

## DALEKIE OKOLICE

### Przestrzeń w „Konradzie Wallenrodzie”

GRZEGORZ JANKOWICZ (Kraków)

#### USTNE OPISYWANIE CZEGO<sup>1</sup>

W sierpniu 1827 roku w liście do Gotarda Sobańskiego, malarza, który miał ilustrować *Konrada Wallenroda*, Mickiewicz tak opisywał winietę mającą ozdobić poemat: „W celi zakonnej widać łóżko, nakryte skórą zwierzęcą; na ścianach widać łuk, piki, szable, stolik pośrodku, na nim parę butelek i puchar niedbale porzucony”<sup>2</sup>. Przytoczony fragment opisuje wnętrze celi Konrada. Wielki Mistrz śpiewa, przygrywając sobie na lutni, i w takiej sytuacji nachodzą go rycerze. Wallenrod gniewa się, grozi i bluźni bezbożnie. Uspokaja go surowe spojrzenie kapełana. Oto jak poeta przedstawił tę scenę w swojej powieści:

Nieraz go bracia zeszli niespodzianie  
I nadzwyczajnej dziwili się zmianie.  
Konrad zbudzony zżymał się i gniewał,  
Porzucal lutnię i pieśni nie śpiewał;  
[...]  
Strasliwie groził, nie wiadomo komu:  
Trwożą się bracia, — stary Halban siada  
I wzrok zatapia w oblicze Konrada.

[I, w. 108—117]<sup>3</sup>

Nie znajdziemy tutaj bogatej w szczegóły deskrypcji przedmiotu ani większego układu przestrzennego. Wręcz przeciwnie — poeta pomija elementy lokalizujące zjawiska mówione<sup>4</sup> i skupia się na samym zdarzeniu. Wprowadza jedno zaledwie

<sup>1</sup> Pierwsze znaczenie *powieści*, które odnotowuje Linde w *Słowniku języka polskiego* (1807—1814): „[Powieść to] opowiadanie, rozpowiadanie, ustne opisywanie czego [...]” [podkr. — G. J.]. Cyt. za: M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 13.

<sup>2</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. XIV, Warszawa 1955, s. 349.

<sup>3</sup> A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, wstęp i opr. S. Chwin, Wrocław 1997. Jeżeli nie podano inaczej wszystkie cytaty poematu Mickiewicza z tego źródła. Fragmenty tekstu powieści lokalizuję, podając w nawiasie część poematu (cyfra rzymska) oraz wers (cyfra arabska).

<sup>4</sup> Zob. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 16.

określenie stanu fizycznego, w którym znajduje się przedmiot: lutnia zostaje porzucona. Ten ascetyczny sposób opisu dominuje w całym utworze. Niejednokrotnie Mickiewicz ogranicza się do zasygnalizowania obecności szczegółu przestrzennego tylko przez wymienienie jego nazwy<sup>5</sup>. Wszelkie układy spacialne zostały podporządkowane innym figurom semantycznym dzieła. Funkcjonalny charakter przestrzeni został położony na oszczędny sposób jej opisu<sup>6</sup>.

„Przestrzeń literacka — pisze R. Gullón — jest przestrzenią tekstu, to tam istnieje i tam ma siłę oddziaływania”<sup>7</sup>. O ile Sobański, przystępując do swojej pracy, mógł skorzystać z paratekstu (termin G. Genette’a) Mickiewicza, o tyle my powinniśmy pominąć wszystkie sygnały dodatkowe, pióra autora lub innych osób, tworzące otokę tekstu i skupić się na opisie, który jest zawsze uprzedni względem innych środków podtrzymujących oraz rozbudowujących daną całość przestrzenną. Przestrzeń przedstawiona w *Konradzie Wallenrodzie* — aby zasługiwać na swoją nazwę — nie może być wyłącznie przestrzenią implikowaną<sup>8</sup>.

#### PRZESTRZEŃ SŁOWAMI PORUSZONA

Składniki i właściwości przedmiotu (lub większego układu spacialnego) nie narzucają wyraźnie swego uporządkowania w wypowiedzi<sup>9</sup>. Niemniej jednak pewne zasady systematyzujące są zauważalne.

Mickiewicz najczęściej przechodzi od konstatacji ogólnych do szczegółowych:

Pomnę tylko, że kędyś w Litwie śród miasta wielkiego  
 Stał dóm moich rodziców; było to miasto drewniane,  
 Na pagórkach wyniosłych, dóm był z cegły czerwonej.  
 Wkoło pagórków na błoniach puszcza szumiała jodłowa,  
 Środkiem lasów daleko białe błyszczalo jezioro.

[IV, w. 272—276]

<sup>5</sup> Nie zostało do tej pory określone minimum deskrypcyjności tekstu. J. Sławiński zastanawia się: od jakiego poziomu rozpoczyna się proces generowania przestrzeni przedstawionej? „Czy inicjują go akty nazywania, czy dopiero operacje zdaniotwórcze?” Nie podaje jednak odpowiedzi na to pytanie. *Ibidem*, s. 18.

<sup>6</sup> H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych* [w:] tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996. Markiewicz zauważa, iż formacje przestrzenne rzadko górują jako składnik tematyczny w całości dzieła narracyjnego. Przypadkiem gatunku, w którym przestrzeń staje się figurą nadrzędną w stosunku do innych wielkich figur semantycznych, jest poemat opisowy (w niektórych utworach narracyjnych mamy do czynienia z równorzędnością układów przestrzennych, fabuły i postaci). *Ibidem*, s. 152.

<sup>7</sup> Cyt. za: M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły* [w:] *Przestrzeń i literatura*, op. cit., s. 56, p. 2.

<sup>8</sup> Zob. J. Sławiński, op. cit., s. 16.

<sup>9</sup> Zob. H. Markiewicz, op. cit., s. 149.

W obrębie konstatacji szczegółowych zwracają uwagę głównie aspekty zmysłowo-ruchowe tworu przestrzennego. Opis poddany zostaje kinetyzacji<sup>10</sup>:

[...] Gałązka litewskiego chmielu,  
Wdziękami pruskiej topoli nęcona,  
Pnąc się po wierzbach i po wodnym ziele,  
Śmiałe jak dawniej, wyciąga ramiona.

[WSTĘP, w. 29—32]

[...] Na wybrzeżach Połagi,  
Gdzie grzmiącymi piersiami białe roztrąca się morze  
I z pienistej gardzieli piasku strumienie wylewa.

[IV, w. 327—329]

Dzień ognisty zaświtał w okna, trzaskały się szyby,  
Kłęby dymu buchnęły po gmachu, wybiegliśmy w bramę,  
Płomień wiał po ulicach, iskry sypały się gradem.

[IV, w. 278—280]

Pojawiają się wreszcie opisy konstruowane poprzez opowieść o kolejnych aktach poznawczych narratora lub pośrednika narracyjnego. Przestrzeń jest także ukazywana w zmienności swojego wyglądu, spowodowanej przez ruch obserwatorów. Dwa ostatnie sposoby opisu często pojawiają się w *Powieści Wajdeloty*.

Zwłaszcza kolejność postrzegania (np. w opisie krajobrazu: od fragmentów bliskich pozycji obserwatora do odległych lub przeciwnie) spełnia w poemacie Mickiewicza doniosłą rolę. Oko narratora lub jego pośrednika wyprowadza z tła tylko elementy niezbędne. Składniki przestrzenne opatrywane są jednocześnie informacjami ze względu na nastawienie obserwatora lub funkcje spełniane przez przedmiot w rzeczywistości przedstawionej:

Po jednej stronie błyszczą świątyń szczyty  
I szumią lasy, pomieszkania bogów;  
Po drugiej stronie, na pagórku wbity  
Krzyż, godło Niemców, czoło kryje w niebie,  
Groźne ku Litwie wyciąga ramiona.

[WSTĘP, w. 7—12]

Interesujący jest problem semantyki nazw własnych miast lub terytoriów w *Konradzie*.... Jak się rzekło, Mickiewicz bardzo często wprowadza elementy spacialne przez samo tylko ich nazwanie. Imiona miejsc spełniają funkcję ośrodków znaczeniowych, wokół których skupiają się i scalają jednostki sensu współtworzące przestrzeń przedstawioną:

Z Maryjenburskiej wieży zadzwoniono  
Dziela zagrzmiały, w bębny uderzono;  
Dzień uroczysty w krzyżowym zakonie.

[I, w. 1—3]

<sup>10</sup> Zob. *ibidem*.

Jest wieczny ogień w zamku Swentoroga,  
 Ten ogień żywią pobożne kapłany;  
 Jest wieczne źródło na górze Mendoga,  
 To źródło żywią śniegi i tumany.

[III, w. 73—76]

„Opisowość — zauważa Janusz Sławiński — jest nie tyle «formą», co tendencją znaczeniową, która może mieć bardzo zredukowane samodzielne wykładniki na powierzchni tekstu i występować jako aspekt wypowiedzi o zasadniczo niedeskryptywnym charakterze — opowiadania, monologu lirycznego czy roztrząsania”<sup>11</sup>. Mickiewicz, unikając w *Konradzie Wallenrodzie* wyczerpującej i bezpośredniej charakterystyki elementów przestrzennych, każe domyślać się z ich poruszeń całości znaczeniowych, które nazywamy scenerią<sup>12</sup>.

### WYSTAWIĆ CAŁOŚĆ<sup>13</sup>

Analiza scenerii dokonywana jest zawsze ze względu na funkcję kategorii przestrzennych w organizowaniu się całości innego rodzaju<sup>14</sup>. Sceneria z jednej strony stanowi uwarunkowanie zdarzeń składających się na zawartość fabularną (podkreśla ich znaczenie), z drugiej — tworzy dla postaci teren ich bycia; jest obiektem ich działania i poznania. „Tło — piszą R. Wellek i A. Warren — znaczy tyle co środowisko, a środowiska [...] mogą być traktowane jako metonimiczny lub metaforyczny obraz postaci”<sup>15</sup>. Uwspółcześniając tradycyjną terminologię, powiedzielibyśmy, że sceneria — jako otoczenie przedmiotowe — służy pośredniej charakterystyce bohaterów.

Całości znaczeniowe składające się na tło zakreślają „[...] obszar, w którym rozpościera się sieć postaci”<sup>16</sup>. Już we *Wstępie* do *Konrada Wallenroda* czytamy: „Niemen rozdziela Litwinów od wrogów” (w. 7).

Mickiewicz dzieli obszar na dwie części i tym samym wyznacza matrycę moż-

<sup>11</sup> J. Sławiński, *op. cit.*, s. 17.

<sup>12</sup> Parafrazuję tutaj słowa J. Ujejskiego, który w przypisie do *Konrada Wallenroda* (wydanie z 1926 r.) napisał: „Mickiewicz, unikając w *Wallenrodzie* charakterystyki osób bezpośredniej [...] tylko czytać je każe z twarzy i poruszeń”. A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, opr. J. Ujejski, Kraków 1926, s. XXXVIII, p. 1.

<sup>13</sup> Brodziński krytykował powieści poetyckie Byrona, pisząc: „Poemata Byrona nie mają planu. [...] Przystaje on na opowiedzeniu nam jakowejś powieści lub podróży, do tego dodawszy opisy [...] nie przypomniawszy sobie nawet, że czytelnikom należy wystawić całość [...]” [podkr. — G. J.]. K. Brodziński, *O lordzie Byronie*, Artykuł II, „Pamiętnik Warszawski”, 1821 (przeł. z niem. „Tygodn. liter.”, nr 96, który był przeł. L. Thiesse’a, *L. Byron*, „Revue encyclopédique”, 1820, t. V, s. 129—145); przedr. [w:] K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, opr. A. Łucki, t. I, Warszawa 1934, s. 242.

<sup>14</sup> Por. J. Sławiński, *op. cit.*, s. 19.

<sup>15</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. pod red. M. Żurowskiego, Warszawa 1970, s. 299.

<sup>16</sup> J. Sławiński, *op. cit.*, s. 19.

liwych w jego ramach opozycji i interakcji między postaciami, grupami postaci lub środowiskami<sup>17</sup>:

Z tej strony, tłumy litewskiej młodzieży,  
W kołpakach rysich, w niedźwiedziej odzieży,  
Z łukiem na plecach, z dłonią pełną grotów,  
[...]  
Po drugiej stronie, w szyszaku i zbroi,  
Niemiec na koniu nieruchomy stoi;  
[...]  
Nabija strzelbę i liczy różaniec.

[WSTĘP, w. 15—22]

Między scenerią a bohaterami istnieją oczywiste korelacje. Rozmieszczenie postaci jest określone przez szereg czynników. Każdorazowo brane są pod uwagę: cechy charakteru, typ dążeń etc. Bohater porywczy, o burzliwym temperamentem, biega wśród szalejącej burzy. Uspokobienie pogodne woli pogodę. Konrad — o którego porywczosci Mickiewicz wspomina bardzo często — odpowiada pierwszemu modelowi bohatera:

Konrad powstaje, wznosił ku wieży czoło,  
Długo na kratę poglądał boleśnie;  
Słowik zanucił; Konrad naokoło  
Spojrzał, już ranek; — opuścił przyłbicę,  
W szerokie zwoje płaszczu twarz obwinął,  
[...]  
I w krzakach zginął.

[III, w. 302—308]

Postacią, której został przypisany wąski repertuar terytoriów, jest Aldona:

U góry małe okienko i krata,  
Kędy pobożny lud słał pożywienie,  
A niebo — wietrzyk i okienne promienie.  
Biedna grzesznico, czyż nienawiść świata  
Do tyła umysł skolatała młody,  
Że się obawiasz słońca i pogody?  
Zaledwie w swoim zamknęła się grobie,  
Nikt jej nie widział przy okienku wieży  
Przyjmować w usta wiatru oddech świeży,  
Oglądać niebo w pogodnej ozdobie  
I mile kwiaty na ziemnym obszarze.

[II, w. 77—87]

Przeźren, w jakiej porusza się *biedna grzesznica*, zostaje określona w porównaniu (czy też — w przeciwieństwie) do repertuaru miejsc właściwych innym bohaterom: ona — *w wieży*, oni — *na ziemnym obszarze*. Tło jest w tej sytuacji „[...]

<sup>17</sup> J. Sławiński wymienia cały szereg takich opozycji: „[...] ludzie stąd — ludzie stamtąd, ojczyzna — obczyzna, tubylcy — przybysze, «ja» tu — «ty» tam, wieś — miasto, salon — ulica, kościół — karczma, dom — agora [...]”. *Ibidem*.

materiałnym czynnikiem determinującym — środowiskiem rozumianym jako narzędzie przyczynowości fizycznej lub społecznej, nad którą jednostka panuje w nieznacznym tylko stopniu”<sup>18</sup>.

Podobnych przykładów znajdziemy w *Konradzie Wallenrodzie* więcej — tajemny trybunał obraduje w podziemiach zamku:

W Maryjenburgu wiem ja loch podziemny;  
 Tam, gdy noc miasto w ciemnościach zagrzebie,  
 Schodzi na radę trybunał tajemny.  
 Tam jedna lampa na podniebiu sali  
 I w dzień, i w nocy się pali;  
 Dwanaście krzesel koło tronu stoi,  
 Na tronie ustaw księga tajemnicza;  
 Dwunastu sędziów, każdy w czarnej zbroi,  
 Wszystkich maskami zamknięte oblicza,  
 W lochach od gminnej ukryli się zgrai.

[V, w. 127—136]

Sędziowie występują wśród dekoracji, które podkreślają ich tajemniczość. Zatem znów terytorium powiązane jest z określonymi atrybutami i funkcjami postaci. Ponadto charakterystyka przestrzeni została tutaj „[...] podporządkowana pewnej tonacji, zamierzonemu efektowi [...]”<sup>19</sup>. Innymi słowy: sceneria pełni funkcję katalizatora nastroju.

W budowaniu nastroju ogromną rolę odgrywa przyroda. U Mickiewicza jej wygląd bywa czasami nie najbardziej istotny; bohaterowie odnajdują w niej przede wszystkim refleksy własnych uczuć. Przyroda jest w *Konradzie...* świadkiem zmagania człowieka z historią i z losem; jej obecność poeta wciąż podkreśla wplataniem w akcję małych fragmentów pejzażowych:

Wychodzi z zamku, na równinę śpieszy;  
 Tak rozmawiając, nie pilnując drogi,  
 Błądzili kilka godzin w okolicy,  
 Blisko spokojnych jeziora wybrzeży.

[I, w. 54—57]

[...] Pusto w całej okolicy.  
 Z daleka tylko jakiś blask uderza.

[I, w. 114—115]

Śledzili bracia nocne jego kroki;  
 Wszystkim wiadomo: każdego wieczora,  
 Gdy ziemię grubsze osłaniają mroki,  
 On idzie błądzić po brzegach jeziora.

[III, w. 53—56]

Jednostki scenerii, np. jezioro, równina, stanowią zbiór umiejscowień zdarzeń fabularnych i sytuacji, w jakich postaci uczestniczą, oraz występują jako ele-

<sup>18</sup> R. Wellek, A. Warren, *op. cit.*, s. 299.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 298—299.

ment pewnego klimatu emocjonalnego<sup>20</sup>. Kiedy mowa o walkach między Krzyżakami a Litwinami, zjawiają się dekoracje odpowiednie na tę okazję:

Ciągną szeregi krzyżowe niezliczonymi tłumami,  
Już od gór zaniemeńskich echo do Kowna zanosi  
Wojska mnogiego hałasy, chrzęst zbroj, rżenia rumaków,  
Jak mgła spuszcza się obóz, błonia szeroko zalega,  
Tu i ówdzie migocą straży naczelnych proporce,  
Jak łyskania przed burzą. Niemcy stanęli na brzegu,  
Mosty po Niemnie rzucili, Kowno dokoła oblegli,  
Dzień w dzień od taranów wałą się mury i baszty,  
Noc w noc miny burzące kopią się w ziemi jak krety,  
Pod niebiosami ognistymi unosi się bomba polotem.

[IV, w. 420—432]

W poemacie Mickiewicza można zaobserwować postępującą — wraz z przekraczaniem przez bohaterów granic oddzielających poszczególne kręgi przestrzenne — modyfikację dekoracji. Zmienia się funkcja scenerii, która może być również „[...] przedmiotowym wykładnikiem pewnej założonej w obrębie utworu strategii komunikacyjnej”<sup>21</sup>.

Takie właściwości przestrzeni prezentowanej w niektórych powieściach poetyckich, jak eliptyczność czy chaotyczność miejsc i realiów, tłumaczyć się mogą w kontekście przyjętej przez podmiot literacki strategii porozumiewania się z odbiorcą. Zostają nam ukazane szczegółowo jedynie jakieś wyodrębnione i uprzywilejowane miejsca przestrzeni, natomiast ich relacje nie znajdują się w polu przedstawienia. Taka przestrzeń — ujmowana eliptycznie<sup>22</sup> — niejako zmusza odbiorcę do zabiegów rekonstrukcyjnych; musimy na własne ryzyko postawić hipotezę jej ciągłości i podjąć próbę restauracji całego układu.

Mickiewicz wprowadza do swego poematu scenerię wywołującą wrażenie chaosu. Tym samym daje nam do zrozumienia, że istnieje możliwość rozmaitych równoprawnych uporządkowań przestrzennych:

[...] Pusto w całej okolicy.  
Z daleka tylko jakiś blask uderza,  
Na kształt płomyka stalowej przyłbicy,  
I cień na ziemi — czy to płaszcz rycerza?  
Już znikło — pewnie złudzenie żrenicy,  
Pewnie jutrenki błysnął wzrok rumiany.  
Po ziemi ranne przemknęły tumany.

[I, w. 114—120]

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 298.

<sup>21</sup> J. Sławiński, *op. cit.*, s. 19. M. Płachecki odróżnia „przestrzeń wobec fabuły” (a więc pozasłowne działania postaci) od zagadnień „przestrzeni wobec wewnątrztekstowych relacji pragmatycznych”. Przez te ostatnie Płachecki rozumie normy porządkujące w powieści działania słowne postaci, narratora, autora; działania zorientowane na odbiorcę. *Op. cit.*, s. 56—57. Zob. także: J. Frank, *Forma przestrzenna w literaturze nowoczesnej*, tłum. M. Żurowski, „Przegląd Humanistyczny”, 1971, z. 2.

<sup>22</sup> Jest to określenie K. Bartoszyńskiego (*Problem konstrukcji czasu w utworach epickich* [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 2, Wrocław 1976).

Poeta z jednej strony sugeruje związki między odległymi fragmentami scenarii, z drugiej nie potwierdza ostatecznie tych sugestii, tworząc obraz przestrzeni pełen dwuznaczności, niedopowiedzeń i tajemnic.

Powieść poetycką — pisze Grażyna Królikiewicz — określa jako gatunek [...] rozbitcie formy, tutaj rozumiane jako rozluźnienie epickich rygorów opowiadania. Sekret w tym wypadku polega na wprowadzeniu pierwiastka zagadkowości i tajemnicy, głównie dzięki specjalnemu typowi narracji, zrywającej z chronologicznym porządkiem rozwoju rzeczywistych zdarzeń [...]23.

Elementem zagadkowym i tajemniczym — stwarzającym atmosferę napięcia i dramatycznego „zawieszenia” — może być również sceneria, która stanowi jeden ze składników procesu czasowego rozwijania się świata przedstawionego24.

Czy poeta zapomniał więc, że czytelnikowi należy „wystawić całość”? Rozbijając formę, Mickiewicz uczynił zadość wymogom nowej literatury. Jeżeli uznalibyśmy, że przestrzeń w *Konradzie Wallenrodzie* jest przestrzenią eliptyczną (jak w niektórych powieściach poetyckich tego czasu), że stanowi skrót jakiejś całości, że przestrzenna nieciągłość fabuły jest zagadką, prowokacją intelektualną z możliwym rozwiązaniem, wówczas musielibyśmy scalić poszczególne informacje zawarte w opisowych partiach dzieła i dopełnić luki w przestrzeni nie przedstawionej, wyłaniające się pomiędzy kolejnymi miejscami zdarzeń. Jednakże — jako się rzekło — Mickiewicz wprowadza do *Konrada*... scenerię, która wywołuje wrażenie chaosu. Autor wyklucza w ten sposób jakikolwiek porządek wzorcowy i daje czytelnikowi możliwość rozmaitych równoprawnych uporządkowań przestrzennych.

#### ZNACZENIA

Twory i układy przestrzenne stanowią składnik całościowej wizji świata przedstawionego o autonomicznej doniosłości. „Jako takie stają się substratami jakości formalno-estetycznych (piękno, brzydota, harmonia itp.) i jakości emotywno-waloryzacyjnych (groza, groteskowość, radość, śmieszność itp.)”25. Mogą być także użyte dla modelowania stosunków nieprzestrzennych26

23 G. Królikiewicz, *Romantyzm [w:] Okresy literackie*, red. J. Majda, Warszawa 1994, s. 225.

24 Odwołuję się do Bachtinowskiego „chronotopu” (M. B a c h t i n, *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki”, 1974, z. 4, s. 273—274). W. J. T. M i t c h e l l w artykule *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory* („Critical Inquiry”, VI, 3/1980, s. 539—567) wyjaśnia, że podstawowym błędem, jaki doprowadził do antytetycznego traktowania czasu i przestrzeni, było prezentowanie tworów przestrzennych jako form „statycznych” lub „zamrożonych” (s. 542—547). Zob. także: G. P o u l e t, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, Warszawa 1977, *passim*.

25 H. Markiewicz, *op. cit.*, s. 152—153.

26 Sławiński stwierdza, że przestrzeń w miarę swego formowania się i konkretyzowania wytworza znaczenia dodatkowe, które nadbudowują się nad przedstawieniami spacyjnymi. J. Sławiński, *op. cit.*, s. 21.



(stają się wówczas alegorycznymi czy symbolicznymi nośnikami niespacjalnych konotacji — znaczeń sekundarnych<sup>27</sup>).

Przestrzeń zmienia się ze zjawiska mówionego (tak prezentuje się w odniesieniu do opisu) w zjawisko mówiące<sup>28</sup>. Układy spacjalne zostają wyposażone w zdolność produkowania sensów naddanych.

Co w samej budowie scenerii otwiera szansę dla pojawienia się jakichkolwiek dodatkowych konotacji? Czy fragmenty dekoracji w *Konradzie Wallenrodzie* — konkretyzujące zdarzenia i stanowiące tło dla działań postaci — wytwarzają także znaczenia dodatkowe?

Można wymienić kilka przykładów, które odpowiedzą na postawione przez nas pytania. Elementami scenerii uruchamiającymi konotacje są w poemacie Mickiewicza np.: arkadyjski pejzaż Litwy z czasów młodości Konrada i Aldony przeciwstawiony chaosowi pejzażu wojennego, motywy krajobrazowe jako symbole odległej ojczyzny, wnętrza mieszkalne jako oznaki statusu egzystencjalnego i społecznego bohaterów, kamień jako symbol stałości, ruina jako alfabet historii<sup>29</sup>. Zatrzymajmy się nad ostatnim przykładem. W *Pieśni Wajdeloty* znajdujemy taki oto urywek:

Tak na dźwięk pieśni kości spod mej stopy  
W olbrzymie kształty zbiegły się i zrosły.  
Z gruzów powstają kolumny i stropy,  
Jeziora puste brzmią licznymi wiosły  
I widać zamków otwarte podwoje,  
Korony książąt, wojowników zbroje.

[IV, w. 209—214]

Fragment ten pozwala nam uchwycić programową systematyzację<sup>30</sup> atrybutów i składników prezentowanych przestrzeni oraz związaną z nimi aksjologię. Obrazy ruin rozsiane w tekście, np.: „Kowieński zamek, już tylko ruiny;” (VI, w. 28) — stanowią wyzwanie dla bohaterów. W ten sposób postać występuje jako substrat dla rozmaitych dookreśleń o charakterze symbolu. Zrujnowana struktura scenerii, fragmentaryczna dekoracja odkrywa przed nami sensy ukryte w sposobie obrazowania. Przekonujemy się, że elementy przestrzenne w poemacie Mic-

<sup>27</sup> Zob. H. Meyer, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, tłum. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 251—273.

<sup>28</sup> Zob. recenzję G. Genette’a (*Espace et langage*) z książki G. Matoré’go *L’Espace humain* (Paris 1962) [w:] G. Genette, *Figures. Essais*, Paris 1966, s. 101—108. Przekł. pol. A. W. Labuda, „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 1, s. 227—232.

<sup>29</sup> „Ruina — pisze G. Królikiewicz — jest obrazem, którego intencje symboliczne są oczywiste. Wszystkie pokrewne motywy: zrujnowaną budowlę, złamaną kolumnę, wrak, martwe drzewo, grób, ślady kataklizmów wyryte na powierzchni ziemi łączy dosłowny, «naturalny» sens związany z ich stanem”. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 9.

<sup>30</sup> Owa systematyzacja jest warunkiem uruchomienia konotacji przez szczegóły przestrzenne. Zob. J. Sławiński, *op. cit.*, s. 21.

kiewicza są znakami reprezentującymi prawdy duchowe i (przede wszystkim) moralne<sup>31</sup>.

Zbadajmy zatem wszelkie uwarunkowania, jakim podlegają sensory naddane. Aby to zrobić, trzeba nam wyjść poza wewnętrzny świat *Konrada Wallenroda* — w kierunku systemów znaczeniowych tradycji literackiej i kulturalnej.

### PRZEDSIĘBIORĄC PODRÓŻ W PRZEDMIOCIE HISTORII<sup>32</sup>

Sytuacja poznawcza romantyzmu uległa zmianie wraz z ukształtowaniem się filozofii historii. Odkrycie dziejów narodu i ich znaków trwających we współczesności<sup>33</sup> miało widoczne konsekwencje we wszystkich dziedzinach sztuki<sup>34</sup>.

Zatem wybór tematyki historycznej (wybór zdarzeń i postaci opromienionych urokiem zamierzchłej przeszłości) mieścił się w granicach wytyczonych przez romantyczną estetykę.

Mickiewiczowska wyobraźnia, rozwijająca się w żywym kontakcie z zachodnioeuropejską i rosyjską kulturą początku XIX wieku, podążała drogami wspólnymi dla wielu pisarzy romantycznych. Strategie pisarskie Mickiewicza były zgodne z metodami twórczymi pisarzy, których autor *Konrada Wallenroda* znał i cenił: nie tylko Byrona, ale także Schillera czy prekursora romantycznej powieści historycznej, Waltera Scotta<sup>35</sup>.

### MIEJSCA WSPÓLNE<sup>36</sup> I RÓŻNICE

Powieści Scotta zawdzięczały swą popularność niezwykle sugestywnemu sposobowi obrazowania. Pisarz przedstawiał w nich piękno zamierzchłej przeszłości

<sup>31</sup> A. Witkowska rozważa dosłowność i „metafizyczny cień” przedmiotów u Mickiewicza. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 51—77.

<sup>32</sup> Por. A. Mickiewicz, *Do Doktora S. przedsiębiorczego podróż naukową do Azji w przedmiocie historii naturalnej* [w:] tenże, *Wiersze*, Warszawa 1975, s. 238.

<sup>33</sup> Ku przeszłości zwracał się już późnooświeceniowy gotycyzm, podejmując próby historyograficznej bądź literackiej rekonstrukcji dziejów minionych. „Egzyzizm historyczny — stwierdza B. Dopart — nie jest wszakże historyzmem *sensu stricto*, [...] poprzedza [on] w porządku poznawczym i chronologicznym historyzm, toteż weń się po części przeobraża jeszcze w granicach oświecenia, a po części trwa nadal w okresie romantyzmu w formach sobie właściwych”. B. Dopart, *Powieść gotycka — polityczność gatunku* [w:] tenże, *Romantyzm polski: pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999, s. 184. Por. M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy* [w:] tenże, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 7—81.

<sup>34</sup> Na ten temat pisze G. Królikiewicz, *Romantyzm...*, *op. cit.*, s. 221.

<sup>35</sup> Zob. J. Ujejski, *Byronizm i skottyzm w „Konradzie Wallenrodzie”*, Kraków 1923.

<sup>36</sup> Jak pisze G. Królikiewicz: „Romantycy nie stronią od obrazów konwencjonalnych, ale szukają dla nich oparcia w egzystencji, przez co wytwarzają się prawdziwe «miejsca wspólne», gdzie przeżyta wiedza spleta się z paramnezją formuł już gdzieś widzianych lub czytanych” (*Terytorium ruin...*, *op. cit.*, s. 27). Według J. Łotmana „[...] historyczne i narodowo-językowe modele przestrzeni stają się organizującą podstawą przy budowaniu «obrazu świata» — całościowego modelu ideologicznego właściwego dla danego typu kultury”. J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki”, 1976, z. 1, s. 214.

z jej lokalnym i historycznym kolorytem. Czytelnik znajdował tutaj antykwaeryczną wręcz drobiazgowość w odtwarzaniu szczegółów.

Mimo inspiracji, jakie Mickiewicz zawdzięczał twórcy *Waverleya*, styl *Konrada Wallenroda* tylko w pewnych aspektach zbliża się do stylu powieści historycznych Waltera Scotta. Poemat Mickiewicza w znacznie większym stopniu przypomina formy epickie o zróżnicowanej budowie stroficznej Byrona aniżeli romanse autora *The Antiquary*. Gdyby ten ostatni podjął tematykę *Konrada...*, z pewnością stworzyłby historyczny obraz pełen spektakularnych scen batalistycznych i obrzędowych, zdarzenia rozgrywałyby się w szczegółowo scharakteryzowanej scenerii.

Historyczna panorama zdarzeń skorelowana z malarskimi opisami przyrody, które należy traktować jako ozdobne tło dla przygód dwojga kochanków — nie to zostało uznane przez Mickiewicza za najważniejszy cel powieści.

Jednakowoż porównując instrumentarium przestrzenne powieści historycznej w stylu Scotta i (wcześniejszej od niej) powieści gotyckiej z elementami spacialnymi w poemacie Mickiewicza, zauważamy pewne podobieństwa. Stary zamek, zrujnowana budowla, podziemne lochy, krypty, opustoszałe okolice — te oto charakterystyczne motywy przestrzenne składają się na podstawowy stereotyp gotyckości w literaturze<sup>37</sup>. Zajmijmy się pierwszym elementem spacialnym, który pojawił się w naszym wyliczeniu.

Jako miejsce wywyższone i przeklęte, zamek stanowi symbol tajemnicy i jej wyniosłego odosobnienia. Najsłynniejsze z zamków — to „Otranto” Walpole’a<sup>38</sup> i „Udolfo” pani Radcliffe<sup>39</sup>. Ten szczególny kompleks architektoniczny nie jest zaczarowany, lecz „nawiedzony” (jak mówi się o zamku *Otranto*). Jest to miejsce albo już opuszczone, albo noszące na sobie znamię zbliżającej się nieuchronnie zagłady.

Zamek z powieści gotyckiej zamieszkują najczęściej ludzie napiętnowani równie jak on: melancholią, nieszczęściem, gwałtownością, zbrodnią, obłędem.

W *gothic tale* może istnieć wyraźny podział na tych, którzy znajdują się wewnątrz zamku, i tych, którzy są z zewnątrz. Ci ostatni (może to być również jeden tylko, ale szlachetny i nadzwyczaj dzielny człowiek), pragnąc dostać się na zamek (by wyjaśnić tajemnicę i ocalić innych) muszą pokonać liczne przeszkody<sup>40</sup>.

Ten schemat idealnie przystaje do powieści Mickiewicza: Konrad także próbuje dostać się na zamek, aby objąć dowództwo nad Krzyżakami i doprowadzić Zakon do upadku. Poeta nie skorzystał jednak — prezentując ten element prze-

<sup>37</sup> Por. B. Dopot, *op. cit.*, s. 189.

<sup>38</sup> H. Walpole, *Zamczysko w Otranto. Opowieść gotycka*, tłum. M. Przymanowska, Kraków 1974.

<sup>39</sup> A. Radcliffe, *Tajemnice zamku Udolpho. Romans strofami poezji przetykany*, tłum. W. Niepokólczycki, t. I—II, Warszawa 1977.

<sup>40</sup> M. Janion, *Kuźnia natury...*, [w:] *taże, Gorączka romantyczna*, Warszawa 1977, s. 241—242.

strzenny — z „awanturniczo-gotyckiej malowniczości”<sup>41</sup> właściwej Walpole’owi czy pani Radcliffe.

„Pierwsze pojawienie się zamku — pisze Maria Janion — jest równie ważne, jak pierwsze pojawienie się głównego bohatera”<sup>42</sup>. Tymczasem charakterystyka twierdzy malborskiej w *Konradzie...* jest więcej niż oszczędna. Przeważnie pojawia się tylko jej nazwa (częściej opisuje Mickiewicz wnętrza zamkowe):

Z Maryjenburskiej wieży zadzwoniono,  
Dziela zagrzały, w bębny uderzono.

[I, w. 1—2]

Wyszli nocnymi orzeźwić się chłody  
Jedni zasiedli zamkowy krużganek.

[II, w. 33—34]

Wychodzi z zamku, na równinę śpieszy.

[II, w. 54]

[...] Zamknięty w samotnym pokoju,  
Gdy go dręczyły nudy lub zgryzoty.

[I, w. 77—78]

W Maryjenburgu wiem ja loch podziemny;

[...]

Tam jedna lampa na podniebiu sali  
I w dzień, i w nocy się pali;  
Dwanaście krzesel koło tronu stoi,  
Na tronie ustaw księga tajemnicza.

[V, w. 127—133]

Nierzadko natomiast mówi się w *Konradzie Wallenrodzie* o innych elementach architektonicznych miasta. Np. w części II wraz z pojawieniem się nowej dla czytelnika postaci przedstawiony zostaje nowy fragment przestrzeni: komturzy przygotowujący się do wyboru mistrza przechodzą obok wieży, w której zamknięta jest pustelnica. Wydaje się, że to właśnie wieża, wokół której rozgrywają się liczne zdarzenia, przejęła w poemacie Mickiewicza (charakterystyczną dla zamku) funkcję katalizatora tajemniczego nastroju.

Wizualna strona świata, z takim upodobaniem eksponowana w powieściach gotyckich oraz w powieściach Scotta, nie została w poemacie obdarzona bogactwem barw i odcieni. W *Konradzie Wallenrodzie* przeważają zwłaszcza trzy barwy: biel, czerń i czerwień. Można dodać do tej listy kolorystyczne efekty płonącego ognia, który raz po raz żarzy się, iskrzy, błyska:

Ale nim upadł, lampę z okna ciska;  
Ta, trzykroć kołem obiegając błyska,  
Na koniec legła przed czołem Konrada;  
W rozlanym płynie tleje rdzeń ogniska.

[VI, w. 269—272]

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 239.

Kształtując tę finałową scenę poematu, Mickiewicz nie podjął kilku ważnych wzorców scen podobnego rodzaju, istniejących we współczesnej mu literaturze romantycznej. Konrad nie umiera więc w ukryciu, nie skacze z wieży lub ze skały jak Chrystian, wódz zbuntowanych w 1789 roku marynarzy ze statku *Bounty*, bohater powieści poetyckiej *Wyspa* (1823)<sup>43</sup> Byrona; nie wysadza też w powietrze zamku krzyżackiego, ginąc pod gruzami, jak Minotii, bohater *Oblężenia Koryntu* (1816)<sup>44</sup>, który wysadza w powietrze oblężone miasto, ponosząc przy tym śmierć. U Mickiewicza sceneria — w jakiej rozgrywa się tragiczne zdarzenie, nie absorbuje uwagi czytelnika. Rzec ma miejsce w przedmiejskiej strzelnicy. Konrad umiera powoli, jak powoli dopala się knot strąconej przez niego lampy:

W rozlanym płynie tleje rdzeń ogniska,  
Lecz coraz głębiej topi się i mroczy,  
Wreszcie, jak gdyby dając skonu hasło,  
Ostatni, wielki krąg światła roztoczy,  
I przy tym blasku widać Alfa oczy,  
Już pobiełały — i światło zagasło.

[VI, w. 272—277]

Mickiewiczowski sposób operowania obrazami rzeczywistości, stanowiącymi tło akcji, przedstawia się inaczej niż w powieściach poetyckich, które — obok utworów Byrona i Waltera Scotta — stanowiły współczesny kontekst literacki *Konrada Wallenroda*. W *Marii* Antoniego Malczewskiego oraz w *Zamku Kaniowskim* Seweryna Goszczyńskiego opisy krajobrazowego tła akcji stanowią autonomiczne partie utworu. Czesław Zgorzelski zauważa, że zamiarem Goszczyńskiego było stworzenie zmysłowej, plastycznej wizji przestrzeni<sup>45</sup>. U Malczewskiego na plan pierwszy wysuwa się emocjonalny walor opowiadania. Autorowi *Konrada...* zależy natomiast przede wszystkim na tym, by przestrzeń przedstawiona stała się symbolicznym wyrazem problematyki losów człowieka i narodu.

Malczewski poprzez opis szczegółów spacjalnych wyraża uczucia narratora i bohaterów. Goszczyński różnymi środkami dąży do zintensyfikowania wizualności obrazów. Mickiewicz natomiast tworzy sugestię obrazowości jakby mimochodem, przy okazji opowiadania o zdarzeniach, w których uczestniczą bądź uczestniczyli bohaterowie. Osadza akcję w konkretnej scenerii (zgodnie z wymogami nowej poezji dotyczącymi kolorytu lokalnego i historycznego). Jednocześnie przestrzeń nabiera w jego poemacie charakteru alegorycznego i symbolicznego. Opisy przyrody nie stanowią tutaj elementu zdobniczego narracji — pełnią funkcję dopełnienia opisu postaci.

Sposób Mickiewiczowskiego obrazowania w opowieści o Wallenrodzie daleko odbiega od rozwiązań przyjętych wśród twórców jemu współczesnych. Także we wcześniejszych utworach poety znajdujemy odmienne metody prezentacji

<sup>43</sup> G. Byron, *Wyspa*, tłum. A. Pajgert [w:] tenże, *Powieści poetyckie*, opr. A. Tretiak, Kraków 1924.

<sup>44</sup> G. Byron, *Oblężenie Koryntu*, tłum. J. Korsak [w:] *ibidem*.

<sup>45</sup> C. Zgorzelski, *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978.

przestrzeni (np. w *Grażynie* mamy do czynienia z wyrazistymi „rzeźbiarskimi” obrazami, eksponującymi własną plastyczność). Dominantą obrazowania w *Konradzie Wallenrodzie* jest tworzenie wizji, która „[...] eksponuje wymowność poetycką przedstawień jako znaków, które zarysowują dalsze, głębsze czy szersze perspektywy znaczeniowe”<sup>46</sup>. Dzięki temu przestrzeń przedstawiona spełnia inne niż u Malczewskiego i Goszczyńskiego funkcje poznawcze.

#### TELEOLOGIA PRZESTRZENI

Mickiewicz nie chciał, by ośrodkiem lektury stała się kontemplacja malarskich walorów kreowanej przestrzeni. Zdecydował się na kolorystyczną oszczędność, podpowiadając czytelnikowi, że walorów estetycznych powinien szukać na innej płaszczyźnie opowiadania. „W centrum uwagi odbiorcy miało się znaleźć nie to, co «zewnątrzne», lecz to, co «wewnętrzne»”<sup>47</sup>. Poeta postanowił skupić uwagę czytelnika na momentach psychologicznych, które miały rozstrzygające znaczenie dla kształtu biografii wewnętrznej bohaterów.

Z tego powodu autor *Konrada...* odstąpił od waloryzacji ulubionego motywu sztuki romantycznej — pejzażu. Charakterystykę okoliczności historycznych ograniczył do kilku zwięzłych ujęć. W opisywanym teatrze wojny poeta posługuje się licznymi synekdochami: walczą między sobą *Prusak*, *Niemiec*, *Litwin* (nazwa występuje tutaj jako *pars pro toto* całej zbiorowości).

W utworze nad ujęciami malarskimi dominują skondensowane ujęcia informacyjne i symboliczne. Taką też funkcję spełnia przestrzeń. Można to zaobserwować już we *Wstępie*, w którym poeta szkicuje kontrastowe przeciwstawienie brzegów Niemna. Dzięki szczególnemu przedstawieniu elementów przestrzennych dowiadujemy się o sytuacji politycznej, w jakiej rozgrywać się będą zdarzenia. Sceneria obrazuje konflikty świata historycznego. Symboliczny charakter ma gałązka chmielu splatająca się ponad wodą granicznej rzeki: porządkowi natury (organicznej jedności, jaką stanowiły przyroda pruska i litewska) zagraża polityczne rozbitcie świata.

Autor *Konrada Wallenroda* dzielił z innymi romantykami przekonanie, że wokół natury zawęzła się najważniejsza dla jednostki sprawa: miejsce i posłannictwo człowieka w świecie, w życiu. Był, jak oni, przekonany o tym, że natura „[...] dostarcza wzoru działalności, jakby modelu egzystencji”<sup>48</sup>. W *Konradzie...* pojawia się owa *natura loquitur* — żywy organizm, myślący, czujący, mówiący nie tylko do człowieka, ale i przez człowieka<sup>49</sup>:

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 238.

<sup>47</sup> S. Chwin, *Wstęp* [w:] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, *op. cit.*, s. CXII.

<sup>48</sup> „[Romantycy żywili] przekonanie o tym, że natura dostarcza wzoru działalności, jakby modelu egzystencji [...]”. M. Janion, *Kuźnia natury...*, *op. cit.*, s. 256.

<sup>49</sup> Topos „języka natury” ma niezmiernie odległą, urozmaiconą i bogatą genealogię (zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i opr. A. Borowski, Kraków 1997, s. 309—351), ale to romantycy nadali mu nowożytnie znaczenia, w których dzisiaj rozpoznajemy nawet zarysy semiologii.

Nawet twój mały chłódnik zostawiono,  
 Com go suchymi wierzbami ogrodził;  
 Te suche wierzby, jaki cud, Aldono!  
 Dawniej mą ręką wbite w piasek suchy,  
 Dziś ich nie poznasz, dzisiaj piękne drzewa,  
 I liście na nich wiosenne powiewa,  
 I młodych kwiatków unoszą się puchy.  
 Ach! na ten widok, pociecha nieznana,  
 Przeczucie szczęścia serce ożywiło;  
 Całując wierzby padłem na kolana.

[VI, w. 44—53]

Można naturę podziwiać, można się jej bać. Może być bliska i współczująca, dzielić ludzkie radości i męki. Ale może być także obca, daleka i nieczuła. „Nowe widzenie natury — zauważa Alina Kowalczykowa — jako bytu samoistnego i uduchowionego łączyło się z nową, historycznie uwarunkowaną postawą przeżywającego podmiotu [...] a samotność człowieka uwydatniała się wyraźnie w jego szczególnie bliskim, tragicznym lub kojącym związku z naturą”<sup>50</sup>.

Alina Witkowska, zestawiając bohatera *Sonetów krymskich* z bohaterem poematu historycznego Mickiewicza, doszła do wniosku, że ten pierwszy rozważał swą ludzką problematykę bytu w kontekście natury. Konradowi zaś przyszło zmierzyć się z historią: „Historia bowiem jest dosyć samowładną siłą panującą w świecie literackim tej powieści poetyckiej. Podporządkowała ona sobie wszystkie sfery rzeczywistości ludzkiej [...]”<sup>51</sup>. Ten aspekt porusza sam Mickiewicz w *Objaśnieniach do Konrada Wallenroda*: „Nazwaliśmy powieść naszą historyczną, bo charaktery osób i wszystkie ważniejsze wspomniane w niej zdarzenia skreślone są podług historii”<sup>52</sup>.

Według Marii Janion dla wielu „[...] romantyków [...] natura będąca «życiem» rysowała po prostu wzór historii, stanowiła dla niej znaczący układ odniesienia”<sup>53</sup>. Tak było w istocie. Jednak coraz częściej dostrzegano przepaść, jaka oddzielała porządek historii od porządku natury. Mickiewicz, modelując odpowiednio przestrzeń przedstawioną w *Konradzie Wallenrodzie*, starał się ową przepaść zaznaczyć. W konsekwencji elementy spacjalne z jednej strony nabierają tutaj charakteru alegorycznego i symbolicznego<sup>54</sup>, z drugiej — skupiają uwagę czytelników na wewnętrznej rzeczywistości przeżyć postaci<sup>55</sup>.

#### DEKORACJE

W części V *Konrada Wallenroda* Mickiewicz opisuje walkę Zakonu z Litwą. Sceneria zdarzeń zaprezentowana jest z oddalenia: obserwujemy pejzaż kłęski

<sup>50</sup> A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 9.

<sup>51</sup> A. Witkowska, *op. cit.*, Warszawa 1983, s. 69.

<sup>52</sup> A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, s. 113.

<sup>53</sup> M. Janion, *Kuźnia natury*, *op. cit.*, s. 283.

<sup>54</sup> Zob. J. Sławiński, *op. cit.*, s. 21.

<sup>55</sup> Por. S. Chwin, *op. cit.*, s. CXII.

oczami tłumu wpatzonego w łuny na niebie nad granicą litewską i przyglądającego się wojsku powracającemu z nieudanej wyprawy:

Z Maryjenburga lud patrzy ku drodze,  
Już widać z dala: — kopie się przez śniegi  
Kilku podróżnych; — Konrad? nasi wodze?

[V, w. 51—53]

Tajemniczość przestrzeni, w której odbywają się walki, wyraża się poprzez subiektywizację narracji. Opowiadający odgrywa przed czytelnikiem rolę naocznego świadka. Nie otrzymujemy opisu rozpoznanej przez narratora rzeczywistości, lecz relację z procesu rozpoznawania:

Minęła jesień, zimowe zamieci  
Huczą po górach, zawalają drogi,  
I znowu z dala na niebiosach świeci  
Północne zorze? czy wojny pożogi?  
Coraz widoczniej razi blask płomieni  
I niebo coraz bliżej się czerwieni.

[V, w. 45—50]

Właśnie w tej części poematu najlepiej widoczny jest nowy sposób prowadzenia narracji w powieści poetyckiej: zastosowanie mowy pozornie zależnej, będącej wypowiedzią narratora, zbliżoną jednak do cech wypowiedzi bohatera. Strategia ta (eksponowanie indywidualnych punktów widzenia) sprzyjała z jednej strony rozbiciu klasycystycznej, retorycznej normy epickiej, z drugiej — pozwalała na dezintegrację uporządkowanej wedle określonych reguł wizji przestrzeni. Obraz scenerii (a także zdarzeń, które się w niej rozgrywały) był formowany z ograniczoną odpowiedzialnością, ograniczoną przez wiedzę o nim i mentalność narratora<sup>56</sup>:

Spójrzj ku Litwie, gdy się dzień nacyli,  
Zobaczysz łunę, co niebieskie stropy  
Krwawym płomieni ruczajem obleje.

[V, w. 25—27]

Trudno w takim razie przecenić wagę tego, co „[...] unaocznia kreowaną w dziele rzeczywistość jako przestrzeń w określony sposób wypełnioną, co orientuje w niej, a orientując zarazem w niej umieszcza [...]”<sup>57</sup>. Narrator, relacjonując proces rozpoznawania rzeczywistości — która także dla niego jest niejasna i tajemnicza — zwraca się tyleż do postaci występujących w utworze, co do słuchaczy opowieści. W ten sposób wciąga czytelnika w obręb przestrzeni przedstawionej.

<sup>56</sup> Por. rozważania Ingardena o przestrzeni realnej i „zorientowanej” (*O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 296).

<sup>57</sup> R. Handke, *Unaocznianie przestrzeni w epice a jej recepcja w dramacie* [w:] *Przestrzeń i literatura*, op. cit., s. 45.



Poemat Mickiewicza już w sferze narracji rozbijał jednolitą wizję świata opartą na autorytecie narratora. Dzięki temu stawał się otwarty na związki z innymi gatunkami, przede wszystkim z liryką i dramatem. Zwłaszcza ten ostatni alians przebiegał niezwykle interesująco, gdyż oprócz urozmaiceń formalnych powieść zawdzięczała dramatowi liczne pomysły przedstawień przestrzeni<sup>58</sup>. Warto przyjrzeć się podobieństwom i różnicom między strategiami prezentacji przestrzeni w teatrze drugiej ćwierci XIX w. a technikami, jakie wykorzystał w swoim poemacie Mickiewicz.

#### TEATR W POWIEŚCI POETYCKIEJ

Teatr romantyczny, z którym zetknął się poeta, operował włoską sceną pu-dełkową. Głównym zadaniem było stworzenie na tej scenie iluzji trójwymiarowej przestrzeni. Wykorzystywano do tego niemal wyłącznie środki malarskie. Elementy dodatkowe stanowiły: rozstawione po bokach sceny kulisy, umieszczony w jej głębi prospekt, nad sceną zaś zawieszono przekroje i udrapowane materie, tworzące sklepienie (paludamenty). Każda dekoracja w tym teatrze była wielkim realistycznym obrazem: dbano o podkreślenie głębi przestrzennej (praktykable tworzyły tzw. perspektywę *all'angolo*), o wydobywanie faktury przedstawionych przedmiotów, uwydatnienie rzucanych przez nie cieni. Oświetlenie stanowiły świece i lampy olejne<sup>59</sup>.

Autor *Konrada*... wykorzystał niektóre pomysły twórców tego teatru. Komnaty zostały przez niego potraktowane jak przestrzeń sceniczna, wypełniona celowym układem postaci, interakcją między nimi, znaczącymi rekwizytami i światłem. Najlepszym przykładem może być końcowy fragment utworu, w którym Wallenrod popełnia samobójstwo. Wnętrze przedmiejskiej strzelnicy oświetla lampa, na „scenie” znajdują się początkowo tylko Konrad i Halban, potem wchodzi Krzyżacy, poeta zwraca uwagę czytelnika na szczegóły przestrzenne: miecz, płaszcz, znak Mistrza, puchar. Nie gorzej pod tym względem prezentują się partie utworu opisujące ucztę:

Sto białych płaszczów powiewa za stołem,  
Na każdym płaszczu czerni się krzyż długi;  
To byli bracia, a za nimi kołem  
Młodzi giermkowie stoją dla posługi.  
[...]

Już Mistrz powstawszy daje uczyty hasło:  
„Cieszmy się w Panu!” Wnet puchary błysły.

<sup>58</sup> Opieram się tutaj na rozróżnieniach J. Skuczyńskiego (*Przestrzeń w „Lilli Wenedzie”* [w:] *Przestrzeń i literatura*, s. 176). Por. też: W. Kowalik, *Das Raumproblem im Drama Grabbes*, Köln 1957.

<sup>59</sup> Por. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, tłum. A. Dębicki, Warszawa 1974; B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971.

„Cieszmy się w Panu!” tysiąc głosów wrzasło,  
Srebra zabrzmiały, strugi wina trysły.

[IV, w. 5—16]

Zwróćmy uwagę na układ postaci „występujących” w tym epizodzie. Aktywna gra wymaga ruchu prawą ręką, dlatego aktora mającego taką rolę w teatrze XVIII i XIX wieku wypuszczano zazwyczaj z prawej strony (z punktu widzenia odbiorcy). Aktor ten zatrzymywał się w centralnym punkcie sceny (Konrad u Mickiewicza — „stojący na czele” — daje sygnał do rozpoczęcia uczyty). Aktora grającego rolę bierniejszą stawiano z lewej strony (Witold)<sup>60</sup>.

Specyficznie romantycznymi właściwościami teatru, z którym zetknął się Mickiewicz, były antykwaryzm i widowiskowość. Antykwaryzm polegał na dążeniu do maksymalnego realizmu w kształtowaniu obrazów scenicznych (odtworzano autentyczne budowle, sięgając po wzory do muzeów). Widowiskowość zaś wyrażała się m.in. w dążności do ukazania tych obrazów w ruchu. Wszystkie wykorzystywane przez dekoratorów i maszynistów teatralnych efekty dawały pełne złudzenie rzeczywistości, prowadzące do „oczarowania” widza.

Strategia Mickiewicza była zgoła odmienna. Kinezyzacja opisów w jego powieści została zastosowana głównie do ukazania w ruchu pojedynczych przedmiotów, które miały podkreślać gesty bohaterów. Na pewno nie można mówić o antykwaryzmie w *Konradzie Wallenrodzie*. Nie o „oczarowanie” odbiorcy chodziło poecie, lecz o zwrócenie jego uwagi na pewne aspekty świata przedstawionego. Elementy scenerii w poemacie Mickiewicza są znakami, które wnosząc dodatkowe sensory, stanowią niezbędne otoczenie dla zdarzeń i postaci.

Znamieniem dramatyizacji jest w poemacie Mickiewicza kompozycja scen operujących przestrzenią w sposób teatralny. Dekoracje stanowią uwarunkowanie zdarzeń składających się na zawartość fabularną, podkreślają ich znaczenie. Zmiany scenerii dokonywane są w zależności od charakteru zdarzenia. Modyfikacje te są skorelowane z ruchem postaci i narratora. W sferze przedstawienia pojawiają się tylko te elementy przestrzenne, które spełniają w utworze określone i istotne funkcje.

#### PRZESTRZEŃ SYMBOLICZNA

Przestrzeń w *Konradzie Wallenrodzie* odślania się przed czytelnikiem stopniowo, nabierając równocześnie znaczeń symbolicznych. Tak dzieje się już w pierwszych partiach poematu. Otwierająca utwór część wstępna — przedstawiająca symboliczne przeciwstawienie litewskiego i pruskiego brzegu Niemna — w której poeta umieścił zapowiedź, że przedmiotem opowieści będą losy dwojga kochanków, nie łączy się płynnie z częściami następnymi. Z tego rodzaju przesko-

<sup>60</sup> Zob. B. Uspienski, *Poetyka kompozycji. Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*, tłum. P. Fast, Katowice 1997, s. 11.

kami narracyjnymi, powodującymi nieciągłość czasową i przestrzenną, idą w parze pewne przeinaczenia rzeczywistości historycznej:

Wychodzi z zamku, na równinę śpieszy;  
Tak rozmawiają, nie pilnując drogi,  
Błądzili kilka godzin w okolicy,  
Blisko spokojnych jeziora wybrzeży.

[II, w. 54—57]

Scena przedstawia wędrujących w pobliżu jeziora arcykomtura i Halbana. W rzeczywistości warownia malborska, z której wybiega arcykomtur, wznosiła się nad Nogatem, zatem u brzegu rzeki. Wiadomości o położeniu miasta i jego architekturze Mickiewicz czerpał głównie z pracy królewieckiego profesora historii Johanna Voigta *Geschichte Marienburgs der Stadt und des Haupthauses des deutschen Ritter-Ordens in Preussen* (Königsberg 1824)<sup>61</sup>. Właśnie tam mógł poeta znaleźć rycinę przedstawiającą zamek wielkich mistrzów jako budowlę wzniesioną nad szeroko rozlanymi wodami rzeki, wyglądającymi jak wody jeziora<sup>62</sup>.

Kolejna nieścisłość:

Wilija, naszych strumieni rodzica,  
Dno ma złociste i niebieskie lica;  
[...]  
Wilija w milej kowieńskiej dolinie  
Śród tulipanów i narcysów płynie

[II, w 137—142]

— ma już wyraźnie symboliczne intencje. Wilia nie jest rzeką tak idylliczną, jak to przedstawił Mickiewicz: pełna jest raf, podwodnych głazów i mielizn<sup>63</sup>.

„Symbol — zauważa Elżbieta Wolicka — jest [...] owocem metamorfozy, która dotyczy zarówno sfery wyobraźni, jak i tego, co obserwowane”<sup>64</sup>. Poeta, modyfikując rzeczywistość pozaliteracką wprowadza do swego utworu znaczenia dodatkowe. Przedmiotem, „[...] który poprzez określoną lokalizację przestrzenną ewokuje znaczenia symboliczne, bywa często w utworach romantyków woda”<sup>65</sup>. Modyfikacji o podobnym charakterze znajdziemy w *Konradzie...* znacznie więcej.

Z materiału historycznego czerpał więc autor swobodnie. W historycznych źródłach poruszały wyobraźnię Mickiewicza przede wszystkim miejsca niedookreślenia, niejasności i niedopowiedzenia, które można było swobodnie kształtować. Sięgał do źródeł głównie po to, by znaleźć tam opromienione urokiem dawności sceny i obrazy odpowiadające jego artystycznym upodobaniom,

<sup>61</sup> Zob. A. Mickiewicz, *Objaśnienia* [w:] tenże, *Konrad Wallenrod...*, s. 108.

<sup>62</sup> Zob. objaśnienia Stefana Chwina [w:] A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, s. 26.

<sup>63</sup> Zob. *ibidem*, s. 29.

<sup>64</sup> E. Wolicka, *Między teorią a historią* [w:] *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Lysiak, E. Wolicka, Lublin 1995, s. 24.

<sup>65</sup> M. Maciejewski, *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”* [w:] tenże, *Poetyka. Gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 75.

nie zaś po to, by w zgodzie z nakazami antykwarycznej wierności odtwarzania dawnych dziejów szczegółowo odwzorować fakty. Zwalniał tym samym czytelnika z obowiązku rekonstrukcji przestrzennej ciągłości fabuły, gdyż owa ciągłość, po pierwsze, została zrujnowana w płaszczyźnie narracji, a po drugie, nie istniał porządek wzorcowy, do którego rekonstruujący mógłby się odwołać.

„Mickiewicz zdaje się brać stronę Platona — pisze Zofia Mitosek — sztuka nie może zabawiać, powinna kształcić. Stąd jej stosunek do rzeczywistości nie polega na odtwarzaniu zmysłowych wyglądków”<sup>66</sup>. Pisarz powinien ukazywać stosunki wewnątrz świata. Ujęcie to przypomina platońską koncepcję *aletheia*: sztuka nie tyle odtwarza, co odsłania.

„Co ma ożyć w pieśni, zagać powinno w rzeczywistości”. Tym cytatem z wiersza Friedricha Schillera *Die Götter Griechenlands* autor zamyka *Przedmowę do Konrada Wallenroda*. W słowach niemieckiego poety zawarte jest przekonanie, że twórca winien zajmować się tylko przedmiotem historycznym i jego artystycznym opracowaniem. W kontekście utworu Mickiewicza można wersetowi Schillera nadać inne jeszcze znaczenie: pisarzowi nie wolno dążyć do mechanicznego odbicia rzeczywistości (tym bardziej historycznej). „Realistyczna kopia danych zmysłowych jest zdradą rzeczywistości duchowej: ta tkwi w metaforycznych odpowiedniościach wszechświata”<sup>67</sup>. Przestrzeń duchowa zawiera się w przestrzeni symbolicznej. Wyobraźnia artysty jest środkiem komunikowania się z duszą świata<sup>68</sup>. Romantyzmu nie cechuje — pisze Władysław Tatarkiewicz:

[...] ani upodobanie do realności, ani niechęć do niej, lecz upodobanie do pewnego tylko rodzaju realności [...]. Jest [romantyzm] uwielbieniem rozmachu, pędu, malowniczości, niezwykłości, wynoszeniem ich ponad to, co spokojne, zrównoważone, uregulowane, uporządkowane, zwyczajne<sup>69</sup>.

Jednak liczne są przykłady uruchamiania romantycznej emocji i ekspresji raczej przez wypracowane uprzednio konwencje estetyczne niż przez kontakt z prawdziwym miejscem lub elementem spacyjnym<sup>70</sup>. Stąd właśnie w *Konradzie Wallenrodzie* owa oszczędność w prezentacji scenerii.

Mickiewicz, modyfikując rzeczywistość historyczną<sup>71</sup>, z jednej strony dba o racjonalizację tajemniczości, o logikę akcji, która, mimo wszystkich skompli-

<sup>66</sup> Z. Mitosek, *Mimesis romantyczna* [w:] taż e, *Mimesis*, Warszawa 1997, s. 191.

<sup>67</sup> J. Starobiński, *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki”, 1972, z. 4, s. 227.

<sup>68</sup> Na temat platońskiego rodowodu tej idei zob. I. Calvino, *Przejrzystość* [w:] tenże, *Wykłady amerykańskie*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa 1996, s. 79.

<sup>69</sup> W. Tatarkiewicz, *Piękno romantyczne* [w:] *Dzieje szczęściu pojęć*, Warszawa 1975, s. 226.

<sup>70</sup> Grażyna Królikiewicz pisze: „[...] spontaniczny w założeniu ruch myśli i uczuć bywał jednak w praktyce u podróżujących przez pejzaże historyczne romantyków obciążony balastem klasycznej erudycji w postaci różnych pamiętanych tekstów i obrazów, które narzucały się jako «substrat cytacyjny» w czasie kontaktu z przedmiotem”. *Terytorium ruin...*, *op. cit.*, s. 39.

<sup>71</sup> A. Kowalczykowa pisze: „[Chodziło o to, by] ukazywać w dziele sztuki nie formę, lecz to, co «ponad formą». [...] Mistyczną istotę rzeczy należało wykryć i przedstawić w pejzażu rzeczywistym. A. K o w a l c z y k o w a, *op. cit.*, s. 42.

kowań i niezwykłości, może zostać uzasadniona bądź przynajmniej uprawdopodobniona przez osadzenie jej w konkretnej przestrzeni historycznej<sup>72</sup>, z drugiej — kształtuje przestrzeń przedstawioną tak, by stała się ona przestrzenią symboliczną, niejako koncentrycznie zamykającą się wokół wyróżnionego punktu centralnego, odpowiednio przy tym orientowaną i waloryzowaną przez postaci wchodzące z nią w różnego rodzaju zależności.

#### POD NIEBO IDZIE RUINA<sup>73</sup>

Konkretne miejsce, konkretna, „dana” przestrzeń znajduje się w ciągłej interakcji z myślą podmiotu, z doświadczeniem pamięci i marzenia. Najłatwiej zaobserwować tę zależność na przykładzie ruiny:

Kowieński zamek, już tylko ruiny;  
Odwracam oczy, przelatuję czwałem,  
Biegę do owej, do naszej doliny.

[VI, w. 28—30]

Będąc symbolem przemijania, ruina związana jest z myślą o upływie czasu i jego nieodwracalności. Jednocześnie ujawnia działanie mechanizmów pamięci. Następuje ruch pamięci i doznań, które zachodzą między jednostką a otaczającą rzeczywistością<sup>74</sup>:

Kamień, pamiętasz ów kamień wyniosły,  
Co niegdyś naszych przechadzek był celem?  
Stoi dotychczas, tylko mchem zarosły.

[VI, w. 35—37]

Przedmioty, które Konrad ogląda podczas krótkiego pobytu na Litwie, ewokują wspomnienia. Znajdujemy się tutaj w królestwie anamnezy. Rozrusznikiem całego szeregu wizji jest ruina. Konrad uprzytamnia sobie tęsknotę za miejscami, w których spotykał się z Aldoną.

W ruinie zawarte jest bowiem potencjalne doświadczenie przejścia — zarówno w sensie przestrzennym (jako przedmiot estetyczny jest „pułapką dla oka”, dziełem fragmentarycznym, którego

<sup>72</sup> Jeden z recenzentów *Konrada Wallenroda* zarzucał Mickiewiczowi fałszowanie rzeczywistości historycznej. Usunął z określenia gatunku termin „powieść” i zastąpił go „bajką historyczną”, deprecjonując w ten sposób autentyzm historyczny utworu: „Wallenrod może być najpiękniejszym, na ten raz na to pozwalam, jednej mu tylko brakuje piękności: brakuje mu, żeby był naszym. Pomiędzy, co by tu powiedzieć można o tej bajce historycznej, o której jakkolwiek poeta sam zapewnia, że ją zrobił historyczną (rzeczywistą), ja jednakże za jego wielkim pozwoleniem powątpiewać będę”. S. Szczeropolski, *Nadestane*, „Gazeta Polska”, 1830, nr 116, przedr. [w:] W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818—1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 271.

<sup>73</sup> Parafrazuję tutaj fragment wiersza Mickiewicza *Świtez. Ballada. Do Michała Wereszczaki* („Pod niebo idzie równina” [w. 14]) [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, opr. C. Zgorzelski, t. I, Wrocław 1974, s. 105.

<sup>74</sup> Por. G. Poulet, *Rozważania o czasie ludzkim* [w:] tenże, *op. cit.*, s. 52.

odbior wymaga przemieszczenia się, jak i temporalnym (materializuje pamięć przeszłości, a zarazem pokazuje nieodwracalny bieg czasu)<sup>75</sup>.

Ruina ma również swój udział w kształtowaniu tożsamości narodowej Wallenroda. Mickiewicz pokazuje Konrada — którego życie zostało zrujnowane i rozbite na fragmenty — wpatrującego się w ten szczególny rodzaj przedmiotu, stanowiący jakby część pejzażu wewnętrznego bohatera.

Symboliczna treść ruiny wiąże się z pojęciem zerwanej więzi. Związek Konrada z Litwą jest bardzo silny. Wallenrod czuje pokrewieństwo z roślinami litewskimi, wodą, powietrzem. Większość swojego życia spędził jednak w Zakonie — oddalony od ziemi litewskiej. Jak możemy się domyślać, Konrad został uprowadzony przez rycerzy zakonnych w bardzo wczesnym dzieciństwie. Zatem element świadomych wspomnień odgrywa jak najmniejszą rolę w kształtowaniu się osobowości Wallenroda, który pamięta niewiele: niewyraźny obraz domu rodzinnego i pejzażu. Najbardziej świadomy poziom jego pamięci jest niezwykle skromny. Litwa, którą kocha, to byt ulotny, niemal niematerialny: woń ziół, tchnienie ziemi, oddalony widok gór, wznoszących się po drugiej stronie granicznej rzeki. Kiedy wreszcie Konrad udaje się nad brzegi Niemna, odżywa w nim ukryta tożsamość narodowa. Ten, który został od ojczyzny oderwany, zanurzając się w zapachu ojczystych roślin, powraca do swojej tożsamości prawdziwej. Zaczyna się odpominanie. To, co zewnętrzne, przedostając się do wnętrza, budzi trwające w mrokach duszy obrazy. Ale nie mamy tutaj do czynienia z prostą ewokacją. Litewskość nie jest tylko kategorią geograficzną. Oznacza *genius loci* — jest entelechią określonego miejsca, określonej przestrzeni. Spotkanie dziecka oderwanego od ojczyzny z ziemią litewską jest odczuwane jako tajemna *correspondance* — ukryta, niewidzialna sieć związków i współzależności obejmujących cały kosmos, współbrzmienie między ciałem i miejscem. „Nie ma osobowego istnienia bez związku osoby z pewnym miejscem, jakimś pierwotnym punktem odniesienia [...], do którego, kiedy spełni (albo przerwie) jakąś czynność, zawsze będzie odczuwała potrzebę powrotu [...]”<sup>76</sup>.

#### W KRAINIE PAMIĄTEK

Przez zewnętrzną figurę świata prześwitują prawdziwe, duchowe sensory. Poznanie ich — które kształtuje się według schematu inicjacji, jako doświadczenie wewnętrzne — poprzedzone jest zadzierzgnięciem przez podmiot więzi sympatycznej z przedmiotem<sup>77</sup>. Sens inicjacji polega na zdemaskowaniu i odrzuceniu tego, co materialne, a zatem pozorne i fałszywe. Wtajemniczenie polega zawsze na przejściu od symbolicznej ciemności do symbolicznego światła. Konrad wciąż

<sup>75</sup> Por. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, *op. cit.*, s. 54.

<sup>76</sup> G. Poulet, *Ramuz*, tłum. W. Kroker [w:] *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, przedm. M. Żurowski, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998, s. 192.

<sup>77</sup> G. Królikiewicz, *Terytorium ruin...*, *op. cit.*, s. 38.

jednak porusza się w sferze ciemności, w świetle „[...] rozprzęgniętych struktur: «rozerwanej», «rozbitej» mądrości i «zniszczonych» powinowactw”<sup>78</sup>.

Bohater Mickiewicza wierzy w możliwość powrotu do miejsc, które zobaczył. Pragnie wrócić z Aldoną tam, skąd kiedyś odeszli. Walka o wtajemniczenie (o własną tożsamość, osobowość) była walką konieczną i możliwą do wygrania. Natomiast marzenie o odrodzeniu moralnym, oczyszczeniu przez powrót do domowego życia jest niemożliwe do zrealizowania. Konrad wierzy, że istnieje jakieś konkretne miejsce na ziemi, w którym mógłby żyć. Aldona nie podziela tych złudzeń: wie, że prawdziwy powrót jest niemożliwy:

Doliny piękne zostawmy szczęśliwym;  
Ja lubię moję kamienną zaciszę.

[VI, w. 116—117]

Swoimi słowami Aldona przywraca Wallenrodowi świadomość, że społeczno-egzystencjalnym losem „obcych” jest bezdomność. Muszą zamieszkiwać dalekie okolice, skazani na istnienie „gdzie indziej”. Naprawdę bowiem Aldona kocha uwewnętrzniony, przechowywany w duszy obraz kowieńskiej doliny. Dlatego nie pragnie powrotu. Chce, by Konrad stworzył pod oknem wieży symboliczny „skrót” pejzażu ojczystego, by stworzył krainę pamiątek, dolinę kowieńską w miniaturze.

Przestrzeń ludzka — zauważa Mieczysław Porębski — to przestrzeń symboliczna, przestrzeń, do której wracamy i która wraca do nas, ilekroć tego zechcemy, w której sytuujemy się sami, nie zaś jesteśmy — co ma miejsce w przestrzeni fizycznej — z góry, raz na zawsze usytuowani<sup>79</sup>.

Bohaterowie Mickiewicza mogą poznawać „przestrzeń fizyczną”, mogą nad nią w pewnej mierze panować, ale nie mogą od niej odejść, a więc tym samym nie mogą do niej powrócić. Takie wędrówki myśli i wyobraźni są dla nich możliwe jedynie w przestrzeni symbolicznej, przestrzeni ich świata wewnętrznego, który przeciwko światu zewnętrznemu — ale i przy jego mediacji — sami dla siebie tworzą.

Ostatnia rozmowa świadczy o tym, że bohaterowie Mickiewicza odnajdują się we właściwej im przestrzeni — w wewnętrznej przestrzeni duszy. Wallenrod po raz pierwszy, jawnie, w świetle słońca rozmawia z pustelnicą. Jednak proces inicjacji — zapoczątkowany przy ruinie zamku kowieńskiego — dopełni się, jak zawsze, za cenę śmierci. Złudzenie, że istnieje realne miejsce na mapie, gdzie Konrad i Aldona mogliby żyć, zostaje rozwiane. Prawdziwą przestrzenią życia „obcych” jest rzeczywistość wewnętrzna. Bohaterowie pragną już tylko jednego: chcą równoczesnej śmierci, która ostatecznie wyzwoli ich z przeklętej przestrzeni zewnętrznej.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>79</sup> M. Porębski, *O wielości przestrzeni [w:] Przestrzeń i literatura. Metamorfozy czasu...*, op. cit., s. 28.