

Eligiusz Szymanis

Czym zawinił Konrad Wallenrod? Wallenrodyzm wobec absolutyzmu

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 37, 61-80

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z EPOKI MICKIEWICZA

Eligiusz Szymanis

CZYM ZAWINIŁ KONRAD WALLENROD? WALLENRODYZM WOBEC ABSOLUTYZMU¹

1. UPOLITYCZNIENIE ROMANTYCZNEGO POETY

Od czasu, kiedy z wybuchem powstania listopadowego „słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* – Belwederem” nikt właściwie nie miał wątpliwości, że wydana w 1828 roku w Petersburgu powieść poetycka Adama Mickiewicza wyznaczyła zasadniczą cezurę w literaturze polskiego romantyzmu. Od *Konrada Wallenroda* romantyczny twórca przestawał być egocentrykiem analizującym subtelności własnego niespełnionego uczucia, a zaczynał wyznaczać drogi do niepodległości. Za sprawą tego utworu literatura romantyczna wchodziła w fazę upolitycznienia, która zapewniła jej trwałe miejsce w kształtowaniu tożsamości narodowej. Już Juliusz Kleiner stwierdzał jednoznacznie:

Konrad Wallenrod pierwszy dał wyraz owemu patriotyzmowi, jaki zrodziło załamanie i zduszenie życia narodowego – patriotyzmowi niewoli.

W tym na terenie duchowych dziejów Polski epokowe znaczenie poematu, w którego słownictwie wyraz „wieszcz” po raz pierwszy wysunął się na stanowisko przodujące – i od którego zaczyna się okres poezji wieszczej.

Wznowił on dynamikę tyrtusową, którą w powrocie żołnierskiego marszu tętniła *Pieśń legionów*, wznowił bolesność elegii patriotycznej z czasu rozbiorów – i zainicjował poezję insurekcyjną, nie milknącą potem przez dziesięciolecia.

Literaturze światowej dał *Konrad Wallenrod* pod szatą pozorną bajronizmu jego przewyżczenie: ideę solidaryzowania się wielkiej jednostki romantycznej z narodem. [...] Dał hymn płomienny na cześć ofiarnej miłości ojczyzny i na cześć twórczej poezji narodowej².

Taki też model recepcji utworu pozostaje aktualny po dzień dzisiejszy. Ani deklaracje samego poety, który dość szybko zaczął dystansować się od politycznego przesłania *Konrada Wallenroda*³, ani ustalenia badawcze, wskazujące na znaczące, czysto literackie, konteksty literackie utworu, nie są w stanie przełamać schematu, narzuconego w gruncie rzeczy przez Nikołaja Nowosilcowa, który w denuncjatorskim raporcie stwierdzał:

Jeżeli dzieła podobne [tzn. „sprzeczne z wiernopoddańczą uległością”] są szkodliwe, a nawet występne, to jakże nazwiemy te, które przybrane w nęcące piękno poezji uczą jak żywić ukrytą nieprzyjaźń, udaną wierność i jak przygotować dla współmieszkańców, uważanych za cudzoziemców dlatego, że nie są współplemięncami, najpodstępniejszą zdradę. Do dzieł tego rodzaju należy poemat Mickiewicza pod tytułem *Konrad Wallenrod*...⁴.

Trzeba przyznać, że diagnoza Nowosilcowa, mimo że pisana z pozycji wrogich Polakom, wydawała się słuszna. Tym bardziej, że rówieśnicy Mickiewicza przyjęli utwór podobnie. W innym przypadku „nie stałby się Belwederem”. Na nic nie zdały się, podejmowane przez samego poetę, próby zbagatelizowania utworu. Jak stwierdziła Maria Janion, Adam Mickiewicz:

Chciał spalić *Konrada Wallenroda*, ale on mu się już wymknął. Twórca okazał się bezsilny wobec własnego tworu. Byli inni „słabi”, pragnący zrobić z niego użytek. Spalony w myśli przez Mickiewicza, bohater jego poematu zmartwychwstał jak Feniks z popiołów. Jak to często bywa z postaciami literackimi. Konrad Wallenrod, tyle razy uśmiercany, zaczął – już dawno – żyć własnym, suwerennym życiem, niezależnym ani od zamysłu, ani od woli samego twórcy. Zaczął prowadzić swoje życie pośmiertne⁵.

2. DLACZEGO CHCIAŁ „SPALIĆ WSZYSTKIE WYDANIA”?

To wyraziste usytuowanie *Konrada Wallenroda* w ewolucji polskiego romantyzmu nie powinno zatem skłaniać poety do odżegnywania się od utworu. Młodzi czytelnicy przyjmowali zawarte w nim przesłanie jako zupełnie oczywiste i właściwie dopiero za sprawą tej powieści poetyckiej Mickiewicz stawał się kimś, kto artykułował ich patriotyczne emocje. Rezerwa urzędników rosyjskich, takich jak Nowosilcow, czy klasyków, usiłujących funkcjonować w realiach Królestwa Kongresowego, też wydawała się zrozumiała. Dziwić musi jednak negatywny stosunek do utworu samego poety, który dość konsekwentnie do końca życia deprecjonował tę powieść poetycką. Wielokrotnie określał *Konrada Wallenroda* jako „broszurę”⁶. Na pytanie, co zrobiłby, gdyby był bogaty, miał odpowiedzieć: „Wypuściłbym wszystkie wydania *Wallenroda* i spaliłbym je na jednym stosie”⁷. Wobec ogromnej popularności utworu takie oceny można by uważać za kontrowersyjne.

Przystają jednak dziwić, kiedy w odczytaniu dzieła wyjdzie się poza schemat, schemat narzucony przez Nikołaja Nowosilcowa, a później przez poszukujących uzasadnienia własnej decyzji inicjatorów powstania listopadowego. Albowiem *Konrad Wallenrod* nie musiał być odczytywany w sposób, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni i jaki narzuca tradycja. Jego autor wiedział to najlepiej. Zasadnicze znaczenie miało bowiem osadzenie utworu w kontekście wcześniejszej twórczości

Adama Mickiewicza i kreowanej w niej koncepcji poety. Taki kontekst pozwalał zrozumieć, dlaczego dość szybko uznał autor swoje dzieło za „broszurę polityczną”. Przeciwwstawiało się ono bowiem wyraźnie wypracowanym wcześniej wyznacznikom autentycznej poezji, ale też stanowiło wyraz zaakceptowania metod, które (wbrew temu, do czego jesteśmy przyzwyczajeni) mogły być wywiedzione wprost z rosyjskiej tradycji politycznej.

3. WOBEC UNIWERSALNEJ FORMUŁY POEZJI

Od początku twórczości aż po *Sonety* proponował Adam Mickiewicz koncepcję poety, który potrafi wznieść się ponad uwarunkowania rzeczywistości zewnętrznej w odsłanianiu prawd dostępnych „gdy z oczu ziemskie odpadnie nakrycie”. Formuła poezji objawiającej prawdy, dla których „w języku żyjących nie ma głosu”, zaczęła załamywać się jednak po powstaniu dekabrystów. Brzemień wydarzeń politycznych okazało się wówczas tak ciężkie, że nie dawało się już sprowadzić do poziomu nieważnej doczesności. Represje popowstaniowe nie ograniczyły się bowiem do wyroków, jakie zapadły w procesie wileńskim. Pojawiło się ziarno zwątpienia, czy „boski porządek” rzeczywiście wystarcza, by ogarnąć złożoność rzeczywistości historycznej.

Dotychczas poeta jawił się w dziełach Mickiewicza jako ktoś, kto codzienne doświadczenia potrafi odczytać jako znaki kryjącego się za nimi boskiego, a więc uniwersalnego z natury, porządku. Gustaw podobnie jak Werter, zupełnie niezależnie od czasów i realiów, w jakich umieszczano ich faktyczne czy fikcyjne biografie, niezależnie wreszcie od języka, jakim ich opisywano, ilustrowali te same prawdy. Stanowili znaki jednego alfabetu, który odsyłał do uniwersalnego źródła wszystkich tekstów. Przekłady z Schillera i Goethego mogły się więc wkomponowywać w porządek dzieł Mickiewicza na zupełnie tych samych prawach, co jego autorskie kreacje. Regionalność była kategorią estetyczną, która – jak rodzaj ubrania – musiała wprawdzie zależeć od warunków lokalnych, ale niezmiennie pełniła te same funkcje. Na tym poziomie różnica między klasycyzmem Południa i romantyzmem Północy dotyczyła estetycznego uformowania, które jednak każdorazowo prowadzić miało do objawiania prawdy. Mimo ostrej polemiki z polskimi klasykami, Mickiewicz nigdy nie negował wartości wielkich dzieł klasycyzmu. Każde prawdziwe dzieło było bowiem jego zdaniem nośnikiem objawienia. Ze swej natury nie mogło być więc adresowane do odbiorców wyselekcjonowanych wedle jakichkolwiek kryteriów. Formuła „poety z boskiego natchnienia” kazała przemawiać do każdego czytelnika. Prawdy, które pojawiały się w utworach, nie

mogły mieć więc także specyfikacji narodowej. Były bowiem uniwersalne w najpełniejszym rozumieniu tego słowa. Ojczyzna jawiła się jako miejsce lepiej znane i jako pewien typ krajobrazu. Nie mogła jednak generować wartości absolutnych. Tym bardziej utwory nie mogły być uwarunkowane politycznie, gdyż polityka lokowała się znacznie poniżej tego, czym powinna zajmować się poezja i sztuka.

Przełom, jaki dokonał się w poezji Adama Mickiewicza po powstaniu dekabrystów, polegał więc na zasadniczym przewartościowaniu roli sztuki, która odtąd nie mogła już ignorować ziemskiej rzeczywistości czy widzieć w niej wyłącznie drogę do zbawienia. Wcześniej nawet zakochany Gustaw opowiadał o swojej miłości dla legitymizowania prawa do upominania się o obrzęd dziadów. Wprawdzie w najwcześniejszym etapie twórczości Mickiewicz zafascynowany pomysłami libertyńskimi usiłował postrzegać świat w jego doczesnych przejawach, dotyczyło to jednak utworów sprzed debiutu książkowego. To, co decydował się przekazać publiczności, wyznaczało poecie rolę profety, przedstawiającego boski porządek. Po powstaniu dekabrystów ów porządek został jednak gruntownie zachwiany. Po raz pierwszy poeta nie umiał z wyżyn poezji zdystansować się wobec aktualnych wydarzeń. Wymagały one zaś formuły porządkującej innej niż tylko indywidualna gotowość przestrzegania zasad etyki i wiara w sprawiedliwość Boga.

Nową w gruncie rzeczy formułą porządku, która pozwalała widzieć historię w optyce innej niż ta, która za proces wileński kazała obciążać senatora Nowosilcowa i jego oprawców, za represje wobec dekabrystów zaś personalnie cara, było postrzeganie historii przez pryzmat wyższej logiki dziejów. Z inspiracji Georga Hegla wyłaniały się koncepcje narodu jako podstawowej kategorii historiozoficznej i literatury, jak w nieco późniejszej teorii Maurycego Mochnackiego, jako „uznania się narodu w swoim jestestwie”⁸.

4. W KONTEKŚCIE TRADYCJI LITERACKIEJ

Można by więc uznać, że zagubiony w Rosji Adam Mickiewicz zaczynał dostrzegać narodowy wymiar doświadczeń dziejowych. Powstanie dekabrystów nie powinno jednak skłaniać do takich wniosków. To „przyjaciele Moskale” porwali się na wspólnego wroga – despotę, ograniczającego prawa poddanych. Po powstaniu nastąpiły wszakże długie miesiące niepokoju, kiedy gościnna dotąd Rosja jawić zaczęła się jak wielkie więzienie. Efektem tych miesięcy był właśnie *Konrad Wallenrod*.

Można bowiem przyjąć, niezależnie od tego, kiedy Mickiewicz rozpoczął pracę nad tą powieścią poetycką, że jej ostateczny kształt był następstwem przewarto-

ściowań związanych z powstaniem dekabrystów. Jeżeli nawet zaczął pisać utwór już w 1825 roku, to z owego pierwotnego zamysłu pozostała zapewne niezwykle istotna dla ostatecznego kształtu osnowa uniwersalna. Przecież w *Przedmowie* poeta stwierdzał:

Kilka już wieków zakrywa wspomniane tu wydarzenia: zeszyły ze sceny życia politycznego i Litwa, i najsroższy jej nieprzyjaciel, Zakon krzyżowy; stosunki narodów sąsiednich zmieniły się zupełnie; interes i namiętności, które zapalały ówczesną wojnę, już wygasły; nawet pamiątek nie ocalały pieśni gminne. Litwa jest już całkiem w przeszłości; jej dzieje przedstawiają z tego względu szczęśliwy dla poezji zawód, że poeta, opiewający ówczesne wypadki, samym tylko przedmiotem historycznym, zgłębieniem rzeczy i kunsztownym wydaniem zajmować się musi, nie przywołując na pomoc interesu, namiętności lub mody czytelników⁹.

Odcinał się tym samym od jakichkolwiek politycznych aktualizacji. Tradycyjnie uznawano wprawdzie ową *Przedmowę* za kamuflaż, mający osłabić czujność cenzury, gdyż zasadniczą wartością utworu wydawała się właśnie oczywista aktualizacja. Konrad Górski w *Objaśnieniach wydawcy* wydania jubileuszowego, powtórzonych w wydaniu rocznicowym, stwierdzał bez cienia wątpliwości:

Ostatni ustęp przedmowy, podkreślający, że treść poematu dotyczy wyłącznie zamierchłej przeszłości, miał odwrócić uwagę cenzury carskiej od politycznej aktualności utworu: jego ideologii narodowowyzwoleńczej i rewolucyjnej¹⁰.

Można by uznać oczywistość tego stwierdzenia, gdyby nie pojawiła się w *Objaśnieniach wydawcy* Konrada Górskiego znacząca dość niekonsekwencja. Oto naturalnym dopełnieniem cytowanego fragmentu zdawała się być informacja:

Ponieważ jednak *Konrad Wallenrod* wzbudził podejrzenie niektórych wpływowych urzędników carskich (m. in. Nowosilcowa), Mickiewicz, aby otrzymać pozwolenie cenzury na przedruk poematu, dołączył w drugim jego wydaniu (Petersburg 1829) następujące zakończenie przedmowy: [tu autor *Objaśnień* cytował znane zakończenie przedmowy z drugiego wydania, poświęcone carowi, zamykające się słowami: „Oby imię Ojca tyłu ludów we wszystkich pokoleniach wszystkimi językami zarówno sławione było!"] Tej „pochwały” Mickiewicz oczywiście już nie powtórzył w następnych wydaniach utworu, ogłoszonych poza granicami Rosji¹¹.

Jeżeli jednak oczywiste było, że tej pochwały już nie powtórzył, to rodzi się pytanie, dlaczego powtarzał ostatni akapit, deklarujący brak powiązań ze współczesnością, skoro ten też miał służyć wyłącznie „odwróceniu uwagi cenzury”. Powtarzanie tezy, zniechęcającej do łatwych aktualizacji, również wówczas, kiedy nie trzeba już było prowadzić gier z cenzurą, świadczy zatem, że nie tylko o prosty szyfr polityczny w utworze chodziło. Jak wszystkie dzieła Mickiewicza dotyczył więc również *Konrad Wallenrod* znaczących uniwersaliów. Juliusz Kleiner zwracał przecież uwagę, że:

Miał [...] czytelnik niezdolny do wycucia właściwej treści duchowej, miał nade wszystko cenzor podstawę do sądu, że *Konrad Wallenrod* jest jednym z wielu dzieł w stylu Byrona i Waltera Scotta, z dzieł jawiących się i w poezji rosyjskiej¹².

Nie był przecież bynajmniej *Konrad Wallenrod* prostym podręcznikiem działalności spiskowej. Eksperymenty wersyfikacyjne, oryginalna konstrukcja fabuły, nowatorskie osadzenie w utworze autonomicznych sekwencji w stylu *Alpuhary* – wszystko to zdawało się przekonywać odbiorcę (i to nie tylko „niezdolnego do wycucia właściwej treści...”), że przede wszystkim interesuje autora efekt artystyczny. To zaś nie powinno niepokoić cenzora. W ostatecznym kształcie estetycznym nie powinno też skłaniać do deprecjacji dzieła.

5. ROSYJSKI PRAGMATYZM POLITYCZNY

Nie z powodu kształtu artystycznego był też *Konrad Wallenrod* deprecjonowany przez autora. Można bowiem zaryzykować kontrowersyjną tezę, że utwór, który wykreował podstawy romantycznego patriotyzmu, był w swojej uniwersalnej osnowie wyrazem zafascynowania przerażającym w swojej skuteczności rosyjskim systemem politycznym. Dostarczał jednocześnie poecie swoistego alibi. Wyeksponowanie czynnika narodowego wykluczało bowiem powiązania Mickiewicza z dekabrystami, którzy przecież byli Rosjanami.

Kontrowersyjne zakończenie przedmowy wznowionego w 1829 roku wydania *Konrada Wallenroda*, jeżeli nawet było „łudzeniem despoty”, jak później (w kontekście zmienionych warunków) sugerował sam autor, też wydawało się logiczne. Przebijała z jego tonu ironia, która była swoistą interpretacją powieści o losach tragicznego rycerza. Pod panowaniem cesarza Rosji, „który ze wszystkich królów ziemi liczy w państwie swoim najwięcej plemion i języków”¹³ metody, przedstawione w utworze, nie powinny dziwić. Sens utworu jednoznacznie bowiem usprawiedliwiał polityczny adres. Tak czy inaczej postrzegany monarcha, traktowany jednak jako urząd związany z tradycją narodu a nie osoba, stawał się naturalnym adresatem refleksji wpisanej w utwór, zmierzający do przeformowania myślenia o powinnościach wobec narodu, ale i państwa. Sens utworu doskonale przecież korespondował z zakończeniem przedmowy. Odrzucał w nim poeta uniwersalistyczną formułę osadzenia człowieka w świecie. Proponował zaś przypowieść, która dramatycznie poszukiwała wyższego sensu wpisania w struktury państwowe.

Brzmi to niemal obrazoburczo, ale gdyby *Konrada Wallenroda* odczytywać rzeczywiście w uniwersalnym wymiarze metafory, utwór bliższy byłby tradycji rosyjskiej niż polskiej. Swoista deifikacja narodu, mającego wszakże własne pań-

stwo i władcę, jaka w utworze tym się dokonała, znacznie bardziej mogła podobać się imperatorowi Rosji niż dziedzicom polskiej tradycji demokracji szlacheckiej. Historyczny kostium *Konrada Wallenroda* nie został jednak odczytany metaforycznie, a potraktowany (wbrew przedmowie) jak prosty szyfr, jednoznacznie przenoszący fabułę na relacje polsko-rosyjskie.

Traktowany jako przypowieść, w której nie jest najważniejsze między jakimi nacjami rozgrywają się zasadnicze wydarzenia, apoteozowałby *Konrad Wallenrod* pełną identyfikację z państwem, bo przecież w interesie konkretnego państwa litewskiego działał główny bohater. Taka apoteoza wydawała się naturalna w formule carskiego absolutyzmu. Taka też sportretowana zostanie w *Ustępie Dziadów* drezdeńskich. Gdyby zatem car, adresat końcowej dedykacji w przedmowie do drugiego wydania, przeczytał utwór, nie podejrzewając prostego szyfru narodo-wo-politycznego, wówczas mógłby odebrać go jako wyrastający z najbliższej mu tradycji politycznej. Na gruncie prawosławia bowiem słuszna sprawa polityczna usprawiedliwiała drastyczne środki, dzięki czemu można było wynosić na ołtarze okrutnych i przebiegłych monarchów. Być może więc jednym z etycznych obciążeń *Konrada Wallenroda* jako propozycji konkretnego działania była fascynacja amoralną skutecznością rosyjskiego absolutyzmu. W jakiejś mierze był bowiem *Konrad Wallenrod* wyrazem uznania konieczności podporządkowania racji indywidualnych interesom państwa. Przez Wallenroda przemawia przecież pragmatyzm. Jego decyzję poprzedzają konsultacje. Wprawdzie on jest autorem pomysłu, ale zanim doszło do realizacji

Po niemiecku z Kiejstutem i wajdelotą rozmawiał,
Nie rozumiała Aldona, serce tylko wróżyło
Jakieś okropne wypadki; gdy zakończyli obradę,
Wszyscy trzej ku Aldonie smutne zwrócili wejrzenie. (*Uczta* w. 514–517)¹⁴

Wszyscy trzej zdecydowali więc o konieczności przeprowadzenia kontrowersyjnej misji. Z natury rzeczy przesądzający był jednak głos księcia. W decyzji Wallenroda nie ma nic z romantycznej spontaniczności i odrzucania realiów. Kochającego Gustawa mógł w najmniejszym stopniu nie obchodzić świat, który go otaczał. Kochający Wallenrod musiał liczyć się z realiami. Jego pomysł dojrzał przecież powoli. Gdy Kiejstut pytał:

„Synu [...] Cóż pocniemy z Niemcami?” – „Ojcze – Walter powiedział – Wiem ja sposób jedyny, straszny, skuteczny, niestety! Może kiedyś objawię”. – Tak rozmawiali po bitwie, Nim ich trąba ku nowym bitwom i klęskom wezwała.” (*Uczta* w. 452–455)

Jak długo było więc to możliwe, odkładano realizację sposobu „straszego, skutecznego niestety”. Paradoksalnie był więc *Konrad Wallenrod* pierwszym utworem Mickiewicza, który kazał liczyć się z realiami. Nie zdrada była w gruncie rzeczy jego tematem, bo Wallenrod pozostawał do końca wierny swojemu monarsze i swojej ojczyźnie. Problem *Wallenroda* sprowadzał się do zaakceptowania skuteczności za cenę etyki. Każda władza absolutna stawia poddanych przed takim dylematem. Z powodów mniej czy bardziej osobistych Mickiewicz po raz pierwszy uznał ten dylemat za znaczący i rozstrzygnął go tak, jak oczekivaliby tego władca totalitarnego państwa. Chyba dlatego mógł dedykować utwór carowi. W *Konradzie Wallenrodzie* następuje wszak deifikacja narodu utożsamianego z państwem, którego majestat w naturalny sposób uosabia monarcha.

To, co z perspektywy późniejszych przemyśleń tak razić będzie w *Ustępie*, stanowiło gorzkie przesłanie tej powieści poetyckiej. Można by zatem, choć zabrzmiałoby to obrazoburczo, wobec Wallenroda powtórzyć:

O biedny [...]! heroizm, śmierć taka,
Jest psu zasługą, człowiekowi grzechem. (*Przeгляд wojska*, w. 472–473)

Bohater utworu też przecież wiedział, że „stokroć przeklęta godzina”, w której „chwyci się” wiadomego sposobu. Heroizacja w pieśni gminnej była tylko dramatycznym półśrodkiem. To, co przedsięwziął Wallenrod, pozostawało „człowiekowi grzechem”. We wcześniejszej twórczości Mickiewicza żaden z bohaterów nie był pozbawiony podmiotowości. Wobec Boga nie potrzebował gremiów pośrednich. Trochę za sprawą tradycji libertyńskiej nawet Kościół okazywał się zbyteczny. Przecież polemistą Gustawa w IV części *Dziadów* był ksiądz, reprezentujący stanowisko Kościoła. Poezja wszakże wyrażała kogoś, kto stawał wobec absolutu jako autonomiczna jednostka. Przekonywała także, że nikt i nic nie jest w stanie uwolnić człowieka od moralnej odpowiedzialności za własne czyny. W *Konradzie Wallenrodzie* po raz pierwszy jakaś zbiorowość okazywała się ważniejsza od duchowej istoty człowieka.

To paradoksalne, ale – jak już wspomniałem – kanon lektury tego utworu wyznaczył tropiący spiski senator Nowosilcow, który być może swoje policyjne przeżulenie narzucił przyszłym powstańcom. On wszakże najprawdopodobniej został zainspirowany przez klasyków warszawskich. Tradycyjnie nie potrafimy w ich postawie dostrzec nic poza zaciętrzewieniem. Kiedy w „Gazecie Polskiej” ktoś, ukrywający się za znaczącym pseudonimem S. Szczeropolski, pisał: „*Wallenrod* może być dziełem europejskim, zgoda, ale polskim – nigdy”¹⁵, to wydawać się może, że sądy takie nie zasługują nawet na komentarz. Tak dalece są absurdalne

w odniesieniu do poety, który wyznaczył kanon polskości, i do dzieła tworzącego podstawy nowożytnego polskiego patriotyzmu.

W ówczesnych realiach nie można jednak odmówić owemu Szczeropolskiemu pewnych racji. Broniona bowiem przez klasyków w sferze kultury polska tradycja utożsamiana była z modelowymi wartościami rycerskimi: honorem i poszanowaniem zasad. Już w osiemnastym wieku cudzoziemszczyzna kojarzyła się z naruszeniem tych wartości również w imię pragmatyzmu politycznego. Konserwatyzm obrońców „złotej wolności” polegał przecież na tym, że nie chcieli pryncypiów poświęcić w imię skuteczności. Po utracie niepodległości poszanowanie tradycji jeszcze się nasiliło, bo już tylko w niej dostrzegano szansę na przetrwanie tożsamości narodowej. Być może dlatego spór klasyków z romantykami przybrał na gruncie polskim tak radykalną postać, że obie strony były przekonane, iż walczą o przetrwanie wartości utożsamianych z polskością. W kontekście jednak sarmackiej tradycji *Konrad Wallenrod* podobać się nie mógł. Był „europejski”, bo odrzucał pryncypia etyczne w imię skuteczności. Rzeczpospolita szlachecka właśnie z tak pojmowanym europejskim pragmatyzmem przegrała dlatego, że własną tożsamość ceniła wyżej od skuteczności działania.

Klasycy dostrzegali więc to, co pod wpływem późniejszej recepcji całkowicie poszło w zapomnienie, że *Konrad Wallenrod* może być odczytany jako swoista deifikacja władzy państwowej. Litwa, przedstawiana w tym utworze, ma przecież swojego księcia. Z jego perspektywy Wallenrod jest rycerzem, który dla niego właśnie lub dla racji przez niego symbolizowanych poświęca duszę. W późniejszej twórczości gotowość do takiej ofiary dostrzegał, ale i potępiał Mickiewicz w *Rosjanach*. Kiedy w *Reducie Ordon* pisał o wojskach, „których Bóg i wiara jest car”, to właściwie pisał o żołnierzach skażonych syndromem Wallenroda, dla których nie uniwersalna etyka a interes monarchy stanowi najwyższy imperatyw. Oczywiście można powiedzieć, że nie dla monarchy, a dla narodu poświęca się Wallenrod. Nie tylko jednak król Francji mawiał: „państwo to ja”. Car Rosji miał do tego znacznie większe prawo. Zwrócił na to uwagę Jan Walc w interpretacji *Ustępu*:

W rozumieniu autora *Ustępu* kultura jest wartością najwyższą i jest ona zawsze działaniem zbiorowym, długim i mozolnym, a właśnie zbiorowe jej tworzenie, powszechny w nim udział, jest gwarancją jej wartości przeciwstawionych uroszczeniom samowładztwa carskiego, uosobianego najlepiej przez Piotra I knutowładnego twórcę Imperium, który jak nikt inny miał prawo o sobie powiedzieć *l'état c'est moi*, co przecież w wolnym przekładzie na polski mogłoby brzmieć *Ja i ojczyzna to jedno...*¹⁶

Gdyby więc mniej przeczulony od senatora Nowosilcowa monarcha przeczytał dedykowany sobie utwór, będący apoteozą postawy, w której skuteczność działania dla dobra państwa jest ważniejsza od zbawienia, wcale nie musiałby się oburzać. Była to w końcu opowieść o kimś „z duszą oddanym” i do końca lojalnym, a mimo

to zawsze na wszelki wypadek kontrolowanym i sterowanym. Można założyć, że w realiach politycznych carskiej Rosji zupełnie inaczej odczytywana byłaby informacja, że w chwilach, kiedy głównemu bohaterowi groziło załamanie:

[...] – stary Halban siada
 I wzrok zatapia w oblicze Konrada,
 Wzrok przenikliwy, chłodny i surowy,
 Pełen jakowejs tajemnej wymowy.
 Czy coś wspomina, czyli coś doradza,
 Czy trwogę w sercu Wallenroda budzi,
 Zaraz mu chmurne czoło wypogadza [...] (*Obiór* w. 116–122)

Nie jest to stosowne odniesienie, ale popularne filmy przedstawiające działanie rosyjskich struktur wywiadowczych w różnych czasach, niemal jako element konieczny taką właśnie scenę zawierają. Do agentów trzeba mieć wszak zaufanie, ale zabezpieczone kontrolą. Nie próbuję w ten sposób bynajmniej deprecjonować *Konrada Wallenroda*. Chcę tylko zwrócić uwagę, że sposób lektury, narzucony przez senatora Nowosilcowa i w pełni zaaprobowany przez przyszłych powstańców, wcale nie musiał i nie musi być jedyny.

Tym bardziej, że rzecz jest osadzona na równie na gruncie tradycji rosyjskiej zmitologizowanym konflikcie z Krzyżakami. Litwin, oczywisty protoplasta poddanego cara, w walce z odwiecznym wrogiem Rusi wykazywał modelowe oddanie... Niekoniecznie więc represje musiałyby ściągnąć *Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich* na Adama Mickiewicza. Mogłaby natomiast stać się kanoniczną lekturą w Rosji aż po czasy stalinowskie. Nie była bowiem apologią zdrady. Swojemu monarsze i jego celom pozostawał bowiem Wallenrod niezłomie wierny. Że zaś łamał dla niego kanony etyczne, nie powinno stanowić problemu. Monarcha bowiem był jedynym prawodawcą. Jako „pomazaniec Boży” powinien stanowić dla poddanych jedyny autorytet w naturalny sposób utożsamiany z boskim. Oczywiście tak kreowany bohater realizował „heroizm-niewoli”. Była to jednak ocena z perspektywy polskich tradycji demokratycznych. Formuła „tyś niewolnik” nie powinna przecież dotyczyć Wallenroda. Nie był on niewolnikiem ani w trakcie pierwszego, ani drugiego pobytu w zakonie. Nie był tym bardziej na Litwie. Ojczyzna, którą zostawiał, nie była jeszcze zniewolona. Stawał się zaś niewolnikiem, bo niewolnicze formy działania wymuszała potrzeba skuteczności i poddanie władcy. Tego wszakże i tylko tego nie można było wyraźnie powiedzieć w Rosji. Nie przypadkiem wyłącznie ten aspekt zaniepokoił petersburskiego cenzora, który kazał wykreślić jedynie wers: „Tyś niewolnik, jedyna broń niewolników – podstęp” (*Uczta*, w. 343). Uznawano to zwykle za przejaw braku czujności i większego liberalizmu petersburskiej cenzury, która nie potrafiła do-

strzec tego, co było oczywiste dla Nowosilcowa i cenzorów w Królestwie Polskim. Nie było w tym jednak przypadku. Nie mniej od innych czujny Bazyli Anastasiewicz, który *Konrada Wallenroda* cenzurował, miał po prostu na uwadze imperialne pryncypia, z którymi utwór zdawał się nie kłócić. Nie wolno było jedynie skrajnego podporządkowania monarsze nazywać niewolnictwem, ani metod, którymi imperium nierzadko się posługiwało, uznawać za niewolnicze. To bowiem deprecjonowało godność poddanego i kwestionowało wartość systemu. Postawic, która wydawała się z perspektywy interesu państwa oczywista, nie należało przypisywać takiej proveniencji. Oceniający więc według kryteriów rosyjskich cenzor widział coś, czego nie dostrzegli polscy czytelnicy. Zupełnie nie niepokoił go sposób działania bohatera. Słusznie wszakże dostrzegał, że *Konrad Wallenrod* dotyczył zdrady jako metody, a nie postawy. Bohater utworu pozostawał bowiem do końca lojalny wobec własnego władcy i narodu. Lojalność wobec państwa stawiał wprawdzie ponad etyką chrześcijańską, ale to tradycja prawosławna przewyciężała boską proveniencją majestatu monarchy. Senator Nowosilcow tak naprawdę też nie kwestionował metody. On wszakże zrozumiał, przeciwko komu miała być zwrócona.

6. WOBEC POLSKIEJ TRADYCJI POLITYCZNEJ

Polscy odbiorcy kwestionowali zaś metodę, bądź uznawali ją za oryginalne odkrycie poety. W każdym jednak przypadku mieli świadomość, że jest obca polskiej tradycji. *Konrad Wallenrod* był zatem następstwem przejęcia rosyjskich metod i rosyjskiego modelu funkcjonowania w państwie i historii. Dlatego później Mickiewicz tak nie lubił tego utworu. Być może nawet własną chwilową fascynację uznawał za koronny dowód „szatańskości Rosji”. Stwierdzając później w *Prelekcjach Paryskich*, iż „despotyzm bywał często ciemnością tylko bierną, niedostatkim światła; caryzm jest ciemnością czynną, jest prawdziwym szatanem politycznym”¹⁷, ową kusicielską moc być może miał na myśli. Tym bardziej, że taka ocena wywodziła się wprost z antropologii katolickiej i to w jej polskim, sarmackim wydaniu. Dana przez Boga wolność nie zwalniała w jej kontekście od oceny rozkazów i od odpowiedzialności za działania narzucone. Powiązane z państwem autokratycznie kierowane prawosławie znacznie wyżej ceniło natomiast posłuszeństwo, które nieco później wyda się Mickiewiczowi „psu zasługą”. Trochę uporczywie kontynuując ten wątek, który powróci wszakże w marzeniu o „rządzie dusz”, można by sugerować, że właśnie takie odczytanie wywoływało oburzenie polskich klasyków.

W Królestwie Kongresowym tęsknili już oni za demokratyczną Rzeczpospolitą, obawiającą się przede wszystkim despotyzmu. „Wystawienie rymem wariata i pijaka”¹⁸ nie podobało się przede wszystkim dlatego, że wyrzekął się on etycznej podmiotowości i tak naprawdę godził na formułę „cel uświęca środki”. Motto z Machiavellego mogło być zatem nie tylko czytelnym kluczem do szyfru, a odwołaniem do kręgu wartości, który znacznie mniejsze opory budził na carskim dworze niż wśród szlacheckich patriotów. W realiach politycznego absolutyzmu znacznie łatwiej było zaakceptować *Konrada Wallenroda* jako dzieło parenetyczne. Szpieg bohater pozytywny, zupełnie obcy tradycji szlacheckiej, wpisywał się doskonale w rosyjską formułę funkcjonowania Królestwa Polskiego. Nie przypadkiem Julian Ursyn Niemcewicz napisał w latach dwudziestych komedię *Podjeźrzywy*¹⁹. Liczni szpiedzy i donosiciele, którzy realnie mieli wpływ na rzeczywistość polityczną Królestwa, nie tylko sami uznawali siebie za lojalnych i godnych szacunku obywateli, ale właśnie za takich byli uważani przez carską administrację, co rzetelnie pokazuje Mickiewicz w scenach *Dziadów* drezdeńskich. Zdecydowane odrzucanie takiego modelu lojalności przez Polaków było jedną z przyczyn wybuchu powstania listopadowego. Wówczas jednak Wallenrod nie byłby Belwedrem, a wystrzały belwederskie stanowiłyby erupcję buntu przeciw postawie, której apologię przynosił *Konrad Wallenrod*.

7. DEFINIOWANIE NARODU

Usytuowanie akcji powieści poetyckiej w średniowieczu i przeciwstawienie głównego bohatera zakonowi krzyżackiemu tworzyło bardzo wygodną płaszczyznę do analizowania spraw aktualnych i nie chodzi w tym wypadku tylko o kostium, który osłabiałby czujność cenzury. Ze względów cenzuralnych bowiem każdy kontekst odległej przeszłości byłby funkcjonalny. Nie każdy pozwoliłby jednak przekazać właściwie intencje autorskie. W średniowieczu problemy narodowe w dzisiejszym kształcie właściwie nie istniały. Nie były też jednoznaczne w czasach Mickiewicza. Dość łatwo można by uznawać za przedstawicieli jednego narodu poddanych tego samego monarchy. To jednak w realiach Królestwa Polskiego nie było możliwe. Car – król Polski tworzył właśnie problemy, które rozwiązywać miał *Konrad Wallenrod*. Utwór ten, uznając naród za wartość zasadniczą, musiał wszak zdefiniować ową wartość na nowo. Tymczasem o ile nie było dokładnie wiadomo, jak zdefiniować Litwina, bo różne etnicznie ludy były wśród poddanych litewskiego księcia, o tyle bez cienia wątpliwości wiedziano, kto jest, a kto nie jest zakonnikiem. Zakon tworzył więc niemal współczesne, jednoznaczne poczucie

wspólnoty na wszystkich płaszczyznach identyfikacji. Rycerze zakonu składali śluby, nosili wyraźnie oznakowane stroje (podobnie zresztą jak ich giermkowie nie będący zakonnikami). Stanowili wreszcie, co wówczas było ewenementem, grupę powiązaną ideologicznie. Byli więc formacją, która wytworzyła wewnętrzne więzy, mające w państwowej praktyce społecznej zaistnieć dopiero pod koniec XIX wieku. Państwo zakonne było organizacją społeczności, o jakiej dziewiętnastowieczni teoretycy narodu mogli dopiero marzyć.

Wybór zakonu krzyżackiego na przeciwnika pozwolił zaprojektować problematykę, która w momencie pisania utworu dopiero się wyłaniała. Wobec bowiem jednoznacznej tożsamości Krzyżaków, niejako automatycznie zyskiwali tożsamość Litwini. Byli bowiem tymi, którzy przeciwstawiali się Krzyżakom. Spójność wewnętrzna zakonu miała zapewne duże znaczenie dla rzeczywistego kształtowania się świadomości państwowej ich sąsiadów (co stanowi problem dla dociekań historycznych), w utworze Mickiewicza stanowiła niewątpliwie doskonały sposób na naturalne określenie tożsamości ich przeciwników. Wspólny wróg wyznaczał kryteria wspólnoty grupowej i była to pierwsza definicja romantycznego narodu. Tak rozumiany naród stał się zaś w utworze kategorią podstawową. Właściwie na tym polega przełomowy charakter dzieła. Rysował się w nim projekt zdefiniowania narodu polskiego w opozycji do zaborcy, a nawet dokładniej w opozycji do rosyjskiego zaborcy. Świadomość narodowa Halbana i Litwinów nie tylko nie była więc świadomością średniowieczną ale nawet nie dziewiętnastowieczną z okresu tworzenia dzieła. Mickiewicz projektował dopiero świadomość pierwszych czytelników.

Dlatego też od początku sygnalizował alegoryczność przedstawianych wydarzeń. Ballada *Alpuchara* tak miała się przeciwieństwo do świata przedstawionego w utworze jak utwór do rzeczywistości zewnętrznej. Bohater utworu robił coś, na co nie zdecydował się nikt przed nim. Autor samemu sobie i pierwszym czytelnikom wskazywał drogi, na które nikt wcześniej nie wkroczył, by niedługo „słowo stać się mogło ciałem, a Wallenrod – Belwederem”. Przyjęcie kontrowersyjnych poetyckich dyrektyw wymagało jednak całkowitego przeformowania sposobu myślenia o kanonach etycznych. Na to też zwrócili uwagę czytelnicy.

8. BUNT PRZECIW BOGU

W pierwszych odczytaniach *Konrada Wallenroda* eksponowano przede wszystkim problem nieetycznych metod działania. Bohater utworu, który rozumiał, że „trzeba być lisem”, naruszał zasady kodeksu rycerskiego. To przecież Mickiewicz w młodzieńczych *Warcabach* pisał:

Sarmata, ufność w samej kładący odwadze,
 Woła na cię przed bojem: „Zwalczę, lecz nie zdradzę!” (w.115–116)

I nieco później dodawał w *Świteziance*:

Wszak kto przysięgę naruszy,
 Ach, biada jemu, za życia biada!
 I biada jego złej duszy! (w.126–128)

Problem naruszenia przysięgi nie był więc bagatelny. W kontekście kultury rycerskiej (a taką chciała być przynajmniej kultura szlachecka) nie było miejsca na łamanie słowa, gwarantowanego autorytetem Boga. Nie znaczy to oczywiście, że nie istniał problem szpiegostwa, czy działalności agenturalnej. Niemożliwe było tylko przedstawianie agenta jako bohatera pozytywnego, a poza sferą kreacji artystycznej traktowanie takiej działalności jako powodu do chwały. Mickiewicz pierwszy przedstawił takiego bohatera w formule niemal parenetycznej i to był znaczący przełom etyczny. Nie ten przełom był wszakże najważniejszy. Już on wywołał wprawdzie burzę, ale pierwsi czytelnicy, a także i późniejsi (pod wpływem ukonstytuowania się modelu recepcji utworu w czasie powstania listopadowego) nie zwrócili uwagi na aspekt znacznie groźniejszy. Konrad Wallenrod nie tylko decydował się na działalność agenturalną we wrogiej armii. Niezależnie od ocen ich działania, Krzyżacy nie przestawali być zakonem. Bohater utworu decydował się więc na złożenie fałszywych ślubów zakonnych lub funkcjonowanie w zakonie aż do godności wielkiego mistrza włącznie bez ślubów zakonnych. W każdym przypadku oznaczało to konieczność przyjmowania świętokradczych komunii, gdyż z oczywistych względów wielki mistrz (a wcześniej kandydat na mistrza) nie mógł się szczerze wypowiedzieć. Nie przypadkiem wybór mistrza jest poprzedzony hymnem do Ducha Świętego i modlitwą o wskazanie właściwego kandydata i nie przypadkiem to, co zostaje odebrane jako znak ducha, stanowi precyzyjną manipulację, bo przesądzający głos świętej pustelnicy, która teoretycznie nie powinna nic wiedzieć o świcie poza wieżą, w której jest zamurowana, jest głosem udęczzonej żony kandydata na superagenta. Tymczasem wśród najcięższych grzechów wymieniane są te przeciwko Duchowi Świętemu.

Dylemat moralny bohatera utworu okazywał się więc znacznie trudniejszy. Od początku bowiem wiedział on, że jego wybór oznacza zerwanie łączności z Bogiem i potępienie. Kiedy dojrzał do tej najtrudniejszej decyzji, przyznawał: „stokroć przekłeta godzina, kiedy od wrogów zmuszony chwycę się tego sposobu”. Jak zauważał Juliusz Kleiner: „On, chrześcijanin, wie, że poświęca wieczność. W tej świadomości powie pustelnicy – Aldonie: »Chcę znać zawczasu, co mię w piekle czeka«. Ma pełną świadomość, że »niebo za młodu umiał poświęcić«²⁰.

Stwierdzenia te nie były w najmniejszym stopniu metaforyczne. Nie było „niebem” życie na Litwie z żoną wśród przyjaciół. Taka zresztą ofiara nie byłaby niczym szczególnym w kontekście rycerskich obowiązków. Walczący niemal codziennie z Krzyżakami każdorazowo narażał życie i nie przeżywał za każdym razem dylematu. Nie ofiary z życia i szczęścia rodzinnego obawiał się więc bohater, tak jak nie wahała się przed skrajnym poświęceniem Aldona. Straszliwe obawy pojawiały się tam, gdzie nieustraszonego rycerza miał prawo, a nawet obowiązek się bać, a mógł bać się rycerz tylko Boga.

Dylemat, przed którym stanął Mickiewicz i przed którym postawił swojego bohatera i czytelników, miał więc wymiar ostateczny: albo zgodnie z etyką chrześcijańską, a więc w zgodzie z Bogiem pogodzić się z klęską i utratą ojczyzny, albo skutecznie jej bronić, odwracając się od Boga. W żaden sposób nie można było owego dylematu złagodzić. *Konrad Wallenrod* był bowiem utworem, w którym pękł narastający od lat wrzód polskiego romantyzmu. Miał bowiem rację Kazimierz Wyka, kiedy pisał, że spór klasyków z romantykami był „pseudonimizacją treści politycznych”²¹. Od najwcześniejszych utworów uciekał bowiem Mickiewicz, a za nim jego rówieśnicy, w inny wymiar rzeczywistości, bo nie umiał się odnaleźć w Królestwie Polskim rządzonego przez cara, w którym niedawni bohaterowie Kościuszki i Napoleona przy kominkach wspominali dokonania młodości, a na co dzień lojalnie służyli królowi-carowi. Po klęsce Napoleona nie sposób było myśleć o politycznym rozwiązaniu tych dylematów. Skoro nie można było nawet marzyć o militarnym pokonaniu Rosji, to pozostawała kontestacyjna ucieczka w świat uporządkowanych wartości, w którym wina nie pozostawała bez kary i który pozwalał uznawać bolesne realia polityczne za rzecz praktycznie bez znaczenia wobec tajemnic wszechświata.

Romantyczna wizja rzeczywistości (niezależnie od tego, jak bardzo poważnie była traktowana) była więc swoistą protezą psychiczną i jako taka została w odruchu buntu odrzucona, chociaż to odrzucenie uświadomiło, że niestety nie da się już funkcjonować bez niej. Uznane zasady etyczne nakazywały rówieśnikom Mickiewicza respektować władzę legalnego monarchy. Żeby się przeciw niemu zbuntować, trzeba się było zbuntować przeciw Bogu. Taki był zasadniczy wymiar tragizmu *Konrada Wallenroda*. Alina Witkowska pisała więc bez ogródek o satanizmie bohatera²².

Konrad Wallenrod, nie mogąc znaleźć innej metody, zdecydował, że duszę musi poświęcić. Trudno o większą ofiarę, ale też takiej ofiary chrześcijaninowi ponieść nie wolno. Rozbija ona bowiem cały porządek świata. Odwraca zasadnicze relacje. Każde bowiem zapomnieć, że życie ma sens tylko jako droga do zbawienia. „Cóż bowiem za korzyść odniesie człowiek, choćby cały świat zyskał, a na swej duszy szkodę poniósł? Albo co da człowiek w zamian za swoją duszę?”²³ W scenie

kuszenia Chrystusa Szatan oferuje wszystkie królestwa za pokłon i odchodzi z niczym. Tymczasem bohater utworu sprzedaje duszę nie za wszystkie królestwa a za Litwę tylko. Takiej ceny zapłacić nie wolno. Wyrzuca ona bowiem poza uniwersum chrześcijańskie, gdyż wynika z uznania, że coś doczesnego może równać się z Bogiem. Nie wolno zaś chrześcijaninowi ani przez chwilę w świadomym wyborze uznać, że coś jest ważniejsze od Boga. Można się zapomnieć, upaść, zagubić. Bohater dokonuje jednak najbardziej świadomego z możliwych wyboru. Skoro Bóg akceptuje zły jego zdaniem rozwój wydarzeń w świecie, trzeba odwrócić się od Boga.

Co więcej, decyzja taka nie jest traktowana jako naganna. Zbuntowany bohater, który „chce znać zawczasu, co go w piekle czeka”, jest kreowany w formule zbliżonej do parenezy. Motto z Machiavellego ma przecież wyraźnie postulatywny charakter – „Trzeba być lisem...”. Skoro zaś trzeba, to nie ma wyboru. Tragiczny wyrok brzmi: „Tyś niewolnik, jedyna broń niewolników – podstęp”. Skrajnie negatywny wybór staje się więc w utworze wyborem pozytywnym i nie pozostaje nic innego, jak dobudować do tego eschatologię. Pojawia się więc „narodowy kościół pamiątek” i „wieść gminna” jako „arka przymierza”. Konstrukcje te są logicznymi konsekwencjami dokonanego wyboru. Można bowiem powiedzieć, że Wallenrodowi przyszło wybierać między Bogiem i ojczyzną. Wybrał ojczyznę. Ją więc uznał za ważniejszą, a przynajmniej za równą Bogu. Nie odrzucił jednak sacrum i nie zdecydował się na wizję zmaterializowanego świata. Bolesne odrzucenie domagało się dopełnienia nową wartością. W naturalny sposób rodziło więc kult nowego sacrum. Naturalną też czyniło nieśmiertelność w jego kręgu, bo „serca kochanków / Złączą się znowu w pieśniach wajdeloty” (*Wstęp*, w. 50–51).

Trzeba przyznać, że odważne były to konstatacje. Odcinały bowiem piszącego od wszystkiego, co dotychczas konstituowało poezję. Wpisywały w jakiś pierwotnie pogański związek z miejscem i lokalną kulturą. W zasadniczy sposób upolityczniały literaturę. *Konrad Wallenrod* stał się więc fundamentalnym wydarzeniem etycznym. Niejako wbrew samemu poccie przemienił się w biblię jego pokolenia. Ucieczka rówieśników Mickiewicza od otaczającej ich rzeczywistości wynikała bowiem z całkowitej niemożności pogodzenia realiów otaczającego ich świata z kanonem wartości, które wyznawali. Świat rozsypał się bowiem szybciej i skuteczniej od praw, które go opisywały. Feudalny honor i nakaz wierności legalnemu monarsze po rewolucji francuskiej i kongresie wiedeńskim kolidować poczęły z poczuciem tożsamości narodowej i przeświadczeniem, że konstrukcja państwa osadzać się powinna na przesłankach narodowych. To filozofia Hegla narzucać poczęła hegemonię państwowości opartej na kryterium narodowym, po trosze dlatego, by zjednoczyć poróżnione państwa niemieckojęzyczne. Tam jednak, gdzie trwały tradycyjne struktury państwowe, problem stawał się czysto teoretyczny.

Francja nie musiała robić problemu z narodowego podłoża własnej monarchii. Poczucie etnicznej więzi narodowej, które wówczas kielkowało, wpisywało się bowiem bezkolizyjnie w strukturę francuskiej monarchii i tylko teoretycy byli w stanie odnotować przesunięcia w zakresie wartości konsolidujących.

W realiach Królestwa Polskiego problem narastał do monstualnych rozmiarów. Wierność legalnemu monarsze – królowi Królestwa Polskiego przemieniała się w lojalizm wobec zaborcy. Dylemat zdawał się nie mieć rozwiązania. Tymczasem *Konrad Wallenrod* rozwiązanie przynosił. Z ogromną siłą sugestii artystycznej budował mit tożsamości narodowej w prostej opozycji do jednoznacznie zdefiniowanych obcych. Zagubieni moralnie w nowej rzeczywistości młodzi czytelnicy odczytali więc utwór zgodnie z zawartą w nim emocjonalną sugestią i własnymi oczekiwaniami, gdyż w gruncie rzeczy Mickiewicz wyartykułował tylko nastroje, które w realiach Królestwa Polskiego narastały autonomicznie.

Wyartykułowanie nastrojów nie oznaczało jednak przełamania dylematu. Było w utworze coś z libertyńskiego buntu przeciw Bogu. Libertyni buntowali się jednak dla buntu, tu zaś pojawiała się wyrazista i pozytywna podstawa tragicznego odszczepienia. W kategoriach teologicznych niczego właściwie to nie zmieniało. Każda bowiem ziemską wartość jest nieskończenie mała wobec Boga. Bunt libertyński był w gruncie rzeczy mniej groźny, bo dokonywał się ze świadomością odrzucenia norm moralnych. Bunt w imię narodu przerażał, bo wydawał się etyczny i prowadzony w imię najświętszych wartości. Naród stawał się po prostu kategorią deifikowaną z wszystkimi konsekwencjami tego zabiegu. Jeżeli więc *Konrad Wallenrod* był, jak określił to później sam Mickiewicz, „broszurą polityczną”, to był broszurą oczekiwaną i najskuteczniejszą z możliwych. Dokładnie na taką broszurę oczekiwano i takiej dostarczył Mickiewicz, by później „słowo stać się mogło ciałem, a Wallenrod – Belwederem”.

Cała jednak sakralizująca oprawa nie mogła zmienić etycznej wymowy utworu. „Narodowy kościół pamiętek” mimo wszystkich wartości nie był Kościołem Chrystusowym, a nieśmiertelność w pieśni gminnej nie była tożsama ze zbawieniem. Z takim rozdarciem pozostawiał jednak autor utworu siebie i swoich czytelników. W momencie wydawania dzieła nie widział wyjścia z bolesnego dylematu, jak zachować się wobec realiów politycznych bez naruszenia normy moralnej. Zbliżał się tym samym do dylematów romantyków zachodnioeuropejskich, którzy wprawdzie nie musieli dokonywać tak radykalnych wyborów politycznych, ale też nie umieli domknąć świata w zamkniętym modelu wartości, co się dotychczas Mickiewiczowi udawało. Konrad Wallenrod jako bohater (podobnie jak przedstawiający go utwór Mickiewicza) wpisywał się więc w tonację niepokoju i zagubienia typową dla ówczesnej literatury europejskiej.

Nawet jednak w tym momencie nie odrzucał Mickiewicz kontrowersyjnej wprawdzie, ale wyrazistej podstawy scalającej. W obrazoburczym utworze więź emocjonalna z narodem tworzyła przesłankę porządkowania rzeczywistości. W jakiejś mierze było to jeszcze bardziej niebezpieczne. Bohaterowie Byrona z założenia sytuowali się poza społeczeństwem. Traktowanie ich w kategoriach paranezy w ogóle nie wchodziło w grę. Tymczasem żarliwy patriotyzm bohatera Mickiewiczowskiego pozwalał przemycać kontrowersyjną etykę jako propozycję. Wallenrod miał pociągać za sobą naśladowców. Kryzys postawy nie ograniczał się do zbuntowanych jednostek, miał stać się doświadczeniem pokolenia a nawet całego narodu. Inteligentny tropiciel działań niepodległościowych, jakim był niewątpliwie senator Nowosilcow, natychmiast zorientował się w niebezpieczeństwie. Zorientowali się też respektujący chrześcijańskie wartości etyczne klasycy.

9. ZAPOWIEDŹ MESJANIZMU

Nie mylił się Wallenrod w przeświadczeniu, że naród stanowi sacrum. Mylił się, kiedy chciał sacrum to widzieć jako opozycyjne wobec boskiej świętości. Naród nie musiał być konkurencyjny wobec Boga. Nie musiał spychać w sferę satańską. Był bowiem kategorią boską podobnie jak Kościół i praktycznie tylko przez naród, tak rozumiany, dojść można do zbawienia. Ci, którzy są narodem, poza sacrum, (wszak „naród jak lawa”) nie będą zbawieni. Tak jak w kościele, sama przynależność nie wystarczy i zbawienia nie gwarantuje, a właściwie precyzyjniej, nie każda formuła „bycia w” stanowi przynależność. „Słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* – Belwederem” – była to najbardziej natchniona interpretacja tego utworu. Powstanie stanowiło spełnienie proroctwa o narodowym sacrum, odkrycie, że naród jest świętością, zrealizowane w wymiarze historycznym. Prorok, który proroctwo to ogłosił, był wszak na tym etapie tylko narzędziem, był kimś, kto sam nie rozumiał głębi przesłania. Jak biblijny Jonasz miał do Boga pretensję i jak Jonasz nie rozumiał misji, którą przyszło mu spełnić. Wikłało go to w tragiczny konflikt, ale w niczym nie umniejszało celowości misji. Tak jak Jonasz, nicco wbrew sobie, precyzyjnie spełniał to, do czego został powołany.

W postaci wielkiego mistrza są zawarte wyraźne rysy autobiograficzne. Kiedy Wallenrod improwizuje *Alpuharę*, robi to na melodię *Laury i Filona*, jedną z podstawowych melodii, przy których zwykł improwizować Mickiewicz. *Alpuhara* ma więc identyczny schemat metryczny jak sielanka Karpińskiego i *Świtezianka* Mickiewicza.

Starcze, graj nutę, tę nutę dziecinną,
Którą w dolinie... o! był to czas błogi –
Na tę muzykę zwykłem zawsze nucić (Uczta, w. 633–635)

Wielkie zagubienie się bohatera jest zatem sposobem przedstawienia dylematu poety-profety w *Konradzie Wallenrodzie*. Dylemat ten okazywał się iluzoryczny w kontekście wykreowanego później mesjanizmu. Odrzucenie Boga dla narodu traciło swój podstawowy wymiar wówczas, kiedy naród okazywał się Bogiem. Człowiek będący prorokiem mógł nie rozumieć proroctwa, które przyszło mu głosić. Proroctwo jednak ze swej istoty nie mogło być nieprawdziwe. Dlatego też mesjanizm usuwał dylemat Wallenroda. Jak pierwsi wyznawcy Chrystusa odwracał się on od uznawanych kanonów religijnych, bo spotkał się z wcieleniem boskości. Nie musiał tego rozumieć. Rozumiejący i znający literę praw faryzeusze nie umieli zaakceptować prawdy. Prości uczniowie Chrystusa szli za intuicją. Autor *Konrada Wallenroda* mógł jeszcze nie rozumieć sensu przesłania, jakie przyszło mu głosić. Intuicyjnie szedł jednak we właściwym kierunku. Głosił prawdę objawioną, która wcale nie była sprzeczna z dotychczas wyznawanymi kanonami. Wydawała się sprzeczna właśnie tak jak, nauka Chrystusa jawiła się „uczonym w piśmie”. Tak samo jednak jak przesłanie Chrystusa wynikało ze Starego Testamentu, tak *Konrad Wallenrod* wynikał z pryncypiów wcześniejszych poetyckich objawień.

Żeby to zrozumieć, trzeba było jednak odkryć, że „Polska Chrystusem narodów”. To zaś dokonało się dopiero w *Dziadach* drezdeńskich. Wyrastało zaś z bolesnej potrzeby przełamania dylematu *Wallenroda*. W kontekście mesjanicznego odkrycia okazywało się, że bohater tego utworu nie wybierał poeta między Bogiem a ojczyzną. Szedł spontanicznie za Bogiem w nowym wcieleniu. Mesjanizm usuwał podstawę tragizmu *Konrada Wallenroda*. Scalał dzieła poety w spójny przekaz, wykazując, że profeta nie mógł się mylić, choć człowiek, któremu dane było profetyczne przesłanie przekazywać, mógł do czasu nie rozumieć jego treści.

Przypisy

¹ Przedstawiony tekst stanowi fragment przygotowywanej książki pod roboczym tytułem *Profeta nie może się mylić*, poświęconej usytuowaniu *Dziadów* drezdeńskich w kontekście twórczości Adama Mickiewicza.

² J. Kleiner: *Mickiewicz*, t. 2, *Dzieje Konrada*, Lublin 1948, s. 127–128.

³ Interesujące aspekty dystansowania się poety wobec przesłania utworu przedstawiła Maria Janion w rozdz. *Czy można spalić „Konrada Wallenroda”* książki *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 170–192.

⁴ N. Nowosilcow *Raport w sprawie „Konrada Wallenroda”* z 10 kwietnia 1828 r., tłum. J. Tre-tiak; cyt. za W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych*. Wrocław 1962, s. 206.

⁵ M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990, s. 192.

⁶ Np. w rozmowie z Edwardem Chłópickim (na podstawie *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 76) czy Julianem Klaczką (A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, Wyd. sejmowe, t. 16, s. 339).

⁷ W rozmowie z Walerym Wielogłowskim (na podstawie *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, op. cit., s. 76).

⁸ Koncepcję literatury jako „uznania samego siebie w swoim jestestwie” przez naród przedstawia M. Mochnacki w: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* (Łódź 1985, s. 66).

⁹ A. Mickiewicz *Dzieła*, Wydanie rocznicowe t. 2, *Poematy*, Warszawa 1994, s. 70.

¹⁰ K. Górski *Objaśnienia wydawcy*, tamże s. 317.

¹¹ j. w. s. 317–318.

¹² J. Kleiner, op. cit., s. 100.

¹³ A. Mickiewicz, *Przedmowa* z drugiego wydania utworu (Petersburg 1829), *Dzieła*, t. 2, op. cit. s. 317–318.

¹⁴ Wszystkie cytaty z utworów Mickiewicza na podstawie: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, t. 2, *Poematy*, Warszawa 1994; t. 3, *Dramaty*, Warszawa 1995.

¹⁵ *Gazeta Polska* z 1 maja 1830.

¹⁶ J. Walc *Architekt arki*, Chotomów 1991, s. 154–155.

¹⁷ A. Mickiewicz, *O partii polskiej*, „Pielgrzym Polski” z 5. IV. 1833, *Dzieła*, T. 6, Warszawa 1955, s. 98–99 (zwrócił uwagę na doniosłość tego sformułowania Piotr Roguski w książce *Kuszenie Polaków. Diabeł w świecie dramatu romantycznego* Warszawa 1993, s. 7).

¹⁸ K. Koźmian, *List do Franciszka Morawskiego*, cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych*, Wrocław 1962, s. 353.

¹⁹ J. U. Niemcewicz, *Podejrzliwy. Oryginalna komedia wierszem w pięciu aktach*, Warszawa 1831, ze znaczną uwagą na stronie tytułowej: „komedia ta pisana była przed ośmiu laty, wtenczas gdy się organizował Sztab Generalny Szpiegostwa, i rozsyłano po prowincjach różne szpiegów komendy; zakazała ją cenzura jako pełną zgorszenia” (pisownia współczesna).

²⁰ J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2 *Dzieje Konrada*, Lublin 1948, s. 87.

²¹ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 175.

²² A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975, s. 73.

²³ *Ewangelia według św. Mateusza* (16, 26), *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa 1990, s. 1142.