

Renata Majewska

"Lilla Weneda" Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju : problem z lekturą historiozoficzną dzieła

Świat Tekstów. Rocznik Słupski 9, 35-57

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Renata Majewska

Instytut Badań Literackich PAN
Warszawa

LILLA WENEDA JULIUSZA SŁOWACKIEGO A ROMANTYCZNA TEORIA PODBOJU. PROBLEM Z LEKTURĄ HISTORIOZOFICZNĄ DZIEŁA

Dotychczasowe badania nad *Lillą Wenedą* Juliusza Słowackiego prowadzone były na ogół z klucza dziewiętnastowiecznej historiozofii, która eksponowała modną wówczas teorię podboju rdzennych Słowian przez „obcych” im Lechitów. Wykładania ta swoją popularność zawdzięcza zwłaszcza pracom: Henryka Lewestama, Wacława Maciejowskiego czy Karola Szajnochy. Wymienieni autorzy, chociaż różnili się między sobą co do genealogii ludu najeźdźnego, to zgodni byli uznać, iż etymologia szlachty wywodzi się od słowa *s-lach* i ma związek z Lachami lub Lechitami, zaś nazwa Słowian ma swoje uzasadnienie w słowie *slavus/sclavus* oznaczającym niewolnika. Zdaniem zwolenników dwuplemienności narodu polskiego najeźdźcy (Lechici) narzucili swój porządek podbitej ludowi (Słowianie) i przyczynili się do tworzenia organizacji państwowej¹.

Jednym z pierwszych zwolenników historiozoficznej lektury dramatu był Wiktor Hahn. Badacz w artykule *Celtowie w Lilli Wenedzie* zauważał, iż twórca romantycznej teorii podboju, H. Lewestam, rozpoczął swoje studia historyczno-lingwistyczne pod wpływem osobistej znajomości z Juliuszem Słowackim. Według Hahna stało się tak dlatego, iż przyszły autor *Pierwotnych dziejów Polski* i poeta przez pół roku po sąsiedzku mieszkali w Paryżu. Skoro zaś rozprawka Lewestama ukazała się w 1841 roku, a więc zaraz po opublikowaniu *Lilli Wenedy* (1840), to – zdaniem badacza – można przypuszczać, iż Słowacki miał swój udział w tworzeniu teorii o genezie narodu polskiego. W *Pierwotnych dziejach Polski* przedstawiała się ona następująco: „obcy” Llachowie (według pisowni Lewestama)/ Lechowie są Celtami oraz protoplastami szlachty i narodu polskiego².

¹ Zob.: H. Lewestam, *Pierwotne dzieje Polski*. Warszawa 1841; W. Maciejowski, *Pierwotne dzieje Polski i Litwy*. Warszawa 1846; K. Szajnocha, *Lechicki początek Polski*. Lwów 1858.

² W. Hahn, *Celtowie w „Lilli Wenedzie”*. „Pamiętnik Literacki”. Rocznik II. Lwów 1903. Badacz powołał się na życiorys Henryka Lewestama autorstwa K.W. Wójcickiego (*Wielka encyklopedia powszechna Orgelbranda*. Warszawa 1864, XVI, 954), s. 622 i 625. Wszystkie cytaty i uwagi podaję za autorem artykułu.

W opinii Hahna teza, którą chciał udowodnić Lewestam, nie była nowa. Historyk oparł się bowiem na fragmencie łacińskiego rękopisu *De migrationibus populorum*, pochodzącym z XVI wieku i odszukanym w bibliotece królewskiej w Paryżu. Według badacza autor *Pierwotnych dziejów Polski* nie podjął jednak szczegółowych badań merytorycznych, lecz za prawdę historyczną przyjął, iż: „attamen vero Lachi seu Lechi, natio stirpis Gallicae, septentrionem petierunt ripasque magni albi fluminis seu Vistulae incoluerunt”³. Hahn uznał wywody Lewestama za pozbawione jakiegokolwiek wartości naukowej. Przyznawał jednak, że chociaż Słowackiemu mogła spodobać się teoria celtycka, którą wprowadził do swojej koncepcji *Lilli Wenedy*, to jednak „odstąpił” od teorii autora *Pierwotnych dziejów Polski*. Zdaniem Hahna według autora dramatu: „nie Lechici, przybywający do ziem słowiańskich są Celtami, ale Wenedowie. [...] W końcu dodać należy, że nazwą Wenedów – pisał – oznaczono już w starożytności Słowian, mieszkających nad Bałtykiem: *Venedi* [...] to najdawniejsza nazwa Słowian”⁴. Badacz wnioskował dalej, iż w takim rozumieniu Wenedowie Słowackiego odpowiadają Polanom Lewestama, którzy z kolei są również Celtami. Zdaniem Hahna była to nie dająca się rozstrzygnąć kwestia. Jeśli chodzi o szczegóły dotyczące Celtów, to Słowacki zaczerpnął je – jak sądził specjalista – z dzieła Chateaubrianda *Les Martyrs*⁵. Godny zainteresowania był dla Hahna również fakt, iż poeta przypisał „Wenedom nie tylko zwyczaje celtyckie, lecz także germańskie”⁶ (twórca dramatu pisze o Scytach – według poety jedno z dwunastu plemion wenedyjskich – jako wyznawcach kultu Odyna, najwyższego boga w pantheonie północnych bóstw). Istotne dla ustaleń Hahna było także i to, że Lewestam przyjął teorię o „gwałtownym zetknięciu się”⁷ Lachów i pierwotnych mieszkańców Słowiańszczyzny. Międzyplemienne starcie porównał nawet do porodu i towarzyszących mu bólów. Badacz, komentując wywody Lewestama, przyjął: „szczegóły jednak tego zetknięcia są już wynikiem w części fantazyi poety [...]”⁸. Kończąc zaś swój wywód, badacz doszedł do przekonania, że wyjaśnił tok myślenia Słowackiego. „Teraz przynajmniej wiemy, dlaczego poeta utożsamia Wenedów z Celtami, czemu każe Lechitom przybywać z zachodu”⁹ – pisał Hahn. Jego zdaniem Słowacki „przedstawia rzecz tak, że narodem zamieszkującym ziemie polskie są Wenedzi (Celtowie); narodem zaś występującym na ich miejsce, z charakterystycznymi cechami późniejszej szlachty polskiej jako jej twórcą są – Lechici – według poety protoplaści narodu polskiego”¹⁰.

To, co na ten temat ustalił Hahn, na początku XX wieku powtórzył Juliusz Kleiner. W swojej monografii poświęconej twórczości Juliusza Słowackiego¹¹ uznał

³ „[...] natomiast oczywiście Lachowie albo Lechowie potomkowie Gallów podążyli na północ i zamieszkali nad wielką czystą rzeką, to jest nad Wisłą” (tłum. – R.M.). Ibidem, s. 623.

⁴ Ibidem, s. 624.

⁵ Por. W. Hahn, *Studyum nad genezą Lilli Wenedy*. Lwów 1894, s. 23-31.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 625.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob.: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2. Kraków 1999, s. 273 i n.

także *Lillę Wenedę* za dzieło traktujące o losie ginącego społeczeństwa. Zdaniem Kleinera celem autora dramatu było znalezienie odpowiedniej formy dramatycznej dla wcielenia mitu narodowego. Podobnie jak Hahn, stał na stanowisku, iż inspirację dla koncepcji Słowackiego stanowiły ówczesne teorie o dwuplemienności polskiego społeczeństwa. Dla poparcia swej tezy przywołał poglądy dziewiętnastowiecznych historyków i historiografów, których prace – jego zdaniem – miały znać twórcę *Lilli Wenedy*. Dla Kleinera istotne było, że wówczas jako prawdę historyczną przyjęto rozróżnianie Lechitów od Polan. Tych pierwszych za Lelewelem, Maciejowskim i Lewestamem uznawano za twórców szlachty polskiej. Autor monografii podzielił stanowisko Hahna, który – jak już wiadomo – stwierdził, iż Słowacki tworząc *Lillę Wenedę*, pozostawał pod wpływem przyszłego autora *Pierwotnych dziejów Polski*, ale jego projekt różnił się od teorii Lewestama. Powtórzę, że ów historyk przyjął: Lehici/Lehowie są Celtami, zaś twórca *Lilli Wenedy* celtyckim kapłanem-druidem uczynił króla Wenedów Derwida oraz cechami tejże kultury obdarzył jego lud.

Kleiner próbował dowieść, jak istotne dla projektu Słowackiego były dwie narodowe idee: o ginącym pokoleniu oraz dwoistości Polski. Ta pierwsza wykluczała jednak drugą. Projekt całkowitej zagłady Wenedów nie był do pogodzenia z teorią mieszania się plemion. W przekonaniu badacza Słowackiego interesowały raczej „dzieje ginącego świata”¹². „Powstał poemat o tragicznej wojnie narodowej”¹³ – pisał dalej Kleiner i upatrywał jej w klęsce powstania listopadowego.

Hieronima Chojnackiego, autora *Polskiej „poezji Północy”*, także intrygowało pytanie, jak na tle romantycznej historiografii w *Lilli Wenedzie* przedstawia się obraz początków narodu polskiego? Badacz, dokonawszy przeglądu stanowisk Małeckiego, Turowskiego i Kleinera, suponował, iż Słowacki, „swobodnie” postępując z ustaleniami dziewiętnastowiecznych historyków, przejął do swej koncepcji „główny szkielet myślowy”¹⁴ teorii podboju, a tym samym niejako ją usankcjonował. Chojnacki powtórzył więc za badaczami tezę o pojawiającej się w dramacie „nowej”, przeformułowanej przez twórcę *Lilli Wenedy* wersji najazdu Lechitów na ziemię polskie zamieszkiwane przez Słowian. Zdaniem tego specjalisty poeta nadał im funkcjonującą wówczas obiegową nazwę Wenedów. W opinii Chojnackiego dzieło Słowackiego, oprócz projektu historiozoficznego próbującego rozwikłać zagadkę powstania państwa polskiego, niosło ze sobą inne, nie mniej istotne przesłanie: „Na prawach poetyckiej symboliki” usiłowało „odsonić psychologiczno-moralną charakterologiczną motywację współczesnych czynów i postaw historycznych, związaną głównie [w czym zgodny był zresztą z Kleinerem i innymi badaczami – R.M.] z powstaniem listopadowym”¹⁵. Chojnacki widział jednak niekonsekwencje w próbach interpretacji *Lilli Wenedy*. Były one spowodowane różnorodnością materii literackiej i różnymi pomysłami twórcy tego dzieła. Badacza szczególnie nurtował – jego zdaniem – realizowany, lecz nierozstrzygnięty przez specjalistów mit podboju. Chojnacki zauważył, iż ową sprzeczność

¹² Ibidem, s. 284.

¹³ Ibidem.

¹⁴ H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*. Gdańsk 1998, s. 125.

¹⁵ Ibidem, s. 126.

między założeniem o dwuplemienności narodu polskiego a całkowitym wyniszczeniem zamieszkujących ziemie polskie Wenedów dostrzegł już Kleiner¹⁶.

Rozwiązanie tej „zagadki” miał przynieść przytoczony przez H. Chojnackiego pogląd Małgorzaty Filek. Autorka artykułu *Teoria podboju w „Lilli Wenedzie”*, polemizując z badaczami i odrzucając ich ustalenia, doszła do wniosku, że: „zapłodnienie [...] Rozy Wenedy popiołami rycerzy można rozumieć po prostu jako symbol połączenia obydwu plemion”¹⁷. Takie odczytanie dramatu badaczka argumentowała tym, iż używane przez Słowackiego słowa ‘rycerz’, które Eugeniusz Sawrymowicz traktował „w sensie oceniająco-wartościującym”, trzeba odnieść do Lechitów jako protoplastów szlachty, zaś ‘lud’ – do podbitego plemienia Wenedów¹⁸.

Chojnacki ocenił, że przeprowadzona w ten sposób lektura nie rozwiązała jednak kwestii zagłady Wenedów. Według badacza koncepcja wizji początków narodu została ukształtowana w opozycji do preromantycznych i romantycznych wyobrażeń Słowiańszczyzny przedchrześcijańskiej, traktowanej w sposób sakralno-idylliczny¹⁹. Chojnacki skupił się też na charakterologicznych rysach plemion występujących w dramacie. Poparł tezę Turowskiego o poetyckiej parafrazie obyczajów i wierzeń celtyckich, której odzwierciedleniem mają być słowiańscy Wenedowie. H. Chojnacki poczynił jednak zastrzeżenia, iż taka interpretacja jest możliwa przy wyłączeniu „wzmianki w wyznawanym przez wenedyjskich Scytów kulcie Odyna, germańskiego pochodzenia, a także »runicznej inwokacji« Rozy”²⁰. Badacz kategorycznie stwierdzał, iż Słowacki wbrew zachowanym przekazom historyków starożytnych: Cezara, Polibiusza, Strabona, „nie dał jednak Wenedom charakteru Celtów [...]”. Natomiast najeźdźcy Lechici otrzymali zarówno imiona, jak i pewne rysy przypisywane Celtom właśnie”²¹. Wnioskował zatem: „protoplaści narodu polskiego przynależeli do tradycji północnych, włączeni w obręb jej kulturotwórczych oddziaływań”²².

*

Wymienieni historycy literatury, którzy analizowali dzieło Słowackiego z uwzględnieniem dziewiętnastowiecznej historiozofii, sformułowali następującą tezę: romantyczna teoria podboju Słowian przez obcych im Lechitów wpłynęła na koncepcję poetycką Słowackiego oraz stała się mityczną osnową dramatu traktującego o narodzinach polskiego państwa i jego narodu. Po rozważeniu stanowisk badaczy twierdzę, że w ten sposób lektury dramatu nie da się przeprowadzić w sposób konsekwentny. Analiza języka, jakim posługują się bohaterowie Słowackiego, pozwala mi postawić następującą tezę: *Lilla Weneda* jest nie tylko utworem, w którym Słowacki opowiada mityczną historię o zrębach polskiego państwa, ale też dramatem traktującym o micie

¹⁶ Por.: ibidem.

¹⁷ M. Filek, *Teoria podboju w „Lilli Wenedzie”*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” (XXII) 1974, z. 1, s. 23 i n.

¹⁸ Por.: ibidem, s. 25.

¹⁹ Por.: H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*..., s. 127.

²⁰ Ibidem, s. 152.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

puer-senex. Ów mit został zobrazowany zarówno w kreacji Wenedów, jak i Lechitów. Jednocześnie trzeba zaznaczyć, iż Słowacki, włączając do swojej koncepcji tę późnoantyczną topikę, przekształca ją między innymi za pomocą przeobrażonych replik²³ mitów Północy, zaczerpniętych głównie z *Eddy*²⁴. Posłużenie się tak przeformułowanym toposem zakłóca porządek myślenia w duchu dziewiętnastowiecznej historiografii (eksponującej teorię najazdu). W utworze Słowackiego trudno będzie rozstrzygnąć: kto właściwie jest podbitym, a kto podbijającym – Wenedowie czy Lechici, oraz które z wymienionych plemion staje się *senex* lub *puer* bądź *senex* i *puer* równocześnie? Zanim odpowiedzi na te pytania zostaną udzielone, odwołam się do artykułu Jamesa Hillmana (potem także do studium Ernsta Roberta Curtiusa) na temat aspektów *senex*'a i *puer*'a²⁵, oraz do ustaleń teoretyka metafory Maxa Blacka. Kategorie, którymi posługują się owi badacze będą pomocne w zobrazowaniu koncepcji Słowackiego.

Zatem według Hillmana *senex* wiąże się z Saturnem. Jest on:

archetypowym obrazem mądrego starca, samotną mądrością, lapis – kamieniem starości ze wszystkimi swoimi moralnymi i intelektualnymi zaletami – oraz obrazem Staro Króla [...]. Jest światem jako budowniczy miast oraz zaświatem wygnania. Jest jednocześnie ojcem wszystkiego i wszystko pożera; żyjąc swoim ojcostwem i ze swojego ojcostwa je, wiecznie nienasycony, karmiący się obfitością własnego paternalizmu. [*Senex*'a cechuje wszelka ambiwalentność – R.M.] [...] jest czarny, jest zimą i nocą, ale mimo to zwiastuje sobą dzień [...] jest patronem eunuchów i żyjących w celibacie [...] bywa reprezentowany przez psa i lubieżną kozę. Jest też bogiem płodności [...] władcą owoców i nasion [...]. Pod egidą Saturna [*senex*'a – R.M.] mogą ujawniać cechy chciwości i tyranii [...]. Jego moralne aspekty są dwoiste. Patronuje szczerości, ale też i oszustwu; sekretom i ciszy, ale także samolubstwu, okrucieństwu, przebiegłości, złodziejstwu i morderstwu. [...] Do jego właściwości intelektualnych należą natchniony geniusz zadumanego melancholika, kreatywność poprzedzona kontemplacją [...], sekrety okultyzmu, takie jak angelologia, teologia i wieszczczenie [...]. Jest obecny od początku – tak jak wszystkie dominanty archetypowe można go znaleźć w małym dziecku [...]²⁶.

Zaś do aspektów *puer*'a należą:

wieczność, figury: Bohatera, Boskiego Dziecka, postacie: Erosa. [*Puer* to – R.M.] Królewski Syn, Syn Wielkiej Matki, Psychopompos, Merkury-Hermes, Trickster i Mesjasz, różnorodność „osobowości” narcystycznych, natchnionych, zniewieściałych,

²³ W tym artykule posługuję się pojęciem „replika” (kopia, duplikat), ale w nieco innym, bo rozszerzonym znaczeniu. Sądzę bowiem, że u Słowackiego można mówić o przeobrażonych replikach, których podstawę stanowią omawiane tu mity Północy.

²⁴ Na temat znajomości Słowackiego mitów Północy zob.: M. Schlauch, „*Edda*” w *poezji Słowackiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 33 i n. Autorka próbowała rozstrzygnąć kwestię, jakie wersje *Eddy* (polska, francuska, niemiecka czy łacińska) mogły wpłynąć na koncepcję poety.

²⁵ W tym artykule zrezygnowałam z odmiany słów *puer-senex* wedle reguł gramatyki łacińskiej i posłużyłam się formą zapisu, jaką zastosował J. Hillman. Por.: J. Hillman, *Senex i puer: aspekt terażniejszości historycznej i psychologicznej* (1967), tłum. A. Szykowska, G. Czemieli. „Kronos” 2007, nr 3.

²⁶ Ibidem, s. 48-49 i 52.

fallicznych, docieklivych, pomysłowych, zadumanych, biernych, ognistych i kapryśnych [...]. Koncept *puer* eternus odnosi się do tej dominanty, która uosabia lub pozostaje w szczególnej relacji z transcendentnymi siłami duchowymi zbiorowej nieświadomości. Postacie *puer* mogą być postrzegane jako wcielenia, awatary duchowego aspektu jaźni, a impulsy *puer*'a jako wiadomości od ducha lub wezwania do duchowości [...]. *Puer* musi być słaby na ziemi, gdyż ona nie jest jego domem. Jego ruch ma kierunek wertykalny [...]. Z powodu tego wertykalnego, bezpośredniego dostępu do ducha, ta natychmiastowość, w której cel i wizja celu są jednym, uskrzydłona prędkość, pośpiech, a nawet działanie na skrót, stają się imperatywem. [...] Ale bezpośrednie połączenie z duchem może – za sprawą Wielkiej Matki – stać się niebezpieczne lub źle ukierunkowane. Postacie *puer* często mają szczególny związek z Wielką Matką, która zakochuje się w nich jako nosicielach ducha. [...] Wieczny duch jest samowystarczalny i zawiera w sobie wszystkie możliwości. Ponieważ *senex* udoskonała się w czasie, *puer* jest pierwotnie doskonały. [...] *Puer* daje bezpośrednią łączność z duchem. Jeżeli załamie się to wertykalne połączenie, upadnie on ze złamanymi skrzydłami. Kiedy zaś upada, tracimy nagłą i palącą cel, a jego miejsce zajmuje długa procesja przez korytarze władzy w kierunku chorego, starego króla o twardym sercu, który jest często skryty i nieodróżnialny od starego chorego mędrca²⁷.

Z zacytowanej charakterystyki *senex*'a i *puer*'a można wyciągnąć wnioski, iż te dwa aspekty toposu uzupełniają się nawzajem, a przejście ze stanu *senex*'a do *puer*'a wiąże się z powrotem tego drugiego do pierwotnego, *senex*'a, ponieważ posiadał on w sobie *puer*'a. To wzajemne uzupełnianie się czy przenikanie – wydawałoby się – biegunowo odległych aspektów implikuje pewną symetryczność *senex*'a i *puer*'a.

Kategorią symetryczności, ale opierając się na teorii metafory wspomnianego już Maxa Blacka, posłużył się Paweł Schreiber. Autor *Metafory* uwypuklił jej interakcyjny charakter. Polega on na tym, że dwa elementy metafory niejako upodobniają się do siebie i w ten sposób jedno pojęcie staje się drugim. Za pomocą zaś tego zabiegu można przenosić wnioski wyciągane wobec jednej strony na drugą²⁸. Wydaje się, że z taka właśnie metafora występuje w kreacji głównych bohaterów *Lilli Wenedy*. Ma rację Paweł Schreiber, gdy pisze:

Dramat ten jest symetryczny, a przedstawiciele przeciwnych obozów, Lechici i Wenedowie, są swoimi odpowiednikami. Derwid jest wielokrotnie zestawiany z Lechem i pojawiają się sugestie, że to, co dziś spotyka starszego władcę, kiedyś stanie się udziałem młodszego (Lilla mówi: „Ty będziesz się bał, gdy cię nazwą królem./ Tak jak zwą dzisiaj ojca mego królem [...]” – a. II, sc. II, w. 153-154). Synowie Lecha mają z łuku strzelać do Derwida, a już po chwili Lelum i Polelum ciskają w niego toporem. Budowany jest nawet związek między Lillą a Gwinoną – obie występują jako błagające o uwolnienie członków swojej rodziny. Co więcej, Lilla utożsamiana jest z harfą, a żona Lecha mówi do męża: „Jak mię nie będzie, każesz z moich włosów/ Porobić struny do twej harfy złotej [...]” (a. II, sc. III, w. 245-246)²⁹.

²⁷ Ibidem, s. 54-56.

²⁸ M. Black, *Metafora*, tłum. J. Japola. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3. Por. też: P. Schreiber, *Metafora i Lilla Weneda*. W: *Świat z tajemnic wypowiedany... Studia o Samuelu Zborowskim*, Toruń 2006, s. 124-125.

²⁹ P. Schreiber, *Metafora i Lilla Weneda...*, s. 124.

Uznając za słuszne ustalenia Schreibera, również przedstawię kreacje głównych bohaterów dramatu w układzie symetrycznym, ale jednocześnie zaproponuję własny porządek. Pragnę jeszcze nadmienić, że w tym tekście ograniczę się tylko do zaprezentowania niektórych postaci (a tym samym i wątków) utworu i odniosę się do pewnych aspektów *senex*'a i *puer*'a cechujących owe postacie.

Derwid i Lech

Derwid w utworze jest królem Wenedów. Jego atrybutami są: magiczna harfa (instrument ten nie tylko wzywa do walki Wenedów, ale także swoim dźwiękiem „reaguje” na ich działania) oraz dębowy wieniec, który nosi na głowie. Podczas wojennych zmagania między Wenedami a Lechitami król dostaje się do lechickiej niewoli. Akcja dramatu rozgrywa się wokół poczynionych przez Lillę, córkę Derwida, trzykrotnych prób uwolnienia bohatera i jego harfy.

W mitycznej kreacji Derwida wolno dostrzec, w jaki sposób Słowacki zilustrował późnoantyczny topos *puer-senex* i przeobraził go w romantyczny mit o przywódcy podbitych Wenedów. Curtius podawał, że ów „topos [...] można znaleźć [...] czasami w formie odwróconej starego człowieka jako chłopca. O Apoloniuszu z Tyany powiada Filostratos (VIII, 29), iż nie wiadomo było, czy dożył lat osiemdziesięciu, dziewięćdziesięciu, stu, a może jeszcze więcej i czy w ogóle umarł. Jako starzec był on fizycznie »bez uszczerbku« [...]»³⁰. Twórca dramatu przeformułowuje „odwrócony” topos *puer-senex*. W poetyckiej kreacji Słowackiego Derwid jest zarówno starcem, jak i dzieckiem, ale nie „bez uszczerbku”. Król Wenedów to sędziwy i udęczony człowiek, który wie, że jako zakładnik Lechitów wkrótce może stracić życie. Jednak starość Derwida „nie ujmuje” mu nic z jego dziecięctwa. Zostało ono niejako przypisane bohaterowi na stałe, niemal we wszystkich metaforycznych obrazach, w których go przedstawiono.

Zgadając się z wcześniejszymi ustaleniami badaczy, można przyjąć, iż w *Lilli Wenedzie* Słowacki upodabnia Derwida do celtyckiego kapłana-druida³¹. O takiej stylizacji świadczy wspomniany już dębowy wieniec, który zdobi głowę króla. Istotną rolę odgrywa tu rodzaj drzewa, bowiem dąb był szczególnie czczony przez Celtów. Dębowe lasy, zamieszkiwane przez druidów, traktowano jako świątynie, zaś żołądzie, uchodzące za symbol płodności, obdarzano niezwykłym szacunkiem³². Ale w dramacie Słowackiego dąb, z którego gałęzi i liści spleciony jest wieniec króla (pełni on funkcję królewskiej korony), odgrywa jeszcze jedną rolę: symbolizuje siłę i moc bohatera. Wolno bowiem sądzić, iż przed wybuchem wojny lechicko-wenedyjskiej król Wenedów był potężnym władcą: stał bowiem na czele dwunastu plemion. Jego zaś rządy niczym *senex*'a (Saturna) zapewniały mieszkańcom wszelki dobrobyt i urodzaj.

³⁰ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 108.

³¹ Zob.: H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*..., s. 151-162. Tam też stosowna bibliografia.

³² Zob.: H. Bidermann, *Leksykon symboli*. Warszawa 2003 oraz A.P. Chenel i A.S. Simarro, *Słownik symboli*. Warszawa 2008, hasło *dąb*.

Sytuacja Derwida ulega radykalnej zmianie wraz z najazdem Lechitów. Król dostaje się do niewoli i na rozkaz lechickiej królowej, Gwinony, zostaje poddany wymyślnym torturom. Jako *senex*, człowiek o twardym sercu, mężnie znosi wszelkie katusze. Jednocześnie zaś cielesne cierpienia Derwida wyzwają jego duchowość. *Senex* zmienia się w *puer*'a. Można przypuszczać, iż owo *transitum* bohatera dokonuje się za sprawą repliki mitu Północy. Bowiem postać Derwida wolno określić jako paralelną z Odynem. Bohatera Słowackiego łączą ze skandynawskim bogiem: wiszenie na drzewie, oślepienie, dobrowolne przebicie się włócznią oraz to, że obaj są poetami³³. Jednak Odyn to przede wszystkim bóstwo wojenne. Jego pojawienie się zawsze doprowadza przeciwników do wojny. Również Derwid wydaje się obdarzony „odynicznym” pragnieniem walki. Za potwierdzenie tej tezy niech posłużą słowa samego bohatera: „Ja czuję w sercu jakąś moc zabójczą/ która mym słowom da moc zabijania” (I, 3, w. 239-240)³⁴. Owa „moc” wydaje się zdolnością, nad którą Derwid nie może zapanować. Została ona mu darowana jakby „z góry” i ma charakter transcendentny, przy czym owa „moc zabójcza” sprawia, że Derwid dobrowolnie chce się zabić. Postępuje tak, jakby wzorem swojego północnego „poprzednika” pragnął odkryć tajemnicę życia i śmierci. Wbija sobie więc sztylet niczym odyniczną włócznię³⁵ w samo serce (V, 5, w. 228). W przeciwieństwie do rannego tylko Odyna, Wened ginie.

Nawiązując do motywu cierpienia, które upodabnia króla Wenedów do Odyna, trzeba zaznaczyć, że przyczyny udręki obydwu bohaterów są różne. O ile bowiem tortury północnego boga (wiszenie na drzewie przez dziewięć dni, oddanie Mimirowi w zastaw swego oka, aby pić ze źródła mądrości, przebicie swego boku włócznią³⁶) wynikają z jego woli, o tyle wenedyjski król doświadcza ich jako zakładnik Lechitów, z rozkazu królowej Gwinony (wiszenie na drzewie, wyłupienie oczu, obrzucanie kamykami przez synów Lecha, uwięzienie w wężowej wieży). Wydaje się jednak, że w obu przypadkach los bohaterów jest już przesądzony i wszystko dzieje się zgodnie z nakazem Fortuny. Cierpienia północnego boga wzbogacają go wewnętrznie. Będąc na granicy życia i śmierci, poznaje tajemnicę egzystencji: „obcuje” zarówno ze światem ziemskim, jak i z tym, co przynależy do sfery *sacrum*. Odyn, zdobywszy w zaświatach wiedzę tajemną, powraca do ziemskiego życia. „Jego krzyk [spowodowany dotkliwym bólem – R.M.] można uznać za tożsamy z pierwszym krzykiem niemowlęcia i znak ponownych narodzin. Ale jest to już inny Odyn, bogatszy o zdobytą wiedzę”³⁷. Podobnie dzieje się u Derwida. „Odyniczna” udręka umożliwia starcowi nie tylko nabycie jeszcze jednego „nowego” doświadczenia, lecz także służy pewnemu duchowemu odrodzeniu króla. Można przypuszczać, że Derwid, wzorem bohatera północnych mitów, stanie się jakby nowo narodzonym

³³ Zob.: L.P. Słupecki, *Mitologia skandynawska w epoce wikingów*. Kraków 2003, rozdział *Odyn*, s. 96-128.

³⁴ Tekst *Lilli Wenedy* cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie. Dramaty*, t. 4, red. J. Kleiner. Wrocław 1953. Cyfra rzymska oznacza numer aktu, zaś arabska – numer sceny.

³⁵ Włócznia była nieodzownym atrybutem Odyna. Bóg, dokonując samoofiary, przebił się nią. Zob.: L.P. Słupecki, *Mitologia skandynawska...*, rozdział *Odyn*.

³⁶ Por.: ibidem. Mimir był wujem Odyna.

³⁷ Ibidem, s. 120.

dzieckiem *puer*. A to pozwoli mu jeszcze mocniej nawiązać kontakt ze światem nadprzyrodzonym i uzyskać magiczną, tajemną wiedzę. Bo przecież – jak myśleli romantycy – doświadczenie przeszłości, a zarazem zdolność do rozumienia przyszłości „czyni z dziecka filozofa, mędrca, który patrzy na życie przez pryzmat śmierci [...]”³⁸. W *Lilli Wenedzie* tym mędrcom, a zarazem poetą jest Derwid. Doświadczenie cierpienia implikuje duchowe dzieciństwo *senex*’a i pozwala mu ogłądać świat oczyma dziecka. Derwid *puer* patrzy nań przez pryzmat własnej śmierci. Dzięki temu uzyskuje dostęp do wiedzy tajemnej. Jak Odyn pragnie odkryć tajemnicę życia i śmierci. Uznajmy więc, iż Słowacki poprzez wprowadzenie „odyniczności” Derwida przeobraża i rozbudowuje tradycyjny topos *puer-senex*. W ujęciu poety dziecko-starzec to już nie tylko – jak u Curtiusa – mądry chłopiec lub w „odwróconej” wersji „młody duchem” starzec, ale pogodzony z losem, nowo narodzony człowiek, którego doświadczenie cierpienia pozwala mu więcej wiedzieć i rozumieć. Taki właśnie w dramacie jest Derwid. Jego postać staje się odwróconą poetycką figurą *puer-senex*; pierwszy z członów odsyła do wieku bohatera, drugi wiąże się z jego „odynicznym” cierpieniem.

Ale dzieciństwo Derwida wolno rozumieć także w odmienny sposób. Chociaż sens udreki Odyna i Derwida wydaje się podobny, to jednak w każdym z tych ujęć jest on różny, bowiem, jak już wspomniałam, o ile tortury boga były dobrowolne, a poddany cierpieniu miał świadomość zdobycia tą drogą nadprzyrodzonych prerogatyw (zdobył wiedzę o magicznych runach, stał się pierwszym poetą i kapłanem, a tym samym uzyskał najwyższą władzę³⁹), o tyle król i kapłan Wenedów zostaje tej „szansy” pozbawiony. Derwid jako lechicki zakładnik nie ma władzy nad sobą ani władzy w ogóle. Na skutek międzyplemiennej walki cieszący się dotąd poważaniem król Wenedów, *senex*, staje się uzależnionym od Lechitów, nieświadomym swego losu *puer*. Zatem w pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z postacią Derwida, duchowo odrodzonym starcem *puer*, w drugim zaś – ze zdziecinniałym *senex* (albo ponownie *puer*), który znajduje się w niebezpieczeństwie, gdyż dostał się pod lechicką „opiekę”. Ta złożoność kreacji Weneda upoważnia do konkluzji, iż owe – by tak nazwać – Derwidowe *iuvinitas* i *senium* należy rozpatrywać w dwóch kategoriach: pierwszą, jak już wspomniałam, w odniesieniu do sfery duchowej bohatera, zaś drugą – do jego cielesności, przy czym łacińskie znaczenia tego ostatniego słowa: podeszły wiek, starcza niemoc oraz przygnębienie i smutek, trafnie określają kreację omawianej postaci.

Ową metamorfozę Derwida *senex*’a w *puer*’a Słowacki powtórzy jeszcze w scenach, w których opisuje trzy próby ratowania zakładnika. Wymyśla je córka króla, Lilla. Pierwsza próba polegać ma na odcięciu Derwida z drzewa toporem rzuconym przez Polelum, druga to uspienie węży grą Lilli na harfie (groźne gady znajdują się w wieży, w której Derwid został uwięziony), zaś trzecia wiąże się z nakarmieniem przez Lillę głodnego więźnia sokiem lilii (kwiaty pochodzą z wianka Derwidowej córki). Dla potrzeb tego tekstu omówię pierwszą i trzecią próbę ratowania Derwida.

³⁸ L. Libera, *O dziecięcym filozofie Słowackiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1979-1980, R. XIV-XV, s. 113.

³⁹ Zob.: L.P. Słupecki, *Mitologia skandynawska...*, rozdział *Odyn*.

Lech, przystając na pierwszy pomysł Lilli, zwraca się do Lelum i Polelum tymi słowami:

Jeśli z was który o sto kroków rzuci
Topór na ojca, i tak weń wymierzy,
Że wiszącemu na drzewie za włosy
Starcowi tylko włos ustrzyże siwy:
To będzie wolny razem ze swym bratem.
(II, 3, v. 289-293)

Jeśli próba zakończy się pomyślnie, król Lechitów obiecuje, że wenedyjski władca i jego synowie (Lelum i Polelum) będą wolni. Zacytowany fragment zawiera w sobie jednak jeszcze inny aspekt, zaś wyjaśnienie go pozwoli na wskazanie odniesienia do mitologii Północy, a zarazem na przedstawienie, w jaki sposób Słowacki włącza do swojej narracji mit *puer-senex*.

Obdarzenie przez poetę bliźniaczej pary Lelum-Polelum zdolnością posługiwania się toporem oraz mocą panowania nad piorunami – (Roza) „Wołajcie oba groków łańcuchami” (V, 8, w. 309) – pozwala przypuszczać, iż „rycerz [...] z Tella, z Kastora i z Poluksa złożony”⁴⁰ wymyka się zamierzeniom autora, o których pisał w liście dedykacyjnym do wydania dzieła i odsłania zupełnie inną stylizację bohatera. Wydaje się bowiem, iż owego dwugłowego wodza Lelum-Polelum (bracia zostają przez kapłankę Rozę Wenedę skuci łańcuchem) Słowacki kreuje na północnego boga piorunów, nazywanego Thorem. Aby przybliżyć postać tego mitycznego bóstwa, posłużę się tekstem *Eddy prozaicznej* w przekładzie Joachima Lelewela:

Thor (piorun) jest bóg najślawniejszy i najmocniejszy, zwany często Asathor (Asów piorun? Czyli bóg Thor) i Aukuthor (jadący Thor). [...] Nadto posiada trzy kosztowności. Pierwszą jest obuch Miolner (płatający, druzgocący), który rzucony sam powraca: znają go dobrze olbrzymi tak lodu, jak gór. Drugą Meigen giordernar (pas siły), który gdy zapnie, dwakroć sobie siły przymnaża. Trzecią rękawica żelazna, bez której obucha nie używa” (Damesaga 19 (11))⁴¹.

Gdyby więc zastosować paralelę Thor–Lelum–Polelum, trzeba uznać, iż postacie te łączą ze sobą posiadana broń oraz związek z piorunami. Przy czym północny bóg posługuje się młotem (obuchem), zaś bohater Słowackiego toporem. Wydaje się, że Słowacki wprowadza również inne elementy uzbrojenia Thora, ale (jak w przypadku topora) w przekształconej postaci. Bowiem pas wielokrotniający siłę może wyobrażać łańcuch, którym zostali skuci przez Rozę bliźniacy Lelum-Polelum, zaś żelazną rękawicę – wyciągnięta do rzutu toporem i przypominająca kształtem rękawicę dłoń Polelum (na określenie topora poeta używa też słowa „żelazo”: „Pomyśl – ty dobrze władasz tem żelazem” (II, 3, w. 311)).

Wolno więc przyjąć, iż dzięki ujawnionej tu replice mitologii Północy możliwe staje się zrozumienie kreacji „podwójnego” bohatera. Omawiając elementy uzbrojenia

⁴⁰ *Do Autora „Irydiona”*. List II. Cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie. Dramaty...*, s. 287.

⁴¹ J. Lelewel, „*Edda*” to jest księga religii dawnych Skandynawii mieszkańców. Wilno 1828 (wydanie II), s. 113.

stylizowanego na Thora Polelum-Lelum, warto zwrócić uwagę, iż zostały one przedstawione przez Słowackiego w kontekście chrześcijaństwa. Łańcuch owinięty wokół wyciągniętych w kierunku nieba, jakby w geście modlitwy, dłoni Polelum-Lelum (na stosie pogrzebowym) może wyobrażać także różaniec (V, 8).

Ale w dramacie sfera *sacrum* została podkreślona jeszcze w inny sposób, mianowicie przez obraz nieboskłonu, na którego wyobrażenie składają się często przywoływane przez Rożę „Chmury!” oraz siwe, przerzedzone włosy Derwida, za które został powieszony na gałęzi. Tworzą one jakby koronę drzewa. Przez nią prześwituje niebo. Ponieważ uderzenie toporem ma na celu odcięcie z drzewa zakładnika, scenę można odczytać w ten sposób: wyciągnięta dłoń Polelum do rzutu ostrą bronią w rzeczywistości zostaje również skierowana w stronę wyobrażanego *sacrum*. Przy czym powieszony na gałęzi Derwid, w taki sposób, by nie dotykał stopami ziemi, powoduje, że Wened, jak *puer eternus*, znajduje się jakby bliżej nieba. Przestrzeń wertykalna, którą wyznacza drzewo, implikuje sferę duchową bohatera, jego *sacrum*.

Również sama czynność odcinania toporem Derwida przez Polelum ma charakter sakralny. Zostanie ona wyjaśniona na podstawie frazy, którą wypowiada chór harfiarzy. Cytuję: „Cóż będzie, jeśli topór w czaszce jęknie?! Topór, co w drżącej ręce syna miga” (II, 3, w. 364). Ważne dla analizy będą słowa: ‘topór’, czaszka oraz dźwięk, który rzekomo ma wydobywać się z broni. W rzeczywistości ów jęk jest synonimem bólu, który może odczuć Derwid wskutek niecelnego rzutu ostrym narzędziem. Tak skonstruowaną frazę można odczytać jeszcze w inny sposób. Rzut toporem przez Polelum na wzór uderzenia młota Thora nastąpi *en face*. Świadczą o tym słowa syna: „Przez błysniecie/ Mego topora utraciłby oczy” (II, 3, w. 340-341). Polelum wyraża zaniepokojenie, aby ojciec wskutek odniesionych ran nie stracił wzroku. Gdyby zatem wziąć pod uwagę wypowiedź bohatera, to słowo ‘czaszka’ w rzeczywistości odnosiłoby się do czoła Derwida. Takie rozumienie słów Polelum pociąga za sobą dalsze konsekwencje. Jęk, który miałby wydobywać się z czaszki Derwida z powodu niecelnego uderzenia topora-młota, tak naprawdę odnosiłby się do ojcowskiego czoła. Warto podkreślić, iż wspomniane narzędzie jest też oznaką władzy.

Przykładem takiej symboliki może być zwyczaj oznajmiania śmierci głowy państwa watykańskiego. Kardynał pełniący funkcję kamerlinga (pokojowego) trzykrotnym uderzeniem młotka w czoło papieża potwierdza jego zgon. Dosłowny sens tego zwyczaju można odczytać w następujący sposób: jeśli zmarły nie wyda z siebie żadnego dźwięku, oznacza to, że „rzeczywiście” nie żyje. Słowacki, uwypuklając motyw topora-młota, mógł go zaczerpnąć więc z powszechnie znanego rytuału. Odwrócił jednak jego sens. Rzut Polelum, który obawia się jęku topora – uderzenia ojca w czoło, „nie chybi celu”. Derwid zostaje odcięty od gałęzi drzewa. Uratowanie króla spowoduje, że nie wyda on z siebie żadnego dźwięku. Jednak próba uderzenia toporem, podobnie jak kardynalskim młotkiem, staje się, jeśli nie potwierdzeniem, to przynajmniej zwiastunem rychłej śmierci Weneda. Taka interpretacja wydaje się uzasadniona, ponieważ omawiany zwyczaj dotyczy głowy państwa watykańskiego. Jest to szczególnie ważne w odniesieniu do postaci bohatera. Derwid to przecież władca królestwa wenedyjskiego, osoba dostojna i poważana. Poza tym dzięki dębowej koronie na skroniach, która swoim wyglądem przypomina aureolę, wolno wi-

dzieć w nim postać związaną z *sacrum*. A to z kolei skłania do myślenia o kraju Wenedów w kategoriach państwowej organizacji, którą można nazwać, jeśli jeszcze nie chrześcijańską, to przynajmniej jej wyraźnym *originum*. W takim rozumieniu uwolniony z lechickiej niewoli dzięki Polelum dawny plemienny władca Derwid *senex* miałby stać się *puer*, rewelatorem nowego państwa. Jednak do tego nie dojdzie, bowiem zapowiedziana przez Rozę katastrofa, która spotka bohaterów uniemożliwia wykonanie mu owej misji. Derwid nie będzie więc *puer*, protoplastą nowego państwa, ani też nie ocali swego życia jako *senex*, dawny przywódca krainy Wenedów.

Inną wymyślną torturą dla Derwida jest pomysł umieszczenia zakładnika w więzy pełnej jadowitych węży. Zgodnie z planem Gwinony ma on tam zginać albo od ukąszenia gadów, albo z powodu głodu. Cierpienia Derwida ilustrują słowa Gwinony. Cytuję: „Wiercony srogim głodem aż do kości” (IV, 3, w. 255). Istotne wydaje się porównanie uczucia głodu do czynności wiercenia. Ta zaś budzi skojarzenia z przebijaniem i przeszywaniem. A to z kolei sprawia, że głód zostaje utożsamiony z bólem. Dotkliwość takiego stanu poeta dodatkowo zaznacza przez epitet: „srogi” oraz wyrażenie „do kości”. Tym samym – wydaje się – tworzy domyślną kliszę. Brzmi ona: „ból przeszywający kości”. Zatem cierpienie Derwida spotęgowane zostało do granic wytrzymałości. Słowacki sugeruje: jeśli więzień natychmiast nie otrzyma pożywienia, wkrótce czeka go śmierć głodowa.

Analizowaną frazę można również potraktować jako odsyłającą do motywu apokaliptycznego, bowiem odczucie sięgającego kości głodu-bólu nasuwa skojarzenie z przebijaniem i przeszywaniem. W tym miejscu warto powołać się na spostrzeżenia Zwierzyńskiego, który badał w twórczości Słowackiego obecność obrazów rozcinania apokaliptycznym mieczem „wychodzącym” z ust Chrystusa (Ap. I, 16)⁴². W omawianej frazie taką funkcję spełniały głód-ból przeszywający kości. Głodujący i oczekujący na własną śmierć Derwid *puer eternus* owym domniemanym mieczem dąży jakby do rozcięcia „otwarcia niebios”⁴³, do spotkania „twarzą w twarz” z Bogiem.

Jednocześnie wydaje się, iż analiza tej frazy mogłaby zostać rozpatrzona w świetle ikonografii chrześcijańskiej. Mam na myśli postać Jezusa Miłosiernego. Centralny punkt obrazu stanowią dwa strumienie promieni wydobywające się z przebitego boku Chrystusa: jasny – symbolizujący wodę oraz czerwony – ilustrujący krew. Pominąwszy znaczenie ich kolorystyki, wolno chyba uznać, iż każdy z owych strumieni wygląda jak świetlisty apokaliptyczny miecz. Rozdzierają one i przeszywają szaty Jezusa. Według ogólnie przyjętej wykładni sens obrazu zawiera w sobie przesłanie, które polega na spełnianiu uczynków miłosierdzia. Są one dwójakiego rodzaju: względem duszy oraz względem ciała. Do pierwszych należy między innymi pocieszanie strapionych, zaś do drugich: nakarmienie głodnych, odwiedzanie chorych i więźniów. Gdyby zatem uznać, iż scena, w której poeta przedstawia Lillę podającą

⁴² L. Zwierzyński, *Apokaliptyczność w poezji mistycznej Słowackiego*, s. 251-252. W: *Apokalipsa: symbolika, tradycja, egzegeza*, t. 2, red. K. Korotkich, J. Ławski. Białystok 2006-2007.

⁴³ Ibidem, s. 252. Lucyferyczną próbą „otwarcia niebios” Zwierzyński nazywa zachowanie się Popiela. Zdaniem badacza bohater *Króla-Ducha* dąży „do zetknięcia się z Bogiem przez mnożenie, eskalację zbrodni”. Słowa Zwierzyńskiego, które użyłam w odniesieniu do Derwida, określają postawę króla Wenedów, który w przeciwieństwie do Popiela – wydaje się – raczej cierpliwie oczekuje śmierci jak *senex* i nie chciałby jej przyspieszać.

uwięzionemu Derwidowi „kwiatowy pokarm”, świadczy o wymienionych uczynkach miłosierdzia, to bohaterka spełnia je wszystkie.

W poetyckiej wizualizacji apokaliptycznego miecza-głodu-bólu istotny wydaje się jednak tzw. aspekt oralny. W *Apokalipsie* jego odzwierciedleniem są usta Chrystusa, z których „wychodzi” wspomniany miecz. W dramacie natomiast ów aspekt został ujawniony w scenie karmienia ojca przez Lilię sokiem z kwiatów (pochodzą one z jej wianka). Stary król, łapczywie ssący kwiaty podawane przez córkę, zachowuje się jak wiecznie nienasycony *senex* (Saturn), który łaknie wszystkiego, co implikuje młodość, witalność, bowiem lilie są synonimem kondycji Lilli. Gdy zostaną pozbawione soku, zwiędną, a wraz z nimi umrze Derwidowa córka.

Podająca ojcu pożywienie Lilla przywodzi również na myśl obraz karmiącej matki. Stary Derwid ssa kwiaty z wianka jak matczyną pierś (kształt wianka ją przypomina). Zachowuje się przy tym niczym niemowlę – *puer*; płacze i śmieje się na przemian. Dzięki takiej stylizacji Lilli możliwe staje się odczytanie sceny w kontekście schryścianizowanym. Inspiracją do jej stworzenia mógł być obraz karmiącej Madonny. Gdyby więc uznać Lillę za przeobrażone poetyckie wcielenie *Mater lactans*, a posilającego się Derwida za postać paralelną z Boskim Dzieciątkiem, to węzowa jama „zamienia się” w dramacie Słowackiego w betlejemską grootę. Apokaliptyczne staje się arkadyjskie. Król dzięki córce zostaje przywrócony do życia. Jest jak nowo narodzone dziecko – *puer*. Zaś kwiatowy sok staje się mlekiem, które:

łączy biegunowości *senex* i *puer*. Jako początek jest mleko, jest *prima materia*, ponieważ zaczynamy od piersi. Jako koniec, mleko jest *prima materia*, a jednocześnie *sapientia*, która ożywia starca dzięki swojej piersi. Początek i koniec procesu zostają połączone poprzez mleko, które rozpuszcza w słabość fizycznie starca i powoduje, że krzepnie on w mądrość nowego duchowego człowieka⁴⁴.

W scenie karmienia Derwida, nawiązującej do chrześcijańskich źródeł, wolno dopatrzeć się też inspiracji mitologią Północy. Jeśliby uznać, że kwiatowy sok-nektar, zgodnie zresztą z antycznym toposem poety-pszczoły⁴⁵, w ustach Derwida staje się miodem, to można nazwać go „miodem poezji”. W mitologii Północy owym „miodem poezji” określano rodzaj cudownego napoju⁴⁶. Po skosztowaniu magicznego trunku każdy mógł stać się poetą. Ów napój miał najwyższy w panteonie bóstw północnych – Odyn. Zdobycie miodu wiąże się z następującym mitem: bóg pod postacią węża zakradł się do olbrzymki Gunnlody (imię typowe dla walki-

⁴⁴ J. Hillman, *Senex i puer: aspekt...*, s. 66. Niemowlętami nazywano neofitów. Zob.: E.R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 144.

⁴⁵ Zob. na ten temat: J.M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968, s. 199.

⁴⁶ Według mitów Północy „miodem poezji” nazywano napój zmieszany z krwią zamordowanego Kwasira, męża zrodzonego w wyniku pojednania Asów z Wanami. Członkowie zwaśnionych rodów bogów na znak pokoju splunęli do wspólnego naczynia i w ten sposób powołali do życia istotę, która znała odpowiedź na każde pytanie. Zob.: L.P. Słupecki, *Mitologia skandynawska...*, s. 86-87.

rii⁴⁷); spędziwszy z nią trzy noce, otrzymał od niej trzy łyki miodu, a potem – przemieniony w orła – uciekł z cenną zdobyczą⁴⁸.

Zdaniem Leszka Pawła Słupeckiego motyw zdobycia „miodu” można uznać za obrzęd hierogamii powiązanej z inicjacją. Uzyskawszy ów cenny napój, Odyn – jako „Pan poezji” – w nieograniczony sposób mógł tworzyć rymy i poezję. Dzięki niemu posiadaczami miodu stali się też inni bogowie, Asowie. Jednak – zauważył badacz – pierwiastek żeński odgrywał tu znaczną rolę. O ile bowiem ze sztuką runiczną zapoznał bogów (Asów) Odyn, o tyle do świata ludzi trafiła ona dzięki walkirii (kapłance Odyna – R.M.) o imieniu Sygurda⁴⁹.

Nie można zatem wykluczyć, iż scena karmienia Derwida stanowi replikę mitu Północy. Tak rzecz ujmując, bohater Słowackiego po raz kolejny staje się postacią paralelną z poetą Odynem, zaś Lilla – z walkirią, jedną z kapłanek północnego boga wojny. Rola „służek Odyna” polegała na tym, że wybierały one spośród walczących wojowników najdzielniejszych i zabierały ich z pola walki wprost do znajdującego się w zaświatach odynicznego pałacu, nazywanego Walhalla⁵⁰.

W utworze Słowackiego Derwidowa córka, podobnie jak walkiria, ma kontakt ze światem nadprzyrodzonym. Już w *Prologu*, nazywając siebie „Umarłą”, zapowiada, że wzorem odynicznej kapłanki potrafi „obcować” ze śmiercią. Interpretacja jest tym bardziej uzasadniona, gdyż w scenie przygotowania do pogrzebu zmarłej, udużonej przez Gwinonę Lilli pojawiają się dziewice „jak białych stado łabędzi” (V, 2, w. 29) – mogło by się wydawać – towarzyszki jej losu. Zgodnie z przekazem mitologii Północy walkirie jako kapłanki Odyna składały śluby czystości na wierność Odynowi i ubierały się w łabędzie pióra⁵¹.

Słowacki przekształca ich obraz. W dramacie rolę odynicznej kapłanki odgrywa Lilla. Poeta porównuje ją do białego gołąbka „bez plamki”, a więc – wolno sądzić – „bez grzechu”. W ten sposób Słowacki podkreśla niewinność, czystość wenedyjskiej kapłanki i jej (jak u *puer*'a) duchowy aspekt. „Biała” jak biały gołąb Lilla staje się podobna do białej niczym łabędź dziewiczej walkirii. Takie zaś potraktowanie bohaterki pozwala Słowackiemu na uwypuklenie motywu śmierci, która zagraża uwięzionemu Derwidowi i Lilli. To powiązanie ze śmiercią czynią z bohaterów *senes*, którzy wkrótce, przekroczywszy jej próg, staną się *pueri eterni*.

*

Lech wydaje się młodszy od Derwida. Jego młodzieńcza siła objawia się w tym, że pokonuje króla Wenedów i bierze go w niewolę. Zdaje się jednak być tym faktem zdumiony, gdy swojej żonie wyznaje:

⁴⁷ Walkiriami nazywano kapłanki Odyna. Zob.: ibidem, s. 239-249.

⁴⁸ Na temat pozyskania „miodu poezji” możemy przeczytać w *Havamal*, pieśni pochodzącej z *Eddy Poetyckiej*.

⁴⁹ Por.: L.P. Słupecki, *Mitologia skandynawska...*, s. 90.

⁵⁰ Por.: ibidem, s. 239-249.

⁵¹ Walkirie przyjmowały postać łabędzi. Zob.: D. Dominik-Stawicka, *Romantyczne dziedzictwo Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*. Warszawa 2006, s. 111.

Gwinono, patrzaj, jaki to lud rosły.
Ja komar i krew z niego wycodziłem,
I wycisnąłem w rękę, jak cytrynę.
(I, 1, w. 17-19)

Bohater porównuje się do komara, który wycodził/wypił krew z Derwida, odebrał władzę królowi. Zestawienie Lecha-owada z upodobnionym do cytryny Wenedem jest hiperbolizacją. Słowacki podkreśla: oto przewyższający wzrostem lud Wenedów zostaje „wyciśnięty w rękę jak cytryna”, pokonany przez drobnego niczym *puer* Lechitę. Owoc pozbawiony soku staje się bezużyteczny, martwy. Wenedom brakuje ożywczej siły, młodzieńczego ducha, zapału, który charakteryzuje Lechitę *puer*'a.

Lech jednak nie wzbudza podziwu u Gwinony. W jej oczach nie jest bohaterem *puer*. Królowa wypomina mu:

Patrz na brata Czecha;
Jemu się także ty oszukać dałeś;
Toteż postąpił z tobą jak z dzieciną,
Sam zabrał kraje we dwóch pokonane,
A ciebie wysłał aż w północne lody.
(I, 3, w. 160-164)

Słabość Lecha – zdaniem Gwinony – objawia się w jego braku zdecydowania. Za potwierdzenie tej tezy niech posłużą także słowa samego bohatera. Król pyta małżonkę: „Cóż robić z temi ludźmi żelaznymi?” (chodzi oczywiście o *senes* Wenedów). Odpowiedź Gwinony brzmi: „Rada jest moja, zbyć się ich na zawsze”. Lech waha się i ponownie pyta z niedowierzaniem: „Co? – pozabijać?” (I, 3, w. 145-148). Według Gwinony Lechita wtedy dopiero umocni swoją międzyplemienną pozycję jako *senex*, gdy zdecyduje się dokonać rzezi Wenedów.

Okrutna i chciwa (niczym *senex*) Gwinona zwraca się do męża także w ten sposób:

Ty zawsze ufasz w szczęście i fortunę,
I w tę gorącość krwi, co ciebie rzuca
W niebezpieczeństwa: a nie myślisz o tem,
Że mamy dzieci, które pójdą z torbą,
I miecz ojcowski przedadzą za szeląg
Jeśli ich życiu nie postanowimy
Na dobrze, stale zbudowanym tronie.
(I, 3, w. 153-159)

Ową „gorącość krwi” – porywczość, przyśpieszenie, która cechuje *puer*, Lech ma zamienić na wiążącą się z *senex* stałość. Król Lechitów musi zapewnić swoim synom stabilną, silną władzę „zejść na ziemię” i uzmysłowić sobie twardą rzeczywistość: trzeba pokonać Wenedów, a na gruzach ich państwa założyć nowe, lechickie królestwo. Tym samym stanie się *puer* i *senex* równocześnie.

Gwinona i Lilla

Chociaż Gwinona oczekuje dojrzałego zachowania się Lecha, to sama wydaje się właśnie niedojrzała i kapryśna niczym *puer*. O jej zmiennym uosobieniu świadczą słowa Lecha, który nazywa ją frygą (rodzaj bąka służącego do zabawy dzieciom) „z rozpalonej stali”, a kiedy każe żonie odwiązać Derwida powieszzonego na drzewie, pyta: „Cóż to? jużes gniewna? (II, 3, w. 196). Ta niedojrzałość Gwinony powoduje, że próbuje ona „bawić się” Derwidem jak rozkapryszone dziecko *puer* i do tej zabawy zachęca swoich synów. Namawia ich by do zawieszonoego na drzewie zakładnika strzelali z łuku i rzucali weń kamykami. Następnie poleca dać dzieciom do zabawy harfę Derwida, a najmłodszemu Gwinonkowi wylupione gałki oczne Weneda. W ten sposób – sądzi – zaszczerpi w chłopcach ducha bojowego i nauczy ich osławiania się z cierpieniem i śmiercią. Zaprawione w boju i obeznane z *ars moriendi* dzieci Lecha – jej zdaniem – staną się *senes*. A to pozwoli im zwyciężyć Wenedów.

Zgodnie z tytułem tego podrozdziału pragnę zwrócić uwagę na wzajemne relacje Gwinony i Lilli. W projekcie Słowackiego wenedyjska kapłanka Lilla zdaje się być Gwinoną *a priori*. Można przyjąć, że hardość skandynawskiej dziewczki, jak nazywał w liście dedykacyjnym, poprzedzającym wydanie dzieła, Lechitkę Słowacki, zostaje przeciwstawiona łagodności Wenedzianki. Jednak niezupełnie tak się dzieje. Gwinona bowiem staje się bezsilna wobec trzykrotnych udanych działań Derwidowej córki. I odwrotnie, skuteczność Lilli maleje wraz z narastającą przewagą Gwinony. Jest to jakieś równoważenie postaw bohaterek, które powoduje, iż stają się dla siebie godnymi rywalkami. Dodatkowo skonstrastowanie barw białej (Lilla) i czarnej (Gwinona) znajduje tutaj swoje uzasadnienie. Biel symbolizuje niewinność, doskonałość, czystość, prawdę. Natomiast czerń jest przeciwieństwem wszystkich tych cech.

Gdyby teraz „czytać” w Gwinonie Lillę, to paralela między dwoma bohaterkami staje się jeszcze bardziej wyraźna. Biała barwa wenedyjskiej królowny zestawiona z czarnym kolorem islandzkiej królowej implikuje jakąś „alchemiczną” przemianę Lilli i podkreśla jej niezłomność i nieugiętość. Inaczej mówiąc, kojarzona z czernią Gwinona *senex* zapowiada *puer*'a – jasną, białą Lillę. Wydaje się, że to właśnie Gwinona nakłania do heroicznych czynów Lillę. Pod wpływem Lechitki Wenedzianka nabiera hartu ducha. Gwinona, jako reprezentantka obcego ludu, narzuca wenedyjskiej autochtonce swój północny kodeks postępowania. Za sprawą lechickiej królowej Lilla ma szansę zostać królową swego ludu. Gwinona w pewien sposób przygotowuje królownie pole do działania. Jest *senex*, jej mentorką i przewodniczką. Lilla korzysta ze wskazań Gwinony. Młodzieńcze bohaterstwo i heroizm kapłanki, wiążące się z wyzbyciem lęku przed śmiercią, doprowadzają ją w końcu do zguby. Lilla zostaje uduszona, ginie również Gwinona. Bo obydwie kobiety *senes* „oswoiły się” z umieraniem.

Roza i święty Gwalbert

Roza, córka Derwida, jako wenedyjska kapłanka została obdarzona darem jasnowidzenia (aspekt *senex*'a). Wróży zagładę swojemu ludowi i przepowiada jego

ostateczną katastrofę. Słowacki nazywa Rożę olbrzymką. Jest prawdopodobne, że poeta, kreując jej postać, sięgnął do mitologii Północy i przeobraził mit o praolbrzymie Ymirze⁵².

W *Eddie Poetyckiej* czytamy: „Dawny jest wiek, kiedy Ymer żył; piasku, ni morza, ani wiatru było. Nikt ziemi nie widział, ani w górze nieba: pusta przestrzeń, nigdzie trawy” (3)⁵³. Zacytowana fraza Lelewela na temat Ymira z *Eddy Poetyckiej* odsyła (przypis autora (3)) do jego przekładu *Nowej Eddy (Prozaicznej)*. Historyk pisze:

Synowie Bore, zabili Ymera, z którego tyle krwi wyszło, że wszyscy olbrzymi potonęli. Jeden tylko Bergelmer (góra stara) z rodem swoim na statku schroniony ocalał. Ciało Ymera synowie Bore na środek Ginnungagap⁵⁴ wyciągnęli: z ciała zrobili ziemię, ze krwi wodę, z włosów trawę, z kości góry, z czaszki niebo. Okrągła jest ziemia morzem oblana, przy którym przesiadują olbrzymi. W środku ziemi zbudowali z brwi Ymera, przeciw olbrzymom wystawiony Midgrad (średni gród). Rzucili też mózg Ymera w powietrze, a z tego powstały chmury (Dämesaga (6) 4, s. 107).

Zatem narodziny świata zostały okupione śmiercią praolbrzyma, którą można uznać za praofiara niezbędną do powołania życia na ziemi, jakby przejścia ze stanu chaosu do kosmosu. Istotnym motywem wydaje się tu potop wywołany przez krew praolbrzyma. W owej krwi utopili się wszyscy pierwsi olbrzymi. Ocaleni tylko Bergelmer ze swoją żoną. Uratowana para dała początek przyszłym pokoleniom⁵⁵.

Kreacja krwawoczerwonej Roży, „w krwi wyziewach”, w pobliżu „zaczerwionego” Gopła, zupełnie jak po krwawym potopie wywołanym przez krew praolbrzyma, przypomina mit dotyczący Ymira. Kapłanka, co prawda, w przeciwieństwie do swojego „północnego poprzednika” nie ginie, a jej ciało nie staje się materiałem do stworzenia świata, ale bohaterka Słowackiego zawsze zjawia się w obecności: trupów, krwi, czaszek, mózgu, kości, które niejako wyobrażają owe cielesne szczątki zamordowanego praolbrzyma, według mitów Północy – niezbędne do powołania życia na ziemi.

Już sama siedziba Roży opisana w *Prologu* przywołuje obraz czaszki. Wieszcza mieszka w „obszernej grocie [...] wykopanej w ziemi; w [której – R.M.] ścianach [są – R.M.] okrągłe dziury, przez które widać rozległe pola i daleki krajobraz – światło zachodzącego słońca” (*Prolog*). „Okrągłe dziury” można odczytać jako otwory powstałe w miejscach oczodołów. Przez nie Roza może oglądać świat, „rozległe pola”, ziemię, która wprawdzie nie powstała z jej ciała, ale kapłanka ma nad nią władzę. Przepowiednie wróżki zadecydują o losach ziemi i jej mieszkańców: Wenedów i Lechitów.

⁵² O Rozie i Świętym Gwalbercie pisałam w artykule *Filiacje „Lilli Wenedy” Juliusza Słowackiego z mitami „Eddy Poetyckiej”*, s. 31-38. W: *Słowacki w perspektywie tradycji i przyszłości*, red. O. Kryszowski. Warszawa 2011.

⁵³ J. Lelewel, „*Edda*” to jest... Zacytowany ustęp z *Eddy Poetyckiej* odsyła do *Eddy Prozaicznej*. Cyfra w nawiasie oznacza nr przypisu. Lelewel przełożył fragmenty dwóch części *Eddy*.

⁵⁴ *Ginnungagap* była to otchłań (czeluść), która, jak podaje eddaiczna pieśń *Voluspa* (3), istniała przed powstaniem świata. Zob.: L.P. Słupecki, *Mitologia skandynawska...*, s. 26.

⁵⁵ Por.: *ibidem*, s. 30.

Wyobrażenie czaszki jako miejsca zamieszkania Słowacki powtórzy w akcie I, scenie 2, gdy będzie opisywał siedzibę świętego Gwalberta – „cela pustelnika podobna [jest – R.M.] kształtem do wnętrza czaszki olbrzymiej”. W tym drugim przypadku do czaszki nie została więc przyrównana grota, ale pustelnicza cela. Jednak kontekst w obu poetyckich przekazach wydaje się bardzo podobny. Kapłanka, tak jak misjonarz Gwalbert, potrzebuje jakiegoś azylu służącego za miejsce do kontemplacji i modlitwy. Jednocześnie zaś motyw czaszki „odtworza” utarty w kulturze symbol przemijania i śmierci.

Pomysł upodobnienia groty do czaszki mogła poecie dostarczyć scena z francuskiej wersji *Eddy* Paul Henri Malleta. Znajduje się w niej fragment opisujący podróż Odyna do krainy wróżki nazywanej volvą (*nota bene* volva też jest olbrzymką⁵⁶): „Odin poursuit sa route, son cheval fait trembler & retentir les cavernes souterraines: enfin il touche au prosond séjour de la mort, & s'arrête près de la porte orientale, où est le tombeau de la prophétesse”⁵⁷.

Uwagę zwracają słowa ‘la mort’ – śmierć i ‘le tombeau’ – grób/pieczara. Siedzibą wieszczki jest zatem jakaś grota, jaskinia, która staje się jednocześnie jej grobem. Z dalszego fragmentu utworu dowiadujemy się, że niepokojona przez Odyna wróżka w końcu zmartwychwstaje (a więc wcześniej musiała „przebywać” w świecie zmarłych) i zaczyna wieszczyć: „enfin la prophétesse contrainte se lève & parle ainfi”⁵⁸.

Podobny obraz pojawia się w utworze Słowackiego. Roza, niczym volva, rozpoczyna wróżbę dla Wenedów dopiero po wyjściu ze swej podziemnej siedziby. „Zmartwychwstanie” kapłanki zapowiada ich całkowitą klęskę. Roza przepowiada im, że wkrótce podczas wojny z Lechitami zginą. W takim ujęciu jej przypominająca czaszkę grota staje się jakimś *signum* katastrofального proroctwa dla Wenedów, symbolicznym wyobrażeniem ich wspólnego przyszłego grobu.

Warto przy tym zauważyć, iż Słowacki, łącząc motyw czaszki z postacią Rozy, dokonuje jeszcze jednej kontaminacji. Kapłanka nie staje się *sensu stricto* praofiarą jak Ymir, ale jej przepowiednie o ostatecznej katastrofie Wenedów czynią z niej osobę, która musi się poświęcić: oznajmić swojemu ludowi, że ten zginie. „Wróżka ludu nieszczęśliwa” jest tą, która zawiadamia Wenedów o nadchodzącej śmierci. W takim ujęciu staje się ona jak Ymir „pierwszą ofiarą”, bo jej pojawienie się implikuje zagładę całego wenedyjskiego ludu.

Motyw czaszki, jak już wspomniałam, zawsze towarzyszy Rozie. W trakcie nekromancji kapłanka oznajmia: „w czaszkach się waży mózg” (II, 1, v. 49), „do czaszki przylazł wąż,/ I krew mu z oczu pił” (II, 1, w. 57-58), a w innej scenie, zwracając się do wojowników, nawołuje: „pijcie z czaszek tych i bladej śmierci” (IV, 4, w. 481). „Przeznaczenie” czaszki w dramacie zmienia się. Pełni ona już inną funkcję – staje się naczyniem, w którym Roza gotuje i z którego pije wąż, a potem także wo-

⁵⁶ Por.: ibidem, rozdział *Początek i koniec świata w mitologii nordyckiej*, s. 25-68.

⁵⁷ „Odin jedzie własną drogą, jego koń trzęsie podziemnymi jaskiniami i w końcu w swojej podróży dotyka głębi śmierci, zatrzymuje się przed bramą wschodu, gdzie znajduje się grób/pieczara wróżki” (tłum. – R.M.).

⁵⁸ P.H. Mallet, *Edda ou monumens de la mythologie du Nord*. Troisième édition à Geneve 1787, s. 290.

wojownicy. Owym wspomagającym napojem jest prawdopodobnie „miód poezji”. Pojawia się on w przekazach mitologii Północy, a także – wydaje się – w zacytowanych frazach *Lilli Wenedy*.

Zauważmy również, że grota Rozy została określona jako „obszerna”, zaś „cela pustelnika [jest także – R.M.] podobna [...] do wnętrza czaszki olbrzymiej” (*Prolog*). Słowacki posługuje się więc paralelnym epitetem w odniesieniu do miejsca zamieszkania wróżki i świętego Gwalberta. W ten sposób podkreśla związek między grota/czaszką – siedzibą bohaterów a symbolizowaną jednocześnie przezeń śmiercią.

Zatem wyobrażenie groty i celi jako czaszki symbolizuje jakąś ogromną, obszerną, wydrażoną przestrzeń, chaos. Takie ujęcie owego motywu w koncepcji poety ma na celu uwypuklenie sensu utworu. Tematem jest przecież ostateczna walka Wenedów i Lechitów. Wojna wyniszczająca obydwie plemiona implikuje stan jakiejś próżni i w takim ujęciu staje się odtworzeniem pierwotnego chaosu.

W opisie czaszki świętego Gwalberta istnieje jeszcze jeden ważny szczegół. Słowacki umieszcza w celi pustelnika, „gdzie niegdyś mieszkali Bogi Walhalli” (III, 6, w. 394-395), obraz Madonny. Wydaje się, iż ów zabieg poetycki posłużył autorowi *Lilli Wenedy* do zaznaczenia pewnej sakralizacji północnych mitów. Zaś takie ujęcie mitologii Północy pozwala wysunąć tezę, iż przebywająca w grocie-„czaszce” Roza staje się figurą paralelną do postaci pustelnika. Kapłanka w swoich pogańskich praktykach jest również, na swój sposób, *sacra* (porównaj: *sacer* – święty i nieświęty, bezbożny). Jej *sacrum* jednak nie ma wiele wspólnego z kreacją Madonny, z którą bezpośredni kontakt ma Lilla. Służy jedynie, jak wspomniałam, podkreśleniu przez Słowackiego sakralizacji mitologii Północy, kiedy to rycerskie średniowiecze (czas powstania *Eddy*) zaczęło już w pewnym sensie dominować nad tradycją grecko-rzymską.

Związek motywu czaszki z postacią Rozy zostaje ponownie uwypuklony w scenie, w której kapłanka zwraca się do „nowo narodzonego” bohatera słowami: „Chodź tu między czaszki wodzu błady” (IV, 4, w. 513). Jak przystało na olbrzymkę, ma ona niezwykłą moc. Potrafi odrzucić kamień i wyprowadzić z podziemnego lochu dwugłowego wodza Lelum-Polelum, którego w ten sposób powołuje do życia. Jednocześnie zaś kamień, głaz, kojarzony też ze skałą, można odczytać jako paralełę skały-kości. Wolno bowiem przypuszczać, iż Roza, powołując do życia Lelum-Polelum, pragnie, aby był to wódz silny – użyjmy kliszy – „z krwi i kości”. Dlatego też, zaraz po odrzuceniu kamienia, skały, Roza żąda: „Krwii! Krwii ofiarnej!” (IV, 4, v. 5260), bo tylko ofiarna krew – zupełnie jak uznanego za praofiara konieczną do stworzenia życia na ziemi, Ymira – może dać ożywczą moc nowej istocie, dwugłowemu Leleum-Polelum. Nowy wódz mściciel ma poprowadzić do walki Wenedów, a tym samym ocalić im życie.

Słowacki, przekształcając mit o Ymirze, dokonuje pewnej kontaminacji. Lelum-Polelum jest jak mityczna pierwsza para olbrzymów *senes* uratowanych z potopu krwi praolbrzyma, która da początek nowym pokoleniom. Pamiętajmy, że Roza już w *Prologu* mówi o „zmartwychwstaniu danym [przez nią – R.M.] szkieletom” (w. 34) oraz obiecuje: „Że kości z pobojowiska/ wstaną i będą walczyć...” (w. 90-91). Zatem magiczne zdolności wróżki-olbrzymki, dzięki którym zostaną przywróceny do życia polegli wenedyjscy wojownicy, stanowią jednocześnie paralełę do od-

rodzenia-narodzin świata, implikują stan przejścia ze śmierci do życia, a mówiąc inaczej, z chaosu do kosmosu.

W tym miejscu należy się zgodzić z poglądem Hieronima Chojnackiego. Autor *Polskiej „poezji Północy”* uznał *Lillę Wenedę* za tragedię opowiadającą „o losie narodu w chwili wielkiego historycznego przełomu, symbolicznie pojmnowanego proggu czasu, przez który przekraczają Wenedzi, aby odrodzić się i zwyciężyć po śmierci”⁵⁹. W swych dalszych badaniach nad problematyką utworu Słowackiego podsuwa czytelnikowi do rozważenia czwartą *Eklogę* Wergiliusza. Tematem utworu (Chojnacki powtarza to za Popławskim) jest: „tragedia państwa i narodu oraz niezłomna i fatalistyczna wiara w odrodzenie Romy”⁶⁰. Stan ponownego odnowienia państwa rzymskiego w dobie Augusta, wyniszczzonego przez *bella civilia*, mają przywrócić narodziny chłopca. Ów *puer* w wersji schrystianizowanej będzie dziećciem z groty betlejemskiej i zgodnie z zapowiedzią Wergiliusza zapoczątkuje powrót Złotego Wieku.

Zatem zagadkowe „proroctwo” łacińskiego poety, które łączono z narodzinami Chrystusa, „wytworzyło naturalną więź – stwierdziła Teresa Obiedzińska – między zrodzoną w czasach antycznych *Arkadia profana* a biblijną *Arkadia sacra* – oazą pasterzy ewangelicznych”⁶¹. Warto dodać, iż autorka rozprawki zatytułowanej *Mit arkadyjski w literaturze i sztuce polskiego baroku* zwróciła uwagę na niezwykle ważny aspekt pojawiający się „zwłaszcza w czasach po [szwedzkim – R.M.] potopie”, gdy „modelem dominującym i potrzebą ducha”⁶² była właśnie „*Arkadia sacra*” synonim – jak to ujęła badaczka – zapowiadanego przez Biblię rajy wiecznego⁶³. Przytoczone tezy badaczy będą pomocne w wyjaśnieniu koncepcji Słowackiego.

Chojnacki, wskazując na czwartą *Eklogę* Wergiliusza, miał zapewne na myśli paralełę: narodziny „dziecięcia” = (zapowiedziane w *Prologu*) cudowne poczęcie syna Rozy, która została zapłodniona popiołami poległych rycerzy. Istotnie, w projekcie poetyckim autora *Lilli Wenedy* takie porównanie można uznać za uzasadnione. Jednak – moim zdaniem – proroctwo o narodzinach Boskiego Dziecka *puer* wolno odnieść także do „wskrzeszonego” przez kapłankę dwugłowego wodza Lelum-Polelum. W obu przypadkach „cudownych narodzin” Roza staje się zarówno boginką, Wielką Matką, jak i Ojcem. I ponownie posłużenie się mitem o Ymirze ma tu swoje uzasadnienie. Według mitologii Północy praolbrzym miał dwoistą naturę. Słupecki zwraca uwagę, że imię praojca – germańskie **Jumijaz* ma ten sam rdzeń językowy **jem* co imię *Yama* i oznacza osobę dwoistą. W pieśni eddaicznej *Vafthrudnismal* (29-30) Ymir jest nazywany Aurgelmir. Etymologia tego imienia wywodzi się od słowa *aurr*, „mokrego, jasnego piasku lub gliny”, co świadczy „o wyraźnych konotacjach sakralnych”⁶⁴ i jest – w pewnym sensie, jak wskazuje

⁵⁹ H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*..., s. 142.

⁶⁰ Cyt. za: ibidem. Zob. też: M.S. Popławski, *Mesjanistyczny poemat Wergiliusza*. W: *Commentationes Vergilianae*. Cracovae 1939, s. 261.

⁶¹ T. Obiedzińska, *Mit arkadyjski w literaturze i w sztuce polskiego baroku*. W: *Literatura i kultura polska po potopie*, red. B. Otwinowska. Wrocław 1992, s. 112.

⁶² Ibidem, s. 108.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ L.P. Słupecki, *Mitologia skandynawska*..., s. 32.

badacz – nawiązaniem do biblijnego obrazu stworzenia pierwszego człowieka na ziemi, Adama.

Również z łacińskich przekazów Tacyta i Pliniusza dowiadujemy się o praprzodku południowych Germanów, „zrodzonym z ziemi”⁶⁵ i nazywanym Tuisto, mającym cechy biseksualne. Badacz Wolfgang Meid, na którego powołuje się Słupecki, odnalazł w nim rdzeń *tuis*, indoeuropejskie *dwis* (por. łac. *bis*). Tak więc mit „męskiej partenogenezy”⁶⁶, bez utraty cech androgynii, wydaje się tutaj najbardziej trafnym terminem.

Trzeba także dodać, iż przekaz łacińskich autorów antycznych wyprzedza grecka myśl Platona o pierwszym człowieku, najdoskonalszej kulistej postaci dwupłciowej, oraz uznać Hermafrodytę z kart *Metamorfoz* Owidiusza za ideał wcielonego piękna. Również romantyzm, który obficie czerpał z mitologii antycznej i północnej, zajmował się androgynem, owym symbolem nostalgii człowieka za bezpowrotnie utraconą harmonią i jednością. Zjednoczenie męskiego z żeńskim – wolno chyba tak stwierdzić – stało się symbolem zespolenia obu płci: tego, co doskonałe w męskości i tego, co doskonałe w kobiecości.

Ma rację Maria Janion, gdy pisze: „Androgyne to »płeć płci zaprzeczająca, płeć paradoksalna«. Badaczka stwierdza dalej: „[...] płeć absolutna jest nieuchronną deformacją płci poszczególnych. Pełnia pod postacią Chimery i Androgyne jawi się jako fascynujące... monstrum”⁶⁷. Odnosząc się do słów badaczki, warto zaznaczyć, iż do pewnej „reaktywizacji” przywołanej tu prastarej idei dwupłciowości przyczynił się współczesny feminizm, który w swoich genderowych badaniach dokonuje „dekonstrukcji” utartych stereotypów, wskazując jednocześnie na „nietradycyjne” rozumienie kodu kulturowego. A takie ujęcie tematu pozwala na sformułowanie tezy, że archetyp androgyna-protoplasty, tj. człowieka pierwotnego, pojmowany jako utracony ideał rajskiego, arkadyjskiego życia może obecnie stać się swego rodzaju wzorem do przełamywania pewnych osobowościowych aspektów płci na rzecz pełni doskonałości człowieczeństwa.

Po wyjaśnieniu mitologicznej i romantycznej koncepcji androgyne oraz jej współczesnych oddziaływań wróćmy do kreacji Rozy w *Lilli Wenedzie*.

Kapłanka-olbrzymka, podobna pierwszej ziemskiej, dwupłciowej istocie (w naszym założeniu Ymirowi) jest jednocześnie „protoplastką” = matką i ojcem Lelelum-Polelum, potem także – według „objawionego” już w *Królu Duchu* prorocтва – Popiela. Powołanie do życia dwugłowego wodza staje się więc zapowiedzią ponownych narodzin, tym razem „syna popiołów”. W obu przypadkach działa u kapłanki *vis miracula*. Pozwala ona „protoplastce” na odtworzenie, żeby powtórzyć za Obiedzińską, owej *Arcadia sacra* potraktowanej w dramacie jako swoiste *continuum Arcadiae profanae*. W pierwszym przypadku (*Arcadia sacra*) mam na myśli wspomniany już, wergiliański aspekt „cudownego” powołania do życia Lelelum-Polelum oraz zapowiedzianych w *Prologu* „cudownych” narodzin Popiela, w drugim zaś podkreślenie mitycznego, północnego – by tak to ująć – „ymirowego” i ofiarnego kontek-

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem. Badacz powołuje się na ustalenia M.C. Rossa z 1994 roku.

⁶⁷ M. Janion, Z. Majchrowski, *Odmieńcy*. Gdańsk 1982, s. 475.

stu owego poczęcia, przy czym motyw potopu w *Lilli Wenedzie* nabiera nowych znaczeń. Z jednej strony wyobraża on krwawą rzeź, skutek lechicko-wenedyjskiej wojny, z drugiej zaś – jak zostało to wspomniane – pod postacią krwawoczerwonej Rozy odzworowuje północny mit o rozczłonkowanym Ymirze, w którego krwi potopili się pierwsi mieszkańcy ziemi.

W dramacie nie giną jednak wszyscy bohaterowie. Zostaje ocalona Roza Weneda. Jako reprezentantka dawnych mieszkańców nadgoplańskiej krainy *senex* urodzi potomka-mściciela, a przez to ocali swój lud. *Pueri* Lechici ostatecznie nie zniszczą więc Wenedów i nie zbudują swego państwa na wenedyjskich gruzach. Według przepowiedni – popioły poległych rycerzy zapłodnią kapłankę. Nowe nie wypiera więc starego, bowiem *senex* – Roza Weneda według jej proroctwa odrodzi się jako *puer* – syn Rozy, który wydaje się *puer* i *senex* równocześnie.

* *

Podsumowując, trzeba stwierdzić, iż *Lilla Weneda* Słowackiego jest nie tylko poetycką wizją dziewiętnastowiecznej teorii o genezie narodu i państwa polskiego, lecz także opowiedzianym przez poetę romantycznym mitem *puer-senex*, który wolno czytać w obydwu kierunkach. Słowacki nie rozstrzyga, co w utworze jest *puer*, a co *senex* lub *puer* i *senex* jednocześnie. Ta złożoność lektury dramatu prowadzi zaś do wniosku, że jego autor nie opowiada się za żadną z wykładni historiozoficznych. Chociaż można się zgodzić z badaczami twierzącymi, iż Słowacki, kreując Wenedów na lud Północy, włączył Słowiańszczyznę w obszar oddziaływania północnej kultury (repliki mitologii Północy). Jednak problem z lekturą *Lilli Wenedy*, czytana tylko z klucza romantycznej teorii najazdu, pozostaje – zgodnie chyba z fantazją poety i na przekór wywodom Lewestama – *sine solutione*.

Summary

***Lilla Weneda* by Juliusz Słowacki and the theory of conquest. The problem with historiosophical understanding of drama**

The author of this article tries the revision of the historiosophic interpretation of the piece read in the light of the so called theory of the conquest.

The analysis of the language spoken by the figures of the drama reveals that *Lilla Weneda* by Juliusz Słowacki is not alone the vision of the 19th century theory of the genesis of Polish country and nation, but alongside the romantic myth *puer-senex* narrated by the poet.

The interpretation of the author of this article, the above myth emerged from the transformation of the traditionally understood topos *puer-senex* (its characteristics was presented basing on the thesis forwarded by Hillman and Curtius) that has been performed on the instance of the replicas of the Mythology of the North.

The author's estimation is, that Słowacki does not determine who embodies *puer* and who embodies *senex* in the drama (*Lechi/Lachi* or *Venedi*) or who embodies both *puer* and *senex* in the same time. The complete texture of the drama indicates the conclusion that Słowacki abandons the theory of Lewestam and did not declare to follow any historiosophic interpreta-

tions. On the contrary he endows both, the *Lechi* and *Venedi*, with the features of the people of the North creating his own vision of historiography derived from the poetry. Having adopted such interpretation the problem with the text of *Lilla Weneda*, read solely from perspectives of the romantic theory of the conquest, remains supposedly in the accordance with the fantasy of the poet – *sine solutione*.