nie jest w tej sekwencji aktem ani psychicznym, ani społecznym, choć jest aktem zarazem indywidualnym i wspólnotowym. Jego swoistość bytową wyraża metafora arki przymierza, gdyż złożona w arce rzecz wartościowa uzyskuje i objawia, jak sama Arka i spisane w niej zasady dobrego życia, umocowanie transcendentne, a akt przypisania wartości — ważność niesprowadzalną do jednostkowego lub zbiorowego uznania.

Przedmiotem „wieści gminnej", tym, co poeta nazywa „arką przymierza między dawnymi a młodszymi laty" i „narodowym kościołem pamiątek", jest doświadczenie etyczne wspólnoty, „pamiątki" uobecnień wartości etycznych, kształtowane w dziejach wspólnoty jej duchowe uposażenie — jej mentalność, nazwana w innym miejscu przez Mickiewicza „wiekowym usposobieniem ludu"[58].

Nazywając „wieść gminną" „arką przymierza", utożsamiając opowieść z jej przedmiotem, poeta wydobywa bardzo ważną własność opowieści, jej przedmiotu i jej zbiorowego narratora. „Wieść gminna" jako opowieść, której narrator wyraża swe uczestnictwo w rzeczywistości w aktach waluacji, nie tylko „należy" do sfery mentalnej i nie tylko „świadczy" o nowych doświadczeniach etycznych swego narratora, lecz także aktem tym i tym świadectwem sferę tę zmienia i tworzy. Jest nie tylko opowieścią — jest mentalną obiektywizacją swego przedmiotu, mentalnym uprzedmiotowieniem „pamiątek", mogącym względnie trwale pozostawać w zakresie duchowego uposażenia wspólnoty.

Odczytanie opowieści o Grażynie jako wieści i „uczynienie" jej wieścią to w przedstawionej sekwencji metafor rozpoznanie w niej sensu etycznego i przypisanie postaciom w niej uczestniczącym określonych racji etycznych — niezależnie od tego, czy takie rozpoznanie i takiego rodzaju waluacja dokonują się w historycznym procesie rozpoznawania sensu zdarzeń przez „wieść gminną", czy w literackim procesie odczytywania sensu przedstawień. W obu wypadkach rozpoznanie i waluacja mają swe umocowanie w sferze racji etycznych, która stanowi dla tych czynności mentalnych odniesienie niezbędne. Istnienie tego rodzaju odniesienia — umocowanego w transcendencji — mogę wprawdzie przyjąć jedynie na podstawie założenia, wiary lub potrzeby, ale jest to jedyna droga uczynienia z niego analitycznego narzędzia. Jeśli sfera racji etycznych istnieje rzeczywiście i niezależnie od racji innego rodzaju, to ma ona własny zakres, swoiście określone składniki i sobie właściwą strukturę.

Dysponując wyobrażeniem przynajmniej elementarnej struktury racji etycznych, mam szansę rozpoznać ją w *Grażynie*: mogę przypisać przedstawionym w utworze postaciom określone korelacje z porządkiem etycznym, mogę rozpoznać preferencje, postawy, dążenia i cele bohaterów jako etyczne. Zauważę wówczas, że struktura postaci w *Grażynie* nie jest przypadkowa i że nie tłumaczą jej jedynie przedstawione okoliczności realne — społeczne czy polityczne,

[58] A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 5. *Pisma prozą*, cz. 1, Warszawa 1952, s. 179.

© for this edition by CNS

a nawet autorskie zamierzenia artystyczne. Postaci Litawora, Grażyny, Rymwida, Giermka i krzyżackiego komtura współtworzą w poemacie elementarną strukturę etyczną. Indywidualne, niewspółmierne cele bohaterów wypełniają ją w całości.

Pozostawiając do osobnego rozważenia, na czym polegało w tej strukturze racji bohaterstwo tytułowej bohaterki, pozostając na razie w zakresie ontologicznych zagadnień struktury dzieła, na które uwagę czytelnika kieruje *Epilog Wydawcy*, zauważę tylko, że w „uposażeniu" arki czyn Grażyny nie jest już zdarzeniem wśród zdarzeń, działaniem wśród działań. Jest wydarzeniem mentalnym, strukturą duchową, wartościowością. „Wieść" jako mentalna skarbnica tego, co wartościowe, przyjmując i przekazując „młodszym latom" nowy wzór czynienia dobra, nie musi być zatem opowieścią o zdarzeniach „realnych", o tym, co zdarzyło się „naprawdę", bo nie musi być nawet opowieścią o Grażynie i jej nieszczęsnym losie. To, co się w opowieści o Grażynie „dzieje", nie determinuje dziejów. „Dzieje" to być może coś zupełnie innego:

A pomyślałem w duszy: — Cóż są gminne dzieje?
Popiół, w którym zaledwie iskra prawdy tleje;
Hieroglif, mchem zarosłe zdobiący kamienie;
Napis, którym spowite usnęło znaczenie;
Odgłos sławy, wiejący przez lat oceany,
Odbity o wypadki, o kłamstwa złamany,
Godzien śmiechu uczonych: lecz nim się zaśmieje,
Niechaj powie uczony, czym są wszystkie dzieje?[59]

„Wieść gminna", będąc taką zbiorową narracją, której tworzywem, przedmiotem i wytworem jest duchowe uczestniczenie w sferze wartości podług wzorów etycznych, staje się opowieścią o Litewce i sposobem istnienia Litewki.

* * *

W metaforycznych definicjach *Pieśni Wajdeloty* „wieść gminna" i „pieśń gminna" należą do dwóch radykalnie odmiennych pod względem ontycznym sfer rzeczywistości. W bezpośrednim poglądowym przedstawieniu różnica dotyczy stopnia niezależności każdej z tych sfer od czynnika ludzkiego, a zatem i stopnia ich trwałości. Doświadczenie etyczne jako kompetencja wyniesiona z mentalnego uczestniczenia wspólnoty lub jednostki ludzkiej w sferze wartości jest nietrwałe i może, właśnie przez tych, którzy je zdobyli, zostać pozbawione ważności[60]. „Pieśń" je utrwala, „stoi na straży narodowego pamiątek kościoła"[61]. W tym przeciwstawieniu Arka Przymierza bez Pięcioksięgu i wieść o Grażynie bez pieśni bohaterskiej o Litewce miałyby w istocie krótszy żywot. Ale istota tej odmienności,

[59] A. Mickiewicz, *Popas w Upicie. Zdarzenie prawdziwe*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 1. *Wiersze*, Warszawa 1948, s. 147.

[60] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, *Uczta*, w. 182.

[61] *Ibidem*, w. 183–184.

© for this edition by CNS

wyrażona w metaforach jej podstawa ontyczna, tkwi gdzie indziej — w sposobie „umocowania" każdej z tych sfer w transcendencji.

W apostrofie do „pieśni gminnej" „pieśń" nie tylko odczytuje, jak „wieść", transcendentny sens określonych wartości, ale i wyraża — „archanielskimi skrzydłami i głosem"[62] — autoteliczny sens samej transcendencji. Jeśli wymienione archanielskie atrybuty „posłańca" charakteryzują „pieśń" jako sztukę słowa, mówią o jej swoistych celach i jej swoistych środkach wyrazu, czyli o niej samej, to może również słynne zdanie: „Ty czasem dzierżysz i miecz archanioła"[63] dotyczy jej samej? Może miało ono chronić właśnie samą „pieśń" — jej tożsamość, jej autonomię, autoteliczność jej kreacji — przed instrumentalizacją?

Apostrofa do „pieśni gminnej" eksponuje podmiotowość i autonomię „pieśni" w sposób, który upoważnia do nazwania jej statusu autotelicznym. Przedziwny obraz, w którym pieśń niepotrzebna swemu ludowi „ucieka w góry, do gruzów przylega i stamtąd dawne opowiada czasy"[64], można chyba zrozumieć właśnie jako wyobrażenie jej autoteliczności. Sądzę, że pojęcie autoteliczności pozwala pogodzić wyrażone w tym obrazie przekonanie poety o niezależności i podmiotowości kreacji artystycznej z wykładnią jego tezy o niezbywalnej roli odbiorcy w urzeczywistnianiu się jej statusu. Obraz pieśni śpiewającej samą siebie nie tylko nie jest z tezą tą sprzeczny, ale nawet ją dookreśla. Dookreślają ją mianowicie wymienione tu specyficzne potrzeby ludzkie, bez których pieśń byłaby niepotrzebna. Otóż byłaby niepotrzebna, gdyby nie była „karmiona żalem i pojona nadzieją"[65]. A są to potrzeby w istocie równie autoteliczne i równie „umocowane" w transcendencji jak ona sama: skierowany w przeszłość „żal" i zwrócona w przyszłość „nadzieja" dotyczą „całości czasu" — nieśmiertelności. To w sferze rzeczywistości autotelicznej, umocowanej w transcendencji, łączy się autonomia „pieśni", dzieła literackiego, sztuki słowa z autonomią czynnika ludzkiego — czytelnika, odbiorcy, wspólnoty.

* * *

Na podstawie sugestii *Epilogu*, samego poematu, jak i nawiązujących do *Grażyny* poetyckich definicji z *Pieśni Wajdeloty* identyfikujemy przedstawioną i powołaną do rzeczywistego istnienia w dziele Mickiewicza wartość jako wartość ojczyzny. Jej struktura ontyczna odsłania się stopniowo, w miarę rozpoznawania przedmiotu i odczytywania sensu kolejnych, wyróżnionych przez poetę wersji opowieści. Ujawniają się w ten sposób kolejne, odrębne ontycznie sfery rzeczywistości ludzkiego świata i kolejne czynniki sprawcze, „składające się" na całość

[62] *Ibidem*, w. 185.

[63] *Ibidem*, w. 186. Belwederczycy odczytali je podobno jako wezwanie do walki. Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 491.

[64] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, *Uczta*, w. 192–193.

[65] *Ibidem*, w. 191.

© for this edition by CNS

analizowanego procesu urzeczywistniania się wartości. Można wśród nich wyróżnić: intersubiektywną sferę jakości obserwowalnych, psychospołeczną sferę emocjonalności, mentalną sferę racji etycznych, autoteliczną sferę ludzkiej kreacji i transcendencję.

Mimo iż przedstawioną w poemacie historię rozpoznajemy jako proces, nie jest ona jakimś deterministycznym *continuum* z wyłącznie jednym możliwym lub jedynie słusznym rozwiązaniem. Taką interpretację wyklucza wprowadzona w *Epilogu* konwencja znalezionego rękopisu, otwierająca specjalną, „dziejową" perspektywę, w której opowiedziana historia strukturalizuje się i obiektywizuje. Dopiero poznanie „owoców" przebiegu zdarzeń — sugeruje autor — stwarza możliwość przypisania zdarzeniom sensu i wartości, rozpoznania w nich dziejowego procesu.

W *Epilogu Wydawcy* historia opowieści o Grażynie przedstawia się jako proces w świetle ostatniego obrazu z życia mieszkańców księstwa: w obrazie sposobu życia, którego status i etos określa pieśń bohaterska — życia w autotelicznej sferze ludzkiej kreacji. Ale nie jest to jeszcze ostatnia odsłona tej opowieści.

„Pole Litewki", metafora kończąca poemat, zakreśla pole kreacji artystycznej jako kreacji literackiej i jest ostatnim aktem naśladowczego przedstawienia procesu narodzin wartości. Ta wartość, nieznana żadnej z poprzednich postaci opowieści — ukryta w strukturze ontycznej poematu i w niej przedstawiona — to „litewskość" jako wartość ojczyzny, swoista własność „pola Litewki" jako całości, będąca tym, co tę całość „stanowi" — co jest nią i zarazem ją ustanawia, co „na swój sposób" obiektywizuje całość jako całość.

Jako własność i wartość całości „litewskość" można zaliczyć do transcendentaliów, rozpoznać w niej byt transcendentny, umieścić w sferze transcendencji ludzkiego świata. Ale jako wartość, która stanowi o swoistości sposobu życia jakiejś narodowej wspólnoty, współokreśla jej etos, „litewskość" należy do sfery wartości narodowej kultury. Można też przypomnieć ze szkolnej lektury, że sam Adam Mickiewicz, mniej więcej w czasach, gdy pisał *Grażynę*, nazywał tę sferę, zapowiadając jej narodziny „w krajach ludzkości" — „światem ducha".

Obraz struktury sfer, naszkicowany podług zawartych w *Epilogu Wydawcy* sugestii samego poety, to obraz zarazem struktury ontycznej świata, w którym urzeczywistnia się wartość, jak i struktury ontycznej „naśladowczego przedstawienia" procesu urzeczywistniania się wartości w *Powieści litewskiej*. Jeśli w tym stwierdzeniu zawiera się autorska sugestia co do sensu poematu, to znajduje się w nim także autorska koncepcja sensu twórczości literackiej — jako urzeczywistniania autotelicznych wartości, jako powoływania świata przedstawionego do rzeczywistego istnienia.

W *Pieśni Wajdeloty* mamy wyobrażenie takiego aktu poetyckiej kreacji. Rozpoznamy w nim dosłowny niemal autocytat: obraz śpiewających wieszczów i tańczących dziewic tak podobny do obrazu rozśpiewanej gminy z ostatniej strofy *Epilogu Wydawcy*:

© for this edition by CNS

Jako w dzień sądny z grobowca wywoła
Umarłą przeszłość trąba archanioła,
Tak na dźwięk pieśni kości spod mej stopy
W olbrzymie kształty zbiegły się i zrosły.
Z gruzów powstają kolumny i stropy,
Jeziora puste brzmią licznymi wiosły
I widać zamków otwarte podwoje,
Korony książąt, wojowników zbroje,
Śpiewają wieszcze, tańczy dziewic grono —
Marzyłem cudnie, srodze mię zbudzono![66]

Pieśń Wajdeloty, jak wcześniejszy *Epilog Wydawcy* i późniejsza *Wielka Improwizacja*, podnosi problematykę udziału odbiorcy w urzeczywistnianiu się statusu literatury. Jak wyjaśnia autokomentarz do tego obrazu, przyczyną nietrwałości wywołanego „dźwiękiem pieśni" przedstawienia jest przyjęta „śród żałośnego spółrodaków jęku"[67] perspektywa realności, z której niełatwo zapewne uznać swoisty sens i docenić swoistą wartość samego dzieła, jego autoteliczność. Próbując wyjaśnić sobie pojęcie autoteliczności, tak potrzebne do teoretycznego ujęcia i do nazwania swoistego statusu rzeczywistości sztuki w koncepcji Mickiewicza, chcę z przedstawionego obrazu i jego autorskiej interpretacji wyprowadzić wniosek, że autoteliczność jest w tej koncepcji wspólną właściwością trzech składników: dzieła, jego odbioru oraz rzeczywistości, która jest przedmiotem kreacyjnego przedstawienia, i że właśnie ze względu na tę umocowaną w transcendencji właściwość stanowią one jedność istnienia.

Lithuaness

Abstract

This work constitutes an introductory chapter to the treatise on the narrative poem entitled *Grażyna* written by Adam Mickiewicz. Based on the suggestion found in the *Epilogue* to *Grażyna,* I identify the value presented and brought to actual existence in this particular work of Mickiewicz as the value of one's homeland. Its ontic structure is gradually revealed, along with progressing recognition of the subject and decoding the meanings of those further versions of the story which are highlighted by the poet. In this manner, subsequent and separate ontic spheres of the reality of the human world as contributing factors for the analysed process are disclosed. It is possible to enumerate the following aspects: intersubjective order of observable qualities, psychosocial emotionality, mental sphere of ethical reasons, autotelic nature of human creation, transcendence.

Keywords: ontic state, object of mimetic representation, story, metaphor, quality, value, transcendence, human world

[66] *Ibidem*, w. 207–216.
[67] *Ibidem*, w. 221.

© for this edition by CNS

Bibliografia

Źródła

Mickiewicz A., *Grażyna. Powieść litewska*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 2. *Powieści poetyckie*, Warszawa 1948.
Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 2. *Powieści poetyckie*, Warszawa 1948.
Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przeł. L. Płoszewski, [w:] *idem*, *Dzieła*, t. 9, Warszawa 1955.
Mickiewicz A., *O poezji romantycznej*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 5. *Pisma prozą*, cz. 1, Warszawa 1952.
Mickiewicz A., *Popas w Upicie. Zdarzenie prawdziwe*, [w:] *idem*, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. 1. *Wiersze*, Warszawa 1948.

Opracowania

Abramowicz J., *Etyka wobec tragedii*, „Prace Kulturoznawcze" 10, 2007.
Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.
Borowy W., *O poezji Mickiewicza*, Lublin 1958.
Bruchnalski W., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Grażyna*, Lwów 1922.
Dopart B., *Forma i sens Mickiewiczowskiej „Grażyny"*, „Ruch Literacki" 43, 2002, z. 2.
Górski K., *Mickiewicz. Artyzm i język*, Warszawa 1977.
Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001.
Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1. *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995.
Maciejewski M., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970.
Rymkiewicz J.M. *et al.*, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2010.
Słownik języka Adama Mickiewicza, red. nacz. K. Górski, S. Hrabec, t. 4, Wrocław 1965, t. 9, Wrocław 1977.
Tretiak J., *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Grażyna*, Kraków 1924.

© for this edition by CNS