

JERZY FIEĆKO

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

OGRÓD WALLENRODA I TAJEMNICA WAJDELOTY

Słowa kluczowe: ogród, motyw, Mickiewicz, Konrad Wallenrod

Konrad Wallenrod poznał wiele ogrodów, sadów, parków. W dzieciństwie i w ostatniej fazie życia, spędzonych w Malborku, na co dzień widywał kwietne wirydarze (od *viridarium*: gaj, park), czyli klasztorne ogrody stanowiące część wewnętrznego dziedzińca. Oglądał też „pyszne sady” Kiejstuta, a najpiękniejsze ogrody bodaj musiał zobaczyć – choć poemat nic na ten temat nie mówi – w czasie pobytu na Zachodzie, zwłaszcza w Hiszpanii, gdy budował nową tożsamość, fałszywego Wallenroda, bez której wypełnienie wielkiej misji politycznej (w swojej istocie: szpiegowskiej) nie byłoby możliwe. Wiadomo, że w mglistym wspomnieniu zachował zarys ogrodu? sadu? zasadzonego przy rodzinnym domu¹. A jednak w jego pamięci liczył się tylko jeden ogród, wzniesiony w młodości dla Aldony przez niego samego w nadniemeńskiej dolinie. Motyw ogrodu w poemacie Mickiewicza pięknie i kompetentnie opisał Ryszard Przybylski w świetnej monografii *Ogrody romantyków*², warto jednak do tej kwestii powrócić, stawiając pytanie o miejsce i rolę owego specyficznego artefaktu w wyobraźni i pamięci głównego bohatera, stojącego u końca zarówno heroicznej, spiskowej misji, jak i całego życia.

¹ „W tym głęboko tragicznym poemacie jest parę ogrodów” – pisał R. Przybylski. – „Są przede wszystkim wirydarze w Marienbergu. Wydają się one tak naturalne, że wyliczanie ich pośród rażących anachronizmów historycznych zakrawa na zabawną przesadę, cechującą skądinąd wielu pozytywistycznych pedantów. Są oczywiście również zamkowe sady Kiejstuta, których także nie radziłbym zaliczać do „niezgodności historycznych”. Wspaniała kultura Rusi Kijowskiej promieniowała już wówczas na Litwę, a w państwie Rurykowiczów ogrody były w wielkim poważaniu. Jedyne zdumienie może budzić ogród rodziców Konrada, w którym nasz bohater igrał w dzieciństwie wraz z braćmi. Ogród ten znajdował się przy domu stojącym w dużym drewnianym mieście, przypomina więc nieco ogrody mieszczkańskie z XIX wieku. Ale może w tych pralitewskich miastach były również sady przy domach. Człowiek ma ogród we krwi. Kiedy wyszarpie matce ziemi kawałek sensownego gruntu, natychmiast zakłada na nim ogród” (R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 58-59).

² Ibidem, s. 57-62.

Najpierw mówił o tym przybytku Wajdelota, w opowieści zaszyfrowanej dla prawie wszystkich słuchaczy, mieszając wspomnienia własne z kunsztownie, szkatułkową metodą przytoczonymi słowami przed laty (w stosunku do czasu teraźniejszego akcji poematu) wypowiedzianymi przez Kiejstuta, którego zaintrygowały tajemnicze wędrówki córki Aldony do kowieńskiej doliny:

Ile razy zapytam, gdzie ona poszła? w dolinę;
Skąd powraca? z doliny; cóż w tej dolinie? młodzieniec
Ogród dla niej zasadził. Jestże ten ogród piękniejszy
Niżli me sady zamkowe? (Pyszne Kiejstut miał sady,
Pełne jabłek i gruszek, dziewic kowieńskich ponęta).
Nie ogródek to wabi; zimną widziałem jej okna,
Cała szyba tych okien, co obrócone do Niemna,
Czysta jakby śród maja, lód nie zaciemił kryształu;
Walter chodził tamtędy, pewnie siedziała u okna
I gorącym westchnieniem lody na szybach stopiła³.

W opowieści Wajdeloty motyw ogrodu kochanków nie odgrywał istotnej roli. Mściciel litewskiej krzywdy poskąpił szczegółów na temat charakteru i wyglądu tego przybytku, pominął – nie bez powodu pomniejszając miejsce miłosnych spotkań do „ogródku”, czyli czegoś drobnego, epizodycznego – jego symboliczne znaczenie w dziejach związku oblubieńców, bądź był na nie głuchy i obojętny. Wajdelota – nie stroniąc od akcentów swoistego szantażu wobec wahającego się Konrada – w opowieści eksponował historyczną misję bohatera, jej wymiar dziejotwórczy i heroiczny, to, co prywatne, osobiste, intymne spychał na plan dalszy. Czym innym ów „ogródek” staje się w wynurzeniach samego Wallenroda, wygłaszanych po spełnieniu misji niemożliwej i adresowanych do Aldony, skrytej za murami marienburskiej wieży – i z tego fragmentu poematu dowiadujemy się więcej na temat jego wyglądu:

Bieję do owej, do naszej doliny.
Wszystko jak dawniej! też laski, te kwiaty;
Wszystko jak było owego wieczora,
Gdyśmy dolinę żegnali przed laty.
Ach! mnie się zdało, że to było wczora!
Kamień, pamiętasz, ów kamień wyniosły,
Co niegdyś naszych przechadzek był celem?
Stoi dotychczas, tylko mchem zarosły,
Ledwie go dostrzegł, osłoniony zieleń,
Wyrwałem zielska, obmyłem go łzami;
Siedzenie z darni, gdzie po letnim znoju
Lubiłaś spocząć między jaworami;

³ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, oprac. S. Chwin, wyd. III zmienione, Wrocław 1991, s. 70-71. Wszystkie cytaty z tego poematu pochodzą z tego wydania, numery stron podawane będą w nawiasie po przywołanym fragmencie.

Źródło, gdzie szukał dla ciebie napoju;
Jam wszystko znalazł, obejrzał, obchodził.
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,
Przezucie szczęścia serce ożywiło;
Całując wierzby padłem na kolana,
Boże mój, rzekłem, oby się spełniło!
Obyśmy, w strony ojczyste wróceni,
Kiedy litewską zamieszkamy rolę,
Odżyli znowu; niech i naszą dolę
Znowu nadziei listek zazieleni [97-98].

W emocjonalnej narracji bohatera granice i charakter owego ogrodu rysują się niejasno. Mickiewicz świadomie nie dbał o historyczną wierność detali wpiśnianych w świat przedstawiony poematu, w ten sposób zresztą sygnalizował jego współczesny i zarazem uniwersalny wymiar. Mógł zatem w tym fragmencie aluzyjnie nawiązywać do ścierających się ówczesznie dwu dominujących estetyk w dziedzinie ogrodnictwa. Czy nawiązał? Był, można sądzić, świadom reguł, rządzących poetyką wymyślonego w XVII wieku ogrodu francuskiego, regularnego, uporządkowanego wedle jasnych założeń, eksponujących wyrozumowany ład i przeciwstawną późniejszej XVIII-wiecznej koncepcji ogrodu angielskiego, zrywającego ze sztuczną harmonią na rzecz nawrotu do natury i mocniejszego wiązania jego przestrzeni z układem krajobrazu. Erwin Panofsky, analizując precyzyjnie model francuski, opisując rolę szerokich, geometrycznie zaprojektowanych alei, tarasów i sztucznych zbiorników wodnych, dowodził, że zabiegi te tworzyły „z ogrodu mały wszechświat wymyślony przez człowieka”, stanowiący świadectwo rozumnego panowania nad sferą natury. Podobnie uważał Jarosław Marek Rymkiewicz:

Siedemnastowieczni ogrodnicy marzyli o przemienieniu natury w sztukę. Nie bez powodu. Klasyczny ogród miał być modelem harmonijnego uniwersum. By jednak porządek ogrodu mógł być obrazem porządku świata, musiał to być porządek człowieczy, a nie naturalny⁴.

Z kolei w idei parku angielskiego, nieregularnego, w przemyślny sposób naśladowującego urozmaicony układ przyrody (niesymetrycznie zasadzone kępy drzew, kręte ścieżki zamiast prostych alei, tu i ówdzie rozrzucone stawy, itd.) Panofsky eksponował efekt różnorodności i niespodzianki, apelujący nie tyle do rozumu,

⁴ J.M. Rymkiewicz, *Mysli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 48.

ile do wyobraźni i uczuć⁵. O koncepcji Williama Kenta (1685-1748), prekursora formy angielskiej, Longin Majdecki pisał następująco:

Ogród, według Kenta, powinien łączyć się z otaczającym krajobrazem. Aby uzyskać powiązanie z obszarem zewnętrznym, bardziej dzikim, w jedną całość, musi on być naturalny; pozbawiony swojej dotychczasowej barokowej regularności i symetrii. Poszczególne jego elementy nie powinny zbytnio odbiegać od form występujących w przyrodzie; natomiast zewnętrzna część parku poza ogrodzeniem wymagała uporządkowania, żeby bardziej harmonijnie łączyć się z ogrodem właściwym. Punktem wyjścia dla sposobu ukształtowania ogrodu stał się charakter otaczającego krajobrazu⁶.

Ryszard Przybylski wallenrodowy ogród nazwał metaforycznie i jakże trafnie „wirydarzem miłości”, „symbolem normalności”, a w jego formie dostrzegł związek z ogrodem krajobrazowym („Konrad zachował się tak, jakby czytał Kenta”)⁷. Skojarzenie intrygujące, ale nie do końca może uprawnione, bo przecież stopień ingerencji bohatera w przestrzeń natury był, można sądzić, minimalny i słowo „ogród”, oznaczające rozległy obszar zagospodarowany przez człowieka, jest w poemacie używane umownie i mocno na wyrost.

Konrad zbudował mały chłodnik (altanę), dość surowy w formie, ogrodzony suchymi wierzbami, który zapewne był miejscem intymnych spotkań i zwierzeń, intencjonalnie służyć bowiem miał tylko im dwojgu, Alfowi i Aldonie. On też chyba urządził „siedzenie z darni” między jaworami (znamienne: nie przyniósł tam żadnej ławeczki, skorzystał z „budulca” naturalnego), przystań odpoczynku po forsownych spacerach. Reszta wspomnianych przez niego elementów, a więc źródło, „kamień wyniosły”, drzewa, kwiaty, była tworem natury, istniejącym tam „od zawsze”.

Ogrodem szczęścia była cała dolina kowieńska, w obręb której młody rycerz wplótł drobiny zmian, zrozumiałych w symbolicznym języku miłości, ale nie naruszających ładu tamtejszej przyrody. Nie przystosowywał miejscowego krajobrazu do wymyślnego planu, odwrotnie, w świat natury wprowadził kilka elementów, które upodobił do naturalnego otoczenia, wtopił je w odwieczną panoramę urodziwej doliny.

Oba style ogrodowe, francuski i angielski (z tego drugiego zrodził się właśnie ogród krajobrazowy, romantyczny), swój początek brały w umyśle ludzkim, natomiast inaczej traktowały kwestie regularności (harmonii) i naśladowania przyrody. „Ogrodowe” zabiegi Wallenroda nie służyły powielaniu natury, lecz wpisaniu się w kształt otoczenia, uznawały zatem jej prymat. Rozpatrując obraz dzieła stworzonego przez młodego Litwina w malowniczej dolinie w perspektywie

⁵ Zob. E. Panofsky, *Ideowe poprzedniki chłodnicy rolls-royce'a*, przeł. M. Murdzeńska, w: *Studia z historii sztuki*, oprac. i posłowie J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 343-361.

⁶ L. Majdecki, *Historia ogrodów*, t. 2: *Od XVIII wieku do współczesności*, Warszawa 2008, s. 91.

⁷ R. Przybylski, op. cit., s. 60-61.

kolizji najważniejszych stylów ogrodowych, można ostrożnie powiedzieć, iż poeta tak właśnie kreując ten wątek, pośrednio zakwestionował obydwaj projekty, zaznaczając, że prawdziwa oryginalność zawiera się w porządku całkowicie naturalnym, a człowiek winien ingerować weń w sposób możliwie skromny i ostrożny. To natura bowiem stworzyła najpiękniejsze ogrody.

Mickiewicz pamiętał zapewne, że przy okazji wczesnej fazy polskiego sporu o romantyzm odniesienia do ogrodniczej sztuki odegrały skromną rolę, stąd można przyjąć, iż wprowadzając do poematu omawianą tu kwestię, aluzyjnie i do tamtej debaty nawiązywał. Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* (1818) przyrównał klasycyzm do francuskiego ogrodu, sztucznie uformowanego, nad miarę przystrzyżonego, utrzymywanego w ryzach wykoncypowanych prawideł, co wiedzie (tak owe ogrody, jak i uprawianą wedle tych samych wzorów literaturę) nieuchronnie do zamierania, schnięcia, braku życia. Jan Śniadecki (*O pismach klasycznych i romantycznych*, 1819) „foremne i postrzyżone ogrody” wziął w obronę, widząc w nich echo klasycznych – greckich i rzymskich – wzorców piękna uniwersalnego, więc nieprzedawnionego. Kpił natomiast z fascynacji naturą dziką, barbarzyńską, bujnymi stepami i „zaroślami azjatyizmu”, z której czerpać natchnień do uprawiania sztuki właściwej, opartej na harmonii i słusznych regułach, nijak nie można. Brodziński później, przypuszczając atak na nieudacznym naśladowców pisarzy silnych i oryginalnych, porównał ich usiłowania z kolei (jak się wydaje) do kiepskich przykładów angielskiego stylu ogrodniczego, nieudolnie kopiujących fenomeny natury i zamierzchłej kultury („gotyckie ruiny”) w miejscach po temu niestosownych (*Myśli o dążeniu polskiej literatury*, 1820).

Ogrodowy wątek z poematu Mickiewicza, oglądany w optyce owego sporu, wykazuje cząstkowe powinowactwa z myślą Brodzińskiego i opozycję wobec rozumowania Śniadeckiego. Wallenrod, powtórzmy, nie tworzył swego przybytku wedle zasad wyrozumowanej harmonii, nie wymyślał średniowiecznej Zofiówki, nie użył też metody właściwej dla angielskich naśladowców natury. Podziwiał oryginalność i samoistość nadniemeńskiej przyrody, a poprzez wprowadzenie w tę przestrzeń drobnych detali umilających wędrowanie po rozległych obszarach doliny szukał raczej sposobu na wniknięcie w jej autonomiczny ład, na głębszą z nią integrację. Nie bez racji pisał Stefan Chwin o znaczeniu tellurycznego czynnika w powikłanym patriotyzmie Konrada⁸.

*

⁸ Stefan Chwin pisząc o stosunku Konrada do Litwy, dowodził: „Jest to związek o charakterze więzi tellurycznej. Wallenrod, tak go ukazuje Mickiewicz – jest dzieckiem ziemi, dzieckiem miejsca, czuje pokrewieństwo z roślinami litewskimi, wodą, powietrzem. [...] Cieleśność więzi patriotycznej z ziemią litewską stanowi istotę tożsamości narodowej Konrada – trwałą i niezmienną” (S. Chwin, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, s. LXVIII-LXIX).

Wspominając stworzony przed laty „ogród” w kowieńskiej dolinie, Wallenrod próbował skłonić Aldonę do opuszczenia pustelniczej wieży i do wspólnej ucieczki do krainy dawnego szczęścia. Misja rozbicia wroga i ocalenia ojczyzny, uważał, została spełniona i nadszedł czas na wyrwanie się z matni historii, z tragicznego kołowrotu patriotycznej powinności, przyszła wreszcie pora odnawiania miłości, powrotu do świata prywatnego, w sferę intymnych relacji. Widok cudu natury, jakim była przemiana zasadzonych wokół chłodnika suchych wierzb w dorodne, żyjące drzewa, przekonał go, że ten radykalny przeskok jest możliwy, że da się zamknąć czas zabijania, podstępnej gry wobec wroga i zastąpić go życiem poza polityką, w kręgu natury i codziennych, osobistych powinności. Tamtą dolinę, ten chłodnik, odnalezione w stanie nienaruszonym, a nawet więcej, rozwijającym się wbrew i pomimo okrucieństwa historii, Konrad przywołał jako znak nadziei i jednocześnie kluczowy element ich wspólnej pamięci.

Jan Assmann w klasycznej monografii wyróżnił cztery obszary pamięci. Po pierwsze, pamięć mimetyczną, przechowującą „wzorce działań, których uczymy się przede wszystkim przez naśladowanie”. Po wtóre, pamięć rzeczy, czyli sprzętów „codziennego i intymnego użytku”. Po trzecie, pamięć komunikatywną, wpisaną w język, która daje podstawę do tworzenia indywidualnej pamięci i świadomości. Po czwarte wreszcie, pamięć kulturową, stanowiącą specyficzne przekształcenie typów poprzednich, służącą m.in. poprzez zbiór rytuałów, upowszechnionych ikon, wspomnień o wielkich zdarzeniach i wybitnych osobach, tworzeniu więzi wspólnotowych⁹.

Konrad w dramatycznym i ostatnim dialogu z Aldoną, wywołując z przeszłości wspólny im obojgu obraz doliny, uzupełniony o elementy dla bohaterki nowe, przez nią niewidziane, posłużył się, można rzec, formułą pamięci komunikatywnej, apelującej do wiedzy i świadomości osobistej i wspólnej tylko dla nich dwojga. W wypowiedzi Wallenroda dolina i wpisany w nią ich „ogród” stały się centralnymi „figurami pamięci”, to miejsce, symbolizujące i przywołujące miniony czas szczęśliwy, w intencji rycerza stać się miało znakiem nadziei na czas odzyskany, na przyszłość pomyślną i wreszcie wolną od gorzkiego ciężaru powinności wspólnotowej. „Figury pamięci – pisze Assmann – dostępują substancjalizacji przez określony czas, są więc zawsze konkretne co do czasu i przestrzeni, choć nie zawsze w sensie geograficznym i historycznym”¹⁰.

Wallenrod, apelując do ich wspólnej pamięci, przywołując miejsce jednocześnie szczęścia i rozstania, walczył o drugie życie dla nich. Argumenty, które miały przekonać małżonkę do powrotu w dawny świat, trzeba przyznać, dobierał starannie, układał je w ciąg spójny i precyzyjny. Najpierw zdał sprawę z wypełnienia

⁹ Zob. J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. naukowa R. Traba, Warszawa 2008, s. 36 i n.

¹⁰ Ibidem, s. 54.

niemożliwego, zdawało się, zadania: ocalenia Litwy poprzez osłabienie i długotrwałą destabilizację wrogiego państwa („Przez sto lat Zakon ran swych nie wygoi”). Potem mówił o ludzkiej potrzebie życia poza zemstą i obłudą, a nawet sugerował możliwość zamknięcia rozdziału wojen sąsiedzkich:

Ja więcej nie chcę, wszak jestem człowiekiem!
Spędziłem młodość w bezecnej obłudzie,
W krwawych rozbojach, – dziś schyłony wiekiem,
Zdrady mię nudzą, niezdolny do bitwy,
Już dosyć zemsty, i Niemcy są ludzie [97].

Wreszcie przywołał ów motyw doliny/ogrodu jako obietnicy szczęścia jeszcze możliwego, argument, który miał ostatecznie przełamać wahania Aldony, argument tym silniejszy, że oparty na jednoczesnym odniesieniu do autorytetu Opatrzności i przestrzeni wspólnotowej identyfikacji, czyli ojczyzny („Bóg mię oświecił, ja powracam z Litwy”). Na koniec nakreślił obraz przyszłego życia, sielskiego, z dala od zgiełku spraw publicznych, życia będącego nagrodą za wypełnienie patriotycznej powinności i mękę jej długiego oczekiwania, życia już tylko prywatnego, oddanego miłości, pozwalającego zapomnieć o zbrodniach, cudzych i własnych:

[...] są w Litwie pustynie,
Są głuche cienie białowieskich lasów,
Kędy nie słyhać obcej broni szczęku,
Ani dumnego zwycięzcy hałasów,
Ni zwyciężonych braci naszych jęku.
Tam w środku cichej, pasterskiej zagrody,
Na twoim ręku, u twojego łona,
Zapomnę, że są na świecie narody,
Że jest świat jakiś – będziem żyć dla siebie [99].

Znamienne, że w tej wypowiedzi, w tym specyficznym kuszeniu, zabrakło wątku, którego później nie pominęliby Konrad z *Dziadów* drezdeńskich i zwłaszcza Jacek Soplica, też postaci naznaczone poczuciem winy. Zabrakło kwestii pokuty, Wallenrod mówił jedynie o tęsknocie do prywatności, o znużeniu płynącym z działania w tyglu dziejowym. Mickiewicz w tej fazie twórczości nie wyposażał jeszcze swoich bohaterów w potrzebę odkupywania grzechów, naprawiania swego losu (i świata zarazem) *usque ad finem*.

A mógł przecież Walter Alf, chrześcijanin z przekonania, zaproponować Aldonie, chrześcijance z wyboru, inny cel ucieczki: szerzenie na Litwie dopiero co ochrzczonej, ale duchowo jeszcze pogańskiej, wspólnej im religii, dobrym słowem, a nie mieczem, jak czynili to właśnie pokonani Krzyżacy. Taki czyn można byłoby potraktować jako formę zadośćuczynienia za konieczne zdrady, jakich rycerz dopuścił się w szpiegowskiej fazie swojej biografii. Może takiej pokusy

Aldona nie odrzuciłaby? Ale z inną formułą tragizmu, rodem z moralitetu, mielibyśmy wówczas do czynienia, a tej jeszcze Mickiewicz w tekstach poetyckich wtedy nie praktykował.

Aldona odmówiła, stanowczo, wyraźnie zaznaczając, iż sprawę tę gruntownie przemyślała. Właściwie dlaczego odmówiła? Jak wiadomo, ten dialog, jak i cała kreacja bohaterki, nie przypadły do gustu w XIX stuleciu sporej części wytrawnych interpretatorów, wystarczy wymienić nazwiska Mochnackiego, Słowackiego, Goszczyńskiego, Norwida. Mickiewicz, nieraz krytycznie odnoszący się do petersburskiego poematu, bronił jednak sensu i znaczenia tej sceny.

Córka Kiejstuta odpowiedziała, iż na powrót jest za późno, że koła losu odwrócić się nie da, że jej, takiej, jaką pamięta, już nie ma („Chcesz wrócić na świat, kogo? nędzną marę”), że aby ocalić pamięć o tym, co było najważniejsze, trzeba zrezygnować z błędnej nadziei na przyszłe szczęście, bo powtórne złączenie możliwe będzie dopiero za grobem („Złączym się znowu – ale nie na ziemi”). Odrzuciła pokusę powrotu do doliny/ogrodu, wypowiadając pamiętną kwestię: „Doliny piękne zostawmy szczęśliwym”. Szczęście, sielski byt, o którym mówił jej mąż, jej bohater, uznała za rzecz niemożliwą. Subtelnie motywy jej odmowy interpretował Jacek Brzozowski i warto tu dłuższy fragment jego wywodu zacytować:

Niewątpliwie, to, co robi Aldona w scenie pożegnania, robi jak najprawdziwsza kobieta: nie może pokazać się – po latach, odmieniona, inna, nie ta, jaką znał – mężczyźnie swojego życia, temu pierwszemu, najpierwszemu, jedynemu. Bardzo to jest kobiece, bardzo po kobiecemu Aldona to robi. Sama zresztą – lojalnie, jeśli zgodzić się na czysto umowny sens tego słowa – również ukochanego widzieć nie chce. Nie tylko jednak dlatego z pustelni nie wychodzi. Alf, przed laty, swoją decyzją – słuszną, tzn. bezwzględnie konieczną i jedyną możliwą – zamknął żonę w wieży. Zamknął w tym znaczeniu, że odebrał Aldonie cały sens jej życia, całe życie odebrał, w istocie więc zabił ją, uśmiercił. Wybrała ona zatem dla siebie formę egzystencji adekwatną do tego, co stało się jej losem: więź, pustelnię. Wybrała – na zawsze. Próg między życiem i śmiercią przekracza się bowiem raz tylko; dotyczy to również śmierci za życia, śmierci całego najwewnętrzniejszego jestestwa człowieka. Z tak rozumianej „wieży” jest tylko jedno wyjście: przez śmierć fizyczną, zgon. Aldona więc nie tylko, jak mówi po kobiecemu, wieży opuścić nie chce, ale i – co stawia jako powód pierwszy – nie może [...]. Jest w tym „nie mogę” głębokie, dojrzałe zrozumienie istoty tego, co się stało z nią i z Alfem-Konradem, co się stało z nimi i pomiędzy nimi – nieodwołalnie, bez możliwości odwrócenia czy odczynienia czegokolwiek. Los ich rozdzielił, rozdzieliła nienawiść narodów. Nie rozerwała wprawdzie więzów, które ich łączyły, nie zabiła miłości, ale sprawiła, że pustelnica i Konrad w istocie nie są już sobą, nie są Aldoną i Alfem. Odebrano ich im samym. Wszystko, co mogą, to być obok siebie tu i teraz nie widząc się, tj. być byciem sobą dawnych. I jedno jeszcze mogą: umrzeć razem, umrzeć w tej samej chwili – na świadectwo, że to, co zasadnicze między nimi – ich serca, związek ich serc – zniszczone nie zostało¹¹.

¹¹ J. Brzozowski, *Jeszcze o bohaterce „Konrada Wallenroda”*, w: *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników*, red. K. Ratajska i M. Berkan-Jabłońska, Łódź 2007, s. 38-39. Podobnie rzecz ujął Chwin: „Wierzy więc [Konrad], że istnieje jakieś konkretne miejsce, w którym mógłby żyć. Aldona nie podziela tych złudzeń: wie, że prawdziwy powrót jest niemożliwy. Jej odpowiedź oznacza, że miejsce takie nie istnieje. Swoimi słowami Aldona przywraca Wallenrodowi świadomość, że społeczno-egzystencjalnym losem «obcych» – jest bezdomność [...]” (S. Chwin, op. cit., s. LXXXIX).

Brzozowski stanowczo zakwestionował tezę, pojawiającą się w dawniejszej tradycji badawczej, o dominacji sentymentalizmu w tej dialogowej scenie. Zgadza-
jąc się z jego linią argumentacji, dodajmy jeszcze jedną kwestię. Mickiewicz
za sprawą takiego właśnie ułożenia przebiegu nocnej rozmowy uczynił Aldonę
strażniczką tragizmu, zaprojektowanego na wzór klasyczny, wpisanego w świat
przedstawiony, w szczególności w losy Wallenroda. Stefania Skwarczyńska, porów-
nując ów ostatni dialog kochanków do rozmów umarłych („Konrad i Aldona to
umarli za życia”), dowodziła, że przy tej okazji poeta zadał ostateczny (w swojej
twórczości) cios poezji pastoralnej, arkadyjskiej:

[...] motywy arkadyjsko-sentymentalne w dialogu Konrada i Aldony nabierają charakteru rzeczy
umarłej, bezpowrotnej, pozagrobowej; pada na nie cień pól elizejskich. Jeśli Mickiewicz zabił
Arkadię w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich jej konfrontacją z prawdą życia w jej romantyczno-
-upiornej obsłonce, to tutaj wystawia jej motywom metrykę śmierci. Równocześnie jednak po
swojemu uszlachetnia je po ich śmierci; oddaje je przecież do dyspozycji nie tylko atmosferze
upiornej, ale także atmosferze heroizmu i szaleńczej miłości ojczyzny¹².

Stało się tak właśnie za sprawą oporu Aldony, odrzucającej „doliny szczęśli-
we”. Walter Alf, namawiając małżonkę do ucieczki, kreśląc perspektywę nowego
życiowego, z dala od świata, w harmonii z naturą, tylko we dwoje, próbował nie
tylko przełamać logikę tragicznego wyboru, którego musiał dokonać przed laty,
ale też właśnie chciał ich los przenieść w obszar prywatnej Arkadii, wskrzesić mit
krajiny szczęśliwej, odzyskać możliwie najwięcej z tego, co trzeba było porzucić.
Dlatego tak mocno przywołał obraz doliny z ich ogrodem. Odmowa Aldony,
przeświadczonej o nieodwracalności tamtego wyboru, o niemożności odzyskania
„czasu utraconego”, pozwoliła w poemacie zachować wyrazistą projekcję tragiz-
mu. Taką rolę wyznaczył jej Mickiewicz, w finale utworu, jak słusznie zauważył
Jacek Brzozowski, podnosząc ją do rangi równorzędnej partnerki.

Problematyka tragizmu w *Konradzie Wallenrodzie* należy do zbioru tematów
kanonicznych, centralnych przy interpretowaniu tego dzieła, w ostatnim półwie-
czu najpełniej bodaj opisana została przez Marię Janion oraz Stefana Chwina¹³
i nie ma powodu, by obszernie ją tutaj przywoływać. Mickiewicz niewątpliwie
posłużył się koncepcją tragizmu wyboru, znaną mu z tragedii greckiej, szczegól-
nie wyraziście zaprezentowaną przez Sofoklesa w *Antygonie*. Pisała Maria Janion:
„Wewnętrzna motywacja tragizmu poematu obraca się przede wszystkim wokół
konfliktu etycznego, zakładającego konieczność zdrady po to, aby uratować
wartość nadrzędną, aby ocalić prawdziwą wierność wobec niej właśnie”. I dalej,
nawiązując do ostatniej rozmowy Konrada i Aldony:

¹² S. Skwarczyńska, *Mickiewiczowski pogrom Arkadii. (Pominięta karta w historii stuletniej
wojny z poezją pastoralną)*, w: *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 52.

¹³ M. Janion, *Tragizm „Konrada Wallenroda”*, w: *Prace wybrane*, Kraków 2000, t. 2, s. 78-126
(prwdr. w: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969); S. Chwin, op. cit., s. XXIX-XLIII.

Wieloletni przymus mógł uczynić z Konrada pozbawione cech ludzkich narzędzie zemsty. Dokonanie czynu i zagłada narzędzia – to musiało poecie wydać się nietragiczne. Śmierć Konrada musiała być śmiercią żywego, czującego człowieka, patrioty i bohatera, który wyrzekł się szczęścia osobistego. Ale te wartości zostały ukazane jako cechy młodego Waltera. Toteż jeśli trzeba było je przywołać – to w podobnym wariantcie. Nie mógł ginać człowiek zimny, przepełniony tylko nienawiścią, nieczuły na piękno życia. Dlatego Konrad powraca do uczuć młodości¹⁴.

Oczywiście dodać należy, iż w porównaniu z klasycznym wzorcem Mickiewicz mocno skomplikował regułę wyboru. Na pierwszej szali położył wartość jedną, zasadniczą – ocalenie bytu narodowego, na drugiej natomiast całą grupę spraw, które składał w ofierze: nie tylko szczęście osobiste i ziemski los małżonki, także etykę rycerską (gwałconą tak przez konieczność działania w masce, metodą podstępów, jak i przymus popełniania rozmaitych zbrodni, skrytobójstw nie wyłączając) oraz zwłaszcza pośmiertny los własnej duszy (nieuchronność piekła, co dla niego jako chrześcijanina było najwyższym wyrzeczeniem), o czym pamiętał i co przypieczętował ostatnim „grzechem ciężkim”, czyli samobójstwem.

Mickiewicz poprzez ową komplikację tragizmu wyboru wzbogacił portret bohatera, przydał mu cech tyleż ludzkich, co i tytanicznych. W dodatku wyposażył go w szczególnego rodzaju doświadczenie egzystencjalne, na co trafnie zwrócił uwagę Chwin: ustawiczne poczucie obcości i samotności, na które został skazany już w chwili, gdy Wajdelota uświadomił mu, dziecku jeszcze, znaczenie jego etnicznego rodowodu. Odtąd obco czuł się w Zakonie, potem nie mógł zaznać pełni wspólnoty na Litwie (chrześcijanin wśród pogan, religijnie współziomkom obcy), a później jeszcze skazał siebie na życie w przebraniu, w fałszywym związku z Krzyżakami, darzony nienawiścią przez naród (jako przywódca wrogiego państwa), który za tak wielką cenę ratował. Samobójstwo Wallenroda interpretował Chwin jako „rytuał samooczyszczenia”:

Zgodnie z moralnym imperatywem jawności Konrad pragnie choćby na moment odzyskać utraconą jedność życia. Objawia się samemu sobie i wrogom w swojej prawdziwej postaci. Ginie nie zamaskowany, z odkrytą twarzą. Dwuznaczny wizerunek „zdrajcy”, symbolizujący splątanie moralnych dylematów działalności tajnej, rozwiewa się: wszystko jest jawne. Wallenrod ginie jak rycerz, nie jak „szpieg”. Umiera z mieczem w ręku¹⁵.

Z tym wywodem akurat nie sposób zgodzić się w pełni. Wallenrod nie umiera jak rycerz, jako taki nie popełniłby samobójstwa, umiera z mieczem, ale nie od miecza, umiera od trucizny, właśnie jak „szpieg”, bo taki los sobie wybrał. W tej ostatniej scenie trudno też dostrzec „odzyskanie utraconej jedności życia”, raczej konsekwentne dopełnienie drogi, na którą wszedł i z której zejścia już być nie mogło, co tak dotkliwie uświadomiła mu Aldona. Konrad odmówił sobie luksusu

¹⁴ M. Janion, op. cit., t. 2, s. 115, 119-120.

¹⁵ S. Chwin, op. cit., s. XCVI-XCVII.

rycerskiej śmierci, może dlatego, że byłby to dysonans w obrazie całej jego misji. Inny sposób odzyskania „jedności życia” mu się marzył, arkadyjski, z dala od świata zbrodni i polityki, a wstępem do niego miała być ucieczka do szczęśliwej doliny z ich ogrodem. Bo tam, w młodości, zdawało mu się, że owej pełni egzystencji zaznał. Odmówiła mu tego powrotu Aldona, przekonana o niemożliwości odzyskania tego, co bezpowrotnie utraconym zostało. Odmówił autor, być może w imię ratowania spójności klasycznej wersji tragizmu, na końcu której powinna być ofiara z życia głównego bohatera. Ten ryt tragiczny wykluczył powrót do natury-ogrodu.

*

Na koniec jeszcze dygresja na temat innej rozmowy Wallenroda, ostatniej z Halbanem. Konrad na przyjacielu i jednocześnie bezwzględny strażnik swojej misji próbował wymusić współudział w samootruceniu. Wajdelota odmówił, składając obietnicę rozpowszechnienia wśród Litwinów wiedzy o czynach ukrytego zbawcy. Innymi słowy, odwołując się raz jeszcze do koncepcji Assmanna, powiedzieć można, iż zapowiedział akcję na rzecz wpisania Wallenroda w obręb pamięci kulturowej litewskiej wspólnoty, ocalonej przez jej heroicznego i zarazem niejawnego defensora. Brak utraconego ostatecznie i nieodwołalnie ogrodu arkadyjskiego zastąpić miała dla Waltera Alfa pośmiertna sława w kręgu rodzimej nacji, z którą jego związki proste nigdy nie były. Na inny wszelako aspekt, właściwie jedno słowo, chcę tu zwrócić uwagę. Halban, odmawiając wypicia zatrutego napoju, mówi:

Nie, ja przeżyję... i ciebie, mój synu! –
Chcę jeszcze zostać, zamknąć tve powieki,
I żyć – ażebym sławę twego czynu
Zachował światu, rozgłosił na wieki [105].

Chodzi o zwrot „mój synu!”, wypowiedziany z widocznym naciskiem. Narzuca się w sposób oczywisty jego rozumienie metaforyczne, kierujące uwagę na szczególny rodzaj więzi dwóch spiskowców, starego nauczyciela i jego wielkiego ucznia, głównego wykonawcę wspólnego planu rozbicia wrogiego państwa. Halban-wajdelota towarzyszył Konradowi od dzieciństwa, wpajał mu miłość do ojczyzny i nienawiść do Zakonu, który zniszczył jego dom i rodzinę, przez lata był nie tylko mentorem, ale i najważniejszym powiernikiem tajemnic duszy Wallenroda, jego najbliższym przyjacielem. Zatem ten zwrot nie powinien niepokoić, skłaniać do poszukiwania drugiego dna, w takiej chwili takie słowa – *summa* osobistego stosunku mistrza do wychowanka – są psychologicznie naturalne, całkowicie zrozumiałe, wręcz konieczne. A jednak... Czy Mickiewicz stawiając wykrzyknik po słowach „mój synu”, nie chciał zasugerować niemetaforycznego

znaczenia tego zwrotu, zachęcić do rozważenia innej wersji, niedopowiedzianej, ale potencjalnie możliwej, a więc wzmacniającej obszar poetyki tajemnicy?

Czy Halban mógł być rzeczywistym rodzicem Waltera Alfa? Rozpatrzmy pewną hipotetyczną historię. Oto małe litewskie dziecko porwane zostało przez Krzyżaków, w trakcie tego napadu zniknął ojciec („Ojciec wypadł z orężem, wypadł i więcej nie wrócił”), najpewniej też zamordowani zostali matka i mali bracia. Może zatem rodzic nie zginął, może dostał się do niewoli i zostawszy tłumaczem w Zakonie, po kilku latach odnalazł syna, hołubionego przez wielkiego mistrza? Pewne jest, iż Wajdelota skrywał jakąś bolesną tajemnicę z przeszłości, tym tłumaczyć można niejasne słowa: „Nie, ja przeżyję... i ciebie, mój synu!”. Kogo już przeżył, czyli pogrzebał, wiekowy pieśniarz? W pamięci małej ofiary, żyjącej w Marienbergu, ostał się krzyk matki i niewyraźny, zacierający się coraz bardziej obraz rodziny:

[...] W sennych niekiedy marzeniach
Widzę postać szanowną matki i ojca, i braci
Ale coraz to dalej jakaś mgła tajemnicza
Coraz grubsza i coraz ciemniej zasłania ich rysy.
Lata dzieciństwa płynęły, żyłem wśród Niemców jak Niemiec,
Miałem imię Waltera, Alfa nazwisko przydano;
Imię było niemieckie, dusza litewska została,
Został żal po rodzinie, ku cudzoziemcom nienawiść [64].

Mógł zatem chłopiec w starym (takim mu się wtedy wydał) wajdelocie-jeńcu nie rozpoznać ojca. Ale dlaczego tenże nie zdradził dziecku prawdy, gdy je odnalazł, a skupił się na pielęgnowaniu w nim nienawiści, marzenia o zemście, powściągał chęć ucieczki na Litwę, nakazując już jako młodzieńcowi poznawać tajniki niemieckiej sztuki wojennej?

[...] chciałem mordować Krzyżaków
Albo do Litwy uciekać; starzec hamował zapędy.
„Wolnym rycerzom, powiadał, wolno wybierać orężę
I na polu otwartym bić się równymi siłami;
Tyś niewolnik, jedyna broń niewolników – podstępny.
Zostań jeszcze i przejmij sztuki wojenne od Niemców,
Staraj się zyskać ich ufność, dalej obaczym, co począć” [67].

Odpowiedź byłaby jedna, straszliwie dwuznaczna w swojej istocie. Oto ojciec, odszukawszy syna, postanowił ukryć swoją tożsamość, przybrał maskę i nierozpoznany, zaplanował dla niego scenariusz losu konspiratora-szpiega, wymyślił cel, który miał stać się jedynym sensem jego życia. Zamaskowany rodzic przeznaczył synowi rolę mściciela, narzędzia w swoich rękach, a ujawnienie prawdy o najbliższym pokrewieństwie w decydujący sposób zmieniłoby relację pomiędzy nimi i skomplikowałoby ten projekt.

To z kolei oznaczałoby, iż ojciec ponad rodzicielskie uczucia do syna postawił powinność wobec ojczyzny i – także! – nienawiść do wroga. Syn, nieświadom tych okoliczności, mściwy plan zrealizował po mistrzowsku, osłabił najezdnicze państwo, składając na ołtarzu narzuconej mu, ale i przyjętej za autentyczną, powinności wszystko inne, co miało dla niego wartość.

Ojciec-wajdelota-Halban przypisał sobie funkcję surowego dozorczy synowskiej misji i z zadania tego bezwzględnie się wywiązał, wytłumiając w nim moralne skrupuły, naciskając, nawet szantażując na różne sposoby.

Gdyby uznać tę historię za prawdopodobną, potencjalnie w poemat wpisana, trzeba by przyjąć, że poprzez taką kreację figury Wajdeloty, bohatera w takiej sytuacji najbardziej dwuznacznego i tajemniczego, Mickiewicz skonstruował nową wersję mitu o Abrahamie, który na ołtarzu boga-ojczyzny dokonał synobójstwa i nawet śmierć dziecka – przetwarzając za pomocą pieśni jego czyny w narodową legendę – wykorzystał do utrwalania zbiorowej idei zemsty („Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości”).

W tej perspektywie Halban jawiłby się jako jeden z najokrutniejszych i najbardziej tragicznych ojców w polskiej literaturze, zarazem jako patron patriotyzmu ciemnego, nasyconego negatywnymi emocjami. Poeta wprost takiej możliwości odczytania tej postaci nie narzucił, przez cały ciąg poematu „ojcowskiej” hipotezy nie uprawniał, dopiero w ostatniej rozmowie obu bohaterów cień takiej możliwości, może nawet „cień cienia”, się pojawił. Zbyt mało, by uznać ten domysł za mocno uprawdopodobniony, choć z drugiej strony – później, w *Panu Tadeuszu*, znajdzie się motyw podobny, ojca, który przyjąwszy nową tożsamość, zmieniając imię i stan społeczny, najpierw z oddali, a potem bezpośrednio kierować będzie losami syna, patriotycznej edukacji nie wyłączając i nawet w godzinie śmierci (tyle że własnej) nie zdradzi pierworodnemu prawdy o istocie łączącej ich więzi (co potraktuje jako formę pokuty za swoją starą zbrodnię). Byłżeby Wajdelota swego rodzaju protoplastą księdza Robaka, ojca zamaskowanego?

*

Ogród i dolinę, ową prywatną Arkadię, Walter Alf utracił, bo tak być musiało w epoce wojen narodów, bo tego wymagała logika podjętego zadania, bo takie wreszcie rozwiązanie narzucał zastosowany w poemacie model tragizmu. „Wallenrod – puentuje Przybylski – musi zapłacić śmiercią za sprzysiężenie, które – oczywiście dla najświętszego celu – obarczyło jego sumienie grzechem podstępku i zdrady. Cel nie uświęca środków i ogród osobistego szczęścia nie doczeka się nigdy żadnego spiskowca”¹⁶.

¹⁶ R. Przybylski, op. cit., s. 62.

Wallenrod's Garden and the Mystery of Wajdelota

Summary

Keywords: garden, motif, Mickiewicz, Konrad Wallenrod

In his article *Wallenrod's Garden and the Mystery of Wajdelota* the author analyses the role of the motif of garden in Adam Mickiewicz's epic poem *Konrad Wallenrod*. The conventionality of the use of the term 'garden' is emphasized by pointing to the fact that there were some changes introduced to the order of the valley near the Neman River, which were conducive to his amorous meetings with his Ladylove. The manner in which the picture of 'the garden' is outlined in the poem is confronted by the author with the classical and romantic gardening styles. It is stressed that the poet distances himself from the two schools, which results from, among other things, the emphasis on the beauty of the valley, a garden created by Nature herself.

The motif of the garden played an important role in Konrad's last conversation with Aldona, when the main hero of the poem tried in vain to persuade his wife to escape to Lithuania. He tempted her with a mirage of regained happiness, appealed to their mutual memories, in which this old and still existing garden, a witness of their love, occupied the central place. While analyzing the strategy of insistence used by Wallenrod in this situation, the author of the article referred to the conception of memory proposed by a German researcher, Jan Assmann. In the last part of the essay the character of the relationship between Wallenrod and Halban is considered along with the attempt to unravel the mystery hidden in the words "my son!", which the old Lithuanian bard, the patron of Konrad's spy mission, used in their last conversation.