

Tadeusz Pini

Trybunał tajemny w "Konradzie Wallenrodzie"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 25/1/4, 273-276

1928

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.

Post scriptum. Niektórzy komentatorowie Słowackiego, oprócz właściwej formy *suhak*, przytaczają i inną, również jako „właściwą“ — *sudak*. O niej powiem na innym miejscu.

Henryk Ułaszyn.

Trybunał tajemny w „Konradzie Wallenrodzie“.

W obszernej literaturze naukowej, odnoszącej się do „Wallenroda“, jedyne wzmianki o „trybunale tajemnym“ zawdzięczamy prof. W. Bruchnalskiemu. W rozprawie „Źródła historyczne K. Wallenroda“¹⁾ podał on jako źródło sceny tajemnego sądu ustęp z dzieła Beckera „Versuch einer Geschichte der Hochmeister in Preussen“... poprzestając na uwadze: „Jak poeta użył tej wzmianki dla swojej powieści — i jaki obraz stworzył na podstawie tych kilku suchych słów historyka, zdaje się, że mówić nie potrzeba“. W zdaniu tem tkwi pogląd, że wyobraźnia Mickiewicza, stwarzając ten obraz, opierała się wyłącznie na „suchym“ materiale historycznym i nie miała żadnego innego punktu oparcia. Zapatrywanie to podtrzymuje prof. Bruchnalski w swem krytycznem wydaniu „Wallenroda“²⁾, wyrażając przypuszczenie, że na wykończenie pewnych szczegółów obrazu „wpłynęły także wiadomości Poety o rytuale zebrań wolnomularskich lub innych tajnych towarzystw“. Opis sądu tajemnego jest fantastyczny, z historją niezgodny, bo „wyrokujący, nie potrzebując się taić, nie maskowali się, narady odbywali za dnia“.

Zarzuty te nie są uzasadnione. Wprawdzie sądy femiczne były w zasadzie jawne, ale już od czasów najdawniejszych stosowały sporadycznie procedurę tajną, bez przesłuchiwania świadków, opierając się jedynie na sprawozdaniu oskarżyciela. Od XIV w. tajność sądów femicznych, zakazywanych i coraz energiczniej prześladowanych, staje się zwolna regułą. Mickiewicz zatem był w zupełnej zgodzie z historją, gdy sądowi femicznemu, odbywającemu swe zebrania pod koniec XIV w., dał cechy tajności — tembardziej, że sąd ten był wymierzony przeciw najwyższej władzy Zakonu.

Czy jednak rzeczywiście obraz ten powstał jedynie ze wzmianek kronikarskich? Czy wyobraźnia Poety nie opierała się na żadnym materiale plastycznym, artystycznie już opracowanym? Że tak być musiało, przypuszcza prof. J. Ujejski, zaznaczając w swem opracowaniu „Wallenroda“³⁾: „Na podstawie

¹⁾ „Pamiętnik Tow. liter. im. A. Mickiewicza pod redakcją R. Pilata“, t. III, Lwów, 1889, str. 115.

²⁾ A. Mickiewicz, „K. Wallenrod“... Wydał, wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Bruchnalski. Lwów-Warszawa-Kraków, Wydawnictwo Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1922, str. 154—155.

³⁾ Wydanie „Biblioteki Narodowej“, Kraków, 1926, str. 74.

jakiego źródła informacyjnego przedstawił Mickiewicz procedurę tajnego sądu, niewiadomo¹⁾.

Źródłem tem jest według wszelkiego prawdopodobieństwa utwór dramatyczny Goethego „Götz von Berlichingen“. Korespondencja Filomatów¹⁾ świadczy, że Mickiewicz go znał, szukanie zatem refleksów tej lektury w jego dziele, jest zupełnie uzasadnione.

W jednym z ostatnich obrazów piątego aktu „Goetza“, przedstawia Goethe sąd femiczny nad Adelaidą von Walldorf. Tytuł i scenariusz tego obrazu brzmią:

In einem finstern engen Gewölbe. Die Richter des heimlichen Gerichts. Alle verummt.

Posiedzenie rozpoczyna „Najstarszy“, podkreślając tajemniczość procedury: „Richter des heimlichen Gerichts, schwurt auf Strang und Schwert, unsträflich zu sein, zu richten im Verborgenen, zu strafen im Verborgenen, Gott gleich!“ Na jego polecenie wzywa herold („Rufer“) tych, których serce jest czyste, których ręce są czyste“, do wnoszenia skargi na zbrodniarzy. Wówczas występuje Oskarżyciel („Kläger“), przedstawia w krótkich słowach zbrodnię Adelaidy, a na żądanie Najstarszego przysięga, że powiedział prawdę i że gotów własnym gardłem poręczyć prawdziwość oskarżenia. Najstarszy porozumiewa się cicho z sędziami („sie reden heimlich zu ihm“), ogłasza na oskarżoną wyrok śmierci i wzywa sędziów do trzykrotnego okrzyku „Biada!“ („rufet Weh über sie! Weh! Weh! Alle. Weh! Weh! Weh!“). Występuje Mściciel („Rächer“), któremu Najstarszy poleca wykonanie wyroku w przeciągu ośmiu dni. Posiedzenie skończone.

Zewnętrzne podobieństwo obu obrazów uderza na pierwszy rzut oka. Więc „loch podziemny“ („finsternes, enges Gewölbe“), sędziowie, mający „maskami zamknięte oblicza“ („alle verummt“), „oskarżyciel“ („Kläger“), który przedstawia wyniki śledztwa i „prawdę doniesień zatwierdza przysięgą na Boga i na Zbawiciela mękę“ („Schwörst du zu dem Gott der Wahrheit, dass du Wahrheit klagst? — *Klager*. Ich schwöre“), okrzyk „biada!“ kończy obrady — cały ten tajemniczy i niemal religijny nastrój sądu jest wspólny obu obrazom. A w obrębie tych cech wspólnych są właśnie i te, które w poemacie Mickiewicza spotkały się z zarzutem niezgodności z historją.

Jeszcze bardziej interesujące są różnice. Część ich, to tylko epickie uzupełnienia lakonicznego scenariusza goethowskiego: „tron“, „dwanaście krzesel“, „ustaw księga tajemnicza“, „czarne zbroje“ sędziów, ich „sztylety“ i „rapiery“, a wreszcie stojący na tronie „krucyfiks“. Są to szczegóły, które podczas inscenizacji obrazu albo musiały, albo przynajmniej mogły zjawić się przed oczyma widza — epik musiał je opisać lub wymienić.

¹⁾ Tom IV, str. 56 i t. V, str. 215.

W tej transpozycji obrazu dramatycznego na epicki, najbardziej godne uwagi są skróty i opuszczenia. Goethe, stwarzając obraz sceniczny, musiał dbać o nadanie mu ruchu i życia; wprowadza zatem szereg postaci, dzieli pomiędzy nie dosyć skromną akcję, znane z poprzednich obrazów przestępstwa Adelajdy, każe oskarżycielowi sformułować krótko i jędrnie, wykonanie wyroku powierza jednemu z sędziów, „mścicielowi“ i kończy posiedzenie sądu powtórzeniem uroczystej formułki. Dzięki temu zapewne ten właśnie obraz wywołał na współczesnych podczas pierwszego przedstawienia najsilniejsze wrażenie¹⁾. Cel Mickiewicza był zupełnie inny, a dyktowały go nie same tylko odmienne wymagania poematu opisowego: najważniejszą była dla niego treść przemowy oskarżyciela. Były to szczegóły nowe, nieznane czytelnikowi, a ważne — trzeba więc było uwagę czytającego skoncentrować na tym ustępie i nie pozwolić na jej rozprószenie. Dlatego usuwa Mickiewicz wszystkie zbędne szczegóły ceremonjału sądowego i w upraszczaniu go posuwa się do ostateczności: z pomiędzy wszystkich wprowadzonych przez Goethego postaci, pozostaje jeden tylko oskarżyciel jako osoba działająca, wszystkie inne zaś wchłania w siebie szara gromada sędziów. Oni też, a nie, jak u Goethego, Mściciel, mają wykonać wyrok gremjalnie; wynika z tego niezwykle silny efekt zdania:

Dwanaście mieczów podnieśli do góry,
Wszystkie zmierzone — w jedną pierś Konrada.

Tkwi jednak w takim postawieniu sprawy cel głębszy. Przeciw Konradowi wystąpi nie jeden wysłannik sądu, ale dwunastu zakutych w stal rycerzy — przemoc, która w oczach czytelnika ratuje honor ulegającego jej bohatera i która pomimo wszelkich zbrodni, wymienionych przez oskarżyciela, zaskarbia Wallenrodowi współczucie czytelnika, stojącego wobec nierównych sił zawsze po stronie słabszego.

Taki jest wynik pobieżnego zestawienia tych dwu obrazów. Nie można tu mówić o zależności, o wpływie; Mickiewicz czerpie z utworu Goethego tak, jak ze źródła historycznego — od lepiej w tych sprawach poinformowanego poety niemieckiego zapożycza szczegóły, których nie znalazł u historyków, ale nie wykrada mu żadnego artystycznego pomysłu, nie naśladuje żadnej jego poetyckiej zdobyczy — owszem, w użytkowaniu tych wiadomości idzie własną, odrębną, niemal wprost przeciwną drogą. Przykład to drobny i nieznaczący, a jednak wymowny: nawet wtedy, gdy czerpie z utworu wielkiego obcego poety, genjusz Mickiewicza nie poniża się, lecz raczej zmusza do szacunku i podziwu.

Obszerny obraz sądu femicznego kreśli także Henryk

¹⁾ Por. A. Bielschowski: „Goethe“. — München, 1905, t. I, str. 180.

Kleist w „Kätchen von Heilbronn“, poświęcając mu cały pierwszy akt tego wielkiego historycznego widowiska rycerskiego“. Prawdopodobieństwo jednak, aby Mickiewicz mógł znać ten dramat lekceważonego wówczas nawet w Niemczech poety jest tak nikłe, że nie warto zajmować się dociekaniem i porównywaniem, nie mogącem przynieść realnych wyników. Warto może jedynie zaznaczyć, że scenarjusz tego aktu zgadza się z opisem mickiewiczowskim ściślej jeszcze, niż dzieło Goethego. Brzmi on:

Eine unterirdische Höhle mit den Insignien des Vehmgerichts, von einer Lampe erleuchtet.

Jest tu więc już dosłownie ów „loch podziemny“ z „jedną lampą u podniebia sali“ — i znowu wszyscy członkowie sądu występują w maskach (sämmtlich vermummt“). Wnioski jednak, jakieby można wysnuć z tego drobiazgu, dotyczyłyby chyba tylko trafności instynktu poetyckiego Mickiewicza.

Tadeusz Pini.

Papkin i Pyrgopolinices.

Stosunek Fredry do komedji rzymskiej, zwłaszcza do Plauta i Terencjusza, nie jest dotąd dokładnie wyjaśniony. Wskazując swojego czasu na szereg wybitnych podobieństw między Fredrą a Plautem¹⁾, podkreślałem konieczność zbadania monograficznego tego zagadnienia, ale nie słychać jeszcze o żadnej pracy z tego działu.

Sprawa zaś ewentualnej zależności polskiego komika od rzymskiego, nie może polegać, jakby na najważniejszej rzeczy, na wskazaniu źródła sławnego już dziś powiedzenia Fredry: „W owym czasie wyrastały podporuczniki jak grzyby i nie do jednego można było powiedzieć z Plautem: „A więc panie oficerze, co nie jesteś żołnierzem“ i t. d.²⁾. Po Since³⁾, który w tych słowach widzi niejasne wspomnienie pierwszej sceny plautowskiego *Żołnierza Samochwała*, zajmuje się tym zwrotem Fredry Folkierski⁴⁾ i stawia „konia z rzędem, że okaże się w przyszłości, że chodziło tu o francuską transkrypcję, parafrazę, czy wreszcie i przekład wolny ustępu Plauta“. Miałbym ochotę na tego konia, bo wprawdzie podobnie jak Folkierski sądzę, że zwrot ten — w samej istocie swej tak nieklasyczny — nie wiele ma wspólnego z Plautem,

¹⁾ Gustaw Przychocki, Plautus, Kraków 1925, str. 528—531.

²⁾ Eugenjusz Kucharski, O genezie „Zemsty“. Odbitka z „Biblioteki Warszawskiej“. Warszawa 1909, str. 23.

³⁾ Tadeusz Sinko, Genealogja kilku typów i figur A. Fredry. W Krakowie, 1918, str. 9.

⁴⁾ Władysław Folkierski, Fredro a Francja. W Krakowie, 1925, str. 39—40.