

Rolf Fieguth

Kilka uwag o stylu "Grażyny"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/1, 127-140

1996

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.

ROLF FIEGUTH

KILKA UWAG O STYLU „GRAŻYNY”*

1. Wprowadzenie i główne tezy

Powieść litewska *Grażyna* nie jest automatycznie lekturą pasjonującą. Kiedy dobrniemy do końca głównego tekstu, głos fikcyjnego wydawcy zwraca się do nas słowami:

Czytelniku, jeżeliś przepatrzył cierpliwie
I nierad snać do końca, czemu się nie dziwię,
(*Epilog wydawcy*, w. 1–2)¹

— a słowa te jakoś nas pocieszają: czujemy, że sam poeta nas rozumie. Poemat wydaje nam się z początku przyciężki, a kiedy czytamy uwagi Maurycego Mochnackiego porównującego jego styl „do rdzy pokrywającej sprzęt rycerski starego wieku”², to chętnie i nawet może zbyt pochopnie z nim się zgadzamy. Ale nie tylko styl wydaje nam się przyciężki — także i problematyka sprawia przygnębiające wrażenie w swej pozornej jednoznaczności: zazwyczaj odczuwamy ten poemat jako wezwanie do instynktownej nienawiści etnicznej³.

Wychodzę z założenia, że udany odbiór estetyczny dowolnego utworu polega na tym, iż potrafimy go wprowadzić w jakiś ruch.

Mochnecki w swej rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* omawia *Grażynę* z entuzjazmem; jest to *nb.* nadal najświeższy ze znanych mi komentarzy do tego utworu. Mochnacki zachwyca się *Grażyną* dla jej niezwykle surowego i plastycznego stylu, dla zwartości jej kompozycji i oczywiście dla jej rycerskiego patriotyzmu. Charakteryzując ten utwór używa pięknej metafory: mówi o ciężkiej starożytnej zbroi; nawiązując do jego słów możemy powiedzieć, że potrzebna jest nie lada energia intelektualna „dla podniesienia tej starożytnej zbroi”⁴, aby wprowadzić ją w ruch, aby w niej chodzić, biegać, a może i zatańczyć.

* Tekst ten wygłoszony był w kwietniu 1994 jako odczyt w Uniwersytecie Gdańskim (na zaproszenie Instytutu Filologii Polskiej).

¹ Wszystkie cytaty z *Grażyny* według: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 2. Warszawa 1955.

² M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Łódź 1985, s. 126.

³ Taki jeszcze jest wydzźwięk ciekawej skądinąd rozprawy M. Janion *Zbroja Grażyny* (w zbiorze: *Maski*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. T. 1. Gdańsk 1986, s. 153).

⁴ Metafory tej używa Mochnacki (*op. cit.*, s. 125) za K. Brodzińskim.

„Uruchomienie” *Grażyny*, jej ożywienie estetyczne możliwe jest od strony tematycznej i stylistycznej. W niniejszym artykule będę się szczególnie zajmował właśnie stroną stylistyczną. Co się zaś tyczy strony tematycznej, to Wacław Kubacki i Maria Janion, nie rezygnując z podkreślenia walorów patriotycznej wymowy poematu, znacznie rozszerzyli widzenie jego problematyki w stosunku do poprzednich komentatorów – zwracają uwagę na zamianę ról między Litaworem a Grażyną: Grażyna ginie w zbroi Litawora, jako rycerz, a on umiera na stosie, jak wdowa po rycerzu. Nawiązując do tych badań oraz idąc za kilkoma innymi inspiracjami wysunę tu następującą propozycję interpretacyjną *Grażyny*: tematem utworu jest Litawor, który załamał się, gdyż nie umiał sprostać roli okrutnego rycerza, narzuconej samemu sobie i narzuconej mu przez innych. Dlatego traci spokój sumienia, traci też rycerski honor, bohaterską żonę, a wreszcie – traci życie. Załamanie się Litawora wpisuje się w pewną wizję piękna i pewne rozumienie praw historii, co znajduje swój wyraz także w płaszczyźnie stylistycznej i kompozycyjnej utworu: obserwujemy bowiem przejście od rygorów – pozornej! – monologowości głównego tekstu poematu do wielogłosowości dwóch epilogów: *Epilogu wydawcy* – wierszem, i *Przypisów historycznych* – prozą.

Inaczej mówiąc: *Grażyna* łączy prostotę pozornej jednoznaczności, jednolitości i zwartości z wielością perspektyw oraz z pewną kruchością i ziarnistością struktury.

2. Trzy partie tekstowe, trzy rejestry stylistyczne

Utwór składa się nie tylko z tekstu głównego powieści litewskiej, ale jeszcze z dwu dalszych partii tekstowych: wierszowanego *Epilogu wydawcy* oraz *Przypisów historycznych* prozą. (Odtąd przez wyraz „poemat” będę rozumiał tylko tekst zasadniczy *Grażyny*). Nad tymi dwoma dodatkami do *Grażyny* – tj. *Epilogiem* i *Przypisami historycznymi* – większość krytyków (od Mochnackiego do Janion) przechodzi po prostu do porządku dziennego; inni zbywają je kilkoma słowami o niepotrzebnym hołdzie młodego poety dla mody walter-skotowskiej (Kleiner, Borowy). W przeciwieństwie do nich – przypisują tym dodatkom sporą wagę w budowie znaczeniowej całego utworu.

Między poematem, *Epilogiem* i *Przypisami historycznymi* istnieją duże różnice stylistyczne. Te różnice są zamierzone. Przyczyniają się do ogólnej budowy znaczeniowej utworu, narzucając jego pozornej zwartości i dośrodkowości element odśrodkowości: ruchliwości, wieloznaczności i wielogłosowości – przy czym cechy owe można wykrywać także w tekście poematu, poprzez oddziaływanie wstecz *Epilogu* i *Przypisów historycznych*.

2.1. Porównanie początków poematu i *Epilogu wydawcy*

Znaczna różnica stylistyczna dzieli poemat od *Epilogu wydawcy*. Porównajmy pierwsze 9 wersów poematu z pierwszymi 9 wersami *Epilogu*.

Oto początek poematu:

Coraz to ciemniej, wiatr północny chłodzi,
Na dole tuman, a miesiąc wysoko,
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi

We mgle niecałe pokazawał oko;
I świat był na kształt gmachu sklepionego,
A niebo na kształt sklepu ruchomego,
Księżyc jak okno, którędy dzień schodzi.

Zamek na barkach nowogródzkiej góry
Od miesięcznego brał pozłotę blasku, [w. 1–9]

Fragment ten odznacza się pewną surową poetycznością; udział elementów archaizujących jest stosunkowo niski; nie ma wyraźnej próby stylizacyjnego naśladowania polszczyzny XIV–XV wieku.

A oto pierwsze 9 wersów *Epilogu*:

Czytelniku, jeżeliś przepatrzył cierpliwie
I nierad śnać do końca, czemu się nie dziwię,
Bo w żmudnym zaplątaniu gdy wątku nie schwyta
Podrażniona ciekawość, gniewa się niesyta:
Za co książę sam został, a wyprawił żonę?
Za co śród boju przyniósł niewczesną obronę?
Czy księżna własną wolą zastąpiła męża?
Przecż Litawor na Niemce jął się do oręża?
Dostatnich odpowiedzi na próżno byś badał.

W początku poematu zamiast surowości i zwięzłości epickiej, zamiast uroczystego dystansu 11-zgłoskowców trafiamy na gawędowe 13-zgłoskowce, które się spoufalają z odbiorcą. Efektowi spoufalenia się z czytelnikiem służy m.in. wysoki ładunek elementów stylizacyjnych. Początek poematu odznacza się pod względem składni dyskretną parataksą – natomiast na początku *Epilogu* mamy do czynienia z natrętną hipotaksą, która *nb.* najefektowniej przyczynia się do wspomnianego już osiągnięcia stylizacyjnego; jest to stylizacja na renesansowość, przejawiającą się w przytoczonym fragmencie wszędzie (odnośne miejsca zaznaczam kursywą). Jest to zresztą stylizacja granicząca z parodią, błyskotliwa i – jak zaświadcza lektura dalszych partii tekstu – pełna akcentów humoru, ironii i werwy. Tymi efektami i jakościami tekst *Epilogu* wręcz odcina się od ponurego tekstu poematu – są to rzeczywiście dwa różne rejestry stylistyczne, dwa różne głosy.

Ta różnorodność głosów i rejestrów stylistycznych jest częścią fikcji literackiej: różnorodność stylów ma być wyrazem różnych okresów, w których niby powstały najpierw poemat, a potem *Epilog*. Respektując charakter fikcyjny i literacko-symboliczny tych okresów, nie używajmy tabeli chronologii prawdziwej historii – dość, że poemat zgodnie z fikcją literacką ma być owocem okresu rycerskiego barbarzyństwa (litewska Nowogródzyczna była wtedy jeszcze niepodzielnie pogańska), podczas gdy *Epilog* ze względu na stylizację pretenduje do pochodzenia z okresu renesansu sarmackiego.

2.1.1. Dygresja: paradoksy, ambiwalencje

Między stylizacją *Epilogu* wydawcy na renesansowość a informacjami o rzekomych losach rękopisu istnieje pewna sprzeczność. Renesansowa stylizacja *Epilogu* wskazywać może na drugą połowę wieku XVI. Temu okresowi zaprzeczają jednak okoliczności przywołane w fikcji edytorskiej. Otóż autor *Epilogu* podaje, iż dostał rękopis w spadku od twórcy poematu, który „naonczas był w mieście”, czyli był świadkiem zdarzeń opisanych w poemacie.

Autor *Epilogu* prowadzi na własną rękę dociekania, co się właściwie wtedy stało. Próbuje rozmawiać z Rymwidem, który mu jednak odmawia wywiadu, a także z giemkiem, „człowiekiem prostakiem, mniej w języku skromnym”, który opowiada o tym, co wie, przy czym nie wiadomo, czy we wszystkim trzyma się prawdy. Jeżeli przyjmiemy, iż zdarzenia opowiedziane w poemacie mogły mieć miejsce około r. 1400 (Witold, w poemacie brat fikcyjnego Litawora, był wielkim księciem Litwy od r. 1392 do 1430), to działalność wydawcy *Epilogu* żadną miarą nie może wyjść poza obręb wieku XV. Ten element fikcji literackiej pozostaje w sprzeczności ze stylizacją literacką, jej wzorcem bowiem jest nie polszczyzna wierszowana roku 1450 lub 1470, lecz polszczyzna wierszowana o całe stulecie późniejsza. Owa niezgodność nie zaprzecza jeszcze naszej zasadniczej koncepcji: frapująca odrębność stylistyczna *Epilogu* sygnalizuje, oczywiście w konwencji fikcji i stylizacji literackiej, że czas *Epilogu* jest znacznie późniejszy od czasu poematu.

Jest jeszcze jedna niezgodność. Otóż pseudorenesansowość i fikcja edytorska jednoznacznie umieszczają powstanie *Epilogu* po zdarzeniach opisanych w poemacie. Tymczasem pseudorenesansowości *Epilogu* nie odpowiada w równej mierze pseudośredniowieczność poematu. W tekście poematu, owszem, tu i ówdzie pojawia się jakaś forma ogólnie staropolska, ale brak w nim stylizacji mediewistycznej. Poemat sugeruje efekty archaiczności za pomocą środków literackich wyraźnie nowożytnych i współczesnych Mickiewiczowi; środków utrzymywanych w normach poetyki klasycystycznej i osjanistycznej, całkiem jeszcze żywych, prawowitych i aktualnych w literaturze polskiej wczesnych lat dwudziestych XIX wieku (natomiast w warstwie stylistycznej – romantyzmu tu dziwnie mało). Powstaje paradoks: poemat, który według fikcji edytorskiej ma być owocem poezji archaicznej, ze względu na brak stylizacji⁵ robi wrażenie tekstu o wiele nowocześniejszego niż *Epilog*, noszący na sobie znamiona *quasi*-stylizacji na staroświecką pseudorenesansowość. Wynika z tego ambiwalentność: poemat ma być „dawniejszy” od „późniejszego” *Epilogu*, ale jednocześnie jest „bardziej aktualny, a przez to aż młodszy” niż staroświecko-renesansowy *Epilog*. Lecz taka ambiwalentność była zapewne efektem świadomie stworzonym przez Mickiewicza⁶.

2.2. Właściwości stylistyczne *Epilogu* wydawcy

Tekst *Epilogu* ma charakter, jak by powiedzieli liczni „uczeni w Bachtynie”, dialogowy, chociażby na zasadzie jego kontrastu z nowożytną archaicznością poematu z jednej strony, a z drugiej – z wielogłosową prozą *Przypisów historycznych*.

⁵ K. Górski i L. Płoszewski twierdzą: „Język *Grażyny* jest archaizowany, tzn. świadomie zbliżony do staropolskiego, przez użycie wielu staropolskich wyrazów, form gramatycznych, zwrotów i konstrukcji składniowych” – zob. Mickiewicz, *ed. cit.*, t. 2, s. 267. To uogólnienie wydaje mi się mocną przesadą – *in usum Delphini* demokratycznego. W rzeczywistości w tekście głównym stylizacji archaizującej jest zadziwiająco mało, a w *Epilogu* wydawcy, owszem, jest taka stylizacja, tyle że nie staropolska, ale inna.

⁶ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*. Wrocław 1970, s. 88–184. Według badacza, w *Grażynie* dominuje jeszcze żywioł retoryczny oraz, co za tym idzie, jej świat przedstawiony ma strukturę zasadniczo dostępną racjonalnemu poznawaniu. Różnorodność stylistyczna utworu nie uchodzi uwadze Maciejewskiego, lecz tłumaczy on ją raczej jako objaw jednoczesnego oddziaływania różnorodnych konwencji literackich niż jako wynik świadomych i celowych wyborów Mickiewicza.

Lecz tekst *Epilogu* jest w dodatku dialogowy także przez swoją własną kompozycję stylistyczną. Odwołuje się bowiem do dwóch nieco różnych rejestrów stylistycznych – do stylu mowy wydawcy oraz do stylu giermka, „człowieka prostaka”, którego wyznanie wydawca cytuje „słowo w słowo”. Oto jak ów wydawca wprowadza giermka:

Ten jako człowiek prostak, mniej w języku skromny,
Gadał, a jam spisował, widząc, iż powieści
Wiążą się do podanej od autora treści.
Czyli całkiem prawdziwe, trudno dać porękę,
A kto o fałsz pomówi, nie wyzwę na rękę;
Bo tu nic zgoła własną nie nadstarczam głową,
A com z giermka usłyszał, oddam słowo w słowo. [w. 26–32]

Rzekomą dosłowność opowieści giermka będziemy oczywiście traktowali z przymrużeniem oka. Nie wierzymy, iż giermek „gadał” 13-zgłoskowcami; w ustach „człowieka prostaka” następujące sformułowania tylko częściowo mają pozory wiarygodności:

[...] 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 i odprawił z niczem.
Sądziła go przekonać łacniej w innym czasie; [w. 33–39]⁷

Niemniej jednak dwa elementy sygnalizują w tej mowie pewną zabawną „ludowość” w ramach ogólnej stylizacji na renesansowość, a więc ludową stylizację w stylizacji: po pierwsze – świetny wręcz rym „nieprzyjaciół”/„zaciął” (w pierwszej wersji drukowanej jeszcze: „zacioł”); po wtóre – prostacko skomprimowany cytat odpowiedzi Litawora: „»Nie i nie« odpowiadał i odprawił z niczem”.

Świadectwem giermkowej „ludowości” są następujące kolokwializmy:

Weszliśmy; ciemno było w komnacie i glucho,
Książę strudzony zasnął *na oboje ucho;* [w. 47–48]
Mnie *srogo* zakazuje *o niczym nie gadać.* [w. 55]
Ja do okna (a już się zbierało na ranek);
Książę spoziera wkoło *i nastawia uszy,*
I krzyczy, ale w zamku *nie ma żywej duszy.* [w. 72–74]

Do głosów wydawcy i giermka dołącza się wieść o trzecim głosie – piosnki ludowej:

Tyle on giermek gadał pod sekretem zrazu,
Lecz ze śmiercią Rymwida minął strach zakazu
(Bo Rymwid wzbronił o tym przed ludem rozplatać).
Wieść tłumiona poczęła coraz szerzej latać;
Dziś żadnego nie znajdziesz w nowogródzkiej gminie,
Co by ci nie zanucił piosnki o Grażynie.
Dudarze ją śpiewają, powtarzają dziewczki,
I dotąd pole bitwy zwa polem Litewki. [w. 95–102]

Jednym słowem: wielogłosowość *Epilogu* nie zasadza się tylko na jego położeniu między dwoma tekstami o zgoła innej stylistyce, ale też na pewnej wielogłosowości wewnętrznej.

⁷ Kursywą zaznaczono tu sformułowania raczej nieprostackie i nieludowe. Podobnie w następnych cytatach w funkcji podkreślenia stosuje się kursywę.

3. Oddziaływanie wstecz *Epilogu* wydawcy na poemat

3.1. „Ludowość” w poemacie?

Niektórzy komentatorzy⁸ *nb.* odnoszą tę wzmiankę o piosence o Grażynie do poematu, czyli chcieliby utożsamić poemat z piosnką ludową. Nie jest to chyba zgodne z fikcją fabularną i stylistyczną utworu. *Epilog wydawcy* jednoznacznie umieszcza datę powstania poematu przed śmiercią Rymwida, a powstanie ludowej piosnki o Grażynie po jego śmierci, kiedy „minął strach zakazu”. W dodatku na 1089 wersów poematu bardzo nieliczne są te, które od biedy można by było związać z pieśniową epiką ludową. Są to:

Zaczekał jednak, lecz po krótkiej zwłoce,
Gdy nic nie słyszał, bramą w pole goni;
Kiedy niekiedy zbroja zamigoce,
Kiedy niekiedy podkowa zadzwoni,
Kiedy niekiedy słycać rzenie koni,
Coraz znikają w dali i w pomroce,
Las ich na koniec i góra załoni. [w. 646–652]

Śpieszaj, rycerzu, ożywić duch męski,
Krzepić słabnących, śpieszaj, jeszcze pora! [w. 941–942]

Ale takich ustępów można znaleźć w poemacie zadziwiająco mało. *Grażyna* bowiem nie jest próbą stworzenia jakiegoś ludowego eposu w stylu mitycznym, przedhistorycznym, w rodzaju *Kalevali*; przeciwnie, jest zwartą „nowelą wierszem”, o formie aż nadto rygorystycznej i o stylu aż nadto surowym.

Oddziaływanie *Epilogu* wstecz na poemat nie polega zatem na ujawnieniu pierwiastków ludowych. Za to jawna wielogłosowość *Epilogu* i *Przypisów historycznych* wydobywa z tekstu poematu pewne ślady ukrytej tam wielogłosowości. Temu zjawisku przyjrzymy się bliżej w następnych paragrafach artykułu. Nie jest to zresztą rzeczą łatwą w wypadku „twardej i ciężkiej harmonii” *Grażyny*, o której najpiękniej chyba napisał Maurycy Mochnacki:

Twardy jest styl tej powieści jak żelazna zbroja, chropowaty jak chrzest tej zbroi, kiedy nią silne potrzęsają ramiona, ostry jak na starych obrazach fizjonomie rycerzy, a tak dziki i malarski, jak były dzikie i leśne serca mężów pogańskiej jeszcze Litwy i pancernych mnichów, co ich chrzcili i mordowali. Naśladowcza tej mowy harmonia, strojnej własnym wdziękiem, myśl czytelnika obraca ku owym czasom, kiedy się dzieć miała rzecz poematu, stawia nas niejako wśród ludu Litawora i oprowadza po wewnętrznych jego zamku komnatach⁹.

3.2. Syntetyczność narratora poematu

Na pierwszy rzut oka zdawałoby się, iż wewnętrzna dwu- lub trójgłosowość *Epilogu* tudzież wybitna wielogłosowość i nawet „wielojęzyczność” *Przypisów historycznych* pozostają w opozycji do „twardej” monologowości narracji epickiej w poemacie. Ale przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że konstrukcja fikcyjnego podmiotu poematu daleka jest od jednolitości. Zacytowałem wyżej z monologu narracyjnego parę wersów o tonacji pieśniowo-epickiej; wiąże się

⁸ J. Kleiner, *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 353. O „naddaniu” sugestii ludowych i autentyzujących mówi w związku z tym także Maciejewski (*op. cit.*, s. 107).

⁹ Mochnacki, *op. cit.*, s. 126. Można się tu dopatrzeć związku ze słynnym esejem F. Schillera *Über naive und sentimentalische Dichtung*.

ona zresztą w sposób naturalny z owym homeryzmem *Grażyny*, który od dawna był przedmiotem uwagi badaczy¹⁰. Oto tylko jeden przykład:

Tam gdy litewskie wymknęły się roty,
Ujrzą wśród góry, przy blasku księżyca,
Zbroje, chorągwie, szyszaki i groty.
Błysnęło, zagrzmi na hasło rusznica,
Sypią się męże, ściskają się roty,
Murem krzyżacka stanęła konnica.

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 szron perłowy zetnie;
Błędnym przechodniom zdają się u wniścia
Lasy ze srebra, a z kryształu liścia.

Ten widok gniewy w księżęciu podusza, [w. 835–848]

Akcentów „homeryckich” znaleźć można niemało w tekście poematu; ale nie one charakteryzują narrację — nie może tak być już choćby dlatego, iż Mickiewicz tworzy nie przestrzenną i powolną epopeję, ale „szybką” w sumie nowelę wierszem, szybką mimo kilkakrotnych zwolnień tempa.

Wbrew wątkom homeryckim wkradają się do narracji od samego początku pewne tonacje subiektywne — choćby już w pierwszym wersie:

Coraz to ciemniej, wiatr północny chłodzi, [w. 1]

— albo dalej:

Cichość dokoła, zamek we śnie leży;
Co za dziw? — Północ, jesienią noc długa;
Za cóż dotychczas w Litawora wieży
Lampa jak gwiazdka między kratą mruga? —
Wszak dziś powrócił, jeździł w kraj daleki,
Snu potrzebują troskliwe powieki.

On przecie nie spi. — Posłano na zwiady,
Nie spi; lecz żaden z pałacowej straży

[.]
Do progu jego zbliżyć się nie waży. [w. 58–67]

Jawne są akcenty dialogowe tego fragmentu narracji; raz jest to rozmowa narratora z sobą samym, raz niby dialog z czytelnikiem, raz jakby odbicie dialogu między strażnikami.

Narrator poematu, owszem, tu i ówdzie używa pierwszej osoby, np.:

Poszedł [Litawor] ku lampie, żeby ją poprawił,
Wrzкомо poprawia, a do głębi ciśnie;
Wcisnął nareście i całkiem zadławił,
Nie wiem, przypadkiem czyli też umyślnie. [w. 84–87]

— albo:

Ta postać coś *mi* niedobrego wróży [w. 137]

¹⁰ Kleiner, *op. cit.*, s. 351; tam też wykaz literatury dotyczącej tego zagadnienia. Zob. także subtelne uwagi na ten temat u Maciejewskiego (*op. cit.*, s. 88–119, zwłaszcza s. 92): Rymwid jako postać „homerycka” (Nestor), której życie psychiczne autor oświetla przy pomocy nowoczesnej struktury mowy pozornie zależnej.

– ale to „ja” jest czysto konwencjonalne, anonimowe, bez jądra personalnego, „ja”, które przybrać może wszelkiego rodzaju wcielenia i „cudze” zabarwienia dodatkowe. W każdym razie – jeśli można mówić o dyskretnej wielogłosowości w tekście poematu, to polega ona w dużej mierze na niejednolitej konstrukcji jego narratora epickiego oraz prowadzonej przezeń narracji.

3.3. Wielogłosowość w poemacie. Mowa pozornie zależna

Wielogłosowość, która występuje w „twardym” stylu poematu, zasadza się, po pierwsze, na stosunkowo wysokim udziale mowy niezależnej w tekście poematu, na zawartych w nim długich tyradach i kontrtyradach; *nb.* tu nowela, która wydaje mi się *genus proximum* poematu, nabiera niemal właściwości formy dramatycznej. Po drugie zaś, wielogłosowość opiera się także na „nowoczesnej” interferencji między mową narratora a mową postaci – a zwłaszcza na wypadku szczególnym takiej interferencji, na mowie pozornie zależnej¹¹.

Mowa pozornie zależna jest procedurą stylistyczną, z którą spotkać się można we wszystkich okresach historycznoliterackich. Wydaje się jednak – ale jest to na razie tylko hipoteza – iż mowa pozornie zależna w czasach nam bliższych pierwszy okres świetności przeżywa akurat w epice wierszowanej XVIII i XIX wieku. W każdym razie stosowanie mowy pozornie zależnej musiało być odczuwane przez ówczesnego czytelnika jako jedna z wielu cech jednoznacznie „współczesnych” w tym tekście, rzekomo pochodzącym z przełomu XIV i XV wieku; efekt ten jest zresztą zauważalny jeszcze dla dzisiejszego czytelnika.

Oto garść przykładów mowy pozornie zależnej w *Grażynie*. Ale przypomnijmy najpierw, kolejny raz, początek poematu:

Coraz to ciemniej, wiatr północny chłodzi,
Na dole tuman, a miesiąc wysoko,
Pośród krążącej czarnych chmur powodzi
We mgle niecałe pokazał oko;
I świat był na kształt gmachu sklepionego,
A niebo na kształt sklepu ruchomego,
Księżyc jak okno, któredy dzień schodzi.

Nacechowany dystansem styl początku jest jakby miarą ruchliwości i zmienności, do której zdolna bywa mowa narratorska. Parę wersów później ten sam narrator powie:

Wtem się coś z dala na polu ukaże,
Jakowiś ludzie biegną tu po błoniach, [w. 17–18]

Tu narrator przystosowuje swoją mowę do „cudzej” optyki i „cudzego” stylu – optyki i stylu strażników, którzy obserwują nadjeżdżających trzech Krzyżaków. Strażnicy kwitują zbliżanie się tych „urwiszów od psiarni Krzyża-

¹¹ Uświadomiłem sobie dopiero *post factum*, że Maciejewski (*op. cit.*) dość intensywnie zajmuje się kwestią retorycznej „mowy pozornie niezależnej” (mowa wprost bohatera, którą jawnie wyreżyserował narrator) i kwestią antyretorycznej „mowy pozornie zależnej” w *Grażynie* – obie są wynikiem interferencji mowy narratora i mowy bohatera. Maciejewski zdaje się sugerować, że kariera mowy pozornie zależnej wyrasta z zamiaru przewyżczenia retorycznej konwencji mowy pozornie niezależnej.

ków” obelgami i podrózkami w języku litewskim, po czym odzywa się narrator:

Tak oni mówią; on niby nie słucha,
Lecz musiał słyszeć, bo się bardzo zdumiał,
A chociaż Niemiec, głos ludzki rozumiał. [w. 45–47]

Tu w sposób bardzo udany miesza się efekt brutalnej epiki archaicznej z nowoczesnym zastosowaniem mowy pozornie zależnej, przy czym w tym konkretnym wypadku dochodzi do interferencji mowy narratora z mową kolektywną gminu.

Można wskazać na inne jeszcze przejawy tego zjawiska stylistycznego w tekście poematu¹². Ograniczmy się jednak do stwierdzenia, iż w centralnych partiach tekstu dochodzi kilkakrotnie do interferencji mowy narratora z mową Rymwida. Oto jeden dłuższy przykład:

„[.]
Czekać mię rzeźwo, zbrojno i zapaśnie”.
Tak mówił książę [do Rymwida]; wprawdzie jego mowa
Zaleca zwykle do drogi przybory,
Lecz za co nagle i niezwykłej pory?
Dlaczego postać była tak surowa?
[.]
Ta postać *coś mi niedobrego wróży*
I głos ten myśli spokojnej nie służy.
[.]
Umilkł Litawor; [...]
[.]
I Rymwid milczy, a odejście zwleka;
Bo to, co słyszał i co widział razem,
Kiedy stosuje i waży w rozumie,
Z lekkich słów ciężką rzecz odgadnąć umie.
Ale cóż pocznie? — Zna, że książę młody
Namowom cudzym mało daje ucha
[.]
Lecz Rymwid, jako wiarna panu rada
[.]
Zapewne hańbie niemalej podpada,
Gdzieby powszechnej nie zabiegał szkodzie.
Milczeć czy radzić? — Na dwoje myśl dzieli,
Waha się, w końcu na drugie ośmieli. [w. 128–156]

Część tego fragmentu już raz przytoczyłem — jako przykład konwencjonalnego „ja” narratora: „Ta postać *coś mi niedobrego wróży* [...]”. Teraz się okazuje, że narratorskie „mi” jest tu dodatkowo objęte interferencją z mową narratora i Rymwida.

Mentalność i styl Rymwida to układ odniesienia szczególnej wagi dla narratora poematu; można nawet zaryzykować tezę, iż tak jak Rymwid jest „drugim sobą” Litawora, tak narrator bywa „drugim sobą” Rymwida.

Bywa, ale nie jest nim zawsze. Na początku poematu spostrzegliśmy interferencję mowy narratora z mową gminu. Powtarza się to w fazie końcowej poematu, kiedy głos narratora epickiego przyłącza się do chóru ludu Litawora.

¹² Szeroko można by było rozprawiać np. o doniesieniu „zdyszanego giermka” (w. 729–748) jako przykładzie efektów mowy pozornie zależnej uzyskanych głównie przez intonację.

Zaczyna się to od opisu orszaku żałobnego towarzyszącego zwłokom niby Litawora, w rzeczywistości zaś Grażyny. W odróżnieniu od Wydania Jubileuszowego pierwodruk nie stosuje znaków typograficznych dla zaznaczenia przejścia od indywidualnego głosu narratora w chórze zbiorowym do chwilowego jego kompletnego rozplynięcia się w tym chórze:

To on, to książę, wielkiego pan kraju,
 Mąż dużej ręki! któż mu równ będzie,
 Czy gromić Niemce i hordy Nogaju,
 Czy lud na słusznym rozsądzać urzędzie?
 Panie nasz! za cóż dawnego zwyczaj
 Nie widać w twoim pogrzebnym obrzędzie? – [w. 1036–1041]

Ale chór ten nie wyraża już duchowej jedności między poetą, ludem i księciem. Dawne zwyczaje, dawna jedność są doszczętnie zburzone; nie przywróci dawnego porządku samobójstwo Litawora na stosie obok zwłok Grażyny. Objawy wielogłosowości w samym poemacie – wzmacnione przez wielogłosowość w *Epilogu* i tym bardziej w *Przypisach historycznych* – sygnalizują koniec owej archaicznej jedności szczepowej, o której już tylko marzy stary Rymwid. Litawor bowiem nie jest już człowiekiem dawnej mitycznej i obrzędowej wspólnoty plemiennej, on już jest indywidualistą nowożytnym i przez to jako władca jest bezwzględny w stosunku do swoich, do wrogów i do siebie. Otóż sądzę, iż nowożytny indywidualizm protagonisty znajduje, na płaszczyźnie stylistycznej, pewne odbicie w zjawiskach opisanych – zjawiskach dyskretnej wielogłosowości, a szczególnie w zjawiskach mowy pozornie zależnej. Nie ma tu oczywiście bezpośredniego związku między zgubnym – a przecież wychylnym ku przyszłości – indywidualizmem Litawora (i Grażyny) a mową pozornie zależną. Związek jest bardziej asocjacyjny – tam gdzie jest indywidualizm, tam jest wielość, a nie jedność głosów. Występowanie mowy pozornie zależnej odbiera *Grażynie* charakter poematu autentycznie mitycznego (możliwość taka jest *nb.* doszczętnie już przekreślona przez istnienie obu epilogów): mowa pozornie zależna zakłada wyraźną granicę między „ty” a „ja”, „ja” a „my”, subjektem a obiektem, między „w środku” a „poza”. Granica ta jest w paradoksalny sposób potwierdzana za każdym razem, gdy mowa pozornie zależna ją przekracza. Mit natomiast nie chce wiedzieć o takiej granicy; bajka ludowa, tekst wybitnie mityczny, nie zna ani mowy zależnej, ani tym bardziej mowy pozornie zależnej.

Na zakończenie tej części wywodu jeszcze jedna uwaga. Jak widzieliśmy, w *Grażynie* zasada wielogłosowości panuje nie tylko w *Przypisach historycznych* prozą, nie tylko w pseudorenesansowym *Epilogu* wierszem, ale nawet w obrębie narracji poematu. To musi mieć nie lada wpływ na Winogradowski obraz autora, projektowany przez ten utwór. Wszędzie tu mówiacemu wchodzi w paradę ktoś inny: narratorowi poematu – gmin, Rymwid, Grażyna lub giermek; gadatliwemu autorowi *Epilogu* przychodzi z pomocą gadatliwy giermek; autor *Przypisów historycznych*, Adam Mickiewicz, naszpikował „swój” tekst cytatami z mnóstwa cudzych tekstów. Proza *Przypisów historycznych* to zresztą popis bardzo XIX-wiecznej publicystyki historycznej, w swym polifonicznym zaangażowaniu antycypujący eseistykę innego wielkiego Słowianina, Fiodora Dostojewskiego.

Obraz autora wyłaniający się z takiego połączenia tekstów nie może

odznaczać się zbytnią jednolitością, zwartością, dośrodkowością, zgadza się on zatem o wiele lepiej, niż można byłoby się spodziewać, z rozdzieranym na wszystkie strony obrazem autora sąsiadujących z *Grażyną* młodzieńczych *Dziadów*.

3.4. Spór o prawdę historyczną. Humoryzm wydawcy

Dwa dodatki do poematu, *Epilog* wierszem oraz *Przypisy historyczne*, to m.in. inscenizacja sporu o prawdę historyczną poematu. Autor *Przypisów*, wyraźna fikcja fachowego historyka i znawcy źródeł, dowodzi, gdzie tylko może, historycznej prawdy bądź wiarygodności zdarzeń poematu (które, jak wiemy, od początku do końca są owocem wyobraźni historyczno-poetyckiej Mickiewicza). Broni w ten sposób poematu przed nieufnością, a przede wszystkim przed niewyrozumiałością swego „renesansowego” poprzednika, autora wierszowanego *Epilogu*.

Ta wyreżyserowana polemika zawiera element ironii romantycznej, a także humoru romantycznego; dzisiejszy czytelnik śmiało może tu pomyśleć o *Płowym płomieniu* (*The Pale Fire*) Vladimira Nabokova.

Autor *Epilogu* co prawda wierzy w prawdziwość autora poematu, ale nie dowierza jego kompetencji i kompletności jego informacji:

Wiedźże, iż 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. [w. 10–14]

Uważa zatem „renesansowy” wydawca, że mnóstwo pytań nie znalazło „dostatniej” odpowiedzi.

Za co księżę sam został, a wyprawił żonę?
 Za co wśród boju przyniósł niewczesną obronę?
 Czy księżna własną wolą zastąpiła męża?
 Przecz Litawor na Niemce jął się do oręża?¹³

Humor polega tu na tym, iż w rozumieniu romantycznego czytelnika poematu pytania te świadczą o pewnym umyślowym ograniczeniu renesansowego pocziwca, który zresztą w tym miejscu może być karykaturalnym konterfektem lojalisty i ugodowca współczesnego Mickiewiczowi. My, „optymalni czytelnicy”, w sojuszu z autorem *Przypisów historycznych*, rozumiemy poemat ponad głową owego starszego wydawcy, który nie umiał sformułować zasadniejszych pytań pod adresem utworu. Ale tu jeszcze nie koniec tego humoryzmu edytora. Nasz jawnie niekompetentny renesansowy wydawca podejmuje dociekania na własną rękę, aby „zmacać prawdę”. Jedyne świadectwo, które się z nim zadaje, to giermek — człowiek prosty, według oceny wydawcy:

Ten jako człowiek prostak, mniej w języku skromny,
 Gadał, a jam spisował, widząc, iż powieści

¹³ Konstruuje zresztą przy tym na swoje podobieństwo obraz czytelnika mało co rozumiejącego:

Czytelniku, jeżeliś przepatrzył cierpliwie
 I nierad snąc do końca, czemu się nie dziwię,
 Bo w żmudnym zaplątaniu gdy wątku nie schwyta
 Podrażniona ciekawość, gniewa się niesyta:

Wiążą się do podanej od autora treści.
 Czyli całkiem prawdziwe, trudno dać porękę,
 A kto o fałsz pomówi, nie wyzwę na rękę;

Opowieść giermka, którą przytacza się „słowo w słowo” w *Epilogu*, cechują akcenty zarówno komizmu, jak i pewnej siły emocjonalnej. Komizm polega na wyeksponowaniu niedołęstwa i tchórzostwa giermka, który dużo podgląda i podsłuchuje, drząc o grzbiet i życie; siła emocjonalna zaś wynika z akcentów uczuciowych towarzyszących relacji o ostatnim spotkaniu małżonków. Ale tak naprawdę giermek ani nie udziela odpowiedzi na naiwne pytania wydawcy, ani do przedstawionej historii niczego istotnego nie dodaje, jest to jedynie jakby nowa wariacja poematu, bardziej czuła, bardziej sentymentalna i znacznie bardziej sarmacka. Ma to zresztą być właśnie ta wersja, która potem dociera do ludu i tam powoduje powstanie „piosnki o Grażynie” – a akurat ten fakt w oczach wydawcy renesansowego dodatkowo podważa wiarygodność opowiadania giermka.

Lecz funkcja *Epilogu* nie wyczerpuje się w humoryzmie wydawcy, nie jest to tylko żart i ironia, ale posiada też i głębsze znaczenie. Jeżeli poemat ma wskazywać na czasy archaiczne, a *Przypisy historyczne* na współczesność romantyczną, to *Epilog wydawcy*, jak kilkakrotnie już zaznaczyłem, wskazuje na renesans lub, ogólniej mówiąc, na wczesną nowożytność.

Historia Litawora i Grażyny odbija się zatem w trzech różnych ujęciach i stylach historycznych. Stąd wniosek: osnowa *Grażyny* ma przemawiać do wyobraźni każdej epoki historii narodowej.

3.5. Styl – gatunek – tematyka

Zauważyliśmy już, że *genus proximum* poematu to nie przestrzenna powolna epepeja, tylko rygorystyczna, „szybka” nowela zbliżona do dramatu; za tą ponurą nowelą następuje żwawy *Epilog wydawcy* wierszem, coś, co zbliża się do gawędziarskiej anegdoty sarmackiej; nerwowa, wielogłosowa proza *Przypisów historycznych* daje w końcu szeroką panoramę historyczną dla wydarzeń opiewanych w poemacie.

Konstrukcja ta na poziomach stylistycznym i gatunkowym odwzorowuje temat utworu. Na początku artykułu proponowałem ujęcie tematu powieści litewskiej jako historii człowieka nadmiernie obciążonego psychicznie. Zwarta monologowa forma nowelistyczno-dramatyczna jest literackim równoważnikiem, znakiem ikonicznym wysiłku bohatera, a elementy kruchości, ziarnistości, wielogłosowości sygnalizują stan napięcia zarówno bohatera, jak i struktury literackiej utworu. Szczególnie dobrze widać to w kontraście między podniosłym tonem bohaterstwa a opowieścią giermka w *Epilogu*, świadectwem wybitnie antybohaterskim, tchórzowskim. *Epilog wydawcy* i *Przypisy historyczne* to nie tylko komentarze do poematu, ale też jakby odłamki pochodzące z gwałtownej eksplozji jego rygorów nowelistycznych.

Na koniec moich wywodów jeszcze winien jestem komentarz dotyczący sytuacji Litawora, przyczyn jego przeciążenia psychicznego i załamania.

Jak wcześniej stwierdziłem, Litawor wraz z żoną Grażyną to ludzie nie pozostający już w mitycznej wspólnotcie obyczajowej i obrzędowej ze swoim archaicznym, pogańskim plemieniem. Oboje są raczej indywidualistami, którzy

wynoszą się ponad normy swojego narodu (Grażyna — podczas łowów). Należy podziwiać młodego Mickiewicza, iż zaznaczając ów indywidualizm skutecznie potrafił się oprzeć pokusie bajronizmu. Mimo pewnego pokrewieństwa *Grażyny z Korsarzem* Byrona indywidualizm bohaterów Mickiewicza różni się od indywidualizmu u Byrona — jest uhistoryczniony. Litawor, jak wcześniej powiedziano, to — przynajmniej częściowo — człowiek nowej ery, już nie mitycznej, już nie archaicznej, to człowiek okrutnej nowożytności.

Wychowanek archaicznej jeszcze kultury, skosztował piękna nowej ery i to stało się jednym z powodów jego zguby. Nowe piękno poznał w różnej postaci — dostrzegł je w zamkach Krzyżaków (to chyba jedna z ukrytych przyczyn jego niefortunnych z nimi konszachtów), urzekło go piękno rozmaitych polskich wytworów, ale też i piękno kobiet, urok polskich wsi, które podpalał. Sam w dramatycznym dialogu z Rymwidem wymienia „Polski pięknie zbudowanej sioła” (w. 369), a przede wszystkim pałac Witołda, wyposażony w polskim guście:

Widziałem piękną dolinę przy Kownie,
 Kędy rusalek dłoń wiosną i latem
 Ściele murawę, kraśnym dzierzga kwiatem;
 Jest to dolina najpiękniejsza w świecie.
 Lecz któż by wierzył? — u syna Kiejstuta
 W pałacu świeższa murawa i kwiecie:
 Takim podłoga kobiercem osuta,
 Takie po ścianach rozwisłe bisiory,
 Z liściem ze srebra i kwieciami ze złota;
 Nad dzieło bogiń, nad smug różnowzory
 Cudniejsza branek lechickich robota.
 W kratkach u niego szklane okienice,
 Przywożne kędyś aż od ziemi końca,
 Błyszczą jak polskich rycerzy zbroice,
 Albo jak Niemen przed oczyma słońca,
 Spod śniegu zimne gdy odsłoni lice. [w. 384–399]

Nie dotarli do świadomości tego dzikiego nowogródzkiego bohatera takie „drobiazgi”, jak chrzest Litwy i sojusz Litwy z chrześcijańską Polską, a polski styl w wyposażeniu pałacu brata tłumaczy sobie robotą „branek lechickich”. Lecz na widok tego polskiego piękna przeżywa emocję, wstrząsającą podstawami jego dotychczasowej barbarzyńskiej koncepcji życia, emocję, którą dziś określilibyśmy pojęciem „szoku kulturowego”.

Mickiewicz nie stworzył tego Litwina jako antycypacji Polaka. Litawor chyba podziela nieufność Rymwida do Polaków („bardziej jeszcze niżli złe sąsiady / Gniewne na siebie Litwiny i Lachy”, w. 292–293). Nawet nie przychodzi mu do głowy myśl, że Litwini i „Lachy” mogliby kiedyś stworzyć jedno państwo. Zamiast tego romantyk Mickiewicz każe mu przeżyć zachwyt chrześcijańskim i polskim pięknem — i ten wstrząs leży u podstaw jego rychłej zguby.

Jeżeli Litawor przeżywa gwałtowną tęsknotę za innym życiem, to Grażyna stoi na przeszkodzie urzeczywistnieniu tej tęsknoty, bo uważa je za zdradę; jednocześnie zaś tryb życia Litawora zawsze był przedmiotem jej tęsknoty, gdyż rola kobiety nigdy jej nie zadowalała. Ale rola prawdziwego rycerza prędko staje się dla niej nadmiernym obciążeniem w sensie czysto fizycznym, podczas gdy Litawor obciążony jest duchowo i psychicznie. Nie znalazłem

jeszcze odpowiedzi na pytanie, gdzie w tym wszystkim szukać śladów miłości. Grażyna decyduje się na swoją „pierwszą i ostatnią zdradę” kochając męża? Czy Litawor ostatecznie wstrząśnięty jest odkryciem, iż kochał tę kobietę?

Wracając do głównej tezy o znacznej wadze estetycznej dwóch wielogłosowych epilogów dla pozornie jednogłosowego tekstu poematu chciałbym zilustrować ją za pomocą trochę ryzykownego porównania. Znam takiego malarza w Heidelbergu, Siegfrieda Angermüllera, który maluje wielkie, ciężkie konstrukcje, jakby abstrakcyjne ogromne bramy żelazne, które w dolnych partiach obrazu przechodzą stopniowo w omglenia gazowo-obłoczne, rozwierając się w nich, by w górnych partiach powstawać z tych omglenia na nowo. *Epilog wydawcy* i *Przypisy historyczne* tworzą w stosunku do ciężaru poematu jak gdyby sferę takiego omglenia potencjalności, alternatywnej inności, sferę, z której poemat powstaje lub w której się rozplywa.