

MARTA CHACHULSKA

DOI: <https://doi.org/10.21697/cl.2019.1.01>

STRUKTURA BOHATERÓW *LILLI WENEDY* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Wprowadzenie

Jako w palmie Armidy wszyscy żyjąc razem,
Jedna zaklęta dusza całe drzewo żywi,
Choć każdy listek zda się oddzielnym żywiołem.¹

Fragment z Adama Mickiewicza doskonale obrazuje sposób, w jaki kreowane są przez Słowackiego postacie dramatów. Jeśli wyobrazić sobie, jak poszczególne listki migocą poruszone wiatrem, zmieniając odcienie drzewa, obraz będzie jeszcze dokładniejszy. U Słowackiego bardzo rzadko można spotkać jednego bohatera w pełni uformowanego, całego, skończonego. Niemal zawsze potrzebuje on jakiegoś swojego „sobowtóra”, postaci, z którą mógłby tworzyć wyższą jedność, dzięki któremu mógłby ukazywać różne swoje cechy.

Problem bohaterów dramatycznych Słowackiego często pojawiał się w literaturze przedmiotu. Sam autor wiele razy eksponując konstrukcję postaci, pozwalał sobie na swoistą przesadę. Dawał tym jasną wskazówkę, że czytelnik, który je poznaje, powinien poświęcić im więcej uwagi. Zrozumienie zasady kreowania bohaterów tego romantyka jest ważnym etapem w odkrywaniu sensu poszczególnych utworów.

¹ A. Mickiewicz, *Nowy Rok. Myśl z Jean Paula Richtera*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 1, Wiersze, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 157. Wydanie Rocznicowe.

Kluczowym tekstem, pozwalającym zrozumieć zadziwiające niekiedy osoby dramatów Słowackiego, jest szkic Michaiła Bachtina *Problem stosunku autora do bohatera*. Rosyjski uczony pokazuje, że interpretując postacie wykreowane w literaturze, należy zwrócić uwagę na możliwą „reakcję” autora na daną postać, na reprezentowane przez nią cechy, przekonania. Mowa oczywiście o autorze-twórcy ujawniającym się w tekście w wypowiedziach różnych postaci.²

Wielokrotnie pisano o „podwójności” zaludniających dramaty autora *Anhellego* osób, o ich symetryczności. Zwracano również uwagę na zebrane niekiedy w jednym bohaterze jakby przeciwstawne cechy, znoszące się lub splatające ze sobą różne postawy – stosunek do świata, sposób myślenia, poglądy; na zmienność samych postaci w ustalonych na początku schematach, ich wymienianie się miejscami, burzenie i budowanie nowych relacyjnych konstrukcji.

Poecie często zarzucano jako słabość sposób tworzenia świata przedstawionego, postaci, zdarzeń. Mowa tu o przypisywanej mu „bluszczowatości” wyobraźni, wielości nawiązań, elementów, motywów wziętych z cudzych tekstów. Słowacki zdawał sobie doskonale sprawę z tej swojej cechy i umiał przemienić ją w wyrafinowaną metodę, wykorzystać jako główny atut w kreowaniu największych dramatów romantycznych. Utwory literackie poety są w rezultacie zupełnie oryginalne, acz zbudowane z takich właśnie wyraźnych odwołań, określonych kulturowo źródeł genetycznych. Autor *Balady* sam to podkreślał, nakierowując czytelnika na właściwy odbiór postaci i delikatnie, pośrednio, napominając go, by nie ograniczał się do łatwo rozpoznawalnego schematu, lecz wzbogacił podczas odbioru ich charakter, czyniąc je tym samym bardziej realnymi i bliższymi myśli twórcy. Skonstruowanie ich ze znanych elementów sprawia również, że odbiera się bohaterów jako bardziej swojskich, znanych: w ostatecznym rezultacie ułatwia to i utrudnia czytanie.

² M. Bachtin, *Problem stosunku autora do bohatera*, w: tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1968, s. 35-56

Symetryczność bohaterów romantycznych

Jerzy Starnawski w referacie poświęconym podwójności w dziełach dramatycznych Słowackiego i Krasińskiego pisze, że temat sobowtórów i podwójności natury – również (czy nawet szczególnie) ludzkiej – jest znamieny dla polskiego romantyzmu.³ Badacz wychwytuje najbardziej charakterystyczne pary współwystępujących postaci. W dziełach polskiego romantyzmu pojawiają się więc często razem pan i pieśniarz, pan i sługa, ksiądz i ofiara. Starnawski wskazuje na komiczne zestawienia bohaterów – na przykład postacie Doweyki i Domeyki w *Panu Tadeuszu*, postacie z *Zemsty* Fredry, czy pary potęgujące dramatyzm – jak Henryk i Pankracy w *Nie-Boskiej komedii*. Przypomina również o powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Historia prawdziwa o Janie Dubeltowym*, o człowieku doznającym w szczególnym spotęgowaniu wewnętrznego rozdwojenia – na Abła i Kaina. Historyk literatury wymienia najwyrazistsze pary w utworach Słowackiego. W *Balladynie* Balladynę i Alinę, w *Lilli Wenedzie* Rosę i Lillę, Lelum i Polelum, w *Kordianie* Laurę i Violetę, w *Anhellim* Eloie i Ellenai, w *Fantazym* Stellę i Dianę, w *Zawiszy Czarnym* Laurę i Mandułę.

Podobne zabiegi w budowaniu postaci i ich grup nie są zjawiskiem odosobnionym w literaturze światowej.⁴ Romantycy w całej Europie poświęcali wiele uwagi problemowi sobowtóra. Do najbardziej znanych przykładów należą powieści E.T.A. Hoffmanna *Diabły eliksiry*, R.L. Stevensona *Dr Jekyll i mister Hyde*. Decydujący wpływ na wykształcenie takiej postaci literackiej miały XVIII wieczne angielskie romanse grozy. Wprowadziły one w krąg kultury europejskiej problem demonizmu w fantastycznej oprawie.

³ J. Starnawski, *Le thème du double dans l'œuvre dramatique de Zygmunt Krasiński et de Juliusz Słowacki*, w tegoż: *W świecie olbrzymów: studia o twórczości i recepcji czterech wielkich romantyków*. Przemysł 1998, s. 176-181.

⁴ Zob. Z. Majchrowski, *Sobowtór*, w: *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 884-886; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Kraków 2000, s. 187.

Sobowtór, z punktu widzenia antropologii, to pierwotny obraz istoty ludzkiej, która rozpoznawana jest przez człowieka we własnym odbiciu, cieniu, halucynacji. Psychika ludzka obiektywizuje ten obraz, oddziela od modelu, nadaje mu cechy osobnej podmiotowości, niekiedy obdarza fizyczną powłoką i uznaje za niebezpiecznego antagonistę. Jest to więc nie *alter ego* ale *ego alter* – inny ja sam.

Z punktu widzenia fenomenologii religii jest to upostaciwienie duszy. Odbicie samego siebie staje się objawieniem własnej mocy – nieznannej, tajemniczej, ale ożywiającej i kreującej. Podobnie pojmowany jest cień. Widać to doskonale na przykładzie opowieści Chamisso o Peterze Schlemihlu, który sprzedał swój cień diabłu; naukowy opis problemu znaleźć można w *Krótkiej historii cienia* Victora Stoichity. Obraz sobowtóra jest może jedynym prawdziwie uniwersalnym mitem ludzkości.

W kulturze śródziemnomorskiej najbardziej chyba znanym takim obrazem jest historia Narcyza zapatrzonego we własne odbicie. Za nawiązujący do omawianego problemu motyw uważa się również często pojawiające się w literaturze postacie bliźniąt zamieniających się rolami.

Na takim gruncie pojawia się nagle w oficjalnej literaturze XVIII wieku demoniczny sobowtór *Doppelgaenger* (wzięty z germańskich wierzeń ludowych). Ma on wyrażać przekonanie o dwoistości istoty ludzkiej, o antynomicznej jedności elementów natury ludzkiej, jest upostaciwieniem wewnętrznego skłócenia osobowości. Problem poznania samego siebie w takim podwojeniu – w spotkaniu z sobowtorem -znalazł najpełniejszy wyraz w niemieckiej literaturze romantycznej. Sobowtór pojawiał się też wielokrotnie w powieści angielskiej. Jego kulminacją jest historia doktora Jekylla i pana Hyde'a.

Można zaobserwować w literaturze romantycznej różne rozwinięcia motywu sobowtóra. Raz była to istota nadprzyrodzona prześladowająca bohatera, pilnująca wypełnienia się przeznaczenia kierującego jego życiem, osądzająca je, raz silnie wyrażona druga strona jego osobowości, motywowana nie tyle demonicznymi, nadnaturalnymi czynnikami, ile zwykłym obłędem czy problemami socjologicznymi. Pojawia się także sobowtór „bajroniczny” – powstający w wyniku

inicjacji na zbrodniarza – kiedy bohater zyskuje nową osobowość. Jeszcze innym podjęciem tematu jest gorąca przyjaźń, której uczestnicy stają się swoimi sobowtórami, dopatrzywszy się w sobie nawzajem elementów własnego wnętrza, a za tym wrogów, rywali.

W polskim romantyzmie temat wszedł do literatury jako refleksja nad dwoistością bytu. W poezji Mickiewicza doczekał się wielu różnorodnych, nie do końca dookreślonych interpretacji. U Słowackiego pojawia się już w *Godzinie myśli*, w realizującym topos bliźniąt obrazie przyjaciół.

Często pojawia się również motyw sobowtórów w układach wtórujących sobie, symetrycznych bohaterów. Może to dotyczyć zarówno przemian duchowych człowieka, jak i jego nieodłącznych towarzyszy, kierujących rozgrywającą się w nim wewnętrzną walką dobra ze złem, związków rodzinnych, polemiką ideową. Szczególnie często pojawia się diaboliczny kusiciel, prowokator – Nieznajomy. Często trudno określić, czy jest to wyobrażenie wyalienowanej złej siły czy ciemnej strony samego bohatera.⁵

Mochnacki podjął próby racjonalnego wyjaśnienia romantycznego upodobania do podwójności. W pracy o literaturze polskiej dziewiętnastego wieku poświęcił wiele uwagi problemowi dwoistości natury, człowieka i wszystkich podejmowanych przez niego czynności. Pisał:

Jestestwo nasze w myśli się odbija. Odbijając się w myśli rozdziela się na dwoje. Myśl jest istotą naszej istoty; nosi na sobie nasz cień, nasze podobieństwo, nasz obraz. Ten cień wewnątrz nas się rozpościera. [...] dla samych siebie stajemy się przedmiotem widzenia. I niejako rzeczą oddzielną. - Póki nie przejdziemy ku temu rozdwojeniu póty nie mamy jestestwa.⁶

Wychodząc od kartezjańskiej idei myśli jako istoty bytu, odwołał się do antropologicznej idei sobowtóra, uznając jej uświadomienie

⁵ Tamże.

⁶ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, w: tegoż, *Dzieła*, Poznań 1863, s 316.

i przyjęcie za konieczność dla stworzenia zbornej, świadomej osobowości. Dalej tłumaczył:

Życie w każdym wyraża się rozniesieniu mniemań. (...) Dualizm głównym wszystkim warunkiem na tym świecie. (...) Gdzie nie masz żadnego przeciwieństwa, tam nie masz ruchu. Wszystko czemuś innemu w świecie przeciwieństwo. A gra tych przeciwieństw sprawuje najpiękniejszy fenomen – fenomen życia.⁷

Każdy byt stworzony jest z dwóch przeciwstawnych prądów. To zestawienie antynomii, charakterystyczne dla każdego zjawiska, tworzy ruch – zasadę życia. Podobnie jest w heraklitejskiej zasadzie zmienności, podsumowanej znanym zwrotem *pantha rei* – wszystko płynie. Heraklit rozwinął myśl milezyjczyków o powszechnym dynamizmie rzeczywistości, rzeczy, całego kosmosu, o nieustannym tworzeniu się i ginieciu. Głosił, że nie ma nic nieruchomego, nic, co by nie podlegało ciągłym przeobrażeniom. Rzeczywistość polega na stawaniu się. Stawanie się to ciągła walka przeciwieństw. Ten konflikt jest w pewien sposób harmonią, pokojem, w którym następuje synteza przeciwnych elementów, ich łączenie, godzenie się. Ostatecznie tak rozumiane przeciwieństwa utożsamiają się ze sobą. Skontrastowane elementy nadają sobie nawzajem znaczenie. „Wszak istnieje harmonijne połączenie działające w przeciwnych kierunkach, jak w łuku i lutni”.⁸

Podobne myśli pojawiły się w dziełach Hegla, którego prace miały wielki wpływ na polskich romantyków. Według niemieckiego filozofa rzeczywista jest historia, to znaczy stawanie się – rodzące się z przeciwstawienia bytu i nicości, z „pracy negatywności”. Zarówno myśl jak i wszelkie istnienie mają być wynikiem tej sprzeczności. Każda rzecz przekształca się w coś odmiennego od samej siebie, staje się ciągle czymś innym. Różne dziedziny egzystencji i kultury są etapami rozwoju ducha dążącego do samopoznania. Hegel dopatrywał się także sensu, celowości, możliwego do określenia procesu rozwoju rozumu

⁷ Tamże.

⁸ Za: G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. I, Lublin 2000, s. 96.

w historii ludzkości. Dzieje świata miały być etapem w samorealizacji „Ducha świata”, Rozumu, Absolutu. Stąd przekonanie o racjonalności wszystkiego.⁹ Byt istnieje tylko jako całość wszystkich swoich zjawisk w historii i jako taki jest racjonalny. Poszczególne fakty nie muszą być same w sobie logiczne. Świat podlega ciągłej przemianie w cyklu tworzenia się i rozpadu – każda postać jest niezbędnym ogniwem w przeistaczaniu się bytu, w każdej widoczny jest załączek zarówno odrodzenia, jak i śmierci.

o bycie Hegel mniemał, że w istocie swej musi być zmienny, gdyż inaczej nie mógłby wyłonić z siebie tej mnogości postaci, jaka go cechuje. (...) Proces przechodzenia od tezy do antytezy stanowił dlań podstawę nie tylko rozumowania, ale i realnego rozwoju. Za każdą postacią bytu idzie w ślad jej zaprzeczenie; toteż wbrew powszechnemu mniemaniu sprzeczność nie tylko nie jest wyłączona z rzeczywistości, ale stanowi jej najgłębszą naturę. (...) Zresztą rzeczywistość od tezy przechodzi nie tylko do antytezy, ale potem i do syntezy: nie tylko zawiera sprzeczności, lecz także daje ich uzgodnienie.¹⁰

Mając w pamięci wcześniej przywołane przekonania polskich romantyków można zobaczyć ich bezpośrednie związki z zaprezentowanymi poglądami.

Podobnie opisuje Mochnacki jak wygląda tworzenie się sił we wzajemnym starciu:

Każdą siłę przeciwna przyciąga siła; a tem samym czyni ją jeszcze dzielniejszą. Nic się nie ściągnie bez odpowiedniego rozciągnięcia się tej samej chwili; ani się nic nie zwiąże bez rozwinięcia; – i przeciwnie. (...) natura nie cierpi nic statecznego, nic nieruchomego. W tym samym momencie nowy odskok, nowy wyskok, i nowe siły z pozornej zgody i tożsamości na przeciwne strony, w przeciwnym kierunku rozniosą się, rozstrzelą.¹¹

⁹ Za: G. Durozoi, A. Roussel, *Filozofia. Słownik. Pojęcia-postacie-problemy*, Warszawa 1997, s. 91-95.

¹⁰ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2, Warszawa 1978, s. 215.

¹¹ M. Mochnacki, dz. cyt.

Każdy element w świecie ma swój odpowiednik, który reaguje nań przeciwnie i pobudza do kolejnych zmian. Najmniejszy ruch wywołuje oddźwięk w tym przeciwieństwie i zarazem wymaga kolejnej reakcji od swojego „sobowtóra”. Tak funkcjonuje cała natura od najmniejszych do największych swoich części. Dzięki temu ciągle jest w ruchu, podlega nieustannym przeobrażeniom. Wszystkie elementy to dopasowują się, to rozchodzą i szukają nowego miejsca i sposobu istnienia. Z tej ciągłej walki rodzą się siły wszelkiej kreacji.

To samo dzieje się w widomej naturze, jak pokazuje chemia i fizyka.¹²

Również przyroda jest poddana tym prawom. Podobnie i sama historia, społeczeństwa, poszczególni ludzie:

Historia na tym zasadza się w dualizmie; wszystkie stosunki społeczne są grą tych przeciwieństw. Z tej to przyczyny nikt swej woli nie dogodzi bez odpowiedniego czyjejs innej woli odporu.

Tę dynamikę widzę także w dzisiejszej literaturze polskiej.¹³

* * *

Już w najwcześniejszych utworach pojawił się u autora *Snu Srebrnego Salomei* archetyp sobowtóra – osoby, która dysponując odrębną tożsamością, w konfrontacji ze światem zewnętrznym, z koniecznością czynu, realizuje drugą, inną stronę osobowości.¹⁴ Takiego bohatera widzi Marek Troszyński choćby w *Kordianie*. Odmianą tego rodzaju postaci według badacza miały być Alina i Balladyna, ale tutaj jedność, integralność została osiągnięta poprzez eliminację, a nie akceptację wielości. Tak uzyskana, nie dawała możliwości funkcjonowania ocalałej z pary sióstr. Eliminacja doprowadziła do ostatecznej katastrofy – unicestwienia Balladyny.

Problemowi sobowtórów u Słowackiego poświęcił artykuł Jarosław Marek Rymkiewicz. Uznał, że jest on zakorzeniony w literaturze

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. M. Troszyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*, Warszawa 2000, s. 114.

kalderonowskiej, barokowej i chrześcijańskiej. „Wtedy to bowiem po raz pierwszy dostrzeżono szaleńczą teatralność, wariacką fikcyjność, schizofreniczną dwoistość naszego życia, naszego istnienia”.¹⁵ Dwoistość tworzy jednię i w jedni zawsze trwają dwa przeciwstawne, ale zharmonizowane ze sobą elementy.

Każda niemal scena zbudowana jest na podobnej zasadzie. Przykładem może być ta, w której Filon napotyka ciało martwej Aliny w *Balladynie*.

Scena zabójstwa pomyślana była jako tragiczna. Zaraz po zabójstwie na scenę wchodzi Filon: Filon jest śmieszny, – śmiesznie wzniosły – i wzniosłe lamentuje nad ciałem Aliny. Wzniosłość, śmieszność i tragicizm zostają więc sparodiowane. Lub powiedzmy raczej: połączone i przemieszane, same się nawzajem parodiują.¹⁶

Słowacki nie pozwala na spokojną lekturę swojego dramatu. Każdy element jest zbudowany tak, aby jednocześnie niszczył ustalony wcześniej obraz i kreował od nowa, zbierał, nadawał cel, ramę i coraz to inne znaczenie. Podobnie funkcjonują postacie:

wtórzają sobie i rymują się z sobą. Alina wtórzy *Balladynie*: *Balladyna* to zło, Alina to dobro, *Grabiec* wtórzy *Gopłanie*: *Grabiec* to człowiek „mięśny”, *Gopłana* jest z „mgły i galarety”. I nawet *Chochlik* wtórzy *Skierce*: *Chochlik* jest leniwy i ociężały. *Skierka* jest lekki i ulotny: *Chochlik* mówi 13-zgłoskowcem i wije dla *Gopłany* wieńce z pokrzyw i chwastów. *Skierka* mówi szybkim 8-zgłoskowcem, a jego wieńce są z dźwięków, ech, barw i woni.¹⁷

Co spaja tak różnorodne i zmienne postacie?

łączy je śmierć i miłość. (...) To, co podzielone, rozłączone i przeciwne sobie w naszym życiu – zło i dobro, element duchowy i element

¹⁵ J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, red. M. Żmigrodzka, ser. 3, Wrocław, 1981, s. 107.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

cielesny jest więc, tyle mówi nam Słowacki, nierozdzielne i w tajemniczy sposób z sobą związane.¹⁸

Poeta mówi zatem to, co wielcy filozofowie, to co inni pisarze romantyczni, ale w odmienny, szczególny dla siebie sposób. Ogromna fantazja, wybujała obrazowość, łatwość wiązania tragedii z komedią, migotliwość, specyficzne ukształtowanie osobowości twórczej, która jawi się, jakby przywołany wyżej problem był właściwie jej zasadą, sprawiają, że czytelnik łatwiej godzi się na taki obraz świata, łatwiej go przyswaja i widzi jako znaną mu całość.

Warto przyjrzeć się dalszym rozważaniom Rymkiewicza. Pisze on o hybrydycznych parach Słowackiego, które mają realizować wzorzec szekspirowski: „łączy je rodzinne podobieństwo z Arielem i Kalibanem, Hamletem i grabarzami, Tytanią i Spodkiem”¹⁹.

Rymkiewicz poświęca chwilę jednej z – wbrew pozorom – najważniejszych postaci *Balladyny*, Grabcowi, który (zgodnie ze swoją naturą, dość dosadnie) podlega kolejnym przemianom albo zmuszony, albo dopasowując się do otwierającej się przed nim nowej roli. „Istota Grabca jest zmienna, niepewna, trudna do uchwycenia.”²⁰ Jest bardzo dosłowną realizacją tego, co mówił Heraklit, Arystoteles, Hegel i wielu innych filozofów – jego istnienie w dramacie sprowadza się do ciągłego stawania się – w każdej niemal scenie pojawia się jako ktoś inny, przygotowujący się już do zmiany roli. Z początku syn organisty, wioskowy pijaczyna i donżuan, związany z *Balladyną*, wybranek eterycznej nimfy *Goplany*, której miłość do niego wprawia w ruch całą akcję dramatu, zamieniony w drzewo, następnie, po powrocie do postaci ludzkiej, staje się królem dzwonkowym, by zaraz zmienić się w prawdziwego władcę z koroną *Popiela* na głowie. I ten wiejski wesołek, gbur i prostak, tak bliski ziemi, że bardziej nadaje się na wierzbę ociekającą alkoholem niż na człowieka, dostosowuje się tak zupełnie do swojej roli, że ginie zamordowany dla korony, która nic dla niego nie znaczy, przez dawną kochankę – *Balladynę*.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 82.

²⁰ Tamże, s. 83.

Najordynarniejszy twór w dramacie, przemieniający wszystko, czego się tylko dotknie w komedię i farsę, otrzymuje bez wysiłku dwa, szczególnie cenne dla pozostałych bohaterów, którzy ich bezskutecznie szukają, dary – miłość pięknej i dobrej boginki oraz koronę królestwa. Jego postać świetnie obrazuje dwa problemy: „tajemniczy związek tego, co w naturze ludzkiej sobie przeciwne, (...) dziwną tej natury niepochwytność”²¹ oraz to, że „życie jest grą i ten, kto żyje, gra, a grając staje się tym, kto jest grany”²². A wszystkie postacie coś grają, ponieważ każda z nich ma coś, kogoś w sobie, do ukrycia.

Ten motyw przewija się przez pozostałe dramaty Słowackiego. Wszystkie postacie grają. Niektóre z własnej woli, chętnie, wykorzystują tę możliwość do swoich celów. Inne nie chcą grać, nie rozumieją po co, ale nie mogą się od gry uwolnić. Taką postacią jest Salomea w *Śnie Srebrnym*...

Salusia grając nie gra. Albo tak powiedzmy: gra, choć nie chce grać. Nie chce śnić i nie wie po co śni. Więcej, nie rozumie swoich snów, boi się ich i wstydzi. Śni bo jest – sama o tym mówi – udarowana mocą przez duchy. Musi ją grać i nie może odmówić jej grania.²³

Innym przykładem jest ksiądz Marek, podobnie rozdwojony w swojej dwoistości, jeśli można się tak wyrazić:

Po to bowiem dana jest mu dwoistość, po to na tę dwoistość jest skazany, aby z tej dwoistości zdał sobie sprawę, aby tę dwoistość potęgował w sobie i aby do niej dorastał, i tak otworzył się, ofiarowując siebie, dla innych. Miejsce spotkania i przejścia – związanie nieba i ziemi.²⁴

Te dwie postacie, Salusia i ksiądz Marek, pokazują w sobie ponadto inną jeszcze dwoistość – złączenie dwóch sfer – ziemskiej i nadprzyrodzonej.

²¹ Tamże, s. 84.

²² Tamże, s. 85.

²³ Tamże, s. 105.

²⁴ Tamże.

Świat dramatów Słowackiego jest wiernym obrazem romantycznego przekonania poety o istocie stworzenia. O pełnym sprzeczności, zmieniającym się świecie – barokowym teatrze, w którym duch przechodzi od gry do prawdy, od prawdy do gry, próbując odnaleźć w tym zasadę swoją i tego, co go otacza. Teatrze, w którym mieszają się ze sobą rzeczywistość, sen, wizje, narodziny i wszechmocna, choć nieostateczna, śmierć, w którym cienie i wizje są równie nierealne co żywi ludzie, w którym każde słowo może być prorocstwem, a każda krwawa zbrodnia dziełem dążącego do wolności ducha.

Istota, cień marny i zginienie, otóż trzy pierwiastki bytu. Rzeczywistość, sen i śmierć trzy rozdziały w księdze jestestw – jakby trzy zwroty jednej pieśni, jednego hymnu pochwalnego, w którym pełno zgody i harmonii, choć tak różnie zdarzenia wyraża.²⁵

Bohaterowie *Lilli Wenedy*

Lilla Weneda do dziś budzi skrajne uczucia – od stwierdzeń, że to niemożliwa do przyswojenia groteska, po uznawanie go za szczyt osiągnięć dramatycznych pisarza i romantyzmu polskiego w ogóle.²⁶ Daje więc możliwość nieszablonowych interpretacji i ciągle domaga się oddających jej sprawiedliwość wykładni. Ponadto dramat ten był tworzony jako mit narodowy, mit założycielski, co oznacza, że dawał – i narzucał – szczególne możliwości tworzenia postaci wyi-

²⁵ M. Mochnecki, dz. cyt., s. 316.

²⁶ Przeciwno dramatowi występowali między innymi: W. Borowy, *Uwagi o „Lilli Wenedzie”*, w: *Studia i szkice literackie*, t.1, Warszawa 1983; A. Małeckie *Juliusz Słowacki: jego życie i dzieła w stosunku do poprzedniej epoki*, t. 2, Warszawa 1867; M. Piwińska *Juliusz Słowacki «Lilla Weneda»*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część I: od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001; J. Kott, za: Tamże. Za jeden z najlepszych dramatów Słowackiego uważali *Lillę Wenedę* między innymi: J. Kleiner, *Na szczytach twórczości. „Lilla Weneda”*, w: tegoż: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, Kraków 1999; R. Fieguth „*Lilla Weneda*”. *Tragizm jako figura dwuznaczna*, w: *Liryka romantyczna i inne szkice*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2010; W. Hahn i S. Turowski, za: J. Kleiner, dz. cyt., s. 215.

dealizowanych, modelowych, wyrazistych. Stawał się też najlepszym źródłem poznania poglądów Słowackiego na człowieka, świat i historię – w szczególności Polski.

Jest to również dramat, który najwyraźniej i najpełniej rozwija temat podwójności, wielości tworzącej jedno. Temat ten kryje się już w samym założeniu utworu – w mitycznym przedstawieniu kształtowania się narodu polskiego z dwóch krańcowo różnych ludów Wenedów i Lechitów. „Tragedia obecna wyjaśnia niejako genezę dwiistości, spełniając zadanie mitów, które symbolizują wielkie prawdy dziejowe.”²⁷

Każdy wprowadzony do dramatu bohater złożony jest z rysów wielu postaci, które Słowacki miał okazję poznać przez swoje lektury i podróże. Każda jest sama w sobie świadectwem tej różnorodności budulca, z jakiego według romantyków wszystko na świecie miało być stworzone.

Słowacki zestawia ze sobą, co chwila zmieniając konfiguracje, kolejne pary. Podstawowe, jeśli można posłużyć się takim sformułowaniem, intuicyjne zestawienia postaci to siostry Lilla i Roza Weneda, bracia Lelum i Polelum, święty Gwalbert ze swoim sługą, Ślazem. Ale kolejne sceny, odkrywające rysy charakteru postaci, zmieniają te układy. Czytelnikowi przychodzi na różnych zasadach skonstruować Lecha z Derwidem, Gwinonę kolejno z Lillą i z Rozą, Lillę i Rozę z Lelum i Polelum, Gwinonę z Lechem, Ślaza z Lechonem, nawet Derwida z Gwinoną czy Rozę i Ślaza.

W dramacie szczególnie wyraźnie odsłania się mechanizm budowania charakterów przez kontrastowanie ich ze sobą. Niemal wszystkie ważne sceny osadzone są na starciu dwóch osobowości. Ten zabieg spotęgowany jest jeszcze sposobem rozmowy bohaterów. Od pierwszych zdań dramatu staje się jasne, że poszczególne postaci nie słuchają się wzajemnie, nie nawiązują ze sobą najmniejszego porozumienia. Każde zdanie rzucają tak naprawdę w przestrzeń, ignorują też te, które są do nich skierowane. Widząc przed sobą jakieś

²⁷ J. Kleiner, *Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, Kraków 1999, s. 287.

określone role, misje, zamykają się w nich, nie chcąc, czy nie będąc w stanie, nawiązać porozumienia.

Jednym z powodów tragedii Wenedów jest bezsilna niezdolność do podjęcia celowej, zorganizowanej współpracy. Tytułowa bohaterka jest jedyną, która stara się burzyć te mury, szuka kontaktu z innymi i stara się zrozumieć, co do niej mówią. Paradoksalnie drugą osobą, wykazującą pewne skłonności w tym kierunku jest Gwinona – ale inne cechy jej charakteru nie pozwalają jej wykorzystać tej umiejętności. Brak porozumienia w rozmowie wzbogaca jeszcze znaczenie konfrontacji bohaterów – wysuwając na pierwszy plan same osobowości, pozwalając się im ujawniać, kształtować, adekwatnie do sytuacji zmieniać w minimalnych, ledwie uświadamianych przez odbiorcę nutach.

Udało się Słowackiemu stworzyć bohaterów, odbieranych przez czytelnika jako zupełnie typowe, obdarzaj je jednocześnie cechami nieprzystającymi do danych charakterów, pokazujące zmienność i migotliwość psychiki ludzkiej, jakiej nie było w poprzednich jego dramatach – nawet w tak fantazyjnej pod tym względem *Ballady-nie*. Postacie jawiące się czytelnikowi od początku jako określone i jasne, z lekkością i zachowaniem logiki psychologicznej burzą te wyobrażenia. W podobnie niepewny, migotliwy sposób używana jest w dramacie symbolika. Z jednej strony czytelnik widzi Rozę i Lillę, których krańcowa odmienność pokazana została już w pierwszej ze scen. Bohaterki skonstrastowane zostały nie tylko przez swoje emocje, zachowania, wypowiedzi, ale i przez symbolikę kwiatów i kolorów (róża i lilia, czerwień i biel), przypisanie im symbolów błyskawicy, ognia i gołębic. W kolejnej odsłonie ta, która ma być związana z lilią, bielą, gołębiem idzie sama do wrogiej królowej. Z własnej inicjatywy zakłada się z nią o życie ojca – każąc własnemu bratu rzutem topora przeciąć jego włosy, przywiązane do drzewa. Ta, którą losy najbliższych interesują bardziej od losów własnego narodu, która składa z siebie ofiarę tylko po to, by ojciec mógł dostać upragniony instrument, staje się symbolem siły narodu – siły utraconej, bez której szlachetny i wielki lud Wenedów łamie się:

Wtem ktoś cicho wykrzyknął: „Giniemy!”
I tysięcy sześć – nie tkniętych żelazem –
sześć tysięcy bez ducha upadło²⁸. (s. 175)

Bezskutecznie próbują starcy–pieśniarze, Roza, Derwid przenieść na siebie symbolikę harfy–wybawienia narodu. Godne tego okazuje się dopiero ciało martwej Lilli, ale zmienia się w znak wypaczony, przynosząc pewność zagłady. Bezsensowne poświęcenie bohaterki po przejściu wszystkich prób – konieczne, choć odarte z sensu przez tego, którego nim chciała wybawić, zapowiada tylko dalszą śmierć. Osoba z pozoru najsłabsza w dramacie, którą wszyscy zdają się lekceważyć przez jej łagodność i poświęcenie większe dla rodziny niż dla narodu, jest jedyną, która nie skupia się na swojej osobie i roli, jaką ma odegrać w wybawieniu Wenedów. Jedyną, która pokazuje skuteczną przebiegłość w walce, szaleńczą odwagę i moc ducha – choć dostrzega to tylko wroga królowa, z której ręki ostatecznie zginie. „Nie czas żałować róż, gdy płoną lasy” – krzyczy Roza, nie zdając sobie jeszcze sprawy, że ta róża (*nota bene* kolejne przesunięcie symboliki – sama Roza zdaje się nieświadomie przyznawać, że jej kapłańską, „piorunową” rolę przejęła na chwilę Lilla) staje się właśnie znakiem porzuconej nadziei na zwycięstwo, a nawet na śmierć z honorem. Gdy zobaczy trupa siostry, będzie próbowała wykorzystać go jeszcze do namówienia wodzów do dalszej walki – porównując głaskanie włosów Lilli przez Derwida do gry na harfie. Derwid widząc ciało córki wykrzykuje przekleństwa i lamenty, jakby nie widział, że to on jest winien jej śmierci – a zatem jedyny człowiek, który mógł dać Wenedom zwycięstwo, przez swoje ozięble serce ściągnął na nich ostateczną klęskę. W kluczowym momencie bitwy oddaje się lamentom, upada zupełnie na duchu i przebija nożem zlecając synom zemstę.

Postać Lilli jest doskonałym przykładem złożoności bohaterów Słowackiego. Lilla staje się kimś innym w konfrontacji z siostrą, z braćmi, z ojcem, z Gwalbertem, z Gwinoną. Przypisywane jej symbole – same zmieniając się, ustępując miejsca innym – modyfikują

²⁸ Wszystkie cytaty za: J. Słowacki, *Lilla Weneda*, w: *Utwory wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 2, Warszawa 1969.

wraz z jej zachowaniem swoje znaczenie. Warto wspomnieć, że jest też Lilla jedyną osobą dramatu, podejmującą celowe, skuteczne działanie i jedyną, która ostatecznie – przez zachowanie ludzi, dla których się poświęca – ponosi całościową klęskę. Nic, o co świadomie i z odwagą przewyższającą rycerzy Wenedów walczyła, nie zostanie ocalone. Derwid zrozpaczony i oszalały przebija się sztyłem, nakazując synom zemstę. Lelum i Polelum udają się na pole walki, ale przegrywają, ojca nie mszczą i giną przeklinając świat i wyzywając chmury, by zesłały piorun, który ich zabije. Roza do końca nie wychodzi ze swojej roli czarownicy, zapowiadając tajemnicze odrodzenie się przez nią z popiołów wielkiego mściciela. Dla Lilli, jedynej wśród Wenedów i Lechitów chrześcijanki, zemsta nic nie znaczy. Jedynym jej celem było uratowanie Derwida i braci, niesienie pokoju, doskonalenie się w wierze. Krwawa zemsta jest zaprzeczeniem wszystkiego, w co wierzyła, bezsensowne samobójstwo ojca odbiera sens jej ofierze. Wyrzuty, które czyni Bogu jej brat i ukochany na śmiertelnym stosie, wydają się zupełnie zasadne. Święty Gwalbert, misjonarz, nauczyciel Lilli, zostaje przez Polelum wyśmiany, gdy za Lechem darującym królewiczom życie, chce dać im wiarę –

Życie i wiarę! – Boże! patrzaj z nieba
 Na tych dwóch ludzi przed stosem Weneda
 Konającego – patrzaj na tych ludzi
 I pomyśl, jakim ty dajesz stworzeniom
 Chwilę tryumfu i urągowiska?

(...) O! nie pozwól, Boże,
 Aby grobowiec mój był na tej ziemi,
 Gdzie oni żyją. (s. 267)

To jego prośby Bóg wysłuchuje: Polelum ginie od pioruna i na stosie pogrzebowym Wenedów pojawia się Matka Boża, wskazując prawdziwego świętego. Jednak piorun i burzowe chmury cały czas wywoływała swoimi czarami poganka Roza. Jest to jeden z wyraźnych w dramacie momentów, gdzie odsłania się odgórna obecność autora. Podobne znaczenie ma chór starców-harfiarzy i niektóre monologi

Rozy Wenedy – ujawniają obecność jakiegoś podmiotu będącego ponad akcją dramatu, zbierającego ją, uogólniającego. Misternie wplecione w wypowiedzi słowa, których żaden z bohaterów nie mógłby powiedzieć, odkrywają pokłady liryzmu. Czytelnik zapoznaje się z kolejnymi wersami i w pewnym momencie orientuje się, że czyta już nie historię Wenedów, nie symboliczne, zawoalowane odwołanie do dziejów Polski, ale bezpośrednią wypowiedź dotyczącą wprost ostatnich wydarzeń, rozpaczliwy krzyk ich uczestnika. Myśli poświęcone nie tylko sytuacjom, które przypominają te zawarte w akcji dramatu, ale i przemyślenia o tym, co następuje później – po walkach i tysiącach nie dających nic, choć koniecznych, ofiar. Należy przypomnieć – *Lilla Weneda* to dramat nie tyle o upadku i bezsilnym dążeniu do szlachetnej śmierci Wenedów, ile o tragedii rodzenia się nowego narodu. O tych, którzy, choć rycerze, są jak niewolnicy –

z kraju smutnego Ilotów
Z kraju — gdzie rozpacz nie sypie kurhanów!
Z kraju — gdzie zawsze, po dniach nieszczęśliwych,
Zostaje smutne pół — rycerzy — żywych.²⁹

Lilla Weneda i Roza Weneda

Tytułowa bohaterka dramatu i jej siostra to pierwsze postacie, które poznaje czytelnik. Zarazem są to bohaterki najjaskrawiej w utworze sobie przeciwstawione. Niech sam Słowacki wytłumaczy, skąd wzięła się postać Lilli Wenedy:

Przed pięciu laty mieszkałem nad jeziorem Szwajcarii, blisko miasteczka Villeneuve (...). Miasteczko to, położone na zielonej równinie w końcu jeziora (...), czarowało mnie swoją wiejską i spokojną pięknnością: na jasnych i wodnistych łąkach zbudowane, uśmiecha się wiosenną zielenią spod czarnych gór, które podobne rzymskiemu legionowi, stoją groźne, nachylone, gotowe spaść i rozproszyć – co? – kilka małych domków biało odbitych w jeziorze, mały kościółek

²⁹ J. Słowacki, *Wiersze*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 651.

z piramidalną wieżyczką i cieniem drzew kasztanowych (...) – niegdyś, przed wiekami na tym miejscu odbywała się okropna jakaś ofiara.³⁰

Po tej krwawej ofierze pozostał kamień nagrobny, który tak poruszył wyobraźnię poety. Opisywał nieszczęśliwą śmierć dwudziestotrzyletniej kapłanki Julii Alpinuli, która miała bezskutecznie próbować uratować ojca od śmierci. Napis został ułożony w XVI wieku, a znajomość młodej kapłanki Słowacki zawdzięczał bardziej Byronowi, niż pobytowi w Szwajcarii. W *Wędrówkach Childe Harolda* znaleźć można taki fragment:

Gdzie mur samotny, samotniejszy jeszcze
Słup tutaj stoi, boleścią złamany,
Dni tych zabytek, co przeszły; złowieszcze
Rzuca spojrzenia, jak ktoś obłąkany,
Z strachu w głąz zmienion, ale nie obrany
Ze świadomości; (...)

Tutaj — o imię chwalebne i święte! —
Julia-kapłanka, córka w lat swych dobie
Wiosennej niebu służyła... Przejęta
Miłością nieba, serce jej na grobie
Pękło ojcowskim... (...)

Lecz to są takie imiona i czyny,
Że się ich sława nigdy nie spopieli,
Choć ziemia państw swych zapomni ruiny,
Uciemionych i ciemężycieli...³¹

Jest tu więc już zaczątek dramatu – zamierzchła historia, której znaki widać tylko w zburzonym murze i słupie nagrobnym. Kamień, który jako jedyny dźwiga na sobie ciężar wspomnień śmierci ojca i córki-kapłanki, który od wielu wieków nie może otrząsnąć się

³⁰ J. Słowacki, *Do autora „Irydiona”*, w: *Utwory wybrane*, t. 2, Warszawa 1969, s. 166.

³¹ G. Byron, *Wędrówki Childe Harolda*, s. 188, w: *Wędrówki Childe Harolda. Dramaty*, tłum. Jan Kasprowicz i Józef Paszkowski, Warszawa 1955, s. 198.

z grozy chwili, jaką mu przyszło upamiętniać. Choć dzieje ojca i córki związane były z jakąś wojną, historią, która ukształtowała dalszy los ziem, na których mieszkali, to jedyną pamiątką ocalałą po tych czasach jest właśnie ich podwójny grobowiec. Tragedia osobista, wywołana przez tragedię dziejową, okazała się być od niej ważniejsza, trwalsza. „Cicha skarga” napisu na grobie Julii Alpinuli wydała się Słowackiemu szczególnie ważna w kontekście wyniszczonych ostatnimi zdarzeniami ojczyzny, dyskusji o powstaniu, próbach odtworzenia prehistorii Polski i zrozumienia jej dziejów.

(...) chciałem kwiat łączny przenieść do Polski: niosłem go ze świętym uczuciem, aby nie strącić zeń rosy, listka nie ułamać. Ta mara srebrnej białości, która na dziwnej zieleni łąk szwajcarskich, na odłamie skały, stawała przede mną; teraz zmartwychwstawszy nad Gopłem opowiedziała swego poświęcenia się historią; cicha, czysta, biała i spokojna, ale głęboko w serce, nawet przez ojca własnego, raniona. (...) abyś z książką moją mógł to zrobić, co zamysłona z białą różą w ręku dziewczyna; to jest, oberwać ją liść po liściu, rzucić w wodę płynącą i pytać się losu listków o los człowieka; a zniszczywszy tak ciało Lilli Wenedy, odtwórz ją na nowo w myśli swojej większym blaskiem odzianą i piękniejszą sto razy, i niech ta postać do nas obojgu należy, niech będzie jako łańcuch łączący dwóch Wenedów ręce, nawet w śmierci godzinie.³²

W tym krótkim fragmencie przedmowy do *Lilli Wenedy* Słowacki daje wyraźny wykład i budowy, i sposobu odczytania tekstu. Złożony z wielu różnorodnych elementów w jednorodną całość, aby ukazać swój sens potrzebuje rozdrobnienia, wyłuskania wszystkich najmniejszych czynników, by z nich, kierując się odczuciem budzonym przez poszczególne postacie i całą historię, zbudować jasny obraz losów człowieka i narodu. Taki jest pierwowzór i rola tytułowej Wenedyjkki.

Już na początku prologu Lilla dowiaduje się od swojej siostry-wieszczki, że nie przeżyje upadku Wenedów. Z każdego jej zdania przebija łagodność i spokój, podczas gdy Roza przeklina, wieszczy i odprawia czary.

³² J. Słowacki, dz. cyt., s. 167.

I ty umarła... ja ci zamknę powieki,
 Zimnego piasku w usta nasypię, a w gardło
 Przekleństw, które ty z sobą poniesiesz w daleki
 Kraj – na tamten świat – o nieszczęśliwa!
 (...)
 Będziesz ty jak płaczka wyła
 Nad sobą – gdy rycerze konają? (s. 169)

mówi. Lilla boi się o siebie i o los swojego ojca oraz braci. Uspokajana (czy raczej zakrzykiwana) przez siostrę powołującą się na swoje magiczne umiejętności, wypomina jej jednak bladość i smutek twarzy, w której odbija się pewność klęski. Nikt w dramacie poza Lillą nie przejmuje się twarzami swoich rozmówców. Gdy przychodzą harfiarze obserwujący walkę, ona martwi się tylko o ojca i braci. Roza chce wiedzieć „co z Wenedów ludem”, a wieść o tym, że ojciec i bracia żyją, ale dostali się do niewoli, kwituje okrzykiem – „Przekłęci!”.

Z ostrą reakcją wieszczki kontrastuje prośba Lilli –

O! nie mów tego! o! nie mów przez litość!
 Ja braci moich, mego ojca zbawię.
 O, pobłogosław ty mi, siostro moja;
 Ty, smutna, byłaś mi wesołej matką. (s. 171)

Lilla decyduje się uratować braci i ojca. Zdaje sobie sprawę, czego to będzie wymagało, zdaje też sobie sprawę ze swoich atutów w tym przedsięwzięciu. Prosi Boga o rozum i przebiegłe serce, wierzy, że jej czystość daje jej przychyłność wszystkiego, co podobne do niej –

Ze mną jest każdy kwiat i każdy gołąb
 (...)
 I ten jest ze mną, co nad gołębiami
 W nieba błękicie jeszcze wyżej lata (s. 172)

Lilla idzie ratować rodzinę do zamku okrutnej Gwinony, a Roza przygotowuje czar zmartwychwstania umarłych rycerzy, przepowiada krwawą bitwę za trzy dni i wysyła harfiarzy, żeby podtrzymać lud na duchu i nie dopuścić, by zrozumiał nieuchronność klęski.

Harfiarze uciekają od niej bojąc się jej wieszczego szału. Wtedy pada jedyne słowo, które w dramacie Roza wypowiada na obronę swojej oziębłości wobec najbliższych –

O! wróżka! wróżka ludu nieszczęśliwa!
Ona ma serce. – Lecz noc już – już ciemno!
Chodźmy umarłych palić... Duchy! Ze mną. – (s. 174)

Roza ma z góry przyporządkowaną rolę w społeczności Wenedów. Jest wróżką, wieszczką. Ona jedyna rozumie, że Wenedowie muszą walczyć zanim zginą, że ich śmierć jest nieunikniona, a mściciel narodzi się dopiero z ich popiołów. Jej zadaniem jest wspierać wojowników czarami, starać się o zwycięstwo mimo pewności klęski, wie, że musi całą uwagę skupić na bitwie. Jedynym, co może zapewnić Wenedom zwycięstwo jest harfa jej ojca, Derwida. Gdy ten zostaje schwytany przez Lechitów, nie widzi już najmniejszej nadziei ratunku. Na tym kończy się prolog zapowiadający treść całego dramatu.

Mamy więc Lillę (już same imiona siostr są tu znamienne), białą, łagodną i czystą, ale też odważną, pewną siebie, zdecydowaną i przebiegłą. Mamy Rozę, wieszczkę, która widzi nieuniknioną klęskę, czarodziejkę, która mimo oczywistej przegranej i własnego cierpienia prowadzi swój lud do bitwy. Krwawe kapłaństwo jednej z nich ma przynieść honor i zemstę, ofiarne poświęcenie drugiej – również, jak można się domyślać po wstępie odautorskim, kapłańskie – ma przynieść szereg tragicznych śmierci, klęskę, ale i świętość. Energia i dzikość Rozy przełamane są jednym zdaniem na końcu prologu, które tłumaczy, że wenedyjska wieszczka zmusza się do takiego zachowania w imię godnego wypełnienia przeznaczenia, w imię beznadziejnej walki. Jest to jedyny moment w dramacie, gdzie pozwala sobie na takie usprawiedliwienie. Łagodność i czystość Lilli są natomiast przełamane gwałtowną decyzją próby wyratowania braci i ojca z rąk wroga, prośbą o przebiegłe serce i potraktowaniem własnej niewinności jako broni. Siostry pokazują swoje osobowości przez swe reakcje na wieści przyniesione przez chór harfiarzy i przez rozmowę – rozmowę odkrywającą dalsze wydarzenia dramatu.

Słowacki zachował historię Julii Alpinuli dla Lilli, ale kapłanką uczynił Rozę. Czy chciał przez to pokazać, jak bardzo łączą się te dwie postacie? Jak Roza ponosi ofiarę ze swojego serca, a z pozoru słaba i niezaangażowana w wojnę Lilla przejmuje od niej czarodziejską moc czynu i posyłania ludzi do bitwy, na śmierć? Roza jest symbolem walki, ale to jej siostra walczy. Czysta ofiara Lilli po sporze o najbliższych nie budzi żadnego echa w świecie nadprzyrodzonym, ale z ognia pogańskich piorunów, które Roza ściąga na wodza Wenedów, by ocalić jego honor, wyłania się wizja Matki Bożej. Czy czytelnikowi ze świadomością krańcowej odmienności tych postaci nie mogą się one podczas lektury zamazywać, zlewać, w jedną potężną postać kapłanki, prowadzącej ukochany lud do śmiertelnej ofiary, która dać ma pewność późniejszej świętości w niebie i sprawiedliwości na ziemi? Czy nie narzuca się podczas lektury myśl, że żadna z tych bohaterek nie mogłaby istnieć oddzielnie, bez przeciwwagi w postaci swojej siostry-sobowtóra?

Lelum i Polelum

Bracia Rozy i Lilli, Lelum i Polelum, są najbardziej znanym u Słowackiego przykładem realizacji idei wielości tworzącej jedno. Najbardziej znanym, bo zupełnie prostym i bezpośrednim.

Dwa razy bracia skuci są łańcuchami – raz w pierwszej scenie, w której się pojawiają – jako niewolnicy Lecha. Polelum musi rzucić toporem tak, by uwolnić ojca przywiązanego za włosy do drzewa. Jego lewa ręka skuta jest z prawą ręką Lelum. Już w tym momencie widać główną różnicę między braćmi: są równie odważni i mądrzy, jednak Lelum jest delikatny, kobiecy. W więzieniu kona, bo – jak sam przyznaje – „słońca mu trzeba”. Polelum waha się, nie chce rzucać w ojca toporem, jednak Lilla przekonuje go gorąco do tego czynu, a brat musi opuścić lochy, jeśli ma żyć. Polelum skarży się –

O! do czegoż ty mnie doprowadzasz, Boże,
Człeka, co stracił ojczyznę! – O! patrzcie,
Ażeby teraz wyratować brata,
Muszę być ojca mego męczennikiem.

Siostra mnie własna o zabójstwo prosi,
Ludzie z boleści mojej urągają.
O! przyjdź godzino zemsty albo śmierci! (s. 202)

Podobne słowa wypowie w swoim ostatnim monologu, po śmierci ojca i Lilli, po klęsce Wenedów, gdy przykuty do martwego brata, stojąc na stosach trupów będzie nawołał pioruny, by go uśmierciły.

Bracia są kolejnym dowodem na to, że losem Wenedów rządzi fatalne przeznaczenie. Ich słabość nie jest przyczyną upadku. Muszą zginąć, więc są słabi. Imiona nadała królewiczom wróżka, przepowiadając, że będą walczyć razem. Lelum zginie, a po nim żyć będzie Po-lelum. Polelum decyduje się zadać kłamstwo wróżbie, nie chce żyć w zniewolonym kraju, wśród grobów poległych Wenedów. Jak w większości przypadków – i wróżba, i nadzieja się spełniają. Polelum przeżyje brata – ale tylko o krótki czas. Piorun, który go zabija – wyraz litości boskiej, jest dla Słowackiego literacką próbą usprawiedliwienia „smutnego pół rycerzy żywych”.

Gdy skuci bracia udają się do Rozy, by ich rozkuła, ona wyznacza im nową rolę – dwugłowego wodza. Po odejściu z więzienia u Lecha pojawiają się ponownie w scenie czwartej aktu czwartego – scenie, która rozpoczyna się od krwawej przepowiedni Rozy, pokazującej przebieg finalnej bitwy, stylizowanej na eddyczne wieszby Vólvy o Ragnaröku. Roza czarami odsuwa kamień, którego żaden z wojowników nie jest w stanie poruszyć i z ukrytego za nim lochu wychodzą skuci ciągle bracia. Roza pokazuje ich wodzom Wenedów mówiąc:

I wódz się zjawił.
Patrzcie! Łańcuch, co ręce pokrwawił,
z dwóch uczynił jednego człowieka.
(...)
Jesteście jednym rycerzem, mścicielem;
A gdy nie będzie was, to jęk żałośny
Przeleci wieki i zwiąże imiona.
Jęk jeden będzie po dwu zgonach waszych;
Po waszych sercach roztrzaskanych w piersi
Jedna zostanie żałość w tej ojczyźnie,
Nie rozróżniona, jako w sercu matki. (s. 245)

To jakby nowe narodziny. Wcześniej – przekłęci niewolnicy, skuci tym samym łańcuchem, teraz spojeni nim w jedno – jednego wodza. Jednak cały czas nie tracą swojej odrębności, tak jak wcześniej Polelum musiał rzucać toporem, a słaby Lelum opadał z sił w więzieniu. Okazało się także, gdy bracia żegnali się z siostrą odchodząc od Lecha, że Lelum jest obiecany małżonkiem Lilli Wenedy. Jednak ich miłość jest wątkiem zupełnie pobocznym w tej historii, nie ma dla dziejów Wenedów żadnego znaczenia. Tylko po jej śmierci Lelum czuje, że wobec jej odwagi nie może pozwolić sobie na najmniejsze drżenie serca w bitwie. A właściwie przepowiadając jej śmierć, zanim jeszcze siostra zostanie uduszona. Zapowiada pojawiający się wraz z trupem Lilli motyw:

nie trzeba harfiarzy!
 Umarli lepiej wiedzą i śpiewają
 Tę pieśń o sercach strzaskanych boleścią,
 O ściętych mieczach i zgasłych nadziejach.
 Oni jedynie wiedzą, ile warte
 Życie człowieka, ile ulatuje
 Ludzkiego szczęścia w czerwonych płomieniach,
 które trzaskają ciało bohatera. (s. 248)

Ten liryczny fragment dobrze uzupełnia obserwacja Sygonia, donoszącego Lechowi, że na polu walczy dwugłowy wódz, którego jedna strona walczy, druga szuka w przeciwnikach serca. Teraz Lelum trzyma tarczę, a Polelum – jako silniejszy – miecz. Ubrani są w jedną zbroję, jeden nakłada strzały na łuk drugiego. Łańcuchem wspólnie duszą Sygonia. Lech w zemście zabija „wodza pół” – Lelum. Spełnia się przepowiednia Rozy –

Wódz dwie głowy mieć będzie, jedna człowiecza,
 Drugą głowę trupią wódz mieć będzie. (s. 174)

Dopiero teraz Roza proponuje bratu rozcięcie łańcucha. Jednak Polelum odmawia. Odmawia także Lechowi i Gwalbertowi, którzy proponują mu życie i nową wiarę. Staje na stosie pogrzebowym i woła

pioruny. Niebiosa są głuche na jego prośby, dopiero gdy je przeklina i wyzywa do walki, spada na niego śmiercionośny ogień.

Zadziwiający jest ten zamęt wiary w dramacie, kulminujący w zakończeniu. Roza – poganka, Lilla – chrześcijanka; święty Gwalbert ze sługą to para komiczna, jego sposoby nawracania i pobożność są wyśmiane. Pogańskie czary Rozy, groźne i krwawe, wydają się przesadzone. Przywoływanie przez niemal każdego bohatera Boga można tłumaczyć lirycznością dramatu. Ale to, że pogańskie czary Rozy mają sprowadzić śmiertelne pioruny na Polelum, który prosi o nie Boga, że piorun spada dopiero, gdy Polelum przeklina niebo, a na jego spalonych szczątkach pojawia się Matka Boża, wskazując Gwalbertowi prawdziwego świętego, wszystko to razem zaczyna przekonywać czytelnika, że Wenedowie wyznają swoim życiem coś, co ma więcej wspólnego z chrześcijaństwem niż to, co wyznaje Gwalbert i czego uczy Lechitów. Inna sprawa, że Matka Boża objawia się właśnie Gwalbertowi i Lechowi, którzy stoją przed Polelum, na „tryumf i urągowisko”. Kleiner twierdził, że słowa Lecha „Stójcie, poganie, przynoszę wam życie” są skutkiem pomyłki. Należałoby raczej napisać „Stójcie, Wenedzi, przynoszę wam życie”. Jednak fakt, że słowa Lecha brzmią właśnie tak, nie inaczej, można by powiązać właśnie z opisanym wyżej zawikłaniem wiary. Lech walczy w imię chrześcijaństwa, z błogosławieństwem Gwalberta, które przyjął wprost, mówiąc „W czyjekolwiek imię – biorę, gdy dajesz”. Gwalbert w imię Krzyża zapowiada klęskę Wenedów. Jednak to oni okazują się być godnymi świętości. Takie przedstawienie wiary i nawracania plemion słowiańskich podsunęły pewnie poecie gorzkie refleksje nad mesjanistycznymi prądami literackimi w polistopadowej Polsce, nad rolą Kościoła w najnowszej historii.

Warto zauważyć, że dwoisty rycerz Lelum-Polelum, podobnie jak siostry, staje się, przez swą prośbę i spalenie, ofiarą i kapłanem. Nie jest to samobójstwo jak w przypadku załamane Derwida. Nie jest to także właściwie ofiara w sensie tym, co śmierci Lilli. Polelum błaga Boga o sprawiedliwość, o to, by nie musiał jako były król i wódz, żyć w nędzy wśród grobów ludzi, których prowadził do boju. Nie jest to załamanie się jego siły, tylko jej kulminacja. Nie chce rozciąć

łańcucha, który łączy go z martwym Lelum, woli przejść na jego stronę, tak jak tamten wcześniej pragnął dołączyć do Lilli. Jest wodem półmartwym, jest jednością z bratem, a jeśli martwy nie może ożyć, on musi dołączyć do niego. Ostatecznie łańcuch niewolniczy między braćmi staje się kolejnym argumentem Polelum. Dlatego ten przeklina niebo ręką swoją i ręką trupa. On i tak jest już na wpół umarły.

Lilla i Roza – choć zasadniczo tak podobne – mają zupełnie inne role. Lilla – biała, czysta chrześcijanka rozpoczęła ten łańcuch krwawych ofiar. Lelum-Polelum zamknęli go samospaleniem. Lilla ofiarowała się za harfę, która miała uszczęśliwić ojca. Lelum-Polelum wyzywając niebo i pogańskie, i chrześcijańskie ofiarowali się za honor swój i swojego narodu. Roza – pogańska wieszczka i kapłanka – choć tak krwawa w swojej mowie i czynach, jako jedyna z rodzeństwa nie składa ofiary przez swoją śmierć – tylko przez dalsze życie. Jako jedyna pozostanie żywa, „monstrum, któremu Bóg nie dał w rozpaczę władzy skonania”. Jej ofiara dokonuje się cały czas. Przyjmując na siebie rolę kapłanki ludu nie może troszczyć się o najbliższych, nie może umrzeć, nie może okazać słabości serca. Kieruje walką Wenedów, cały lud składa w ofierze, by po wszystkim urodzić i wychować mściciela. Roza, okłamana przez sługę Gwalberta, że Lilla nie żyje, w krwawym rytuale zabija tchórzliwego syna Gwinony. Tym samym powoduje zniszczenie cudownej harfy i faktyczną śmierć Lilli, która doprowadza z kolei Derwida do samobójstwa. Podobnie jak wcześniej Lilla raz wyprowadziła ojca z niewoli, a później ofiarowując się za niego, spowodowała jego śmierć, tak Roza – posłała Wenedów do zwycięskiej bitwy, teraz chcąc ich wspomóc w ostatniej walce, sprowadziła na nich klęskę. Żadna z tych tragedii nie stała się z winy siostr – wszystkim rządziło tragiczne przeznaczenie. Warto zauważyć, że na podobnej zasadzie Lelum-Polelum dwukrotnie wychodzą z podziemi skuci łańcuchami – raz jako niewolnicy mający rzucać toporem w głowę ojca, drugi raz – jako jeden wódz mający poprowadzić Wenedów do boju. Roza i Lilla wykorzystują braci (czy brata) do swoich celów – Lilla do wybawienia ojca, Roza do wybawienia Wenedów. Ojciec przy śmierci nakazuje im zemstę. Choć oczywiście bracia

są silni, odważni, i zasadniczo cel mają wspólny z resztą rodziny, to wszystkie ich działania w dramacie są przez kogoś kierowane. Lelum-Polelum są znakiem, elementem wyobrażenia tragedii, bardziej może plastycznym, malarskim niż literackim. To kobiety popychają całą akcję dramatu, nadają jej rytm.

To zastanawiająca myśl, jeśli wziąć pod uwagę oświadczenie samego autora w *Liście do autora Irydiona*:

A tych dwóch wodzów! Czy ty myślisz, Irydionie, że tworząc ów mit jedności i przyjaźni nie łudziłem się słodką nadzieją, że kiedyś, i nas tak we wspomnieniach ludzie powiążą i na jednym stosie postawią... ty mnie wówczas umarłego będziesz trzymał na piersiach i mówił mi do ucha słowa nadziei i zmartwychwstania, albowiem za życia słyszałem je od ciebie jedynie.³³

Oczywiście, cechy charakteru Polelum wykluczają bardziej dosłowne przyrównanie Krasińskiego i Słowackiego do braci Wenedów. Lelum, słabszy i przykuty za prawą rękę do brata – a więc niezdolny do czynu – prezentuje jedyny wątek romantyczny w dramacie, jego melancholijne słowa zachęcają brata do walki i odwagi. Bliższy jest pewnie Słowackiemu niż Polelum Krasińskiemu. W tym nawiązaniu trzeba więc pozostać przy przyjaźni łączącej poetów. (Inny ciekawy problem to ten, że choć poeta widział swojego „sobowtóra”, swoje uzupełnienie w Krasińskim, to przyszłe pokolenia połączyły go w „postać dwoistą” z Mickiewiczem.) Sam Słowacki tak opisuje z czego narodziła się w jego głowie koncepcja braci –

Oto jest rycerz z dwojgiem serc, z mieczem jednym, z Tella, z Kastora i Polluksa złożony; rycerz, którego jedna połowa jest tarczą, a druga śmierci żelazem – wódz mający dwie dusze i dwa ciała: nieszczęście narodu, przeznaczenie dowodzące potępionemu przez Boga ludowi... Wódz z dwojakim i nie śmiesznym już więcej nazwiskiem: oto stoi na stosie ostatecznym jak posąg przyszłości.³⁴

³³ J. Słowacki, dz. cyt., s. 167.

³⁴ Tamże, s. 163.

Tell, Kastor i Polluks, Słowacki i Krasieński przemienieni w tragicznego rycerza-wodza, który staje się symbolem nieszczęścia narodu – mający dwa ciała i dwie dusze. Lelum i Polelum – słowiańscy bliźniaczy bogowie mieli być odbiciem boskich braci Dioskurów. Według mitów rzymskich byli tak nierozłączni, że mówiono na nich nie oddzielnie po imieniu, ale razem – Dioskurowie (tzn. synowie Zeusa) lub Tyndarydzi (od imienia Tyndareosa, męża Ledy). Leda, słynąca z piękności żona króla Sparty, spodobała się Zeusowi. Bóg połączył się z nią pod postacią łabędzia. Tej samej nocy królowa odbyła stosunek także ze swoim mężem; następnie złożyła dwa jaja, z których wykluli się Polluks (w wersji greckiej Polideukes) i Klitajmestra oraz Kastor i Helena. Uważano, że Kastor i Klitajmestra to dzieci Tyndareosa, a Polluks i Helena – Zeusa. (Można zwrócić uwagę na skrzyżowanie genów w poszczególnych jajach – w czwórce dzieci Derwida da się dostrzec pewne podobieństwo w rozłożeniu cech łączących i dzielących poszczególne osoby). Polluks zatem miał po ojcu dar nieśmiertelności, a Kastor był śmiertelny. Podczas próby porwania narzeczonych Kastor został zabity. Polluks postanowił jednak podzielić życie wieczne z bratem i obaj spędzali odtąd dzień w Hadesie, dzień na Olimpie. Zeus pod wrażeniem ich braterskiej miłości umieścił na niebie konstelację Bliźniąt. Rzymski kult nierozłącznych braci był tak mocny, że chrześcijaństwo musiało na ich miejsce wprowadzić zastępców w postaci świętych Kosmy i Damiana. W tradycji słowiańskiej byli to Lel i Polel, których imiona później przekształcone w powiedzenie „lelum-polelum” zaczęły oznaczać kogoś ospałego, leniwego.

Siostry Dioskurów to piękna Helena, która rozpętała wojnę trojańską i Klitajmestra, żona Agamemnona, który był naczelnym wodzem tej wojny. Historia wyprawy trojańskiej rozpoczyna się od złożenia w ofierze Artemidzie córki Klitajmestry i Agamemnona – Ifigenii. Klitajmestra nie mogła wybaczyć tego czynu mężowi i gdy powrócił z wojny, razem z kochankiem Ajgistosem, zamordowała go. Miała jeszcze dwoje dzieci – Elektrę i Orestesa. Elektra, jako potencjalna rodzicielka mściciela ojca, została oddana za żonę wieśniakowi, daleko od pałacu królewskiego. Wykradła swojego brata i oddała na wychowanie

krewnemu. Orestes dorastał razem z jego synem, Pyladesem. Ich przyjaźń stała się w świecie śródziemnomorskim przysłowiowa. Gdy dorósł, za namową siostry pomścił ojca, mordując matkę i Ajgistosa. Ożenił się z córką Heleny, Hermioną, a więc swoją kuzynką. Mimo słuszności zemsty i boskiego nakazu, krew matki ciążyła nad nim. Na Areopagu dokonał się pierwszy sąd ludzki – nie boski. Erynie, Apollo i Atena występowali w roli oskarżyciela, obrońcy i przewodniczącego. Kiedy okazało się, że głosy rozłożyły się po równo, Atena zadecydowała, że Orestes zostanie uniewinniony. Tak skończyły się dzieje zemsty rodowej w starożytnej Grecji. Sprawiedliwość przechodzi z członków najbliższej rodziny na zbiorowość, *polis*.

Jest oczywiste, że Słowacki znał dobrze ten mit, nie dziwi więc tak bogata sieć nawiązań w postaciach i relacjach czwórki Wenedów. Można też rozmaicie interpretować podjęcie przez poetę, w kontekście historii Polski, odwołań do mitu, który pokazuje pewien symboliczny koniec zemsty rodowej, oddanie prawa w ręce demokratycznej zbiorowości, kończącej krwawe bezprawie w dramacie, w którym zasadniczym impulsem działań jest zemsta – należąca w takiej sytuacji do kultury eddycznej albo zostawiająca za sobą po prostu tragedię Atrydów. Autor bezpośrednio nawiązuje do mitu w dołączonym do dramatu poemacie *Grób Agamemnona*.

Niech fantastycznie lutnia nastrojona
Wtórąje myśli posępnej i ciemnej —
Bom oto wstąpił w grób Agamemnona
I siedzę cichy w kopule podziemnej,
Co krwią Atrydów zwalana okrutną.
Serce zasnęło, lecz śni. — Jak mi smutno!³⁵

Nie jest to jedyny mit, z którego Słowacki buduje pradzieje Polski. Zgodnie z założeniami polskiego romantyzmu szuka korzeni na północy: w *Pieśniach Osjana*, poematach Waltera Scotta i Thomasa Moore'a, w skandynawskiej *Eddzie* i germańskich *Nibelungach*. Tak jak Roza najmocniej jest związana z tradycją dzikiej Północy, tak

³⁵ J. Słowacki, *Wiersze*, Poznań 2005, s. 652.

bracia Lelum-Polelum wydają się związani najmocniej z kręgiem mitów śródziemnomorskich. Lilla jest dziwną mieszanką greckiej tragiczności losów, północnej dzikości i łagodności chrześcijańskiej. Może dlatego została przedstawicielką Słowiańszczyzny, tytułową bohaterką – wyrosła z rzymskiej Julii Alpinuli, z wrodzoną dzikością północy we krwi, pewność i łagodność czerpie z nowej chrześcijańskiej wiary.

Postacie Lilli, Rozy, Lelum i Polelum są „wcieleniem zasadniczych przeżyć poety (...), stanowią sferę ducha poety przetransponowaną na mit-dramat”³⁶. Wenedowie stylizowani są na monumentalnych bohaterów mitycznych, idealizowani. Natura Lechitów pochodzi z przenikliwych obserwacji natury ludzkiej, z realizmu psychologicznego będącego w stanie odtworzyć człowieka z krwi i kości. Poeta wcześniej tworzył bohaterów z własnych przeżyć duchowych; później dążąc do pełniejszego wyrazu uniezależniał dane przeżycie od rysów własnej osobowości i obdarzał nim postać najlepiej ku temu przysposobioną przez swoją organizację psychiczną – tak powstał Wenedowie; poza tym tworzył bohaterów z własnych wnikliwych obserwacji „przejawów duszy ludzkiej”, z czasem rozwijając tę metodę w genialny styl psychologiczny, który pozwolił mu stworzyć postacie tak realistyczne jak Lech i Gwinona.

Lech i Gwinona – Derwid, Roza i Lilla

Para królewska Lechitów – Lech i przybyła z dalekiej północy Gwinona, to mniej posągowe, lecz nie mniej od Wenedów fascynujące postacie.

Oto jest brat Rolanda a praszczur Sobieskiego, człowiek silnej ręki i Molierowskiej w domostwie słabości; kontusz mu włożyć i buty czerwone, gdy wróci z piorunowej walki siarką cuchnący i krwią obłany po szyję. Kontusz mu włożyć i żupan, niechaj panuje – bez jutra. Oto nareszcie jest twarda dziewczka skandynawska;³⁷

³⁶ J. Kleiner, dz. cyt., s. 302.

³⁷ J. Słowacki, dz. cyt., s. 164.

Król Lechitów, człowiek dzielny i zwykły, przeciętny, gruboskórny, nie pojmuje wzniosłego ducha Wenedów ani ich problemów w walce. Niezrozumienie dla tragedii, dla wielkości ducha, pomaga mu osiągnąć zwycięstwo. Energia, pewność siebie, łatwość czynu sprawiają, że Lech zawsze zwycięża – choć nie umie tworzyć. Nie ma najmniejszego wyczucia sacrum czy symbolu – dwugłowy wódz, widmo Maryi, harfa wenedyjska – to dla niego niezrozumiałe osobliwości. Z tego powodu może z łatwością zabić Lelum i zwyciężyć lud liczniejszy, męźniejszy, o wyższej kulturze.

Z jednej strony jest porywczy, gwałtowny i gruboskórny, z drugiej ma szacunek dla szlachetności, rycerskości, niewinności, nie uznaje okrucieństwa. Choć to król zwycięskiego ludu, jego inteligencja pozostawia wiele do życzenia, w jego zachowaniu widać brak konsekwencji, łatwowierność, zupełną niefrasobliwość i całkowite podporządkowanie żonie. To częsty wątek u Słowackiego – zdemoralizowana cudzoziemka zwodząca podstępными radami władcę (choćby Maria Stuart, Balladyna). I tutaj Lech słucha swojej skandynawskiej żony, otwarcie wykazującej brak zainteresowania pomyslnością jego działań i wspomaganiem go w rządzeniu. Wierzy jej, nie widząc egotyzmu, okrucieństwa i zgorzkniałości królowej. Choć ta nie ukrywa, że ma na dworze kochankę, Lech ignoruje tę informację, nie ingeruje w wychowanie swoich synów, dopóki inni nie zwrócą mu uwagi, że żona uczy królewiczów okrucieństwa i bezdusności. Ta gruboskórna siła w walce, zapał, umiejętność wygrywania dzisiejszych bitew, ale bez troski o przyszłość, brak inteligencji przy jednoczesnej dobrodusności i szacunku dla odwagi i szlachetności, nieumiejętność zaprowadzenia porządku we własnym domu, mają być według Słowackiego cechami dawnej szlachty polskiej. Gdy Wenedowie – polski duch anielski – giną od piorunów, Lechici – czerep rubaszny – wracają brudni i zmęczeni do swoich domostw.

Pojawiający się często przy Lechu Sygoń ma podobnie jak król nieco grubiański charakter, jeśli użyć metafory – trzyma się jeszcze bliżej ziemi, jest głosem rozsądku ściągającym króla do najprostszej rzeczywistości, ilekroć temu przyjdzie ochota na fantazjowanie i ilekroć da się komuś wywieść w pole. Tak po pierwszej próbie Lilli,

kiedy Polelum rzucał toporem nad głową ojca, zachwycony Lech pragnie powtórzyć wspaniały wyczyn wroga z udziałem sługi, jednak ten słusznie przypomina mu – „Lechu, jestem łysy”. Potem, gdy róg najlepszego rycerza Lecha, Salmona, rozlega się pod bramą, król przekonany jest, że oplakiwany wojownik wrócił jednak do domu, Sygoń od razu zauważa – „Ten mi się rycerz wydaje trochę chudszy”. Jednak Sygoń nie jest kontrastem dla króla, tylko uzupełnieniem. Donosi mu o zdarzeniach dramatu i nakierowuje na ich właściwą dla Lechitów interpretację. Przez postawienie obok tego sługi, Lech nie zyskuje żadnych cech pozytywnych.

W momencie pojawienia się Ślaza przebranego za Salmona, król nieświadomie pokazuje, co określa dla niego innych ludzi. Przekonały go róg, zbroja. Gdy Ślaz odmawia uchylecia przyłbicy i wyraża się językiem człowieka z ludu i błazna, Lech ma tylko jedno zastrzeżenie:

ŚLAZ

Jestem Salmon.

LECH

Więc mów jak Salmon. (s. 207)

Wierzy od razu wyjaśnieniu, że rycerz został zaczarowany przez wenedyjską czarownicę.

Najlepiej podsumowuje charakter Lecha żona:

Znów się wzdragasz mężu
 I w czynach boisz się ostateczności
 Dwa razy przez tę naturę kobiecą
 Straciłeś kraje już podbite prawie;
 Rycerzy ledwo ci zostaje garstka;
 Ty zawsze ufasz w szczęście i fortunę
 I w tę gorącość krwi, co Ciebie rzuca
 W niebezpieczeństwa; a nie myślisz o tym,
 Że mamy dzieci, które pójdą z torbą
 I miecz ojcowski przedają za szeląg,
 Jeśli ich w życiu nie postanowimy
 Na dobrze, stale zbudowanym tronie.
 (...)

Cóż moja frygo z rozpalonej stali,
Kto cię pokręci, choć dłoń sobie sparzy,
Kontent, bo ty się kręcisz za to długo. (s. 181)

Ciężko zestawić go podczas lektury, choćby tylko powierzchownie, bez konkretyzacji, z Derwidem. Są to postacie, które dla siebie nie istnieją, nie mogą istnieć. Żyją w tak zupełnie innym świecie, ich psychiki są tak diametralnie różne, że w samym dramacie nie znajdziemy nawet miejsca, w którym autor wprowadziłby razem dwóch królów na scenę (poza jednym momentem, kiedy Derwid jest nieprzytomny wskutek tortur).

Derwid, stary król Wenedów, pieśniarz, kapłan, rycerz i ojciec, to szaleniec, który brakiem rozeznania przyczynia się do tragedii. Czytelnik czy widz słyszy, że był dzielnym wojownikiem, świętej, magicznej harfy nie dał sobie wydrzeć z ręki. Pojawia się na scenie jako niewolnik, wywleczony z lochu przez Gwinonę, ciekawą magii instrumentu. Królowa każe mu wylupić oczy, przywiązać do drzewa i swoich synów zachęca do rzucania w niego kamieniami. Derwid jest nieprzytomny. W następnej scenie, po torturach, Gwinona prosi go ponownie o wyjawienie tajemnic harfy – dając mu przy tym poznać, że może odwrócić losy całej wojny, jeśli uczyni, o co go prosi. Jednak zacięty starzec nie chce wyjawić sekretu i podejmuje pojedynek na słowa z Gwinoną. Czytelnik jednak zaczyna mieć nieokreślone jeszcze wrażenie, że ten starzec nie jest już królem zaciętym w cierpieniu, broniącym honoru swojego i narodu, tylko tym, kim nazywa go królowa – „to człowiek biedny – to człowiek szalony”. Stojąc przed Gwinoną wyklóca się z krzykiem, chce płakać, a na koniec rozmowy mdleje. Nawiązując do wielokrotnie pojawiającego się w kulturze wątku, dobrze znanego z Biblii, poeta obcinając Derwidowi toporem Polelum włosy pozbawił go męskiej siły. *Lilla Weneda* to dramat też o tyle dla romantyzmu nietypowy, że właściwie cała siła zostaje w rękach kobiet. Lilli i Rozy z jednej strony, Gwinony z drugiej. To porównanie, jak i sama postać Gwinony, omówione zostanie później. Wspomnianą scenę można też połączyć z inną biblijną opowieścią, która dodatkowo otwiera kolejne nawiązania i pozwala na jeszcze

głębsze wniknięcie w istotę dramatu – z odwróconą i przekrzywioną historią Abrahama i Izaaka.

Derwid w lochu Gwinony traci rozeznanie w sytuacji. Wie, że córka dla niego przyszła sama na wrogi zamek, zawarła układ z królową i trzykrotnie wykazała się męstwem i pomysłowością ratując go od śmierci. Jednak gdy wypuszczają go na wolność, pierwsze jego słowa dotyczą harfy. Gdy Gwinona daje mu wybór – odejdzie z zamku z harfą albo z córką – jedna z nich zostanie w roli zakładnika, póki syn Gwinony nie wróci – Derwid, który przed chwilą wdawał się jeszcze z królową w sprzeczki słowne wymagające znacznie większej bystrości i inteligencji niż zrozumienie propozycji Gwinony, zdaje się unikać wyboru. Wyraźnie zależy mu bardziej na harfie. Lilla widzi to i nakłania go do wzięcia instrumentu ze sobą. Jednak Gwinona wystawia ambicję króla na próbę, mówiąc, że chciała „spróbować serca ojcowskiego”. Derwid słysząc spór córki i królowej zupełnie oszalał. Chce wychodzić to z córką, to z harfą. Mimo tego i mimo że zaklina się, iż jest królem równym Gwinonie, cały spór rozgrywa się między „skandynawską dziewczką” a Lillą. (Tak jakby przez niemożność podjęcia wyboru tracił swoją pozycję równego Gwinonie króla.) Derwid nie mówi ani słowa, gdy córka wraca do zamku wroga, choć wie, że Lechon został zabity i nie można pokładać nadziei w miłosierdziu królowej. Gdy trup dziewczyny zostaje przyniesiony w pudle na harfę, przebija się sztyletem. Król wielkiego ludu, sam pieśniarz i rycerz, ojciec czwórki największych duchem w dramacie postaci, wydaje się złamany więzieniem i cierpieniem. Kiedy przychodzi mu kłócić się z Gwinoną, ochoczo rzuca się w wir słownej gimnastyki. Kiedy musi zdecydować czy woli córkę, czy harfę, traci całą inwencję i zrywa kontakt z rzeczywistością, pozwalając Lilli najpierw licytować się z królową, a później pójść na śmierć. Pod koniec nie ma w nim już żadnej pamięci, żadnej łączności zdarzeń. Każda jego decyzja sprawia, że cierpienie córki staje się większe. Nawet kiedy ta już umarła, udaje mu się pogłębić jeszcze jej ofiarę, pozbawiając ją sensu. (Kwestia „stopniowania” ofiary w dramacie to inny ciekawy problem. Niemal każda postać jakby „pogłębia ją” w kolejnych czynach. Najpierw pojawia się jej zapowiedź, później jakieś jej realizacje – tak jakby Słowacki chciał

podkreślić, że tragedia Wenedom jest przeznaczona, wróżka przepowiedziała ją im i od tego czasu wypełnia się ona na poszczególnych poziomach. Biorąc pod uwagę, że faktycznym zakończeniem tragedii Wenedów ma być powstanie z ich kości wielkiego mściciela oraz pamiętając o nawiązaniach do historii Atrydów, można się zastanawiać (czy faktycznie dla Słowackiego była zapowiadana zemsta). Lilli nie zależy na Wenedach, nie zależy na zwycięstwie. Zależy jej tylko na ojcu, który zdaje się tego nie zauważać. Kilka razy wzrusza się miłością córki, ale bardziej na pokaz, przed Gwinoną, dowodząc jak odważne ma dziecko. Nie mogą się w nim żadnym sposobem spleść miłość ojczyzny, miłość własna i miłość do córki. To powoduje, że ostatecznie, po jego samobójstwie, widzimy już nie ślepego Osjana z prowadzącą go Malwiną czy Edypa, nie szekspirowskiego Leara, nie wielkiego króla, nawet nie złamanego starego człowieka, lecz godnego litości szaleńca.

Jedyną osobą wśród Lechitów, która jest godna z nim i z jego córką rozmawiać jest porywcza cudzoziemka, Gwinona. Ta postać jest jedną z najbardziej realistycznych, jakie udało się w ogóle Słowackiemu stworzyć. Jak pisze Kleiner

Gwinona dopiero – nie Lech – jest arcydziełem realizmu psychologicznego, który nie stara się o wyolbrzymianie i jednolitość, ale około podstawowych rysów grupuje bogaty kompleks cech znamienych, i w każdej scenie, w każdym niemal słowie odsłania jakąś nową stronę duszy, aż w całej różnorodności wystąpi człowiek żywy, indywidualny i jako całość nowy, lecz wzięty ze sfery dostępnego ogólnie doświadczenia. Gwinona staje się odrębnym, niezwykłym zjawiskiem przez warunki, w jakich występuje, i przez okrucieństwo – poza tym jest typową kobietą.³⁸

Tak jak inne postacie kreuje poeta postać cudzoziemskiej królowej z zestawienia wielu różnych cech, niekiedy do siebie nieprzystających i w zestawieniu rażących. *Lilla Weneda* odarta z romantycznej scenografii, z określonym w przedmowie sposobem lektury, wydaje się

³⁸ J. Kleiner, dz. cyt., s. 305.

przedstawiać w sposób zupełnie nieprawdopodobny to, co w gruncie rzeczy realne. W Gwinonie widać szekspirowskie krwawe królowe, córki Leara, bohaterów *Tytusa Andronikusa* (wielu badaczy wskazywało na gocką królową Tamorę jako pierwowzór Gwinony – bezduszną i okrutną matką kocha do szaleństwa swojego syna, który zostaje złożony przez Rzymian w ofierze; z czasem wyniesiona na tron cesarzowa uruchamia spiralę zemsty; ofiarą pada córka wroga; władczyni uczy swoich synów okrucieństwa).

Gwinona jest potężna – ma władzę nad swoim mężem i nad synami. Ma porywcze, zatwardziałe, ale i odważne, pragnące wielkości serce. Obok tego pozwala sobie w samotności na delikatność i współczucie (okna nie zamyka, gdyż uwiła sobie w nim gniazdo jaskółka). Królowa przedstawia siebie jako potężną i tak się zachowuje, ale nie jest to wielkość ani lechicka, ani wenedyjska. To jakaś nieprzystająca do miejsca, w którym się aktualnie znajduje forma zachowania wyuczona w rodzimym północnym kraju. Przyznaje się sama do „kobiecej, bezsilnej wściekłości”. W chwili gniewu zapowiada jak straszna będzie jej zemsta, jednak jest oczywiste, że królowa ma do rzucenia na szalę tylko własny gniew, własną zgorzkniałość, samotność, własną siłę, podczas gdy wszyscy wokół dysponują albo wojskiem i umiejętnością zwyciężania, albo tajemniczą wielkością ducha i tragicznym losem tysięcy zdesperowanych wojowników. Mogą złożyć swoje życie w ofierze lub wygrać – w jakiś sposób umniejszając się tym zwycięstwem nad wyższym duchowo ludem. Ona może tylko cierpieć i szamotać się w bezsilności i ma tego świadomość. Może to jeden z powodów, dla których z takim samozaparciem używa podstępów, kłamstw, przeinaczeń, odwraca słowa swych rozmówców. Obok twardego serca jest u niej skłonność do intryganctwa i szantażowania. Lech wypomina jej ciągłe humory, obrażanie się, marudzenie. Gwinona daje sobą kierować swoim emocjom, kaprysom. Po śmierci Salmona, który był jej kochankiem, poprzysięga zemstę Wenedom, jednak szybko o rycerzu i zemście zapomina. Ciekawi ją harfa i ukryta w niej magia. Derwid nie chce zdradzić jej sekretów, za co go torturuje. Gdy pojawia się Ślaz przebrany za Salmona, ona łudzi się tylko przez chwilę, że to naprawdę jej kochanek powrócił. Zdaje

sobie sprawę, że Lechici dali się oszukać. Natomiast kiedy okazuje się, że jej syn został w niewoli u Wenedów zabity, w szale wściekłości dusi Lillę. Jej reakcja na śmierć syna jest w pewnym sensie podobna do reakcji Derwida:

Gdym ją dusiła, dziesięć matek było
We mnie zamkniętych – teraz przerażona,
Że wszystkie we mnie syczące gadziny
Ucichły – jestem jak trup. – Co uczynię?
Aha – odeszłę Derwidowi harfę.
A sama włożę zbroję... w krew się rzucę... (s. 255)

Gwinona jako pierwsza zapowiada figurę harfy z włosów martwej kobiety – na początku dramatu szantażuje męża wizją instrumentu ze strunami z własnych włosów. Po stracie dziecka jako pierwsza popełnia samobójstwo na wzór Lelum-Polelum, rzucając się w wir walki, pragnąc się przed śmiercią mścić. Ginie już po rozstrzygnięciu bitwy, przywalona urnami z prochami Wenedów, gdy próbuje wspiąć się na święte wzgórze, gdzie spodziewa się znaleźć wśród harfiarzy Derwida. To kobieta nieobliczalna, ale słaba, mająca pretensje do całego świata i pyszna, okrutna i unikająca odpowiedzialności za swoje czyny, ciekawa i zabobonna, ale zgorzkniała wobec świata i codzienności, w której musi funkcjonować, sentymentalna, nieumiejętnie wychowująca własne dzieci na zniewieściałych tchórzów i zbrodniarzy, choć kochająca je do szaleństwa. W tym wszystkim przyzwyczajona jest do roli twardej królowej i dzielnego wojownika. Widząc zbiór tych cech, nie dziwi podsumowanie jej postaci w dramacie: mąż każe odnieść jej ciało z pola bitwy do zamku, przypuszczając, że może chociaż jej małe dzieci zechcą ją opłakiwać.

Gwinona jest jedyną żeńską bohaterką po stronie Lechitów. Nie ma jej odpowiednika w obozie Wenedów. Lilla w prologu nazywa Rozę matką, jednak wiemy, że jest to tylko metafora. Nasuwa się próba porównania Gwinony do Lilli i Rozy. W wyidealizowanej grupie Wenedów było miejsce na czerwoną kapłankę ognia i białą kapłankę serca – obie w pewien sposób czyste, pozbawione cech przypisywanych na co dzień kobietom. U Lechitów jest tylko miejsce dla

szalonej cudzoziemki, będącej zlepkiem większości tendencyjnych cech żeńskich z dodanym okrucieństwem i umiejętnością walki. Jednak ciągle na tle Lechitów jest to postać w pewien sposób większa od nich duchowo. Jako jedyna z nich jest godna rozmawiać z Derwidem i jego córką. Jej zakład z Lillą jest główną osią dramatu. Utwór, który ma mówić o walce dwóch narodów, z których jeden jest skazany na porażkę, oparty został na motywie sporu dwóch kobiet, dwóch osobowości. Niezależnie od wyniku ich osobistej potyczki, losy społeczności, do których należą, sprowadzą na obie śmierć. Dwie spierające się osoby tworzą jeden nurt, który splata się z drugim, tworzonym przez historię dwóch narodów.

Warto jeszcze wspomnieć o tym zestawieniu bohaterów – rodzin królewskich, które z jednej strony sugeruje symetryczność, z drugiej jest zupełnie „rozchwiane”, zaburzone. Dwóch królów, z których jeden traci swoją godność królewską, a drugi zachowuje ją, chociaż „godność” jest ostatnim słowem, którym można go i jego królowanie określić. Królowa Gwinona nie ma swojego odpowiednika – chyba, że w postaci Rozy, o której Lilla mówi na początku dramatu, że była dla niej jak matka. Roza prezentuje zupełnie odmienny typ okrucieństwa i władczości niż Gwinona. Z drugiej strony Gwinona kontaktuje się tylko z Lillą. Z kolei Lelum i Polelum mają swój odpowiednik w synu Gwinony, o którym wiemy tylko tyle, że został pojmany na polu bitwy i zabity przez Rozę. Mniejsze dzieci Gwinony są jakby poza dramatem – uczone dopiero przez nią okrucieństwa i tchórzostwa.

Nadaje to jeszcze większego dynamizmu utworowi i powiększa ukazany w nim chaos.

Gwalbert i Śláz

Między Lechitami i Wenedami krąży jeszcze jedna grupa postaci, tym razem mająca swój rodowód w satyrze, karykaturze – niosący światło nowej wiary Gwalbert i jego sługa Śláz.

Oto jest stary i święty człowiek, który przyszedł łzawe Chrystusa oliwy zaszczepiać na płonkach sosnowych i zamieszkał w czaszce olbrzyma, a przyjazne jemu ślimaki przylazły i śliną kryształową

zalepiły czaszki już pustej zrennice, powoje owinęły ją dookoła. – Oto we wnętrzu grotu kościanej i ludzkiej krzyż stoi, lampa się pali i błyszczący obraz Rafaelowski Boga Rodzicy. Widzisz, jak dno złote obrazu pięknie jaśnieje w ciemnościach pustego czerepu? Słyszysz jak szemrze modlitwa? Lecz – o, biada! – o, losy!... Słowo świętego starca miecz Rolandowy wyprzedził i jeszcze jeden lud kona z wiarą okropną w rozpacz w przyszłość i zemstę. (...) oto mniejsze mrówki ludzkości, pełne kłamstwa, wybiegów, tchórzostwa w osobie Ślaza.³⁹

Tak pisze Słowacki o dwójce bohaterów. Jak jawią się faktycznie w dramacie? Są to słowiańscy Don Kichot i Sancho Pansa o odwróconych proporcjach – święty jest mały i tłusty, jego sługa wysoki, chudy, obdarzony wielkim nosem – za fraszką Kochanowskiego o panu (*nomen omen*) Ślasie i hełmie, który nie daje się otworzyć. Gwalbert stosuje ascezę, owszem, ale u swojego sługi – stąd jego chudość. Moralność pustelnika jest raczej lichej natury, a jego sługa to inne wcielenie Grabca z *Balladyny* – nikczemny pacholek. Ta niesympatyczna para bliska jest kalderonowskiemu bohaterom, Anastasio i Morlaco, z *Wywyższenia krzyża*. Z resztą zachowanie Ślaza przebierającego się za Salmona także wzięte jest z dramatów Calderona, gdzie bohaterowie przywłaszczają sobie imiona poległych rycerzy i podszywają się pod nich na dworze królewskim. Ślaz swoją błazeńską naturą – podobnie jak wcześniej Grabiec – uwydatniać ma ironię losu. Pokazuje jak dziejami narodów i poszczególnych ludzi kieruje ręka najbliższego, najniższego, ograbionego z sumienia i ducha człowieka, który sam zawsze kończy szczęśliwie, nie zauważając nawet tragedii, jaka się naokoło niego rozgrywa. Przez Ślaza ginie Lechon, Lilla, Derwid i Gwinona, a harfa nigdy nie wróci w ręce Wenedów.

W licznych krótkich monologach bohater odsłania swój pogląd na świat. Idzie tam, dokąd go pošlą silniejsi od niego, tam gdzie kłamstwem i lizusostwem może odnieść sukcesy, zdobyć złoto i korzystać z życia. Nie ceni odwagi, a zdrowy rozsądek i giętki język są w stanie wyrwać go z opresji. Gdy Gwalbert wyrusza z Lillą do Gwinony kradnie, co może, podkłada ogień pod celę i ucieka. Gdy zbłądził

³⁹ J. Słowacki, dz. cyt., s. 164.

na pobojuwisko, zaskoczyła go Roza przygotowująca swoje czary, nakazała mu iść, zabić człowieka i ukraść harfę z zamku Lechitów. Wystraszony Śláz wykonuje jej polecenia, wcześniej jednak zabiera zbroję i dobija największego rycerza Lechitów, Salmona. Idzie do zamku i podaje się za zaczarowanego zmarłego. Wierzą mu wszyscy poza Gwinoną. Gdy spotyka dawnego pana pod byle pretekstem przebiera go w swoją zbroję, a sam ucieka. Dopiero gdy Gwalbert przyznaje kim jest, Lechici dają się przekonać, że Salmon nie żyje. Kiedy Śláz trafia do obozu Wenedów, zawczasu obmyśla fortel by go nie uśmiercono jako Lechity: zarzeka się, że widział Lillę i Derwida zabitych. To kłamstwo rozpoczyna serię śmierci bohaterów. Sam Śláz nie przejmuje się zbyt. Na rozkaz Rozy udaje się po harfę i przynosi Wenedom pudło z trupem Lilli. Gdy ucieka na bagna spotyka znowu Gwalberta, tłumaczy mu, że celę spalili diabli, a on wyruszył, żeby odszukać świętego. Pustelnik wybacza mu i razem udają się nawracać niedobitki na pobojuwisku.

Jego pan, święty pustelnik, misjonarz, niewiele jest lepszy od sługi. To człowiek naiwny. Jego inteligencja pozostawia wiele do życzenia, nie ma w nim zarazem prostoty ducha. Z początku poznajemy go jako misjonarza terenów słowiańskich, pomocnika Lilli w jej planie ratowania ojca. Gdy bohaterka podejmuje swój zakład, świętemu objawia się Matka Boża z nakazem, by szedł do Lecha pomóc Derwidowi. Tu jednak spotyka Ślaza, który przebiera go w swoją zbroję, niemal sprowadzając tym na niego śmierć. Święty zostaje na dworze, szybko się dostosowuje, przechodząc na stronę Lechitów i dając im w imię Boże zwycięstwo. Lech, podobnie umiejący odnaleźć się w nowej roli, przyjmuje błogosławieństwo i w imię nowej wiary prowadzi wojsko na ostateczną bitwę. Gwalbert towarzyszy mu z daleka, ponieważ miał kolejne objawienie Matki Bożej, która tym razem obiecała mu wskazać „najświętszego trupa, krew najbardziej Bogu ukochaną”. Chodzi po pobojuwisku, mogącym dążyć do pogrzeb chrześcijański, a niedobitki próbuje nawracać. Maryja objawia mu się nad stosem Lelum-Polelum.

Dziwna to postać, zarazem chwiejna, obłudna, mało bystra i jeszcze mniej wrażliwa. Słowacki wyraźnie w tym jak i w poprzednich swoich dramatach odwołuje się do reakcji Grzegorza XVI na polskie

powstanie. Jednak to w usta tego bohatera wkłada Słowacki liryczną refleksję:

Każdy trup wart tyle, ile kosztował;
Spytaj się matki, niech oceni trupa –
Złękniez się... (s. 264)

Jest więc grupa areligijnych, przyziemnych Lechitów, którzy pójdą pod każdym sztandarem, mogącym zapewnić im zwycięstwo. Jest grupa wyjątkowo uduchowionych, choć jeszcze pogańskich Wenedów i para chrześcijan, starających się nawrócić jednych i drugich na religię, w którą sami nie wierzą, i której zasad nie przestrzegają. Mimo wszystko to właśnie Gwalbert niesie wyznanie, które dla kształtującego się właśnie w ogniu piorunów narodu okaże się tak ważne; to on ma faktyczne objawienia Matki Bożej. Jak podsumowuje Kleiner:

Idea, którą wyrazić w nim [Gwalbercie – M.Ch.] zamierzał poeta, dałaby się sformułować w następujących słowach: „Reprezentanci Kościoła katolickiego posiadają prawdę religijną, ale w sprawach świeckich okazują bezsilność i dezorientację, a jako ludzie są jednostkami marnymi.”⁴⁰

Za Kleinerem można też określić wymienione powyżej grupy jako świat nadludzko-mityczny, przeciętnie-ludzki i karykaturalnie-marny.

* * *

Warto na koniec zauważyć, że charakterystyczna dla Słowackiego grupa – trzech, później czterech – bohaterów, wyłaniająca się już w *Anhellim*, jest i tutaj obecna. Swoje postulaty duchowe poeta odsłania przez postacie kapłana, ofiary, rycerza i pieśniarza. Wcześniej Anhelli, Szaman, Eolion, teraz Roza – kapłanka, Lilla – ofiara, Lelum-Polelum – rycerz i Derwid jako pieśniarz. Postacie *Lilli Wenedy* w swoich grupach zmieniają się niekiedy rolami. Tak jest w przypadku tego podziału. Roza jest też ofiarą, Lilla jest w pewnym sensie kapłanką i rycerzem, Lelum-Polelum stają się ofiarą, Derwid łączy

⁴⁰ J. Kleiner, dz. cyt., s. 312.

w sobie wszystkie cechy – król-pieśniarz, rycerz, kapłan i ofiara. Jednak w dramacie mitycznym Słowacki nie apoteozuje ostatecznie żadnej postaci, żadnej grupy. W każdym znajduje się jakiś błąd, jakaś cecha, która przyczynia się do klęski całego przedstawionego świata na różnych poziomach. Wenedowie mimo swojej „anielskości”, uduchowienia są słabi, chorzy z melancholii. Lechici są barbarzyńskim ludem, niezbyt wysublimowanym, wrzaskliwym i niesfornym. Jedną może Lilla byłaby pozbawiona wad, ale co zrobić z jej zachowaniem u Gwiny? Nie da się jednym słowem opisać rodzaju jej męstwa.

Celem Słowackiego było stworzenie „epicko-baśniowej, na pół mitologicznej przeszłości narodu, której nie zdołała u nas utrwalić poezja ludowa – i znalezieniu odpowiedniej formy dramatycznej, w którą by można było wcielić mit narodowy”⁴¹. Najlepszą tego możliwość widział w ułożeniu nowego świata według określonych przez romantyczne patrzenie na świat, człowieka i historię reguł – z porzucanych na najmniejsze motywy utworów literackich, podań mitycznych, które odcisnęły największe piętno na kulturze narodu. Ten witraż z różnokolorowych szkiełek dawał możliwość przyjrzenia się dawnemu światu, mitycznej tragedii, mającej napiętnować na zawsze dzieje Polski. Zgodnie z postulatami romantyków w wykreowanym przez siebie świecie umieścił bohaterów tak wyrazistych jak to tylko możliwe, choć jednocześnie – oddając sprawiedliwość realizmowi i własnemu rozumieniu mitu – nieuchwytnych.

Zakończenie

Słowa Marka Troszyńskiego doskonale podsumowują czym dla Słowackiego był dramat, jakich możliwości w nim szukał i jak go tworzył:

Dramatopisarstwo odpowiadało głębokim predyspozycjom poety – umożliwiało realizację istotowych potrzeb jego duchowej organizacji. Pozwalało spierać się z rozpisany na głosy samym sobą. Dawało możliwość niejawną manifestacji własnych wrażeń, przemyśleń i przeżyć. Wcześniej skrywał je za superromantycznym sztafżem, wspaniale wykorzystując tę prawdziwą duchową maskę i szpadę

⁴¹ Tamże, s. 173.

zarazem, jaką stanowiła jego inteligentna i celna ironia. Ale też prawie zawsze uprawiał dramat – dający możliwości wykorzystania najpełniejszego wszystkich właściwości jego talentu.⁴²

Dramat jako literacka możliwość rozmowy z samym sobą, możliwość pokazania różnych swoich, często z zewnątrz niemożliwych do pogodzenia, poglądów i cech charakteru, stanowił dla Słowackiego miejsce, gdzie mógł najpełniej wyrazić swoją wizję świata i zdarzeń. Doszedł w tej dziedzinie do wirtuozerii – zapamiętany jest jako „twórca nowoczesnego dramatu.”⁴³

Lilla Weneda, dramat-mit o początkach narodu polskiego, spełniała wymagania, jakie stawiali myśliciele polscy romantycznemu dramatowi narodowemu. Zadawała kłam wszystkim, ubolewającym nad nieobecnością mocnych charakterów i prawdziwych tragedii w słowiańskiej historii.

Jednak jej wyraziste postacie po bliższym przyjrzeniu się okazują się wcale nie tak proste, pewne i jasne, jak mogłoby się w pierwszym momencie wydawać. Z każdą sceną, każdym wypowiedzianym przez siebie zdaniem odsłaniają swoje różnobarwne osobowości złożone z przeróżnych cech zaczerpniętych od bohaterów Byrona, Shakespeare’a, Calderona, Moore’a, Scotta, z mitów słowiańskich, germańskich, nordyckich i śródziemnomorskich. Jednak ostatecznie, po tragicznym zakończeniu, samo odczucie, oddźwięk emocjonalny, jaki w czytelniku budziły, pozostaje taki jak był przy pierwszym z nimi zetknięciu. Taki zabieg pozawala w trakcie dramatu na coraz większe wychyłanie się postaci z przeznaczonej im z góry linii charakteru, na ciągłe przegrupowania, zmiany, nowe zestawienia, bez obawy o zachwianie jasnością całego utworu.

Postacie dramatu same w sobie są niekompletne. Muszą mieć jakąś przeciwwagę, jakieś uzupełnienie. Można zobaczyć jednego bohatera w poszczególnych parach, w poszczególnych grupach, w całych narodach, wreszcie – we wszystkich osobach dramatu razem. Także tragedie zostały w jakiejś mierze zrównoważone wobec decydującego

⁴² M. Troszyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*, Warszawa 2000, s. 117.

⁴³ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1972, s. 278.

o wszystkim losu – tragedia rodzinna i tragedia narodu, tragedia ofiary i kapłana, który ją składa.

Odgórny podmiot ujawnia się w utworze na trzech poziomach – w lirycznych fragmentach wplecionych w wypowiedzi bohaterów, w głosie komentującego chóru harfiarzy i w wyłaniającej się z połączonych bohaterów postaci.

Na przykładzie osób dramatu wyraźnie ujawnia się tendencja Słowackiego do przedstawiania świata jako żywiołu podlegającego nieustannym zmianom, przeobrażeniom, skazanego na ciągłą walkę przeciwieństw, budującego z wielu różnorodnych elementów spójną jedność. Pokazuje też jak tragiczne ma taka konstytucja świata konsekwencje dla jednostki i dla społeczeństwa.

Charaktery postaci są ukazywane w zestawieniu z innymi bohaterami. Każda postać pojawia się w odniesieniu do jakiejś innej, a zmieniając swojego „sobowtóra” odkrywa w sobie inne cechy. Taka konstrukcja pozwoliła autorowi urealnić swoich bohaterów, jednocześnie nie odbierając im ich funkcji mitycznych, uogólniających. W dramatach Słowackiego, mimo bardzo daleko niekiedy posuniętego realizmu (choć może właśnie przez niego), rzadko występują postacie pełnych ludzi. Bohater niemal zawsze musi mieć swojego sobowtóra, swoją parę. Często w biegu dramatu pary te się zmieniają. Można posunąć się do stwierdzenia, że Słowacki tworzy jednego bohatera z kilku osób występujących w dramacie:

Łańcuch, co ręce pokrwawił,
Z dwóch uczynił jednego człowieka (s. 244)

To mówi Roza, pokazując Wenedom ich dwugłowego wodza Lelum-Polelum. Ten sam łańcuch rzuca później pod nogi Lechowi, mówiąc -

Patrz, co zostało z twoich niewolników! (s. 267)

W kontekście problemu, któremu poświęcona jest ta rozprawa, można traktować przywołany cytat jako odwołanie do zawartej w *Liście do autora Irydiona* wskazówki czytania – z jednego kwiatu trzeba pozrywać wszystkie płatki, żeby poznać ostatecznie jego naturę, jego

znaczenie. Same postacie nie znaczą tyle, ile konkretne pary, konkretne grupy, ile wreszcie dwa ludy i jeden z nich naród. Podstawową zasadą struktury dramatu jest podwójność. Gdy ostatecznie zostanie sama konstrukcja, sam trzon, samo spoiwo widać, że *Lilla Weneda* to dramat „o człowieku szlachetnym i silnym, chociaż wrażliwym, wobec niezwyciężonej przemocy losu”⁴⁴

Summary

THE STRUCTURE OF THE PROTAGONISTS OF JULIUSZ SŁOWACKI'S LILLA WENEDA

The article focuses on issues of the structure of the romantic drama and construction of its characters. *Lilla Weneda* – a pseudo-mythological display of the creation of Polish nation is based on the idea of duality in every possible field. The essay shows how this idea is present in construction of every scene and the whole drama – particularly through the protagonists, their conversations and personalities. Both destructive and fruitful clash of two tribes occurs mostly through collisions of their individuals. And – as the new nation is built of two different tribes, in every scene two different persons are creating a completely new quality by matching their characteristics. The symmetry and asymmetry in the collisions gives special dynamics that makes this human architecture so fascinating.

Marta Chachulska – absolwentka UKSW, doktorantka na studiach literaturoznawczych KUL

⁴⁴ R. Fieguth, „*Lilla Weneda*”. *Tragizm jako figura dwuznaczna*, w: *Liryka romantyczna i inne szkice*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2010, s. 73.