



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jerozolima pomniejszona, czyli ślad labiryntu w twórczości Tassa i Mickiewicza

Author: Magdalena Bąk

Citation style: Magdalena Bąk. (2003). Jerozolima pomniejszona, czyli ślad labiryntu w twórczości Tassa i Mickiewicza. "Miniatura i mikrologia literacka" (T.3 (2003), s. 69-88).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Bąk

*Jerozolima pomniejszona,
czyli ślad labiryntu w twórczości
Tassa i Mickiewicza*

Na początek nieco statystyki. Z 1191 wierszy poematu *Grażyna* zaledwie 33 opisują zamek, czyli przestrzeń, w której rozgrywają się wydarzenia kluczowe dla opowiadanej fabuły. Poświęca mu też poeta jeden (niezbyt obszerny) przypis. Zastanawiające to, szczególnie wobec faktu, że większa część akcji rozgrywa się w obrębie zamku. Statystyka nie dowodzi jednak marginalności tego problemu, a jedynie szczególnej roli, jaką we wspomnianym utworze odgrywa przestrzeń. Nie jest ona bowiem wyłącznie dekoracją, skomplikowanym kolażem rekwizytów, wymagających szczegółowego opisu, ale jednym z podstawowych elementów, nie stanowi tła dla opisywanych zdarzeń, ale o nich decyduje. Przestrzeń nie jest miejscem pobytu bohaterów, ale determinuje ich charaktery. Jak pisał Juliusz Kleiner: „Zamek Litawora ma jedno z naczelných miejsc w tym szeregu budowli nadających fizjonomię ludziom i wypadkom”¹. Właściwość ta nie jest może niezwykła, skoro „władaty zamki, klasztory, opactwa [...] w świecie nowej literatury europejskiej”². Zasluguje ona jednak z pewnością na szczególną uwagę, ponieważ tym razem władac ma to, co niewielkie i (pozornie) zaledwie w tekście zarysowane.

¹ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 344.

² *Ibidem*.

W utworze Mickiewicza 33 wersy wystarczyły jednak, aby połączyć wszystkie istotne dla tej opowieści wątki i wydobyć ich sens. Pierwsza lektura ujawnia tylko najbardziej typowe elementy zamkowej architektury. Mamy tu zatem do czynienia z budowlą surową, pozbawioną ozdób, odrobinę może nawet posępną, o okratowanych oknach, otoczoną szczelnie murem obronnym i strzeżoną pilnie przez wartowników. Jest ona wyposażona we wszystkie istotne dla średniowiecznej budowli elementy³: wieże („trąba ozwała się z wieży”), baszty („strażnik mu z baszty rogim odpowiada”), mur obronny („Ażeby biegał co prędzej do pośła i wyprawił go przed świtem za mury”), wąską bramę ze zwodzonym mostem („brzękły wrzeczadze, pochodnia zaświeci / I most zwodzony z łoskotem opada”), dziedziniec wewnątrz („tętent jeźdźnego słyhać na dziedzińcu”⁴). Zamek taki, ze względu na funkcje obronne, jest miejscem wyraźnie wydzielonym z otaczającej go przestrzeni, pozbawionym dostępu z którejkolwiek strony. Owo zamknięcie potęguje jeszcze otaczająca zamek fosa („Olbrzymim słupem łamał się cień bury / Spadając w fosę, gdzie wśród wiecznych cieśni / Dyszała woda spod zielonych pleśni” – s. 11). Rozpoczynając lekturę utworu od tych fragmentów, nie tylko wprowadzeni zostajemy od razu w sam środek opisywanego świata, ale też odkrywamy wpisane w tekst znaki, nie będące wyłączną własnością Mickiewicza. Fragmenty dotyczące zamku przypominają przestrzeń przedstawioną w *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa. Właściwie dopiero czytając utwór Tassa i dostrzegając podobieństwa pomiędzy nim a *Grażyną*, otworzyć można podwoje zamku Litawora. Ten mikroświat w postaci specyficznego ukształtowania przestrzeni w dziele Mickiewicza można chyba uznać za dość pewny, skoro *Jerozolima wyzwolona* należała do ulubionych lektur poety, a legenda rodzinna głosiła, że jego ojciec recytował ją prawie całą z pamięci⁵. Wypada założyć, że polski poeta znał tę epopeję dość dokładnie, była ona bowiem przedmiotem prowadzo-

³ M. Ałpatow: *Historia sztuki*. T. 2: *Średniowiecze*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1991, s. 101–102.

⁴ Kolejne fragmenty cytowane z: A. Mickiewicz: *Grażyna*. W: Idem: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 2. Warszawa 1994, s. 44, 12, 35, 12, 34. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, oznaczenia stron podaje w nawiasach.

⁵ W polskim przekładzie Piotra Kochanowskiego (M. Piechota: *Pamięć*. W: M. Piechota, J. Lyszczyńska: *Słownik Mickiewiczowski*. Katowice 2000, s. 239).

nych przez Leona Borowskiego ćwiczeń, na które uczęszczał Mickiewicz podczas pierwszego roku studiów w Wilnie⁶. Domagał się też w liście do Jana Czeczota przysłania egzemplarza tej epopei. List pisany był w listopadzie 1822 roku, a więc właśnie w czasie pracy nad *Grażyną*⁷. Jest zatem prawdopodobne, że wszelkie zbieżności pomiędzy tymi utworami nie są przypadkowe⁸. Sposób wykorzystania przez Mickiewicza przestrzeni wyraźnie nawiązuje do dzieła Tassa, a droga do „zamku na szczycie nowogródzkiej góry” wiedzie przez Jerozolimę.

Wątpliwości może budzić jedynie fakt, że Tasso wybiera miejsce, które obrosło w bogatą symbolikę i jest znaczące niezależnie od liczby poświęconych mu wersów. Jerozolima – Święte Miasto – stanowi niezaprzeczone centrum tego świata. Nie bez powodu wymieniona została w tytule – to ona organizuje sens dzieła, wszystko, co jest w nim przedstawione, dzieje się z jej powodu. To szczególne miejsce przywołuje określone skojarzenia już w momencie, w którym zostaje pierwszy raz wymienione. Dzieje się tak za sprawą tradycji i religii, nie jest ważny wygląd tego miejsca, istotne jest natomiast to, że znajduje się tam Grób Pański. W ten sposób – nawet wbrew geograficznym danym – stanowi ono zawsze centrum chrześcijańskiego świata. Trzeba podjąć trudną i pełną niebezpieczeństw drogę, aby wyzwolić święte miejsce z rąk niewiernych i osiągnąć tym samym zbawienie i wieczną szczęśliwość – albo zwyciężając wroga, albo ginąc w imię Chrystusa. Tasso wykorzystuje to pierwsze znaczenie – właśnie ono organizuje sensory przedstawionych przez niego zdarzeń. Zauważmy, że w epopei tej nie ma innego podziału na

⁶ A. Piroczkina: *Litewskie lata Adama Mickiewicza*. Przeł. B. Białostocka. Warszawa 1998, s. 25.

⁷ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 14. Warszawa 1998, s. 244.

⁸ Wskazywano dotychczas na podobieństwa pomiędzy główną bohaterką powieści poetyckiej Mickiewicza a Kloryndą u Tassa (zob. J. Kleiner: *Mickiewicz...*). Rzeczywiście sposób zaprezentowania postaci jest uderzająco podobny – opis zachowań, edukacji i sposobu spędzania wolnego czasu obu kobiet jest identyczny. Na tym jednak podobieństwa się kończą, Klorynda bowiem pozbawiona jest tego, co dla Grażyny najistotniejsze – miłości, która czyni podejmowane przez nią decyzje tak dramatycznymi. Dlatego szukając pierwowzorów Grażyny w Jerozolimie, obok Kloryndy koniecznie wymienić trzeba Erminię. To ona udaje się do obozu nieprzyjaciela przebrana w zbroję wojowniczką, zbroję, której nosić nie umie, czyni to zaś wiedzona miłością właśnie.

„dobrych” i „złych” (tych, którzy mają zwyciężyć i tych, którzy powinni ponieść klęskę) niż podział na walczących w obronie Jerozolimy i tych, którzy ją okupują. Wszelkie inne wskazówki są niepotrzebne, skoro dysponujemy tym niepodważalnym punktem odniesienia. Dlatego też autor nie musi już troszczyć się o jakąkolwiek krytykę lub pochwałę jednej ze stron. I nie czyni tego w istocie. Zarówno wśród obrońców, jak i napastników znajduje przykłady męstwa, ale i zdrady, niesłusznego uporu, braku poszanowania władzy. Możemy więc znaleźć bohaterów pozytywnych i negatywnych po obu stronach obronnego muru otaczającego Jerozolimę. Także ewentualne proporcje między nimi są kwestią drugorzędą, skoro ze struktury utworu wyłania się nadrzędny podział na tych, którzy mają rację, i tych, którzy się mylą. Takiej symboliki miejsca (można ją tutaj nazwać pierwotną, w tym sensie, że nie jest ona tworzona przez autora na potrzeby konkretnego utworu, ale wynika z szeroko rozumianego kontekstu pozaliterackiego), nie mógł oczywiście wykorzystać Mickiewicz. Można się jednak zastanawiać, czy śladem takiej próby nie jest przypis dotyczący zamku. Autor nie opisuje tutaj wyglądu budowli, przedstawia natomiast krótko jej losy, a także wybrane fakty z historii Nowogródka.

Właściwych podobieństw trzeba jednak szukać w samym opisie (równie skromnym w obu wypadkach) przestrzeni – miasta w utworze Tassa i zamku w poemacie *Grażyna*. W *Jerozolimie wyzwolonej* jest to również przestrzeń zamknięta, ściśle wydzielona z otaczającego świata:

Ze trzech stron – na czym niemało należy,
 Tak ku obronie, iako ku ozdobie –
 Zbyt przykry przystęp, ale bok północny,
 Kędy równina ma mur bardzo mocny [...] ⁹
 s. 74

Ten wydzielony fragment ziemi (choć zdaje się, że spory skoro „Trzecią część miasta ledwie obegnało. / Y to nie spełna, woysko Goffredowe. / Bo niepodobna, aby było miało / Wszystko okrążyć

⁹ Wszystkie cytaty pochodzą z: T. Tasso: *Gofred albo Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego Sekretarza Jego K.M. Białko-Biała 1995.

koło obozowe” – s. 76) jest faktycznym centrum, w którego stronę skierowana została uwaga. Ruch, który się tu odbywa, jest ruchem „dośrodkowym”. Natomiast jeśli ktoś to centrum opuszcza, czyni to jedynie na krótko i z wyraźną misją do spełnienia (np. pojedynki). Jedynym wyjątkiem jest Erminia, choć jej historia potwierdza, iż potrzebna była miłość, siła ogromna i nieracjonalna, aby zmusić bohaterkę do takiej podróży. Wydaje się więc, że Tasso wykorzystuje opozycję przestrzeni otwartej i zamkniętej w bardzo typowy sposób. Przestrzeń zamknięta jest tą bezpieczną i oswojoną, otwarta zaś stwarza zagrożenia, jest obca i nieznana. Zastanawiające jest natomiast to, że Tasso pozwala, aby obie strony konfliktu postrzegały tę przestrzeń dokładnie w ten sam sposób. I choć rządzą nimi inne racje, zarówno dla atakujących, jak i broniących Jerozolima będzie miejscem gwarantującym bezpieczeństwo i spokój. W przypadku walczących chrześcijan „bez wątpienia sama to sprawiła / Łaska Świętego w twardych sercach Ducha” (s. 61). Jerozolima jest celem ich wędrówki, niebezpieczeństwa czyhają w drodze, ale gdy przekroczą bramy Świętego Miasta, cel zostanie osiągnięty, po drugiej stronie murów czeka już tylko wieczne szczęście. W istocie bitwy odbywają się na polu przed murami miasta, a inne zagrożenia przychodzą drogą jeszcze bardziej okrężną (zdrada Armidy, która odciąga część żołnierzy od murów miasta). obrońcom poczucie bezpieczeństwa gwarantuje brak możliwości jakiegokolwiek dostępu do zajmowanego przez nich obszaru.

Nie należy jednak przeceniać owej niejednokrotnie w utworze podkreślanej skończoności i domknięcia przestrzeni. Nie jest ona bowiem tak dobrze poznana, jak może się to w pierwszej chwili wydawać. Miasto ukrywa pewną tajemnicę. Dla chrześcijan jest to tajemnica Grobu Pańskiego („Nie śmie wzrok śmieie patrzeć upłakany, / Tam kędy odniósł Bóg śmiertelne rany” – s. 61). Tajemnica ta zmienia nieco sens ich wędrówki, która nabiera znaczenia symbolicznego. Przestrzeń niejako się rozszerza – nie chodzi już o faktyczne zatknięcie chorągwi na grobie Chrystusa, a jedynie o samą wyprawę w celu zrealizowania tego słusznego ze wszech miar założenia. Jeśli wśród licznych niebezpieczeństw uczestnik wyprawy poniesie śmierć, jego cel nie zostanie wprawdzie osiągnięty w sensie geograficznym, ale w momencie śmierci dokona się odkupienie win i zbawienie. Grób Pański będzie więc niejako wszędzie tam,

gdzie polegnie któryś z rycerzy Chrystusowych. Przestrzeń ograniczona horyzontalnie rozrasta się wertykalnie – ziemską Jerozolima jest bowiem jedynie symbolem „niebiańskiego Jeruzalem”, miejsca ostatecznego odkupienia duszy, zapewniającego szczęście płynące z obecności Boga. W ten sposób przedstawiona w utworze przestrzeń wpisuje się także w kształt labiryntu. Średniowiecze skojarzyło z Jerozolimą tę figurę, nawiązującą w symboliczny sposób do pełnej trudów wędrówki do Świętego Miasta. Szczególnie wyraźnym przykładem funkcjonowania tego znaku były tzw. drogi (miejsca) jerozolimskie, czyli po prostu budowane w kościołach labirynty, w których centrum znajdowało się wyobrażenie Świętego Miasta. Ich kręte i mylne drogi symbolizowały trudności, które pokonywać musieli rzeczywiście wyruszający na pielgrzymki do Jerozolimy. Często dla utrudnienia ta niezbyt długa, ale zawiła droga pokonywana była na kolanach¹⁰. Wykorzystując te kulturowe skojarzenia, dzieło Tassa konsekwentnie kreuje przestrzeń utworu zgodnie z wymaganiami labiryntu. Jest więc owo ściśle określone centrum, które sprawia, że wędrówka nosi wyraźne cechy uporządkowania, racjonalnego planu, który ma być realizowany, nie pozostawiając miejsca na indywidualne decyzje, wahania, wybory. Z drugiej zaś strony skomplikowana droga, którą trzeba przebyć, obfituje w sytuacje niejasne, gdzie każdy pozostawiony zostaje samemu sobie, a świadomość celu, do którego zmierza, w żaden sposób nie ułatwia mu rozpoznania i nie określa dalszego postępowania. Jerozolima ze znaku kulturowego i religijnego, jakim była w swoim pierwotnym znaczeniu, ulega przemianie w figurę pozwalającą odczytać specyficzne ukształtowanie przestrzeni miasta i równoległe do niej rozłożenie ludzkich ambicji, uczuć, wahań. I chociaż przejście to nosi wszelkie znamiona pomniejszenia, nie można go w żadnym wypadku nazwać (częściowym nawet) unieważnieniem. Chociaż z Jerozolimy – Świętego Miasta pozostał „jedynie” labirynt, nadal odgrywa on istotną rolę w interpretacji utworu.

Podobnie samą przestrzeń miasta autor opisuje na wzór labiryntu. Okazuje się, że również okupujący miasto poganie odczuwają je jako częściowo obce. O ile perspektywa chrześcijańska rozszerza

¹⁰ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu*. Przeł. I. Bukowski. Warszawa 1982, s. 67–68.

przestrzeń w górę, zahaczając o niebo, o tyle pogańska schodzi w dół. Pod miastem znajdują się bowiem podziemne przejścia, które mogą zdecydować o jego utrzymaniu lub poddaniu. Tasso opisuje ciemne i ukryte przed okiem ludzkim jaskinie, które tworzą ciąg naturalnych korytarzy. Skorzystanie z nich jest możliwe właściwie tylko dzięki przewodnikowi. Można powiedzieć, że ten odnaleziony w Jerozolimie labirynt jest tzw. fałszywym labiryntem, ponieważ pozbawiony jest właściwego centrum. Ta długa droga nigdzie nie prowadzi. Ale też nie może być inaczej – jest to bowiem labirynt, z którego skorzystać mają poganie, długa droga musi więc prowadzić ich do klęski. A Jerozolima (o czym też wiemy) musi zostać „wyzwolona”.

Zamek opisany przez Mickiewicza jest także bez wątpienia przestrzenią zamkniętą. Most zwodzony, będąc łącznikiem z otaczającym światem, może w razie potrzeby stać się dodatkową barierą, której nie pokona nie tylko człowiek, ale nawet dobra czy zła nowina („Nikt nie był w zamku, nikt o niczym nie wie; / Podjęto mosty i zemkniono zwory” – s. 43). Jest to więc miejsce swojskie, bezpieczne, a raczej zapewniające bezpieczeństwo i obronę przed atakami, które przyjść mają z zewnątrz. Podobnie jak w utworze Tassa, tak i tutaj mamy do czynienia ze swoistym centrum świata. Można nawet powiedzieć, że w pewien szczególny sposób zamek ten świat zastępuje – wprawdzie istnieje życie poza jego murami, a nawet część wydarzeń tam się rozgrywa, są one jednak tylko konsekwencją tego, co dzieje się w zamku. To tu podejmowane są wszystkie decyzje, tu bohaterowie wybierają dla siebie role lub wypełniają te, które narzuca im los, obowiązki rodowe, zmieniające się okoliczności, tutaj też zmagają się ze swoimi obawami i pragnieniami. Dlatego właśnie w stronę zamku skierowane są spojrzenia tych, którzy z jakichś powodów – na stałe lub na jakiś czas – znajdują się poza jego obrębem. Tak właśnie wyczekują wieści o losie rannego pana poddani:

Biegą mieszczanie, rycerze, kapłany,
Czekają końca, zgadywać nie śmieją;
Każdy zarówno w myślach kołysany
Między bojaźnią, żalem i nadzieją
W zamek smutnymi spoziera oczyma,
A słuch na wieści wyprężony trzyma.

Podobnie również Rymwid, oczekujący na decyzję Litawora, wpatruje się niespokojnie w okna zamku:

Tak mówiąc z sobą wzniosł do góry oczy,
Może się lampa za kratą ukaże;
na próżno patrzył, ciemność oczy mroczy.

s. 32

Ten sam gest wreszcie zostaje powtórzony w stosunku do czytelnika, którego symboliczny wzrok także skierowany jest na zamek. O ile jednak wcześniej tajemnice zamku nie wychodzą na jaw i ani Rymwid, ani poddani nie dowiadują się, co się naprawdę stało, o tyle w *Epilogu wydawcy* poznajemy w końcu przebieg wydarzeń. Mickiewicz pisze: „[...] rad będziesz miły czytelniku, / Kiedy z ukrycia wyjdą na publiczne oczy” (s. 47) – wyjdą z zamknięcia, z mrocznego gmachu, zazdrośnie strzegącego swej tajemnicy, fakty, których czytelnik próżno dotychczas wypatrywał.

Tekst *Grazyny* zachęca do traktowania zamku jako modelu świata. Na samym początku czytamy bowiem:

I świat był na kształt gmachu sklepionego,
A księżyc na kształt sklepu ruchomego,
Księżyc, jak okno, którądy dzień schodzi.

s. 11

Świat zostaje porównany do zamkniętej budowli. Bezpośrednio po tym obrazie następuje krótki opis zamku. Metafora ta (szczególnie wskutek pojawienia się w takim miejscu) zachęca do „odwrócenia” gestu poety i zinterpretowania opisywanej przez niego budowli jako miniatury świata. Jeśli tak, musimy się przyjrzeć temu, jak ten świat jest zbudowany. Średniowieczni budowniczy – niejako wbrew epoce, w której żyli, sprzyjającej cudom i czarom – zabierali się do pracy rzeczowo, z bezwzględną logiką analizując każdy element. Wszystko było funkcjonalne i przemyślane tak, aby najlepiej spełniać swe zadania. Nawet jeśli jakiś fragment murów czy fundamentów sprawiał wrażenie nieregularnego – było to podyktowane jedynie nierównościami terenu i ściśle wynikało z wcześniejszego planu¹¹.

¹¹ M. Ałpatow: *Historia sztuki...*, s. 100.

Przestrzeń zamku w znaczeniu symbolicznym ma być zatem przestrzenią uporządkowaną, czyli taką, w której każdy zna swoje miejsce i ściśle go przestrzega. Można powiedzieć, że planowi budowli odpowiada feudalna hierarchia. Najwyższą władzę sprawuje Lita-wor – to on zajmuje się sprawami państwa, podejmuje najważniejsze decyzje. Grażyna jest jego towarzyszką i powiernicą. Ma nietypowe jak na kobietę „zainteresowania” – mieszczą się one jednak w ramach wyznaczonego w tym świecie porządku. Grażyna jeździ konno i poluje, ale nie staje się przez to rycerzem. Pozostaje ukochaną żoną księcia, która – choć chętnie służy radą – nie ma ambicji angażowania się w sprawy państwa¹². Podziałowi funkcji odpowiada znamieny podział przestrzeni – mężczyzna zajmuje jedno skrzydło zamku, kobieta drugie. Oczywiście taki porządek rozciąga się na całe otoczenie, służbę i rycerzy, którzy świadomi są swych obowiązków i powinności względem zwierzchnika. Można nawet powiedzieć, że dzięki temu ów porządek zawsze towarzyszy bohaterom, nawet jeśli opuszczają mury zamku, w pewien sposób „zabierają go ze sobą”, zabierają bowiem określony sposób myślenia, system przekonań i zasad (co odzwierciedla również szyk orszaku).

Maria Janion zauważa, iż dramat Grażyny nie polega na konieczności wyboru pomiędzy obowiązkiem żony z jednej a obywatelki z drugiej strony¹³. O takim wyborze nie może być mowy w tym ściśle uporządkowanym świecie, gdzie każdy ma (i zna) swoje miejsce. Rola Grażyny polega na byciu kochającą i posłuszną żoną. Ten stabilny system wartości gwarantowany przez porządek tego świata i symbolizowany w utworze przez nowogródzki zamek, nie zostawia miejsca na wahania i wątpliwości. Przyjrzyjmy się jednak jeszcze raz przestrzeni przedstawionej w *Grażynie*. Czy rzeczywiście nic nie zakłóca jej swojskości i uporządkowania? Czy – wzorem Tassa

¹² Tutaj chyba najwyraźniej widać różnicę pomiędzy bohaterką Mickiewicza a Kloryndą Tassa. Ta druga bowiem faktycznie pełni funkcję rycerza, walczy jak mężczyzna i nie ustępuje mu w boju, czyni z tego niejako swoją profesję. Inaczej jest z Grażyną, która nawet zmuszona w końcu do założenia zbroi i wystąpienia w męskiej roli, wyraźnie sobie z tym nie radzi, demonstrując pomyłkę, owo „bycie nie na miejscu”.

¹³ M. Janion: *Kobieta – Rycerz*. W: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996, s. 78–102.

– nie kryje się w tej przestrzeni jakaś tajemnica? Otóż jest w zamkowej architekturze jeden element zastanawiający – połączenie pomiędzy pokojami pana i pani. Wiemy o oficjalnej drodze wiodącej przez krużganki; korzysta z niej Rymwid, idąc do księcia czy jego żony, korzysta z niej nieraz i sama Grażyna (tam rozmawia z Rymwidem i giermkim). Ale owej szczególnej nocy, o którą tutaj chodzi, Grażyna skorzystała z innej drogi:

Księżna, i chwili nie bawiąc w komorze,
Śpieszy w gmach pański przez tajne pokoje
s. 29–30

Było więc tajemne przejście i z niego właśnie skorzystała Grażyna w momentach decydujących. Nie jest powiedziane wprost, czy idąc rzekomo obudzić Litawora następnego ranka, Grażyna znów pokonała tę tajemną drogę, najprawdopodobniej jednak tak właśnie było, skoro czytamy, że Grażyna, oznajmiwszy Rymwidowi swój zamiar, wybiega (z krużganka, gdzie rozmawiali), zatraskując za sobą drzwi – mogą to być jedynie drzwi jej własnej komnaty, skąd dopiero uda się do pokoju Litawora, a tam drzwi zamknie za sobą cicho i ostrożnie, aby nie obudzić śpiącego męża. O tajemnym przejściu wiemy niewiele poza tym, że istniało i oprócz Grażyny znane było może jeszcze giermkowi. Rymwid wiedział o nim, ale nie był nigdy w środku. Wyobrazić je sobie możemy jako ciąg lub płataninę pokoi – jest to niewątpliwie długa droga, jej przebycie zajmować musi więcej czasu niż pokonanie odległości między komnatami księcia i księżnej powszechnie dostępnymi krużgankami. Wiemy to dość dokładnie, kiedy bowiem Grażyna znika w owym przejściu, Rymwid idzie krużgankami pod komnatę księcia, siada i nasłuchuje. Dopiero po chwili słyszy szelest otwieranych drzwi zwiastujący przybycie Grażyny.

Ten motyw tajemnego przejścia, które służy bohaterce w szczególnych momentach, wyraźnie nawiązuje do – wyczytanego z dzieła Tassa – symbolu labiryntu. Mickiewicz przejmuje od Tassa sam znak – wyodrębniony już z kulturowo-religijnego kontekstu. Pożycza „małą Jerozolimę” i pomysł na to, jak można ją wykorzystać. Dlatego w *Grażynie* – podobnie jak wcześniej w dziele Tassa – z tej drobin wyrośnie całe znaczenie utworu. Samo skojarzenie zamku

(jako całości) z labiryntem znajduje dodatkowe uzasadnienie w kulturze i tradycji śródziemnomorskiej. Najsłynniejszy labirynt starożytnego świata, labirynt w Knossos, był – jak dowodzą prace historyków i archeologów – właśnie minojskim pałacem, którego ogrom i skomplikowany plan sprawiał, że współczesnym wydawał się budowlą labiryntową, w której łatwo zgubić drogę. Również w Egipcie pojawienie się labiryntu jest związane ze „znakiem pałacu”, a pierwsza egipska budowla, którą można nazwać właściwym labiryntem, to pałac w Hawara¹⁴. Pozostaje do rozwiązania kwestia porządku i chaosu. Zamek – jak zostało wcześniej powiedziane – jest wcieleniem tego pierwszego, labirynt wywołuje wrażenie przeciwne¹⁵. Dzieje się tak jednak głównie ze względu na sposób, w jaki labirynt oddziałuje na tego, który się w nim znajdzie, a nie ze względu na samą budowę labiryntu. Jest on bowiem z założenia konstrukcją, zbudowaną (podobnie jak zamek) na przemyślanym planie. W gruncie rzeczy większość labiryntów została tak skonstruowana, że wystarczy przestrzegać jednej prostej zasady, aby się z nich bezpiecznie wydostać. A jednak labirynty budzą niepokój, a nawet przerażają, trudno je oswoić, wydają się obce i niemożliwe do przebycia. Z tego względu labirynt wykorzystywany bywa często na oznaczenie losu ludzkiego, niespodzianek i niebezpieczeństw, które czyhają na każdego. Symboliczny labirynt w poemacie *Grażyna* pełni więc niesłychanie istotną funkcję. O ile zamek stanowi miniaturę świata zewnętrznego (uporządkowanego, hierarchicznego, dobrze znanego), o tyle ukryty w jego centrum labirynt może być modelem świata wewnętrznego, psychiki bohaterki (tej, która ma do owego labiryntu dostęp), gdzie pojawiają się wątpliwości, wahania, uczucia, nie mieszczące się w ciasnych ramach narzuconych przez świat, w którym musi żyć. Mircea Eliade pisze wręcz o próbie labiryntu, jako określeniu ludzkiej kondycji, metaforze wyrażającej stosunek człowieka do siebie, innych ludzi i świata¹⁶. Takiej próbie zostaje pod-

¹⁴ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu...*

¹⁵ O tym połączeniu Paolo Santarcangeli pisze: „[...] labirynt jest wynikiem połączenia dwóch różnych koncepcji, istotnie nie do pogodzenia: po pierwsze znaku kultowego twierdzy – Troi – gdzie nie sposób się zgubić, i po drugie układu skomplikowanych i fałszywych dróg, gdzie nie sposób się nie zgubić”. Ibidem, s. 116.

¹⁶ M. Eliade: *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*. Przeł. K. Środa. Warszawa 1992, s. 201. Por. M. Głowiński: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: *Mity przebrane*. Kraków 1994, s. 132–133.

dana Grażyna. W momencie szczególnego napięcia okazuje się, że wpajany jej porządek nie jest jej własnym, został narzucony z zewnątrz (obrazowo można by powiedzieć: wyznaczony przez mury zamku, jego komnaty, krużganki i wieże). Dla niej przejście przez labirynt jest próbą zmierzenia się z własnymi uczuciami, wątpliwościami i pragnieniami. Nie chodzi tutaj o kwestie polityczne (czy ściślej – patriotyczne), ale o osobiste doświadczenie bohaterki, która przekracza wyznaczone jej miejsce, ciasną ramę i próbuje odpowiedzieć na pytanie, które tylko pozornie brzmi: „co robić?”. Jest to bowiem raczej pytanie: „kim jestem?”. A skoro labirynt prowadzi do komnat Litawora, wynik tej labiryntowej próby jest nam od początku sugerowany. Nie chodzi tutaj oczywiście o prostą zamianę ról. Aby to zrozumieć, musimy raz jeszcze przyjrzeć się symbolicznym znaczeniom, które przypisano labiryntowi.

Różne interpretacje znaku labiryntu eksponują motyw wędrówki, stopniowego zagłębiania się w siebie (ruch jest tutaj wyraźnie skierowany do wewnątrz, co pozostaje także w zgodzie z architekturą pierwszych pałaców labiryntów, gdzie były części ogólnodostępne, ale było też to ukryte, często podziemne centrum, do którego wstęp mieli tylko wybrani¹⁷). Religie ludów prymitywnych uznają wędrówkę przez labirynt za rodzaj wtajemniczenia, podczas którego człowiek przeżywa przemianę, doświadcza duchowej odnowy. Bardzo blisko tej interpretacji jest chrześcijańskie wykorzystanie labiryntu jako symbolu trudów i wyrzeczeń, które mają moc odkupienia i oczyszczenia ludzkiej duszy, a więc w pewnym sensie jej przemienienia¹⁸. Także w interpretacji alchemicznej labirynt jest symbolem życia, a ściślej biorąc samego wnętrza człowieka, jego centrum. Wędrówka labiryntem jest zatem przede wszystkim wędrówką w głąb siebie. Wreszcie tak popularne w Anglii labirynty darianowe związane były z wyrażaniem symbolicznej śmierci człowieka w jego dawnej postaci i wejściem w nowy etap życia. Wszędzie

¹⁷ Taki układ, co warto raz jeszcze podkreślić, ma także zamek opisywany w *Grażynie* i miasto pokazane przez Tassa w *Jerozolimie wyzwolonej*.

¹⁸ O wykorzystaniu labiryntów w celach religijnych była już mowa wcześniej. W tym miejscu dodać tylko należy, że wspomniana interpretacja jest obecna w kościele katolickim do XVII wieku, potem labirynty uznano za przejaw ludyckiej sfery życia i musiały one opuścić na zawsze budowle sakralne, znajdując schronienie w domach i ogrodach (P. Santarcangeli: *Księga labiryntu...*).

wędrówka labiryntem, pełna niebezpieczeństw i trudności, wyborów, które trzeba podejmować na każdym skrzyżowaniu dróg, jest w swej warstwie symbolicznej docieraniem do prawdy o sobie samym. Jest to w istocie doświadczenie natury psychologicznej, doświadczenie tak intymne i wewnętrzne, że niemożliwe wydaje się przekładanie go na słowa – zewnętrzne terminy, których potrzebuje nasze rozumienie. Pozostaje sam znak, znak labiryntu, który odnajdujemy także w *Grażynie*.

Spróbujmy jednak zapytać o to, co zrozumiała bohaterka utworu. Nie było to i nie mogło być coś całkiem nowego, czego istnienia nie podejrzewała nawet – labirynt nie jest bowiem przestrzenią objawienia, które przychodzi z zewnątrz, a jedynie wydobyciem ukrytej, ale w sobie noszonej prawdy. Sądząc z konsekwencji, Grażyna zdała sobie sprawę z tego, że ciasne i dobrze znane mury, w których pozornie nie sposób się zgubić, zgubiły ją już dawno. Dwuznaczność słowa „zgubić” doskonale zresztą oddaje istotę pułapki, w którą wpadła Grażyna. Można bowiem „zgubić się”, czyli popełnić błąd, wybrać złą drogę, zabłądzić. Jest to przypadek, którego większość ludzi bardzo się obawia i stara się go uniknąć. Szczelnie zamknięte mury zamku zabezpieczają przed takim niebezpieczeństwem. A jednak błogosławieństwo tego rozwiązania okazuje się tylko pozorne. Jest bowiem jeszcze drugi rodzaj zgubienia – można „zgubić kogoś lub coś” – a to oznacza doprowadzenie kogoś do upadku, do klęski. I to właśnie uczynił zamek z Grażyną. W pierwszym znaczeniu owo gubienie zakłada pewną aktywność, podejmowanie własnych decyzji (nawet jeśli są one błędne) i próbę znalezienia wyjścia z trudnej sytuacji. Innymi słowy, jest to właśnie próba labiryntu, która w naturalny sposób budzi obawy, ale przecież jest konieczna. Zamek, który pozbawia możliwości przejścia przez taką próbę, wyrządza człowiekowi krzywdę, skazuje go na życie w więzieniu. Gubi go więc – niejako bez jego udziału, niezauważalnie, automatycznie (słowo „zgubić” w tym znaczeniu zakłada bierność istoty, której owa zguba dotyka). Pod wpływem labiryntu budzi się więc przede wszystkim bunt przeciwko ograniczaniu, przyjmowaniu narzuconego schematu. Grażynie nie wystarcza przeznaczona jej rola kobiety i żony. Czy to oznacza, że chce ona władzy i rycerskiej zbroi? Nie, Grażyna chce po prostu przekroczyć granicę narzuconej jej formy i widzi wokół tylko tę jedną alternatywę. Tajemne

przejścia prowadzą tylko do komnaty księcia, zamek ma tylko te dwie części. Można powiedzieć, że świat w obrębie murów zamku cierpi na niedostatek form. Stąd pomysł zamiany. Przez samą bohaterkę decyzja ta podjęta jest raczej w odruchu rozpaczy, jako wyraz buntu w imię samodzielnie podejmowanych decyzji, które choć mogą być zgubne, będą jednak własne.

O historii Grażyny można więc powiedzieć, posługując się językiem współczesnego socjologa Marcela Maussa¹⁹, że jej istota polega na przekształceniu osoby w jednostkę (osiągnięciu indywidualizmu). Sposób, w jaki współczesny badacz używa tych pozornie oczywistych pojęć, zasługuje na krótkie omówienie, ponieważ jest, jak sądzę, bardzo bliski rozumieniu romantycznemu²⁰. „Osoba” powstaje w wyniku „instytucjonalnych możliwości, praw, obowiązków, statusu, zalet i zasad, poprzez które społeczność organizuje życie swoich członków”²¹. „Jednostka” zaś odnosi się do człowieka określanego jako „surowy materiał”, pewna nieustrukturyzowana fizyczna i psychiczna potencjalność. Przekształcenie jednostki w osobę odbywa się podczas szeregu ceremonii utrwalonych w tradycji. W społecznościach pierwotnych proces ten wymaga totemów, systemów nazywania, masek, rytualnych genealogii. Ważnym jego elementem jest też walka – rozumiana zarówno w sensie symbolicznym (jako część ceremonii), jak i rzeczywisty udział w bitwie. Nietrudno zauważyć, że w *Grażynie* pojawiają się wszystkie elemen-

¹⁹ M. Mauss: *A Category of the Human Mind: The Notion of Person; the Notion of Self*. Trans. W.D. Hall. Carrithers et al. 1–25. Zob. I. Hunter: *Mind Games and Body Techniques*. „Southern Review” 1993, Vol. 2, p. 172–184.

²⁰ Mam tutaj na myśli fakt, że poczucie konfliktu pomiędzy człowiekiem w jego indywidualnych odczuciach, przekonaniach, potrzebach a człowiekiem uwikłanym w społeczne funkcje, obowiązki, konwenanse towarzyszyło wielu romantycznym bohaterom. Posługiwanie się rozróżnieniem osoby (*person*) i jednostki (*individual*), jak to proponuje Mauss, ułatwia wyraźne rozgraniczenie tych dwóch sfer. Ireneusz Bittner w swojej książce poświęconej romantycznej antropologii pisze o odkrywaniu człowieka jako „osoby i członka społeczności, indywidualum i podmiotu procesów historycznych” (I. Bittner: *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*. Łódź 1998, s. 31). Pojawia się tu identyczne rozróżnienie i terminologia. Niestety w innych miejscach książki autor nie przestrzega tego podziału. Dlatego dla wyjaśnienia tych pojęć zdecydowałam się użyć teorii socjologicznej, przywołującej wprawdzie nieromantyczny materiał, ale pozwalającej zaprowadzić porządek w terminologii, której następnie mogę użyć w interpretacji.

²¹ I. Hunter: *Mind Games...*, s. 179.

ty tego procesu. Grażyna wstępując do labiryntu, przestaje być osobą, którą była wcześniej, staje się na powrót jednostką, indywidualnością, bez określonych funkcji i praw społecznych. Grażyna nie może jednak pozostać w labiryncie, a życie w społeczności wymaga zgody na ten społeczny wynalazek, którym jest „osoba” właśnie. Przywdziewając zbroję (rodzaj maski, atrybutu rytualnego) i udając się na pole walki, Grażyna przechodzi przez kolejne etapy ceremonii stawiania się „osobą”. Klęska w boju oznacza jednak, że „uosobienie” nie może zostać usankcjonowane. Jedynie zwycięstwo nadaje rangę i moc²².

Symbol labiryntu wymaga jeszcze jednej interpretacji. Tym razem odwołać się należy nie do Tassa i labiryntowej przestrzeni w *Jeruzolimie wyzwolonej*, ale do początków tego znaku, a więc do mitu o Minotaurze. Niezbędnymi elementami tej opowieści – poza specyficznym miejscem – są oczywiście jej bohaterowie, a więc: Tezeusz, Ariadna, Minos i tajemniczy pół byk, pół człowiek zamieszkujący podziemne korytarze. Spróbujmy znaleźć w utworze Mickiewicza echa kreteńskiego mitu, który musiał mu być przecież dobrze znany.

Pozornie najłatwiej można poradzić sobie z postacią tytułowej bohaterki – w micie jest przecież tylko jedna rola kobieca. *Ari-adne* znaczy po grecku tyle, co „Bardzo Święta”. Przypuszcza się, że Grecy czcili niegdyś boginię o takim imieniu²³. Imię Grażyna oznacza wprawdzie jedynie „piękną” księżnę i o świętości nie ma tutaj mowy, ale zakończenie utworu mogłoby wskazywać na rodzaj kultu, którym zaczęto ją otaczać:

Dziś żadnego nie znajdziesz w nowogródzkiej gminie,
Co by ci nie zanucił piosnki o Grażynie.
Dudarze ją śpiwają, powtarzają dziewczki,
I dotąd pole bitwy zwą polem Litewki.

s. 50

Nawet jeśli to podobieństwo wydaje się odległe, warto o nim wspomnieć, bo jest właściwie jedyne. Sposób bowiem, w jaki tradycyjnie interpretuje się postać Ariadny, nie odpowiada wizerunko-

²² Ibidem.

²³ Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1998, s. 410.

wi Grażyny. Mitologiczna księżniczka oceniana była w greckiej tradycji dość negatywnie. Pomagając Tezeuszowi, który przecież był na jej ziemi kimś obcym, przybyszem z dalekich Aten, dopuściła się zdrady. Przewinienie to jest tym bardziej dotkliwe, że Ariadna pomogła zamordować swego przyrodniego brata. Minotaur jest bowiem w tej historii nie tylko groźnym potworem, ale także, a może przede wszystkim, ofiarą. Najbardziej bezpośrednią ofiarą Tezeusza, który (jak głoszą niektóre wersje mitu) pokonał go raczej sprytem niż siłą (nie tylko bowiem zaatakował potwora śpiącego, ale też miał do dyspozycji kulki wosku, którymi zlepiał jego szczęki). Poza tym Minotaur padł ofiarą zdrady Ariadny, co uczyniło walkę jeszcze bardziej nierówną. Wreszcie dotyka go coś na kształt zdrady losu – Minotaur cierpi przecież zamknięty w labiryncie, a cierpi niewinnie, bo jego monstrualna postać jest karą za grzechy jego rodziców. W tej sytuacji trudno usprawiedliwiać postępek Ariadny. Tezeusz może być dla Ateńczyków bohaterem, jako ten, który uwolnił ich od straszliwego haraczu, ale udział Ariadny w całej sprawie pozostaje bardzo dwuznaczny. Tym, co pchnęło ją do zdrady, była wielka miłość do Tezeusza – można więc powiedzieć, że gotowa była na wszystko, aby zdobyć to, czego pragnęła. Kierowała się uczuciem, a nie rozsądkiem, a nad uczuciem trudno zapanować, nawet sięgając po najbardziej słuszne argumenty. Nieszczęsna Ariadna została zresztą ukarana – Tezeusz wkrótce ją porzucił. Niezależnie od tego, jakie motywy kierowały Tezeuszem, obraz Ariadny, która samotnie budzi się ze snu i nie znajduje obok ukochanego, przedstawia się dramatycznie²⁴. Tak postrzegana Ariadna przypomina postać Litawora. On także dopuścił się zdrady, zaufał obcym, dał się ponieść emocjom (choć w jego wypadku były to raczej gniew i duma). On także w gruncie rzeczy był przecież dobrym człowiekiem, który popełnił błąd i musiał za to zapłacić. Kara w obu wypadkach jest zresztą dość podobna – strata ukochanej osoby.

²⁴ Według jednej z wersji mitu Ariadna została wybranką boga Dionizosa, a Tezeusz – wiedząc o tym – nie tyle porzucił dziewczynę, co ustąpił przed potężniejszym rywalem. Według innej wersji Tezeusz jednak zdradził Ariadnę i zostawił ją samą na obcej wyspie. Taką wersję mitu przyjął na przykład Byron – w *Korsarzu* czytamy: „Gdybyś dziś jechał zrobiłbyś okrutniej / okrutniej nawet niż Tezeusz zdradny!” (Byron: *Wybór dzieł*. T. 1. Red. J. Żuławski. Warszawa 1986, s. 214).

Skoro w roli Ariadny występuje Litawor, naturalne będzie przypuszczenie, że zasada zamiany została konsekwentnie zrealizowana i Grażyna pojawi się jako Tezeusz. I tak jest w istocie, tyle że Grażyna skupia w sobie symbolicznie dwie postaci kreteńskiego mitu – Tezeusza i Minosa. Tradycja przedstawia Minosa jako „władcę mądrego i potężnego, bardziej prawodawcę niż tyrana, symbolizującego porządek i prawo, przez konstytucyjne ograniczenie Państwa oraz przez dyscyplinę religii”²⁵. W ten sposób przedstawiali go także Homer i Dante. Zamiłowanie do porządku, przekonanie o tym, co słuszne i niesłuszne – w tych kategoriach można rozpatrywać postawę Grażyny w konflikcie z Litaworem, kiedy próbuje go przekonać, aby odstąpił od zamiaru zawarcia zdradzieckiego przymierza. Tezeusza symbolizowałyby dylematy Grażyny w momencie podejmowania przez nią najdramatyczniejszych decyzji. Postać Tezeusza łączy tutaj wszystko, co najważniejsze: z jednej strony poczucie słuszności i obowiązku, z drugiej własne obawy, strach, wątpliwości. Tezeusz, przybywając na Kretę, nie szuka przygód, ma do spełnienia misję, której podejmuje się dla dobra Aten, ale czyni to całkiem dobrowolnie. Nie ma prawa, które nakazywałoby mu poświęcić się dla dobra ojczyzny, nikt (a najmniej jego ojciec) tego od niego nie wymaga. Podobnie jest z Grażyną, która nie ma obowiązku mieszać się do konfliktu i trudno mówić o nakazie patriotycznym, bo taki jej nie dotyczył. A jednak odczuwała głęboko sprawiedliwość i niesprawiedliwość, pragnęła postąpić zgodnie ze swoim sumieniem. Tezeusz wstępujący do labiryntu to człowiek, który ma się zmierzyć z własnymi słabościami, sprawdzić swoje możliwości. Istotny przeciwnik Tezeusza to nie Minotaur, śpiący w głębi korytarza, ale ciemność, zawiła droga, obca przestrzeń, która kryć w sobie mogła najróżniejsze niebezpieczeństwa. Grażyna w chwili podejmowania decyzji znajduje się w identycznej sytuacji – musi pokonać strach przed niewiadomą, własne obawy i słabości.

Taka interpretacja wprowadza kolejnego bohatera, bez którego mit nie byłby pełny – Minotaura. Potraktowany zostaje tutaj symbolicznie, występuje w *Grażynie* jedynie jako „czynnik psychiczny”. Tak jak zgodnie z tradycją grecką tajemniczy byk człowiek oznaczał moce chthoniczne buntujące się przeciw człowiekowi uosabiającemu

²⁵ P. Santarcangeli: *Księga labiryntu...*, s. 87.

jasność i porządek, tak tutaj obawy tytułowej bohaterki, jej wątpliwości wobec porządku, który dotychczas uznawała za niepodważalny, można określić metaforycznie mianem Minotaura. I tak jak w kreteńskim micie, trzeba wejść do labiryntu i zmierzyć się z tym przeciwnikiem. To, co się wydarzy we wnętrzu dziwacznej budowli, zaprojektowanej, aby łudzić, zmuszać do błędzenia i poszukiwania drogi, można nazwać pojedyńkiem albo – lepiej nawet – grą (z sobą samym, ze swoimi wątpliwościami). Charakterystyczne jest, że jedna z możliwych etymologii słowa „labirynt” wiąże się z greckim słowem *labra* ‘jaskinia’ i przyrostkiem *-inda*, oznaczającym grę. *Labrinda* byłaby więc grą w jaskinię²⁶. Taka nazwa bardzo dobrze oddaje to, co ma się wydarzyć w ciemnościach, pośród splątanych i tajemniczych dróg. Można mieć jedynie wątpliwość co do tego, czy używając słowa „gra”, nie odbieramy dramatyzmu i powagi scenie, która pewnie za sprawą sztuki – malarstwa wazowego, a także późniejszych wersji historii Minotaura (do najślynniejszych należy cykl Picassa) – utrwaliła się w naszej wyobraźni jako krwawy akt. Nie musimy jednak w tej kwestii pozostawać wierni wizerunkom, lecz możemy przyrzeć się raczej interpretacji, a ta jednoznacznie wskazuje, że w labiryntowej grze zwycięża porządek i prawo. Jest tak przecież w starożytnym micie (ewentualne wątpliwości dotyczące niewinnej w gruncie rzeczy śmierci Minotaura, uciszają korzyści płynące dla ludzi z zabicia potwora, który zdążył mocno im zaszkodzić). Jest tak również w historii Grażyny, która pokonuje swojego Minotaura, przestaje być niezdecydowana, rozdarta pomiędzy miejscem wyznaczonym jej w hierarchii a własnymi potrzebami i odczuciami.

Niezbędnym elementem mitu o labiryncie jest też symboliczna ofiara (obrzadek ten przetrwał w różnych świętach i tańcach, wywodzących się z kreteńskiej historii). Ofiarą jest w poemacie Mickiewicza oczywiście dobrowolna niejako śmierć Grażyny. Ofiarą składaną z jednej strony jako zadośćuczynienie za próbę buntu przeciwko tradycji i porządkowi. Z drugiej zaś strony ofiarą składaną wbrew temu światu, w którym okazuje się, że nie ma miejsca na nic ponad to, co już zostało w nim ustalone. O zasadności pierwszej interpretacji świadczyć może fakt, że Grażyna w momencie śmierci

²⁶ Ibidem, s. 41.

prosi swego męża o wybaczenie. Za drugą hipotezą przemawia obraz pogrzebu księżnej, która zostaje spalona na stosie jak bohater, a więc zasady te – przynajmniej w tej chwili – zostają złamane.

Rozpoczynając analizę od opisu zamku, pozornie decydujemy się na niezbyt obiecujące rozwiązanie. A jednak w tych kilkadziesiąt wersach prezentujących przestrzeń skupione zostały najważniejsze dla całego tekstu problemy. Zamek jest miniaturą świata zewnętrznego z jego regułami, konwencjami, które narzuca ludziom. Ukryty w nim labirynt ma wszystkie niezbędne cechy, które pozwalają go uznać za miniaturę świata wewnętrznego, pokrętnych aspiracji duszy, wątpliwości, marzeń, a także buntu przeciw zastanemu porządkowi. Tak właśnie funkcjonuje labirynt w *Jeruzolimie wyzwolonej* – jako miniatura świata (wyznacza jego porządek) i jako miniatura sfery wartości, ku którym ludzie dążą. Zarówno zaś zamek, jak i tajemnicza płatanina dróg wypełniająca jego wnętrze, składają się na miniaturę kolejną – tym razem literacką. W pojedynczych wersach poświęconych opisowi przestrzeni dochodzą bowiem do głosu aluzje do *Jeruzolimy wyzwolonej* i jednego z najbardziej znanych mitów greckich. Tak oszczędnie opisany w *Grażynie* zamek-labirynt na pozór wywiązuje się ze swej funkcji – ludzi i mamy. Skomplikowane i kręte drogi prowadzą do Jeruzolimy i na Kretę. W istocie jednak skracając w każdą z tych ścieżek, nie oddalamy się od centrum, ale zmierzamy wprost ku niemu. Do tego akurat labiryntu najtrudniej znaleźć wejście.

Magdalena Bąk

*Jerusalem Diminished, or the Traces
of a Maze in Tasso and in Mickiewicz*

Summary

The space in Torquato Tasso's *Jerusalem Delivered* is shaped in such a way that it resembles a symbolical maze. On the basis of a comparison between Tasso's poem and Mickiewicz's *Grażyna*, we can clearly see the similarities in the method of creating the space. The castle, described laconically in *Grażyna*, is also a kind of labyrinth, and its interpretation enables us to arrive at the sense of the story of the Lithuanian duchess. This seemingly insignificant trace (judging by the

number of verses devoted to the castle) turns then out to be of great importance in the interpretation of the whole poem.

Magdalena Bąk

*La Jérusalem réduite ou une trace de labyrinthe
chez le Tasse et Mickiewicz*

Résumé

L'espace dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse a été formé d'une telle façon qu'il ressemble à un labyrinthe symbolique. Lorsqu'on compare l'oeuvre du Tasse et *Grażyna* de Mickiewicz on peut remarquer une ressemblance nette dans la façon de créer l'espace. Le château, décrit dans *Grażyna* d'une manière très concise, est aussi un labyrinthe singulier et son interprétation permet de lire le sens de l'histoire de cette princesse lithuanienne. Cette trace, apparemment peu signifiante (à juger du nombre de vers consacrés au château) résulte donc essentielle pour l'interprétation de toute l'oeuvre.