

Jacek Skuczyński

"Lilla Weneda" z "ariostycznym uśmiechem"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/3, 41-78

1986

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

JANUSZ SKUCZYŃSKI

„LILLA WENEDA” Z „ARIOSTYCZNYM UŚMIECHEM”

Stało się już niepisaną zasadą w badaniach nad twórczością Juliusza Słowackiego, że *Lilla Weneda* zestawiana jest i porównywana każdorazowo z *Balladyną*. Łączy je przynależność gatunkowa, tego samego rodzaju tematyka, jak też np. opatrzenie obu utworów listami do Zygmunta Krasieńskiego, będącymi czymś więcej niż tylko dedykacjami¹. W zestawieniu tych dwu romantycznych tragedii osnutych wokół prehistorycznych dziejów Polski nie byłoby więc nic zaskakującego, gdyby nie rezultat takiej czynności. Rezultat, który, jak dotąd, prowadził do zaprzeczenia punktowi wyjścia, tj. przeciwstawienia sobie obu tych dzieł. *Balladynę* i *Lillę Wenedę* ujmowano ostatecznie w kategoriach najrozmaitszych opozycji „poetyckiej powiastki” — i dramatu „więcej do rzeczywistości i dojrzałego na świat spojrzenia zbliżonego” (W. Nehring)², „swobody baśni” — i „powagi mitu” (J. Kleiner)³, „fantastycznej baśni” — i „posepnej tragedii” (J. Krzyżanowski)⁴, „szopki teatralnej, szopki politycznej, literackiej i poetyckiej zarazem” — i „monumentalnej wizji historiozoficznej” (S. Treugutt)⁵. Mówiąc inaczej: kontekst *Balladyny* służył konsekwentnie badaczom Słowackiego do eksponowania tonacji serio, w jakiej odczytywali oni *Lillę Wenedę*.

W parze z takim widzeniem dramatu szła od wieku z górą, od Wła-

¹ Listy dedykacyjne w istotny sposób łączą te dwa utwory, a zarazem wyróżniają je z całego dramatycznego dorobku Słowackiego. Tylko w ich wypadku uznał on za stosowne poprzedzić „właściwe” teksty odpowiednimi komentarzami, sam był bowiem świadom ich oryginalności „na widnokręsie polskim”.

² W. Nehring, „*Balladyna*” i „*Lilla Weneda*” Juliusza Słowackiego. W: *Studia literackie*. Poznań 1884, s. 344.

³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wyd. 3. T. 2. Lwów 1925, s. 313.

⁴ J. Krzyżanowski, *Twórca nowoczesnego dramatu polskiego*. W: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961, s. 190.

⁵ S. Treugutt, *Mistrz dramatu polskiego*. Wstęp w: J. Słowacki, *Dramaty*. Warszawa 1965, s. 13.

dysława Nehringa poczynając⁶, „stosownie” wysoka jego ocena. Bardzo wysoka. *Lilla Weneda*, odkryta do końca przez Młodą Polskę⁷, obwołana została wkrótce — m. in. przez Michała Janika — „arcydziełem narodowym”⁸. Swoje apogeum wartościowanie to osiągnęło w sądzie Juliusza Kleinera, który nie zawahał się dzieła Słowackiego określić mianem „największej tragedii, jaką stworzył romantyzm europejski”⁹.

Sąd ten był tak wyjątkowo nacechowany, iż wręcz domagał się rewizji. I istotnie, do polemiki w tej sprawie doszło. Przy czym proces stopniowego „wymierzania sprawiedliwości” dramatowi, tj. podawania w wątpliwość jego artystycznych wartości, osiągnął z kolei taki stopień zaawansowania, iż w końcu *Lilli Wenedzie* prawie całkiem odmówiono jakichkolwiek walorów.

Ignacy Chrzanowski wprowadza rozróżnienie między dramatycznymi a lirycznymi wartościami tekstu — i uznaje *Lillę Wenedę* za „wielkie arcydzieło poezji”; jako dramatowi natomiast zarzuca jej liczne niekonsekwencje w konstruowaniu akcji oraz kształtowaniu postaci dramatycznych¹⁰. Listę podobnego typu zarzutów sporządza później Julian Grzelka, koncentrując się cały czas na zagadnieniach kompozycji dzieła¹¹. Do końca zaś „atak” na *Lillę Wenedę* doprowadza Wacław Borowy, który — oprócz kompozycyjnych — wydobywa jeszcze szereg mankamentów dra-

⁶ Najwcześniejsi badacze *Lilli Wenedy*, A. Małecki i S. Tarnowski, ustosunkowywali się do utworu dość krytycznie, nie szczędzili mu surowych uwag.

⁷ Dowodem swoistej aneksji utworu przez epokę Maeterlincka i Wyspiańskiego jest np. interpretacja jego kompozycji w duchu poetyki ówczesnej dramaturgii. O. Ortwin pisał w r. 1907 (cyt. z: „*Lilla Weneda*” J. Słowackiego. W: *O Wyspiańskim i dramacie*. Warszawa 1969, s. 415): tragedia „składa się z mozaikowo równoległych, na jedną minorową tonację nastrojonych scen, których osnową i materiałem mimo pozornie toczącej się akcji jest jedna [...] od początku i ta sama sytuacja, nieuchronna, beznadziejna zagłada Wenedów. [...] Sceny nie wysuwają się z siebie mocą logicznego następstwa kolejnych ogniw, ale są wariantami skomponowanymi w jednym zasadniczym motywie, służą za sposobność do wyrażenia w najrozmaitszych tonacjach uczuć z jednego źródła wypływających, którego przedstawicielkami są dwie siostry: ofiarnego, cichego cierpienia i dzikiej, krwawej zemsty”. Warto też zwrócić uwagę, iż wiele wydaje się zawdzięczać temu dramatowi *Wesele* — czego w dostateczny sposób nie zaakcentowano dotąd w badaniach nad twórczością Wyspiańskiego (znał on podobno całą *Lillę Wenedę* na pamięć).

⁸ M. Janik, Wstęp w: J. Słowacki, *Lilla Weneda*. Wrocław 1948, s. 30. BN I 16. Pierwsze wydanie tragedii w opracowaniu Janika ukazało się w roku 1920.

⁹ Kleiner, *op. cit.*, s. 366.

¹⁰ I. Chrzanowski, Czy „*Lilla Weneda*” jest arcydziełem dramatu? W: *Studia i szkice*. T. 2. Kraków 1939, s. 60—93. Po raz pierwszy studium to ukazało się w r. 1924 na łamach „Przeglądu Warszawskiego”.

¹¹ J. Grzelka, *Kompozycja „Lilli Wenedy” Juliusza Słowackiego. Akcja — charakter — problemy — środki techniczne*. Warszawa 1932. W konkluzji — zastrzeżmy — autor pozostaje jednak przy ocenie bliskiej stanowisku Kleinera.

matu na płaszczyźnie stylistyki, jak też problematyki; w świetle jego uwag jawi się *Lilla Weneda* jako utwór wręcz grafomański, który czić można co najwyżej „wieńcami żałoby. Ale nie wieńcami życia”¹².

Nieczęsto zdarzają się w historii literatury aż tak diametralnie różne oceny jednego tekstu. Z tego też względu warto fakt ten zaakcentować — by przypomnieć jednocześnie, że wszystkie te sprzeczne wartościowania wyrastają cały czas z odczytywania *Lilli Wenedy* „na serio”, tj. w opozycji do *Ballady*, dzieła najbliższego jej gatunkowo, tematycznie itd.

Tymczasem narzucający się badaczom z taką konsekwencją kontekst, jakim jest *Ballady*, nie musi bynajmniej służyć li tylko ujawnianiu odmienności *Lilli Wenedy* jako kolejnej wersji tragedii romantycznej na temat prehistorycznych dziejów Polski. Odczytanie *Lilli Wenedy* poprzez *Ballady*, rozpoznanie do końca wszystkich cech, które łączą te utwory — a taką możliwość badawczą konfrontacja obu tekstów przecież również w sobie zawiera — może pozwolić jednocześnie na uzgodnienie owych antagonistycznych ocen, jakie wyłoniły się w dotychczasowych badaniach nad dramatem o Wenedach i Lechitach. Rzecz przy tym warta szczególnej uwagi: posłużenie się takimi metodami interpretowania dzieła nie musi się wcale tłumaczyć jedynie założeniami uprzednio przez badacza przyjętymi.

W poprzedzającym *Ballady* liście skierowanym do „kochanego poety ruin”, Zygmunta Krasińskiego, oprócz danych dotyczących bezpośrednio „nadgoplańskiej tragedii”, osoby adresata czy też własnej osoby Słowacki zawarł również i tę — ogólniejszej natury — informację: „*Ballady* jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się nawiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych”¹³. Poeta pisał ten list w lipcu 1839, tj. wówczas, kiedy miał już w myśli plan *Lilli Wenedy* — co podkreśla Kleiner¹⁴. Wolno zatem sądzić, iż cytowane zdanie w swej ogólnej wymowie — w tym samym stopniu co do *Ballady* odnosić się ma również i do następnej tragedii, tj. do *Lilli Wenedy*. Z drobnymi jedynie różnicami. Mając w pamięci dedykację do *Ballady*, więcej, wyraźnie do niej nawiązując, Słowacki wydobędzie potem te różnice w następnym liście dedykacyjnym do Krasińskiego, poprzedzającym z kolei *Lillę Wenedę*¹⁵. Najgłębszą istotę związku obu dramatów poeta wówczas przemilczy. Ale też jej nie zaprzeczy.

¹² W. Borowy, *Uwagi o „Lilli Wenedzie”*. „Wiedza i Życie” 1949, nr 5, s. 455—471. Przedruk w: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1983.

¹³ Cyt. z: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. Wyd. 2. T. 4. Wrocław 1953. Tą edycją (tym samym tomem) posługuję się też sięgając do tekstów *Lilli Wenedy* oraz *Grobu Agamemnona*.

¹⁴ Kleiner, *op. cit.*, s. 313. Badacz zwraca uwagę na zawartą w tym liście wzmiankę o „chórach”, odsyłając wyraźnie do *Lilli Wenedy*.

¹⁵ Napisze tam m. in.: „wziąłem pół posagową formę Eurypidesa tragedii, i [...] na téj nieco marmurowej podstawie, oprę szersze, bardziej tęczowe, lecz

Przemilczał ją zresztą również w pierwszym liście do „poety ruin”. W rezultacie właśnie autorowi *Irydiona* przypadło w udziale zadanie wyjaśnienia roli Ariosta w kształtowaniu owego anonowanego przez Słowackiego „wielkiego poematu z przeszłości Polski” i wyręczył on niejako w realizacji tego zadania samego autora. W szkicu pt. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, opublikowanym w r. 1841 i poświęconym przedstawieniu miejsca twórcy *W Szwajcarii* i *Anhellego* we współczesnej polskiej poezji, Krasieński zatrzymał się dłużej przy *Balladynie*, którą ocenił bardzo wysoko, i próbując określić istotę jej nowości „na widnokresie polskim”, sformułował tezy, które wydają się w pełni tłumaczyć — w każdym razie z punktu widzenia ówczesnej, romantycznej estetyki, dla nas tu najważniejszej — pojawienie się ariostycznych inspiracji w „nadgoplańskiej tragedii” z okresu panowania króla Popiela. Tamta zamierzchła przeszłość „przechodząc nie zostawiła posągu po sobie”, tj. odpowiednich przekazów literackich. I w tej sytuacji współczesny poeta nie może tworzyć jej obrazu, mitu na serio, a więc tak, jak czynili to niegdyś, w czas stosowny, Homer, piewcy Nibelungów czy Dante. W zadaniu, przed jakim twórca został postawiony, zawiera się „sprzeczność”, która musi się „wyrodzić w ironię”. Sam on bowiem „wskrzusza zapomnianego, a gdy go wskrzesi, czuje, że ma nad nim władzę życia i śmierci bez końca [...]”¹⁶.

Cały swój tok myślenia Krasieński odnosi — powtórzmy — do *Balladyny*. Ale w tym samym stopniu wywód ten dotyczyć może również *Lilli Wenedy*, tragedii z przeszłości także zamierzchłej, bardziej nawet jeszcze odległej niż czasy panowania legendarnego króla Popiela. Sam autor szkicu, kiedy przechodzi następnie do przedstawienia *Lilli Wenedy*, wydaje się już automatycznie przenosić na ten dramat wcześniejsze swoje „genetyczne” ustalenia. Świadczyć może o tym sposób interpretowania przez niego postaci św. Gwalberta.

Najpierw jednak krótkie wyjaśnienie. W szkicu *Kilka słów o Juliu-*

mniej fantastyczne niż *Balladyna* tragedie” (w. 82—87). Ma zatem *Lilla Weneda* różnić się od *Balladyny* przede wszystkim dwiema cechami: większego zakroju tematem, skalą problemów niż te, jakie mogły w sobie zawrzeć dzieje „chłopianki” stającej się polską królową („szersze”) oraz odejściem od ludowej fantastyki baśniowo-balladowej, pozostaniem wyłącznie w kręgu cudowności chrześcijańskiej, sygnalizowanej np. obecnością Matki Boskiej („mniej fantastyczne”). (Metaforycznego epitetu „tęczowe” nie podejmuję się w tym miejscu komentować). Nade wszystko jednak Słowacki mocno podkreśla, iż konsekwentnie postępuje drogą, jaką wytyczyła wcześniej *Balladyna* — i to nawet wbrew oczekiwaniom czytelników: „widzę, że innych widm, innych kolorów, innych potrzeba obrazów. Nie schodzę jednak z mojej drogi [...]. Jest to [...] dla mnie droga konieczna, ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistościami rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć; albo gniewny, jak w drugim wierszu o Termopilach, który na końcu księgi umieściłem [...]” (w. 102—111).

¹⁶ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. W: *Dzieła literackie*. Opracował P. Hert z. T. 3. Warszawa 1973, s. 258—259.

szu *Słowackim* określona zostaje nie tylko ogólna postawa, jaką przyszło zająć autorowi *Balladyny* wobec „majestatu nadgoplańskiego”. Krasieński przedstawia tutaj również płynące z przyjęcia tej postawy konsekwencje podstawowe dla sposobu konstruowania świata przedstawionego całej tragedii. Na pierwszą z nich wskazuje w słowach:

Humor, czyli ciągła mieszanina tragiczności i komiczności, wystąpić [...] musi jako siła tworząca.

Druga dotyczy tego, co z obrazu Popiela, z czasów *mu* współczesnych „się wymknęło, bo się wymknęło i temu nie poradzim” — to właśnie musi wewnątrznie stanąć przy jego boku w widomej formie, tak jak w historii następnie uwidomiło się, ale nie w poetyckiej, jedno w ludzkiej, rzeczywistej — instytucji i wypadków¹⁷.

Znaczy to, iż w tragediowym obrazie „czasów pierwiastkowych” zawarte odtąd będą jednocześnie ich „ciągi dalsze”, aż po współczesność poety. Mówiąc zaś jeszcze krócej: postaci, całe sytuacje i wypadki w utworze podlegają regułom ujęć alegorycznych, symbolicznych, modelowych itd.

I tak właśnie Krasieński interpretuje potem *Balladynę*. Zgodnie ze sformułowanymi przez siebie zasadami konstrukcyjnymi dramatu, zwłaszcza z drugą, w postaci Kirkora odnajduje on obraz „wiecznego szlachcica”, postawę głównej bohaterki wiąże z historią Maryny Mniszchówny, a o Grabcu pisze:

Któż [w nim] nie pozna karczmy polskiej, żywej, chodzącej po świecie pod ludzką postacią?¹⁸

Interpretacja ta — warto podkreślić — nie rozmija się z intencjami samego Słowackiego, który w rozmowie z Sewerynem Goszczyńskim cel *Balladyny* (i następnych sześciu planowanych w tym stylu dramatów) określił następująco:

wyprowadzić na scenę w samym ich zawiązku wszystkie żywioły, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu¹⁹.

Inna jest tylko perspektywa, z jakiej obaj poeci ujmują rzeczywistość dzieła, sam jednak sposób jego rozumienia okazuje się taki sam. Podobnie — dodajmy jeszcze — interpretował później będzie *Balladynę* Cyprjan Norwid²⁰.

¹⁷ *Ibidem*, s. 259.

¹⁸ *Ibidem*, s. 260.

¹⁹ Rozmowę tę relacjonuje list S. Goszczyńskiego do L. Siemieńskiego z 9 lipca 1839 (cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*. Zebrali i opracowali A. Ciemnoczołowski, K. Pecold, B. Zakrzewski. Wrocław 1963, s. 80). Miał w niej Słowacki mówić o *Balladynie* jako o „jednym z siedmiu dramatów, które złożą jedną całość, jedną epopeję dramatyczną”.

²⁰ C. Norwid, *O Juliuszu Słowackim. W sześciu publicznych posiedzeniach. Z dodatkiem rozbioru „Balladyny”*. Paryż 1861.

Powróćmy jednak do Krasińskiego. Tak samo właśnie jak *Balladynę* odczytuje on potem również *Lillę Wenedę*, dokładniej: postać św. Gwalberta, w której odnajduje — posłużmy się słowami poświęconymi „nadgoplańskiej tragedii” — te „wszystkie wady i błędy, zawarte w nierozpoznawalnej jeszcze i nie rozwiniętej jeszcze postaci [...] przed dziesięciu wieki²¹, a ciągiem tych wieków rozwinięte i dziś przeświadczone o sobie samych”²². Wedle Krasińskiego św. Gwalbert nie jest bowiem podobny „żadnym prawem do owych olbrzymów ducha, co w pierwszych wiekach Kościoła tak samo po borach Germanii i Słowiańszczyzny rwali się za pasy z wiarami dzikich plemion”. O „biskupie” tym mówi: „naszym zdaniem podobny do mnicha dzisiejszego [...]”²³.

Krasiński w szkicu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* wyjaśnił i przedstawił bliżej rolę patronatu Ariosta w *Balladynie*, pośrednio zaś i „częściowo” — również w *Lilli Wenedzie*. Wykazał jednocześnie nieuchronność — w każdym razie z punktu widzenia estetyki romantyzmu — przyjęcia tego patronatu w obu dramatach. Słowacki mianując się w przedmowie do *Balladyny* twórcą „wielkiego poematu w rodzaju Ariosta” sam na ów patronat wskazał — w końcu także i w wypadku *Lilli Wenedy*. Najwyższa zatem chyba pora, aby zawierzyć autorowi oraz najwrażliwшему w czasach mu współczesnych komentatorowi jego twórczości — i wywołać obraz *Lilli Wenedy* wychodzącej na świat — tak samo jak *Balladyna* — z „ariostycznym uśmiechem na twarzy”. Przywołać obraz *Lilli Wenedy* jako dramatu ironicznego, w którym autor — według formuły Wiktora Weintrauba tłumaczącej epitet „ariostyczny” — „igra swoim tworzywem, traktując je z dystansu, z ironią, i takiej też postawy oczekuje od swego czytelnika (czy widza)”²⁴.

Lillę Wenedę, tak jak wcześniej *Balladynę*, wyposażył Słowacki w dodatkowe, specjalne teksty, które ujmują dramaty w kompozycyjną ramę i dookreślają ostateczne intencje twórcy; odtąd też tekstów tych nie wolno pominąć w interpretowaniu żadnego z tych dramatów²⁵. W *Balladynie* najpierw list dedykacyjny do „kochanego poety ruin”, a potem

²¹ Odnosząc teraz te słowa do *Lilli Wenedy*, trzeba by dodać do tego rachunku jeszcze „nieco” czasu, a nawet parę wieków, gdyż — jak pisze J. Maślanka (*Literatura a dzieje bajeczne*. Warszawa 1984, s. 183) — „przybycie Lecha na tereny nadgoplańskie [...] miało się wydarzyć w VI wieku”.

²² Krasiński, *op. cit.*, s. 259.

²³ *Ibidem*, s. 261.

²⁴ W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli „*zabawa w Szekspira*”. „Pamiętnik Literacki” 1970, nr 4. Przedruk w: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.

²⁵ Co uwidacznia doskonale przykład *Balladyny*. Długo w rezultacie przyszło czekać na pełne odsłonięcie przez badaczy „istoty” tej tragedii. Największy udział w przybliżeniu „ariostyczności” *Balladyny* miały niewątpliwie dwa studia: K. Górskiego (*Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2) oraz Weintrauba (*op. cit.*). Niniejszy artykuł wiele obu tym pracom zawdzięcza.

Epilog wydobywały przede wszystkim osobliwość świata dramatycznego w płaszczyźnie estetycznej („ariostyczność”, „teatr w teatrze” itd.). Natomiast w *Lilli Wenedzie* chodzi już głównie o znaczenie, sens ideowy demonstrowanych tu postaci, sytuacji, wypadków itd. Zarówno *List drugi. Do autora „Irydiona”*, jak i *Grób Agamemnona*, dołączony przez Słowackiego do pierwszego wydania tragedii (1840), umieszczone według słów dedykacji „na końcu księgi [...] niby chór ostatni, śpiewany przez poetę”²⁶ — oba te teksty zwracają głównie uwagę na inne niż literalne, na aluzyjne i symboliczne sensy świata przedstawionego *Lilli Wenedy*. Na jego naddane, „głębsze”, nie wprost formułowane znaczenia.

List dedykacyjny dołączony do *Lilli Wenedy* kieruje przede wszystkim uwagę na sprawę listopadowej klęski. Kiedy np. czytamy w nim o „słowie świętego starca”, które „miecz Rolandowy wyprzedził”, pozostajemy na płaszczyźnie streszczanej tragediowej fabuły, konkretnie: prezentacji ostatniej bitwy między Wenedami a Lechitami. Ale drugi człon tego zdania: „i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną rozpaczy w przeszłość i zemstę” — sytuuje nas już na terenie pozafabularnej rzeczywistości roku 1831. Wskazuje na to m. in. ów przysłówek „jeszcze”, czyniący z ostatniego boju Wenedów swoistą prefigurację, metaforę wydarzeń wojennych powstania listopadowego²⁷.

Inny przykład, z wręcz już jednoznacznym adresem personalnym, to zawarty w dedykacji obraz Lelum-Polelum:

Oto jest [...] wódz mający dwie dusze i dwa ciała; nieszczęście narodu; przeznaczenie, dowodzące potępienemu przez Boga ludowi... Wódz z dwojakiem i nie śmiesznym już więcej nazwiskiem [...]. [w. 23—28]

²⁶ Warto zaznaczyć, że według pierwotnych zamierzeń autora *Grób Agamemnona* znaleźć się miał w ramach listu dedykacyjnego do Krasińskiego.

²⁷ Na związek *Lilli Wenedy* z powstaniem listopadowym zwracano uwagę w badaniach nad twórczością Słowackiego już od dawna, zwłaszcza od czasu opublikowania na łamach „Życia” (1911, nr 27—28) rozprawy Maurera ujmującej *Grób Agamemnona* jako „piąty chór” tragedii, *Lillę Wenedę* zaś jako drugą część zamierzonej przez autora *Kordiana* trylogii. Kleiner (op. cit., s. 325—326) pisał m. in.: „powstanie listopadowe nie wyraziło się, jak dotąd, w żadnym wielkim poemacie. Nie były nim ani *Dziady*, ani *Kordian*, ani *Anhelli*; *Irydion* nawet nie był jeszcze tym poematem [...]. Lukę wypełniła teraz wielka tragedia narodu ginącego w boju rozpaczonym”. *Lillę Wenedę* jako alegorię powstania listopadowego interpretowali potem Janik (op. cit.) i Grzelka (op. cit.). Najszerzej zaś ten problem rozwinął Chrzanowski (op. cit., s. 75—76), który stwierdził wręcz, iż „w tworzeniu się wizji artystycznej *Lilli Wenedy* daleko większy miała udział myśl o wydarzeniach wojennych lat 1830/31 aniżeli myśli o formowaniu się państwa polskiego”. W związku z tym twierdzeniem dokonał on w układzie tragedii aż tak jednoznacznych podziałów, jak następujący: „Prolog [...], dwa pierwsze akty i akt trzeci [...] do sceny czwartej włącznie — to obraz symboliczny Polski po upadku powstania kościuszkowskiego, obraz pierwszych lat niewoli. [...] Od sceny piątej aktu czwartego zaczyna się w tragedii symbolika powstania listopadowego”. W niniejszej pracy idziemy przede wszystkim tropem Chrzanowskiego — dążąc tylko do ściślej-szego związania tej „współczesnej” interpretacji *Lilli Wenedy* z literą tekstu.

Znamienny wydaje się i ton krytyczny, przenikający ten opis, a niezupełnie zgodny z nacechowaniem emocjonalnym braci Lilli Wenedy w dramacie; i eksplikacja roli wodza w wydarzeniach wojennych, przypisanie mu roli większej aniżeli ta, jaka faktycznie później przypadła w udziale synom Derwida; i owe ekspresyjne załamanie myśli w środku zdania, graficznie sygnowane wielokropkiem; wreszcie w ukształtowaniu słownym końcowego zdania wyraźna aluzja do kwestii diabłów stwarzających w scenie *Przygotowania w Kordianie* przywódców przyszłego powstania Polaków. Wszystko to razem nakazuje myśleć o „dwugłowym wodzu” powstania listopadowego: Michale Radziwille i Józefie Chłopic-kim. O postawie, jaką nominalny wódz i faktyczny dowódca zajęli wobec działań wojennych z Rosją na przełomie lat 1830—1831²⁸. Powstaje obraz powstańczych wodzów podobny do tego, jaki stworzy potem Stanisław Wyspiański w *Warszawiance*.

Wreszcie trzeci przykład to zamieszczony w *Liście drugim* komentarz do postaci Lecha:

kontusz mu włożyć i buty czerwone, gdy wróci z piorunowej walki [...]. Kontusz mu włożyć i żupan, niechaj panuje — bez jutra. [w. 50—52]

Słowa te każą widzieć w przywódcy Lechitów reprezentanta polskiej szlachty w powstaniu listopadowym, nosiciela wszystkich tych cech „szlacheckich”, które, zdaniem Słowackiego, przesądziły o klęsce zrywu — mimo iż akurat Lech i jego naród²⁹ odnoszą w dramacie zwycięstwo.

Zaistniała pewna sprzeczność. Ale bo też pełną wykładnię tej postaci przynosi dopiero *Grób Agamemnona*. W liście dedykacyjnym Lech używa mianowicie takie same rysy, jakie później, właśnie w tym wierszu, zostaną zanegowane poprzez opis Leonidasa poległego w obozie termopilskim:

Na Termopilach, bez złotego pasa,
Bez czerwonego leży trup kontusza:
Ale jest nagi trup Leonidasa,
(w. 85—87)

Grób Agamemnona każe czytać *Lillę Wenedę* jako dramat o powstaniu listopadowym. Ale jednocześnie — wyraźniej niż list *Do autora „Irydiona”* — wydobywa też i inne, szersze sensy całego dramatu. „Gniewny poemat” kieruje mianowicie uwagę w stronę zawartego razem w *Lilli Wenedzie* komentarza do obrazu listopadowej klęski. Ko-

²⁸ Zob. Chrzanowski, *op. cit.*, s. 76.

²⁹ W dramacie Śląz wprost nazywa Lechitów szlachcicami:

A teraz pójdę [...] do Lecha;
I będę, jakbym przywędrował z Lechem,
Służyć u Lecha i zwać się ślachcicem.
(akt III, sc. 1, w. 80—83)

mentarza genetycznego oraz oceniającego. W jego świetle klęska ta jawi się ostatecznie jako *exemplum* ogólniejszych prawidłowości polskich dziejów.

Fragment *Grobu Agamemnona*, tak często przy różnych okazjach cytowany, zaczyna się od słów:

O! Polsko! póki ty duszę anielską
Będiesz więziła w czerepie rubasznym;
Póty kat będzie rąbał twoje cielsko,

(w. 91—97)

— wydobywa wpisana w tok zdarzeniowy *Lilli Wenedy* historię kształtowania się tych dwu antagonistycznych czynników: „duszy anielskiej” i „czerepu rubasznego”, określających — zdaniem Słowackiego — charakter narodu Polaków i w związku z tym stanowiących później, m. in. w powstaniu listopadowym, o losie Polski. Kształtowania się wskutek przemieszania pierwiastków przynależnych Wenedom i Lechitom, którzy starli się ze sobą nad brzegami Gopła. Kształtowania się jednoczesnego z powstawaniem na tych ziemiach — w wyniku podboju Wenedów przez Lechitów — polskiego narodu³⁰. Choć w świetle finału dramatu *Wenedowie* jawić się mają jako naród całkowicie „wybity”...³¹ Ponadto demonstrowany w dramacie udział stron walczących w tworzeniu tych antagonistycznych komponentów polskiego charakteru narodowego nie przebiega bynajmniej po prostej linii opozycji *Wenedowie—Lechici*.

Pokonanej w powstaniu listopadowym Polsce autor *Grobu Agamemnona* wyrzuca dawne winy, m. in. w słowach: „Pawiem narodów byłaś [...]” (w. 110) — myśląc o zgubnej megalomanii Polaków, która najmocniejszy swój wyraz znalazła w mesjanizmie polskim: rodzącym się już u schyłku baroku, w kręgu ideologii sarmackiej. Motyw pawia przywołany tu jest w znaczeniu symbolicznym, a raczej alegorycznym, do dziś żywym w potocznej praktyce językowej. Ale nie tylko stamtąd dotarł on do termopilskiego poematu. Motyw ten w znamienity sposób koresponduje ze wskazaną w tekście tragedii aż trzykrotnie, z dużą konsekwencją, właściwością narodu Wenedów. Najpierw Lech w rozmowie z Gwinoną, przedstawiając siły nieprzyjaciela, wymienia i opisuje m. in.

[...] Mazonów lekkie pokolenie,
Co głowy jako szczygły ubierają

³⁰ Problem etnogenezy narodu polskiego, jako „wprost” wpisany w *Lillę Wenedę*, od samego początku stał się przedmiotem komentarzy badaczy. Najważniejsze do tej pory studia na ten temat ogłosili S. Turowski (*Geneza narodu w „Lilli Wenedzie”*, „Pamiętnik Literacki” 1909) oraz ostatnio Maślanka (*op. cit.*, zwłaszcza s. 183—210).

³¹ Przeciw sądowi o totalnej zagładzie narodu Wenedów w dramacie wypowiadają się tylko Turowski (*op. cit.*, s. 187) i E. Sawrymowicz (wstęp w: J. Słowacki, *Lilla Weneda*. Wrocław 1954, s. 26). Inna rzecz, iż Roza Weneda obiecywała zrodzić mściciela z „rycerzy popiołów”.

W czerwonej krasie i pomiędzy hełmy
Migocące się niosą pióra pawie;
(akt IV, sc. 3, w. 171—174)

Potem zaś w didaskaliach do sceny 4 aktu IV czytamy, że wchodzący do grotty Rozy Wenedy wodzowie „Jedni na hełmach turze, drudzy jelenie mają rogi, u innych tylko pióro pawie [...]”. Wreszcie do któregoś z tych wodzów wieszczka zwraca się następująco:

Ty, co nosisz złote piórko pawie
Migocące od pierwszych błyskawic,
(w. 502—503)

To przywary Wenedów, te, które doprowadziły ich do klęski, określają istotę obrazowanego w dramacie „czerepu rubasznego”. Współ jednak z odpowiednimi cechami Lechitów. Z demonstrowaną tutaj jednocześnie w toku rozwoju wydarzeń np. typowo „szlachecką” postawą Lecha, który działa opieszale: woła „Na koń! na koń! / Ufundujemy na trupach królestwo” (akt I, sc. 1, w. 36—37) — i w żadnym z czterech kolejnych aktów nie wyrusza na pole walki. Działa poza tym pod wpływem specjalnym impulsów: przystępuje do boju dopiero wtedy, kiedy jego syn zostaje wzięty do niewoli. Z kolei walory Lechitów-zwycięzców składają się obok pierwiastka wenedyjskiego (to o Wenedach Lech mówi te znamienne słowa: „W ludziach anielstwa tyle”, akt IV, sc. 3, w. 393) na tworzony w dramacie obraz „duszy anielskiej” Polaków. Zaznaczmy od razu: w ten „mozolny” sposób Słowacki tworzy drugą w naszym romantyzmie, „dychotomiczną” koncepcję polskiego charakteru narodowego — konkurencyjną wobec „sielankowej” propozycji Kazimierza Brodzińskiego, przyjętej potem przez Mickiewicza w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

W *Lilli Wenedzie* co rusz dochodzi — pokazują to przedstawione wyżej przykłady — do jakichś niezborności czy też komplikacji między zawartym w liście *Do autora „Irydiona”* oraz w *Grobie Agamemnona* ideowym programem odbioru dramatu a jego tokiem fabularnym, pomieszczonym w nim obrazem działających osób itd. Inaczej jednak stać się nie mogło. Demonstrowanemu przez siebie ciągłowi zdarzeniowemu Słowacki narzucił — właśnie w tych dwu tekstach „dodatkowych” — tak szerokie i złożone zarazem perspektywy znaczeniowe, iż fabuła wenedyjskiej tragedii nie była w stanie wszystkich ich ogarnąć. Mówiąc zaś dokładniej, nie tyle ogarnąć, co opanować.

Więcej. Od tego momentu dwa podstawowe w dramacie toki zdarzeniowe: upadku narodu Wenedów oraz poświęcenia się Lilli Wenedy, zaczynają się wikłać w rozliczne niekonsekwencje, sprzeczności; dochodzi do załamania logiki akcji dramatycznej, powstają niezborności w kreowaniu *dramatis personarum* itd. Fakty te badacze *Lilli Wenedy* od dawna już ujawniali i demonstrowali (wspominaliśmy o tym na samym po-

czątku tego wywodu). Przedstawiali je jako „błędy” i „wady” utworu. I różnie się do tych zgłaszanych przez siebie „uchybień” ustosunkowywali.

Juliusz Kleiner, odkrywając np. sprzeczności w konstruowaniu postaci Rozy Wenedy i osnutej wokół jej osoby akcji dramatycznej, próbował sprzecznościom tym... zaprzeczyć. Rozróżnił mianowicie w sposobie istnienia bohaterki dwie „natury”, w jej działaniu zaś — paralelnie momenty „wieszczego natchnienia”, kiedy „jest ona nieomylna i realizuje przeznaczenie”, oraz chwile, w których staje się „zwykłym człowiekiem”. W tym drugim wypadku „wiedza wróżki nie usuwa [...] naturalnych momentów niewiedzy” — wyjaśniał. Dlatego — tłumaczył dalej — może ona chwilowo, nie będąc w stanie natchnienia, uwierzyć kłamstwu Ślaza i na nieszczęście Wenedów zabić Lechona; dlatego może pragnąć, „by Lilla poszła po harfę [...]” itd.³² Cały problem zawiera się jednak w tym, iż Roza Weneda — jak zauważył Waclaw Borowy — „się w tej różnicy nie orientuje i nie dopuszcza pomyłki”³³. Przedstawiona przez Kleinera wykładnia interpretacyjna postaci okazuje się nadto zawiła — i nie tłumaczy się wcale literą tekstu.

Ignacy Chrzanowski z kolei odsłaniane przez siebie raz po raz rozmaite niezborności fabularne i charakterologiczne w *Lilli Wenedzie* puentował słowami: „Ale mniejsza o to” bądź „I to jest znowu tajemnicą Słowackiego”³⁴. Nie próbował ich negować jak Kleiner, ale też i nie dociekał ich głębszej przyczyny³⁵. Nie bronił on bowiem, tak jak ten ostatni, „za wszelką cenę” dramatu, interesowała go przede wszystkim wpisana weń poezja, zawarty w tragedii dokument przeżyć lirycznych twórcy.

Wreszcie Waclaw Borowy, któremu tekst ten nie dostarczał prawie żadnych przeżyć estetycznych, jeśli nie liczyć czytania go jako „smutnej baśni o dobrym a nieszczęśliwym dziecku” czy jako „ponurej poezji niewoli”, wszelkie nieścisłości, niekonsekwencje i nielogiczności w *Lilli Wenedzie* eksponował — chciałoby się powiedzieć — z wielką premedytacją. Budował obraz „chybionego dzieła [...] wielkiego poety”³⁶. I realizacja tego zadania zajmowała go już bez reszty.

W toku fabularnym *Lilli Wenedy* istnieją rozmaite „pęknięcia” — i nie ma sensu im przeczyć. Nie trzeba też odsyłać pragnących dociec ich przyczyny do „tajemnicy Słowackiego” (którą on zabrał ze sobą do grobu — jak można by uzupełnić, uciekając się do potocznego powiedze-

³² Kleiner, *op. cit.*, s. 338.

³³ Borowy, *op. cit.*, s. 462.

³⁴ Chrzanowski, *op. cit.*, s. 64 n.

³⁵ Chociaż wskazał, iż wiążą się one ze „współczesnym”, alegorycznym planem utworu.

³⁶ Borowy, *op. cit.*, s. 471.

nia — myśl określającą tę postawę). Jest pęknięć tych w dramacie bardzo wiele, ale nie stanowią one bynajmniej emanacji „chybionego dzieła”. Są konsekwencją i wyrazem przyjęcia przez autora patronatu Ariosta, wyznacznikiem postawy ironii zawartej w wenedyjskiej tragedii. I jeżeli w ironii zawiera się „piękno samowoli” — jak twierdził Schelling³⁷ — to stosunek, jaki teraz objawia twórca *Lilli Wenedy* wobec akcji dramatycznej i jej bohaterów, uznać można za ironiczny *par excellence*. Tym bardziej iż stosunek ten okazuje się w końcu nie tylko świadomy, ale w pełnym tego słowa znaczeniu celowy, co znaczy też: odpowiednio umotywowany.

Istnienie w obrębie akcji dramatycznej i w ogóle w toku fabularnym dzieła rozmaitych pęknięć w ostatecznej konsekwencji prowadzi do tego, że akcja traci wartość samoistną. Jako ciąg zdarzeniowo-sytuacyjny, ciąg o charakterze kauzalnym oraz teleologicznym, nie przyciąga ona odtąd uwagi samym swoim rozwojem, dynamiką, napięciami emocjonalnymi, ewolucją postaci itd. Otóż w *Lilli Wenedzie* ta właściwość akcji dramatycznej okazuje się założona, zaplanowana od samego początku. Od momentu wprowadzenia przez Słowackiego do tragedii — *Prologu. Prologu*, w którym uprzednio — tak samo jak w argumencie poprzedzającym ongiś średniowieczne misteria i moralitety — Roza Weneda przedstawia w swym profetycznym akcie wieszczki całą akcję dramatu, w każdym razie w tych najważniejszych, węzłowych jej punktach, które dotyczą dziejów upadku narodu Wenedów. Akcję od przegranej pierwszej bitwy po następną, za trzy dni mającą się odbyć, w której — jak mówi Roza:

Pół rycerzy od piorunów zginie, pół od miecza.
 Wódz dwie głowy mieć będzie, jedna człowiecza,
 [.]
 Ja ostatnia zostanę żywa;
 [.]
 I zakocham się w rycerzy popiołach,
 I popioły mnie zapłodnią,

(w. 137—143)

W *Prologu* ponadto przedstawiony zostaje również zamiar Lilli Wenedy: „Ja braci moich, ojca mego zbawię” (w. 67) — i przepowiedziana przez wieszczkę śmierć Lilli.

Słowacki przekreśla jakby całą dotychczasową tradycję dramatu europejskiego, starożytnego i nowożytnego, który po każdym ze swoich dwukrotnych „narodzin” rozwijał się w kierunku doskonalenia i w ogóle autonomizowania intrygi, przyciągania uwagi teatralnych widzów samą intrygą — i sięga do tych najstarszych form dramatu, zarówno antycznych, jak i średniowiecznych, w których operowano znanymi wszystkim mitami. I w których w związku z tym najważniejsza była nie fabuła, ale

³⁷ Cyt. za: Maślanka, *op. cit.*, s. 177.

sposób jej ujęcia. Pomijając zaś aż tak szerokie perspektywy, powiedziec można, iż *Prolog* w *Lilli Wenedzie* odwraca uwagę od akcji dramatycznej „samej w sobie” i przygotowuje doskonały grunt do dostrzeżenia z kolei — z jednej strony — ironicznej „samowoli” w traktowaniu przez autora wprowadzonych uprzednio, kolejnych motywów fabularnych. Z drugiej — ich osobliwej proveniencji, ujawniającej się, za sprawą tego wcześniejszego zaanonsowania, w sposób szczególnie wyrazisty.

Materia fabularna staje się w *Lilli Wenedzie* przedmiotem ironicznej gry, swoistych manipulacji dramaturga, krótko: traktowana jest z dystansu jako materia od samego początku zdradzająca swą ideową wtórność. Jakie są bowiem materii tej najgłębsze źródła? W ostatecznej instancji okazuje się ona wywodzić z owych „przeklętych problemów” polskiego romantyzmu, różnie w tamtym czasie fabularyzowanych, ale każdorazowo zawężających się w takich hasłach problemowych, jak rozpacz, cierpienie, zemsta, podstęp, ofiara, przyszłość, królobójstwo itd. Zwróćmy uwagę: tymi właśnie hasłami (w każdym razie: częścią ich, tą „najważniejszą” w końcu) Słowacki puentuje często w liście dedykacyjnym do Krasińskiego demonstrowane tutaj przez siebie kolejne wątki fabularne, postawy bohaterów itd., występujące potem w dramacie. Czytamy w dedykacji np.:

Spiew dwunastu harf rozlega się nad ludem umarłym i wbiega w puste, szumiące lasy sosnowe, wołać nowych na zemstę rycerzy. [w. 10—22]

Albo:

Oto wróżka, która zabrania harfiarzom rozpacz, a jednym straszonym i mściwym czynem zajęta. [w. 30—31]

W innym miejscu:

i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną rozpacz w przyszłość i zemstę. [w. 46—47]

Wreszcie:

na tém samém miejscu odbywała się okropna jakaś ofiara [...] [w. 130—131]³⁸.

Z kolei fakt pozostawiania Słowackiego w kręgu literackich skojarzeń wprost już wydobywają towarzyszące tym hasłom bezpośrednie nawiązania autora listu do dzieł Krasińskiego.

Obudź się! obudź, rzymski w złotój zbroi, z ognistym pancerzem rycerzu! Nowe mary stoją przed tobą [...]. [w. 13—14]

— to przywołanie *Irydiona*, dramatu, w którym idea zemsty narodowej przedstawiona została wręcz w jej najczystszej postaci. Pytanie: „Cóż, mój Galilejczyku?” (w. 47), zamykające zdanie o owym „ludzie” konają-

³⁸ Wszystkie podkreślenia w powyższych cytatach z listu dedykacyjnego pochodzą od autora artykułu.

cym „z wiarą [...] rozpaczy w przyszłość i zemstę”, odsyła natomiast do *Nie-Boskiej komedii* z jej „cudownym” finałem, głoszącym zwycięstwo Chrystusa, zwycięstwo nad Pankracym, ale i nad ludem, który powstał w rozpaczy — i znowu w imię zemsty oraz przyszłości; odgraniczenie wątków narodowych od aspektów społecznych demonstrowanych w dramacie wypadków — zaznaczmy to — nie było w tamtym czasie tak bardzo istotne, nawet dla samego Krasińskiego³⁹.

Rozpacz, zemsta, przyszłość narodu — to motywy ideowe istotne dla literatury romantycznej co najmniej od czasu powstania *Konrada Wallenroda*. W ich rozwijaniu miał również swój udział Słowacki, przede wszystkim jako autor *Lambra* i *Kordiana*. A potem, dokładniej: już od okresu napisania *Balladyny*, poeta osiągnął dystans wobec własnej twórczości, jak też wobec całej współczesnej mu literatury, jej idei i konwencji, a raczej mitów, stereotypów itd. W *Balladynie* podjął on grę z romantyczną balladomanią, romantycznym kultem Szekspira⁴⁰, konwencjami romantycznego teatru⁴¹, romantycznymi poetyzacjami przeszłości podaniowej, romantyczną afirmacją ludu itd. Teraz, w *Lilli Wenedzie*, grę tę kontynuuje i przenosi ją już w całości na najważniejszy dla epoki, najwyższy wówczas w ogóle w hierarchii problemów — krąg spraw związanych z problematyką walki narodowowyzwoleńczej.

Roza Weneda jest w dramacie uosobieniem idei zemsty, żyje przede wszystkim zemstą. Tak samo zresztą jak cały naród Wenedów, o którym ponadto można jeszcze powiedzieć, że jednocześnie — cierpi i rozpacza. Właśnie cierpienie i rozpacz Wenedów stanowią najpodatniejszy grunt dla żądy zemsty, jej rozwoju, intensyfikacji itd. W tekście tragedii najwyraźniej i najdobitniej całą tę prawdę o Wenedach wydobywa Śláz, kiedy podejmuje decyzję przejścia od Lechitów do obozu wenedyjskiego. Warto zacytować dłuższy fragment jego wypowiedzi, w którym równie ważny jest opis postawy Wenedów, jak przykłady oraz komentarz, jakim Śláz ten opis podpira:

Pan Śláz niech rusza prosto do Wenedów —
 W jakim kolorze? — w kolorze Wenedów —
 Jako szpieg? — a fuj! — nie szpieg lecz nowiniarz,
 Z e m s t y nowiniarz, blekotnik nowiniarz;
 Człowiek ognistej mowy, k r w a w y c h zębów,
 I czerwonego języka — więc ergo
 Gdy zapytają: czy widziałeś Lecha?
 Widziałem — A co robi? — Gdym go widział,
 To jadł Weneda z solą. — A Gwinona? —
 Gwinona we krwi się dziątek kąpała. —
 A cóż się stało z naszym starym królem? —

³⁹ Napisze on *Nie-Boską komedię* jako odpowiedź na powstanie listopadowe.

⁴⁰ Co właśnie pokazał Weintraub (*op. cit.*).

⁴¹ Próbowałem przedstawić to w książce *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* (w druku w Państwowym Wydawnictwie Naukowym).

A ja pokażę tak, język wywalę
 I zamknę oczy: wasz król *est finitus*. —
 A jego córka? — A ja łyż jak z wiadra
 Popuszczę na to i nic nie odpowiem,
 Albo odpowiem jakie nowe kłamstwo,
 Takie żałośnie kłamstwo, że uwierzą
 I jeść mi dadzą — za to, żem się s p ł a k a ł.
 (akt IV, sc. 2, w. 115—132, podkreśl. J. S.)

„Barwa” Wenedów to zemsta, przeciwników swoich chcą widzieć jako notorycznych zbrodniarzy, siebie — jako niewinne ofiary ich zbrodni. A najbardziej spragnieni są współczucia. Uwierzą odtąd w każde, najbardziej nawet fantastyczne kłamstwo — jeżeli tylko potwierdzi ono ich wyobrażenia o wrogu i sobie. Ślázowi uwierzyli. Jest to bodajże najlepszy dowód na słuszność tego rozpoznania, nie tylko w tej jednostkowej, kpiąco-karykaturalnej perspektywie. Słuszność w skali całego w ogóle dramatu. Taki zaś obraz wenedyjskiego narodu okazuje się zbudowany, w podstawowych swoich zrębach, z motywów ideowych — inaczej tylko fabularyzowanych — *Konrada Wallenroda*, III części *Dziadów*...

Idźmy dalej tym tropem. Partia dramatu obrazująca walkę Lilli Wenedy o życie ojca, w której Derwidowej córce przychodzi uciekać się do przebiegłości i podstępności⁴², przypomina znowu — w podstawowych schemacie swojego przebiegu — główne motywy ideowe *Konrada Wallenroda*, inaczej tylko fabularyzowane.

Pójdźmy jeszcze dalej. Lilli Wenedzie, podejmującej walkę o życie ojca, św. Gwalbert doradza złożenie ślubu czystości i ofiarowanie się Matce Boskiej. Z kolei w pierwszych starciach Wenedów z Lechitami widzi on początek nadchodzącego odkupienia („Narody będą wkrótce okupione”, akt I, sc. 2, w. 55). Czas zaś ostatecznego boju dwu narodów, w którym Wenedzi ponoszą całkowitą klęskę, nazywa już wprost „odkupienia nocą” (akt V, sc. 6, w. 270)⁴³. Śmierć, ofiara, odkupienie — to przecież podstawowe motywy *Widzenia księdza Piotra z Dziadów* części III czy *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*.

By nie pozostawać jednak tylko w kręgu twórczości Mickiewicza. Scena znęcania się dzieci Lecha nad cierpiącym Derwidem z poduszczenia Gwinony przedstawiona zostaje królowi Lechitów przez Lillę Wenedę w słowach następujących:

⁴² Już w *Prologu*, w momencie podejmowania decyzji o podjęciu walki o życie ojca i braci, mówiła ona wprost do Rozy Wenedy oraz Harfiarzy:

[...] wy mi, [...] błogosławcie,
 Ale nie proście Boga o nic dla mnie
 Tylko o rozum i przebiegłe serce,

(w. 70—72)

⁴³ Ponadto „światłem wieku” — według słów Śłaza, przypominającego sobie nauki swojego dawnego pana (akt. V, sc. 3, w. 9).

O! idź, ty, Lechu, i skarż tę kobietę!
 Ona ci psuje, Lechu, twoje dziatki;
 Z tych dzieciaków będą potem królobójce,
 (akt II, sc. 2, w. 150—152)

Królobójcą chciał być Kordian. Królobójstwo to podstawowy problem, z jakim zmagał się w *Kordianie* sam Słowacki. Ujmował on wówczas ten problem m. in. z perspektywy rycerskich tradycji polskiego narodu. I w *Lilli Wenedzie* pojawia się również ta perspektywa. Lechici przedstawiani są tutaj bowiem przede wszystkim jako rycerze. Dlatego właśnie Ślaz — który do Wenedów udał się jako „zemsty nowiniarz” — do ich obozu wybrał się wcześniej w zbroi Salmona, jako rycerz⁴⁴.

Można by wskazać więcej tekstów romantycznych, ich wątków myślowych, pojedynczych motywów fabularnych, charakterologicznych itd., do których nawiązuje *Lilla Weneda*. Wystarczy jednak przywołanie całej prawie, najważniejszej z punktu widzenia problematyki narodowej, twórczości Mickiewicza, a prócz tego *Kordiana*. Ponadto list dedykacyjny bardzo wyraźnie kieruje uwagę czytelnika na dwa, jedyne w całości ukończone, dramaty Krasińskiego. Spróbujmy odpowiedzieć teraz na pytania: jak Słowacki uruchamia cały ten „gotowy” materiał? Jakimi sposobami to czyni?

Zemsta, rozpacz, odkupienie itd. otrzymywały każdorazowo pod piórem Mickiewicza dokładne i pogłębione motywacje. Przede wszystkim w obrazach ogromu potęgi przeciwnika — i niewinności cierpienia stającego się udziałem polskiego narodu. W *Lilli Wenedzie* tego rodzaju uzasadnień brak, brak w ogóle uzasadnień. A jeżeli są, to odwrócone, dość przewrotne bądź w prowokujący sposób uproszczone.

Z obu walczących ze sobą narodów potężniejsi są właściwie... pokonani, tj. Wenedzi. Po ich stronie jest zdecydowana przewaga militarna, której Lechici przeciwstawić mogą niewielką liczbę rycerzy. Dlatego też bronią tych ostatnich staje się m. in. przemysłność w walce. Lech znający przepowiednię Rozy Wenedy odpowiada Gwinonie, zarzucającej mu tchórzostwo:

Z rycerzy garstką mam wstąpić w mrowisko?
 Ja, co te ludy chcę wyciąć do szczętu?
 Nie czekać, aż mi w noc błyskawicową
 Z nieba lejące pomogą pioruny?

(akt IV, sc. 3, w. 179—182)

Przegrywający w walce Wenedzi nie górują bynajmniej nad Lechitami w zakresie wartości duchowych, moralnych. Brak im wewnętrznej

⁴⁴ To interesujący, wart podkreślenia przykład, wspaniale pokazujący z kolei, jak logika akcji dramatycznej *Lilli Wenedy* rozwija się, czy też, dokładniej: podporządkowana zostaje nie tyle „jednostkowej” kwestii listopadowej klęski (jak pokazywał to Chrzanowski), ile ogólniejszemu planowi problemowemu, który próbujemy tu odsłonić.

siły, woli działania, wiary w zwycięstwo itd. Choć dysponują dobrymi pozycjami militarnymi, to oni czekają na pieśń harfy Derwida, mającą być dla nich pobudką do czynu — tak jak nią była (jednak w całkiem innej, w pełni uzasadnionej sytuacji) pieśń Halbana, wyśpiewana wcześniej Litwinowi — mistrzowi krzyżackiemu. Ostatecznie też, w końcowym rachunku, to w ich działaniach ujawnia się więcej zła, zbrodniczości, odstępstw od rycerskiego kodeksu honorowego (na który to tak wyczuleni są ich przeciwnicy!) aniżeli w poczynaniach Lechitów. Przykłady można mnożyć, poczynając od zachowania się Derwida wobec Gwinony, w którym to zachowaniu nie ma nic z wielkości czy też „tylko” godności króla, kapłana, starca itd.⁴⁵, kończąc zaś na nierycerskich metodach, jakimi uśmierceni zostają przez Wenedów kolejno: Salmon, Lechon, Sygoń, Gwinona wreszcie. Obciążające natomiast moralnie Lechitów okrucieństwo tej ostatniej trzeba kłaść z kolei na karb jej obcego, islandzkiego pochodzenia. Poza tym demonstruje ona to okrucieństwo wyłącznie we własnej, prywatnej w końcu sprawie, tj. w starciu z Lillą Wenedą.

Starcie dwu bohaterek. Ten z kolei wątek w *Lilli Wenedzie*, z podstępą Lillą na czele, zostaje w porównaniu z *Konradem Wallenrodem* — zdecydowanie pomniejszony. Przede wszystkim starcie to było w ogóle niepotrzebne. Gwinona mówi wprost do Lilli Wenedy:

[...] Już miałam

Oddać ci ojca, bo ten łachman stary

Stał mi się wcale niepotrzebny [...].

(akt I, sc. 3, w. 346—348)

Tylko wyzwanie rzucone przez Derwidową córkę spowodowało zmianę decyzji Gwinony. Odtąd stajemy się świadkami swoistego pojedynku czy raczej „rozgrywki sportowej”⁴⁶, gdzie na jedno działanie przypada natychmiast przeciwdziałanie, działania te się mnożą. O rezultacie końcowym „turnieju” nie decydują już jednak sportowe kryteria, ale inwencja Gwinony w zadawaniu cierpień — z jednej strony, z drugiej zaś pomysłowość, przebiegłość w końcu Lilli Wenedy. W kolejnych działaniach tej ostatniej nie ma poza tym miejsca na żadne zahamowania, „większe” wątpliwości czy skrupuły moralne. Przy tym wszystkim jest to cały czas walka dwu kobiet, walka, jakkolwiek by rzecz traktować — prowadzona o mężczyznę. I w walce tej obie partnerki kierują się przede wszystkim prywatnymi pobudkami.

Św. Gwalbert jest w utworze reprezentantem Kościoła, „mnichem dzisiejszym” — jak powiedziałby Krasieński. Kiedy więc skłania on Lillę Wenedę do ślubowania czystości, ofiarowania się Matce Boskiej, to

⁴⁵ Najostrzej pokazuje to sposób rozwijania przez Derwida tzw. stychomytii (przykład ten będzie dalej przedstawiony dokładnie).

⁴⁶ Jak pisze wprost S. Windakiewicz w pracy *Romantyzm w Polsce* (Kraków 1937, s. 123).

działanie to pozostaje jeszcze w całkowitej zgodzie z jego kondycją, wynikającą z niej postawą wobec świata itd. Choć może już razić pewnym przerysowaniem. Ale jeżeli z kolei w chwili, gdy dokonuje się wielka hekatomba Wenedów, św. Gwalbert mówi od razu o odkupieniu innych przez tę katastrofę, a potem błogosławi zwycięzców „W imię krzyża” — i oczekuje objawienia się Najświętszej Panny „nad najświętszym trupem, / Nad krwią najbardziej Bogu ukochaną” (akt. V, sc. 1, w. 6—7) — wówczas działanie to zaczyna pobrzmiwać wyraźnie dysonansem. Jest w tym momencie co najmniej niestosowne, zarazem: jawnie interesowne. Ponad tragedię Wenedów wysunięty zostaje interes Kościoła, przydana tej tragedii interpretacja mesjanistyczna okazuje się najlepiej służyć... akcji misyjnej. Tej właśnie akcji, która przyprowadziła w ogóle św. Gwalberta na ziemię wenedyjską; przybył on tu goniony „aż od Jeruzalem” przez „komety czerwone” — w przekonaniu jednocześnie, że w końcu:

Bóg swemu słudze, za wiek długi trudów
Przerażających da godzinę cudów:
Cóż mi ten mocarz, co tu krwawi lasy?
Nowy Faraon, wejść z nim w zapasy,
Złamię i różdżkę ognistą otrupię;
A potem jedną łągą gorącą kupię
Żywot dla niego wieczny i zbawienie.

(akt I, sc. 2, w. 63—69)

To wręcz dla swojego „sługi” Bóg zaaranżował teraz „godzinę cudów”, w której ginie naród, by zbawiony mógł być jego przeciwnik, ba, aby św. Gwalbert mógł „kupić” żywot wieczny dla jednego przewodzącego temu wrogiemu narodowi „mocarza”!

Ideologia mesjanistyczna oparta była na wierze w posłannictwo dziejowe, jakie ma do spełnienia naród wybrany przez Boga, posłannictwo o charakterze przede wszystkim moralnym. Słowacki zrównuje w tragedii mesjanizm z misją religijną, z którą niewątpliwie on koresponduje. Zrównany jednak z misją św. Gwalberta — sprowadzony zostaje tym samym niejako *ad absurdum*. I to właśnie — dodajmy — z zawartym zarazem w tej ideologii programem konsolacyjnym.

Nieprzypadkowo św. Gwalbert radził Lilli Wenedzie ofiarowanie się Matce Boskiej. Jej imię pojawia się niemal cały czas na ustach bohatera, Ona też stanowi — jak wynika z jego wyjaśnień — o większości jego działań w toku akcji. Kontakt św. Gwalberta z Najświętszą Panną jest tak ścisły, iż w końcu ma mu Ona się objawić — jak już cytowaliśmy — „nad najświętszym trupem”. I realizuje się ta zapowiedź. W finale dramatu ukazuje się „cudowne widmo w obręczy z płomyków” nad stosem Lelum-Polelum.

Tyle że św. Gwalbert, konsekwentnie dotąd ośmieszany i kompromitowany w ciągu rozwoju akcji, jest niegodny cudu. Zstąpienie Bogurodzicy widzi też Lech, ale ten z kolei nie rozumie istoty tego zjawie-

nia, zwracając jedynie uwagę na jego stronę estetyczną (to on wypowiada cytowane wyżej słowa o „cudownym widmie”). Natomiast Roza Weneda, obecna również przy stosie braci, wcale nie dostrzega zjawiska — zajęta demonstrowaniem Lechowi „łańcucha próżnego”, którym „przykuci byli do siebie Lelum i Polelum”; najważniejsza jest bowiem dla niej nadal idea odwetu, zemsty. Poprzez wcześniejsze ukształtowanie akcji, aktualny dobór postaci scenicznych oraz organizację sytuacyjno-gestywną całej sceny dramaturg maksymalnie wyobcowuje końcowy epizod. Pokazuje go jako nikomu w istocie niepotrzebny. Najmniej zaś wiara w posłannictwo dziejowe jako gwarancję dalszego istnienia — a tak odczytywano wówczas idee mesjanistyczne — potrzebna jest narodowi, który (dosłownie!) zginął. Ukazująca się „Powoli nad gasnącym stosem [...] postać Bogarodzicy” — jako pocieszenie, konsolacja właśnie⁴⁷ — trafia więc w idealną pustkę. To tylko chwyt znany w dziejach dramatu jako *deus ex machina*. I to potraktowany teraz jak najbardziej dosłownie. Z zachowaniem jednocześnie całego tego balastu „niedoumotywowania”, które już wcześniej, raz na zawsze, chwyt ten skompromitowało.

A motyw królobójstwa w *Lilli Wenedzie*? Królobójstwo nie jest tutaj pokazywane nawet jako czyn potencjalny — ale jako przewidywany jedynie owoc wychowania dzieci Lecha przez Gwinonę — mimo to cała scena znęcania się Arfona i Kraka nad Derwidem pozwala przypomnieć w tym momencie *Kordiana*; podstawowy wątek z tamtego dramatu ulega teraz wyjaskrawieniu, „pogrubieniu”. Słowacki jakby raz jeszcze, z bliska, chciał przyjrzeć się swojemu dawnemu bohaterowi: dziecku prawie, zamyślającemu zbrodnię, aby zarazem jednoznacznie już potępić ten zamysł ze względu na jego najzwyczajniejsze okrucieństwo. Cała dawna dyskusja wokół projektu zabicia cara i króla polskiego w jednej osobie sprowadzona zostaje tym samym do tego właśnie argumentu, wówczas tak wprost nie sformułowanego, który rozstrzyga kwestię raz na zawsze.

Jak się okazuje w świetle zgromadzonych wyżej przykładów, „ariostyczna” postawa dystansu, ironii w stosunku do materii dramatycznej pozwoliła Słowackiemu przywołać w *Lilli Wenedzie* sprawę nie tylko powstania listopadowego. W dramacie znalazło się miejsce dla znacznie szerszego, całego niemal kompleksu problemów, postaw, jakimi żyli Polacy po utracie niepodległości, w okresie romantyzmu, a które doszły do głosu w literaturze tamtej epoki czy wręcz przez tę literaturę były inspirowane.

Nieistotne jest w tej chwili, czy to z perspektywy swojej współczesności kształtował autor *Lilli Wenedy* leżącą u podstaw dzieła prehistoryczną anegdotę. Czy też odwrotnie, już w samej tej anegdocie odnalazł od razu korzenie własnej współczesności. Faktem jest, że oba te światy — a przy okazji i szmat narodowej historii! — pomieścił on w utworze.

⁴⁷ To jakby ironiczna replika idei Polski jako „Chrystusa narodów” — z Matką Boską tym razem w roli „patrona”!

W rezultacie można powiedzieć — tak jak Słowacki mówił o *Balladynie* (o całym w ogóle, jak już wspomniano ⁴⁸, cyklu dramatów) — iż udało mu się również w *Lilli Wenedzie* „wyprowadzić na scenę w samym ich związku wszystkie żywy, które złożyły charakter polskiego narodu, które są duchem jego bytu”. Czy też — jak pisał z kolei Krasiński — iż tak samo jak w *Balladynie*, teraz i w *Lilli Wenedzie* wcielił Słowacki „wszystkie wady i błędy zawarte w nierozpoznawalnej i nie rozwiniętej postaci [...] przed dziesięciu wieki ⁴⁹, a ciągiem tych wieków rozwinięte i dziś przeświadczone w sobie samych”. Wady i błędy z dziedziny życia narodowego Polaków, związane m.in. z dwoistością ich narodowego charakteru.

Te wady i błędy pozwoliły, a raczej nakazały poecie już w liście dedykacyjnym do *Lilli Wenedy* nazwać Polaków „potępionym przez Boga ludem”. Potem, w *Grobie Agamemnona*, przypuścił on wprost frontalny atak na własny naród, dokładniej: szlachtę. W całym poetyckim wywodzie, w którym rozwinie (jak to sam formułuje) „myśl posępną i ciemną” — wyrzucać on będzie polskiej szlachcie brak kultury duchowej (moralnej, umysłowej, politycznej) oraz brak gotowości do walki, do otwartej walki do końca ⁵⁰. Teraz natomiast, we „właściwym” dramacie, gromadzi przesłanki do tego gniewnego ataku na „potępionego przez Boga lud” ⁵¹: w ironicznej perspektywie gry — d y s t a n s u j e się wobec sze-

⁴⁸ Zob. przypis 19.

⁴⁹ Jak już wspomniano (zob. przypis 21), trzeba by teraz powiedzieć: przed trzynastu „wieki”.

⁵⁰ Zob. I. Chrzanoński, „Grób Agamemnona”. W: *O literaturze polskiej*. Warszawa 1971, s. 322—351. Dodajmy jeszcze, że „pozytywny” program „termopilskiego poematu” dotyczy również przewyciężenia dwoistości polskiego charakteru narodowego. Czytamy przecież m. in.:

Zrzuć do ostatka te płachty ohydne,
[.]
A wstań jak wielkie posągi bezwstydne,
Naga [...] (w. 97—100)

oraz

Niech ku północy z cichej się mogiły
Podniesie naród i ludy przełęknie,
Ze taki wielki posąg — z jednej bryły,
(w. 103—105)

⁵¹ Choć i tutaj, w tekście samego dramatu, znalazło się już miejsce do sformułowanej wprost krytycznej oceny polskiej szlachty; Śláz, który wcześniej wybrał się do obozu Lechitów, aby „służyć u Lecha i zwać się ślachcicem”, wypierając się potem przed Wenedami jakiegokolwiek związku z ich wrogami, tak oto „przy okazji” opisuje Lechitów:

[...] czy mi z oczu
Patrzy gburostwo, pijaństwo, obżarstwo,
Siedem śmiertelnych grzechów, gust do wrzasku,
Do ukwaszonych ogórków, do herbów,
Zwyczaj przysięgać „in verba magistri”:
Owczarstwo?

(akt IV, sc. 4, w. 561—566)

regu problemów, postaw, idei, jakimi żyli Polacy w okresie niewoli. I w miejsce rozpacz, idei zemsty czy też mesjanistycznej wiary w sens ofiary oraz przyszłość narodu — proponuje jedną, „najprostszą”, niepodważalną od strony co najmniej moralnej myśl przewodnią: walki do ostatniej kropli krwi!⁵²

Wyłaniający się z dotychczasowego toku analizy program — by nazwać rzecz najkrócej — nadawczo-odbiorczy okazuje się już wprost sformułowany w poprzedzającym dramat liście dedykacyjnym do Krasińskiego. Wspomniane tutaj nazwisko Vittorio Alfieriego nie jest bowiem tylko dygresją poety na temat własnych gustów stylistycznych czy sygnałem, iż operować będzie w tekście — tak jak twórca *Saula* — wierszem nierymowanym. Pisząc o „fantastycznych figurkach, za które autor sam gada, a czasem szczebioce Alfieriego językiem”, mówił Słowacki też o tych właściwościach pisarstwa włoskiego klasyka — bliskiego bardzo romantykowi — które nakazywały czytać jego tragedie z przeszłości jako dzieła aktualne, *dramatis personae* tych tragedii traktować jako *porte parole* autora, a całość — jako swoistą pobudkę do czynu⁵³.

Temu samemu programowi nadawczo-odbiorczemu *Lilli Wenedy* — jakby na drugim etapie jego formułowania — okazuje się potem podporządkowany sposób konstruowania w dramacie wystąpień Chóru Dwunastu Harfiarzy. Do kwestii tej jeszcze powrócimy, tutaj podkreślimy, że i *Grób Agamemnona*, i wystąpienia ensambli chóralnego (które przecież sam autor zrównuje w prawach z „wierszem o Termopilach”) uzyskują charakter ostatecznej instancji interpretacyjnej tekstu. Pozostaje to jak najbardziej w zgodzie z zasadniczą rolą chóru, który już od początku dziejów dramatu powoływano na orchesterę, potem na scenę jako „idealnego widza”. Chór Dwunastu Harfiarzy podnosi „krzyk o zemstę Boga” (akt I, w. 364), nazywa reprezentantów swojego narodu „niewolnikami”, którym „Mięsza się [...] krew z [...] łzami” (akt II, w. 367—368), wszystkie zaś jego wystąpienia w *Lilli Wenedzie* kulminują w wezwaniu:

Już czas wam wstać!
Już czas wam wstać i bić i truć oręża.

(akt III, w. 537—538)

W szkicu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim* za drugi z kolei wyznacznik ariostycznej postawy w poezji, w *Balladynie* (w opisie tego dramatu

⁵² Warto tu zwrócić uwagę, że w tym dystansowaniu się, odrzuceniu ukształtowanych przez nasz romantyzm idei, postaw, zwłaszcza idei zemsty, autor *Lilli Wenedy* zdaje się uprzedzać *Zwolona* Norwida — nie mówiąc już, oczywiście, o twórczości przywołanego tu już Wyspiańskiego (w tym wypadku przede wszystkim o *Wyzwoleniu*).

⁵³ Zob. N. Saepno, *Historia literatury włoskiej w zarysie*. Tłumaczyli Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk. Warszawa 1969. — I. Chrzanowski, *Czy „Lilla Weneda” jest arcydziełem dramatu?*, s. 72.

występuje on, mówiąc dokładnie, jako pierwszy) uznaje Krasiński „humor, czyli ciągłą mieszaninę tragiczności i komiczności”.

Lillę Wenedę nazwał (w podtytule) tragedią sam autor. Kwalifikacja ta przystaje do takich — utrwalonych przez tradycję (*nb.* przede wszystkim klasyczną) — wyznaczników gatunku, jak „wysoki” temat, takiż status bohaterów, jak też stylizacja języka, wprowadzenie chóru, motywacja nadnaturalna, wreszcie finalizująca całość katastrofa. Poza tym mówić można o ogólnym ujęciu świata przedstawionego zgodnie z wymogami kategorii estetycznej tragizmu⁵⁴.

Ale tej tragedii nieobcy jest również żywioł komizmu, żartu i kpiny, który wprowadza Ślaz wespół ze św. Gwalbertem. Od początku zdradzają oni charakter urodzonych niemal komików. Bo jak przedstawiona zostaje ta para? Św. Gwalbert (postać żyjąca!) ma aureolę nad głową — i figurę sybaryty, Ślaz jest jego fizycznym zaprzeczeniem: chudy i brzydki; św. Gwalbert daje się poznać, a raczej chce dać się poznać jako idealista, Ślaz jest pragmatystą; pierwszy pełni rolę pana, drugi jest sługą. Ponadto komizm obu tych postaci uwydatniają przydane im stosowne sytuacje. W scenę pierwszego zjawienia się pary bohaterów wpisana zostaje komiczna sytuacja obserwowana przez św. Gwalberta zakończonej niedawno bitwy między Wenedami a Lechitami, obserwowana z perspektywy — dokładnie, z wysokości — sosny, na którą bohater „włazi”, jak wynika z jego opowiadania, „za poradą” Ślaza. Wreszcie prowadzony między sługą a panem dialog zostaje tak mocno nasycony komizmem słownym, żartem i kpiną, których obiektem staje się prowokowany przez Ślaza — św. Gwalbert, iż już do końca śmiech wypełnia całą niemal tę scenę⁵⁵. Tragedia staje się — na tę krótką chwilę — „czystej wody” komedią.

⁵⁴ Spośród ostatnio pojawiających się prac kategorię tragizmu, tragizmu jednostkowego w *Lilli Wenedzie*, szczegółowo przedstawia np. rozprawa M. Filek *Wybór tragiczny Derwida* („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, *Prace historycznoliterackie*, z. 35 (1976), s. 89—97). Autorka pisze tutaj m. in. (s. 96): „Słowacki wyostrzył jeszcze sytuację tragiczną, bowiem walkę między dwiema wartościami (córką i antropomorfizowaną harfą) rozegrał we wnętrzu jednego człowieka”.

⁵⁵ Oto mała próbka tego dialogu:

ŚLAZ

Domine, z czego, proszę, są promienie,
Które ty nosisz na głowie?

ŚWIĘTY GWALBERT

Z mojej wewnętrznej wiedzy, i z anioła,
Co w ciele mojem pali się tajemnie.

ŚLAZ

Myślałem, że te płomieniste koła
Są z włosów?

ŚWIĘTY GWALBERT

Ergo nie byłyby z duszy?

ŚLAZ

Domine, a kot kiedy się napuszy,
To mu tak iskry z włosów wylatują.

(akt. I, sc. 2, w. 70—77)

Mowa cały czas o scenie 2 aktu I. Scenę poprzednią dramatu wypełnia natomiast „głośny triumf zwycięzców”, Lecha, Gwinony i Sygonia, którzy na polu bitwy biorą w niewolę Derwida oraz jego synów, Lelum i Polelum. Napastliwość Lechitów spotyka się ze strony pokonanych z „głuchym milczeniem”. W tej reakcji, w milczeniu, zawiera się cały ogrom, patos katastrofy narodu Wenedów. W efekcie końcowym otrzymujemy scenę w „wielkim stylu tragicznym”⁵⁶.

Znamienne jest to zorganizowanie dwu pierwszych „odśłon” *Lilli Wenedy* (wyłączając poprzedzający całość dzieła *Prolog*) na zasadzie wyraźnego rozdzielenia elementów tragizmu i komizmu. W ten sposób zostają niejako zademonstrowane, w stanie jeszcze „czystym”, te dwa różne, antypodyczne sposoby ujmowania świata przedstawionego, które od-tąd, mieszając się na terenie poszczególnych scen, wspólnie określają będą charakter literackiej rzeczywistości dramatu. A w ostatecznym rezultacie: zdecydują o ironicznym projekcji tej rzeczywistości. Przy czym główny udział w tworzeniu tego efektu mieć będzie Śláz, w mniejszym stopniu św. Gwalbert. Tak jak w przywołanej wyżej scenie książy sługa wdaw-szy się w dyskusję ze swoim panem ośmieszył i zdemaskował „świę-tość” Gwalberta, w konsekwencji: stworzył perspektywę dystansu do jego osoby i wszystkiego, co z osobą tą się wiąże⁵⁷, tak później, wcho-dząc w kontakt z innymi *dramatis personis*, Śláz odbierać będzie im i ich działaniom całą powagę, patos, tragiczną wielkość — i opatrywać je (ludzi i czyny) znakiem ironii, „ariostycznego uśmiechu”.

Oto np. Śláz staje się mimowolnym świadkiem palenia przez Rozę Wenedę — w nocy, na poboju — kości poległych rycerzy. Na-stępnie z ust wieszczki, ogarniętej profetycznym szałem, dowiaduje się, iż będzie zabójcą:

Przed tobą płynie krwi bolesnej rzeka,
Z tych trupów cieknie i płynie.
Za tą wodą dom człowieka,
Ten człowiek zginie; [...].
Ty go zabić powinien. [...]
O świecie
Go zabijesz, idziesz po to.

(akt II, sc. 1, w. 18—24)

⁵⁶ Chrzanoski, *op. cit.*, s. 61.

⁵⁷ W tej samej scenie stworzył on jeszcze parodyjną wersję ślubu czystości, złożonego z namowy św. Gwalberta przez Lillę Wenedę:

[...] nogi za pas i w świat jasny! —
A zrób intencję z czystości. — A na co? —
Czy masz w niewoli ojca, panie Ślázie?
A jak się w tobie zakocha królowna,
A ty w czystości jak w błocie po uszy! —
Chciałbym coś znaleźć niepotrzebniejszego
I z tego zrobić *votum* Panu Bogu,
Aby mi trochę sprzyjał na początek. —
Na przykład — zróbmy *votum* z przywiązania
Do mego pana — ot i lżej na sercu...

(akt I, sc. 2, w. 133—142)

— a także, iż zostanie złodziejem:

I złotą
Harfę ukradniesz mego ojca.
(w. 25—26)

W projekcji sługi św. Gwalberta ta nie pozbawiona patosu sytuacja sprowadza się do prozaicznego obrazu „wiedźmy”, „Trupich piszczeli ogniem oświeconej” (w. 10—11), „mary”, która „wylazła z trupów i z płomieni” (w. 35) i mówiła. Natomiast obie wieszczby Rozy ulegają w jego rozmowie z samym sobą — strawestowaniu:

I mówi do mnie: Ślazio, jesteś zbójcą
(w. 36)

oraz

A do mnie ta znowu:
„Mój mości Ślazio, waść jesteś złodziejem...”
(w. 38—39)

Wreszcie z każdą z tych przepowiedni podejmuje on swoisty dialog, w którego efekcie „wysoki” status istnienia całej poprzedniej sceny ulega już do końca „obniżeniu”. Więcej. Scena ta okazuje się w efekcie najzwyczajniej ośmieszona. Oto replika Ślaza na pierwszą wróżbę Rozy:

Dziękuję pani, że tak dobrze trzymasz
O mojej cnocie.
(w. 37—38)

Na drugą:

Chciałem ją za to w pysk, a ona w ogień
Jak salamandra; szukajże z nią ładu!
(w. 40—41)

Ale nie dosyć jeszcze na tym. Za chwilę dokonuje się już w tragedii realizacja pierwszej przepowiedni Rozy Wenedy: Ślaz zostaje zabójcą, zabija leżącego na pobojowisku Salmona. Nie, na prośbę samego „nieboszczyka” z „połamaniem kośćmi” on go... dobija. Roza i jej kapłańsko-profetyczna działalność, transponowana dotąd w krzywym zwierciadle prześmiewcy i kpiarza, w tym momencie — wciąż za sprawą Ślaza — uzyskuje już ekspresję zdecydowanie ironiczną.

Druga z przepowiedni Rozy Wenedy nie realizuje się w dramacie wcale — co też w końcu opatrywałoby działanie wenedyjskiej prorokini znakiem dystansu. Chyba że za realizację (częściową, co prawda) tej przepowiedni uznać przyniesienie przez Ślaza do obozu Wenedów oddanej przez Gwinonę trumny ze zwłokami Lilli-harfy⁵⁸. A w tym wypadku

⁵⁸ W scenie 3 aktu IV nastąpiła trzykrotnie antropomorfizacja harfy, identyfikacja jej z osobą Lilli Wenedy — w słowach, kolejno: Gwinony, Lilli i Derwida (zob. Filek, *op. cit.*, s. 91—94).

jest to przykład obrazujący „ariostyczną” rolę, jaką księży sługa pełni w rozwoju całej w ogóle akcji *Lilli Wenedy*.

Rola ariostyczna. Zdarzenia dramatyczne, których uczestnikiem staje się Ślaz, tracą bowiem z tą chwilą, za sprawą jego w nich udziału, sankcję metafizyczną, nadnaturalną motywację, więcej: jakąkolwiek motywację. Przeradzają się odtąd w czystą grę przypadków; jedynym prawem rządzącym ich przebiegiem staje się bezsens. Mówiąc dokładniej: Ślaz swoim działaniem demaskuje fałszywe podstawy, na jakich Roza Weneda chciałaby zbudować tragedię ginącego narodu. To nie przekleństwo czy brak harfy, a więc nie czynnik nadprzyrodzony — jak twierdzi wieszczka — decyduje o losie Wenedów, ale wewnętrzna ich słabość, obsesja zemsty, ponadto przypadek, sam Ślaz wreszcie. Konkretnie: na przebieg dalszej akcji rzutuje kłamstwo Śłaza, w którego rezultacie najpierw zostaje zamordowany przez Rozę Lechon, następnie ginie — udużona przez Gwinonę — Lilla, Gwinona nie oddaje Derwidowi harfy, w jej miejsce posyła trumnę z ciałem Lilli, trumnę przyniesioną do obozu Wenedów przez Śłaza właśnie.

Ślaz, przypadek, bezsens w miejsce klątwy, losu czy też winy tragicznej. Komizm „wyradzający się w ironią”, dwie te „siły”, których nośnikiem w utworze jest sługa św. Gwalberta, okazują się tak potężne właśnie czy też ekspansywne, iż uderzają w końcu w same podstawy kategorii estetycznej tragizmu, zaprzeczają samej istocie tragediowej stylizacji świata przedstawionego całego dramatu. *Lilla Weneda* upodabnia się odtąd bardziej do nowoczesnej historiozoficznej groteski aniżeli *sensu stricto* tragedii.

Istotnie, ironia jest tą siłą, która podporządkowuje sobie w końcu cały dramat. A przekonuje o tym ostatecznie sposób rozwijania tutaj drugiego z dwóch głównych toków zdarzeniowych, przebiegającego równoległe z dziejami upadku narodu Wenedów, tj. historii poświęcenia się Lilli Wenedy. Tak jak postęпки Śłaza przesądziły o losie wenedyjskiego narodu, tak z kolei o losie Derwida — króla i najwyższego kapłana Wenedów w jednej osobie — przyszło wcześniej rozstrzygać, aż w trzech próbach — młodemu dziewczęciu, Lilli. W obu wypadkach zachodzi ironiczna niewspółmierność między przyczyną a skutkiem — mówiąc najkrócej. Przy czym w tym drugim planie akcji, prowadzonym przez Lillę Wenedę, ironia może się wydać o tyle jeszcze „większa”, iż w zakończeniu utworu, w którym spotykają się te oba jego główne ciągi zdarzeniowe, wychodzi oto na jaw, że podejmowane trzykrotnie przez Lillę próby ratowania życia ojca nie tylko okazały się bezskuteczne, ale w rezultacie doprowadziły do jeszcze okrutniejszej jego śmierci aniżeli ta, jaka wcześniej czekała go z ręki Gwinony. Tym bardziej okrutnej, iż teraz samemu sobie zadanej, w obliczu śmierci ukochanej córki i — nie pozostawiającej już żadnej nadziei — katastrofy narodu.

Przypomnijmy dwa fakty: tę końcową sytuację w *Lilli Wenedzie*

stworzył swoim „ariostycznym” działaniem Ślaz. Zamykające zaś już cały dramatyczny ciąg fabularny ironiczne *deus ex machina* taki właśnie wydzwięk uzyskało z kolei m. in. za sprawą św. Gwalberta. Czyny obu bohaterów znamionuje komizm przeradzający się w ironię — trwa to konsekwentnie do końca całej tragedii, choć poszczególne działania nie zostały jednakowo rozdzielone pomiędzy osoby oraz kolejne sceny dramatyczne.

Jak dalece jednak dramaturg dąży w *Lilli Wenedzie* do ciągłego „kontrowania” „wysokich” scen rozgrywających się w planie akcji Wenedów odpowiednio „pomniejszonymi”, komicznymi itd. ich replikami, świadczyć może najlepiej fakt, iż gdy nie staje już do realizacji tych zadań Ślaza czy św. Gwalberta — wykorzystywane są w tym celu również inne postaci. Oto np. pełna tragizmu, patosu, a zarazem „wielka” scena rzucania przez Polelum toporem do powieszonoego za włosy na drzewie Derwida (akt II, sc. 3) o mało co nie znalazła w dramacie swojego drugiego, „konkurencyjnego” wcielenia za sprawą Lecha. Pozostając pod wrażeniem tamtego czynu, który „musi przeżyć / Nasze mogiły”, zwraca się on do swojego towarzysza walki:

Czy wiesz co? Sygonie,
Stań mi pod drzewem, stań mi tak do celu;
Niechaj na twoich włosach wypróbuję
Oka i miecza!

(akt III, sc. 1, w. 14—17)

Chodziłoby już teraz o „zwykły” popis zręcznościowy czy próbę zręczności. Sygoń musiał jednak w tym momencie przypomnieć: „Lechu, jestem łysy” (w. 17). Inna rzecz, że ten fakt nie przeszkodzi później Sygoniowi stwierdzić w czasie ostatniej bitwy z Wenedami: „Włos mi osiwiał” (akt V, sc. 3, w. 112)⁵⁹. Niezależnie wszakże od tej niekonsekwencji Sygoń, dając się wcześniej poznać jako łysy, cały zamysł Lecha raz na zawsze sprowadza w rejony komizmu.

Wróćmy po raz trzeci do szkicu *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. Zawarta jest w nim również i taka konstatacja Krasińskiego:

Ale co w *Balladynie* wygląda nam na głęboką genialność, na wewnętrzną energię sztuki, to jej wysnucie i wyprowadzenie z kilku wierszy pieśni gminnej.

W innym miejscu, w liście do Konstantego Gaszyńskiego, pisał on z kolei: „Szekspir ją [tj. *Balladynę*] porodził w głowie Juliusza”⁶⁰. W obu

⁵⁹ A skoro już o tym mowa: proceder to dość charakterystyczny dla romantycznego pojmowania realizmu. Opierając się na przykładach zaczerpniętych z utworów Mickiewicza, K. Górski (*Tadeusz z ręką na temblaku*. W: *Z historii i teorii literatury*. Warszawa 1959, s. 178—194) tego rodzaju praktykę nazywa techniką świadomych niekonsekwencji.

⁶⁰ Cyt. za: M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*. Warszawa 1970, s. 224.

wypowiedziach, bynajmniej nie sprzecznych ze sobą, autor *Irydiona* stawia kwestię wychodzącą w rezultacie daleko poza sprawę li tylko literackich inspiracji i wpływów, jakie można stwierdzić w dziele Słowackiego. Dotyka jakby samego sedna ariostycznej postawy w poezji. Bo jeżeli znamieniem przyjęcia patronatu Ariosta w literaturze jest dystans autora do tworzywa poetyckiego, igranie literackimi motywami, operowanie śmiałyymi kontrastami, żartobliwy stosunek do „plątaniny spraw ludzkich” itd. — to u początku wszystkich tych działań, jako istotny warunek przystąpienia do tego rodzaju gry, staje każdorazowo literackość, literacka wtórność materii poetyckiej. Ariosto w *Orlandzie szalonym*, stanowiącym niejako wzorzec „ariostyczności” w poezji, przetwarza średniowieczną epikę rycerską cyklu karolińskiego. Z kolei w *Balladynie* tę samą rolę spełnił właśnie materiał literacki, który wskazał Kraśiński; nie dociekł on tylko zasad i mechanizmu „ariostycznych” przetworzeń dokonanych przez autora „nadgoplańskiej tragedii”.

W *Lilli Wenedzie* ta para, na której skupialiśmy uwagę poprzednio, św. Gwalbert i Ślaza, od razu odsyła do postaci Don Kichota i Sancho Pansy z powieści Cervantesa, powieści należącej zresztą do ulubionej lektury romantyków⁶¹. I to odsyła nie wprost. W dramacie dochodzi teraz do zamiany cech fizycznych tych dwu postaci. Ponadto św. Gwalberta i Ślaza nie łączy wzajemne przywiązanie — jak parę bohaterów Cervantesa — ale wręcz przeciwnie: przymus. Wreszcie charaktery ich i działania zostają w zestawieniu z hiszpańskimi pierwowzorami odpowiednio wyjaskrawione i pogrubione⁶².

Z kolei przywołana już scena rzucania przez Polelum toporem do powieszonoego za włosy na drzewie Derwida odsyła do dramatu Friedricha Schillera *Wilhelm Tell*, do przedstawionej tam słynnej sceny strzelania przez tytułowego bohatera z kuszy do jabłka umieszczonego na głowie syna (akt III, odsłona 3). Tyle że pod piórem Słowackiego motywy Schillerowskie ulegają znowu odwróceniu, a zarazem amplifikacji, „pogrubieniu”; ponownie pojawia się perspektywa dystansu, gry w naśladowaniu wzorca literackiego.

⁶¹ Don Kichot uznany bowiem został przez nich za jednego z „prekursorów” bohaterów ich własnej epoki.

⁶² Dokładne zestawienie wszystkich modyfikacji i odstępstw, jakie wprowadził twórca postaci św. Gwalberta i Ślaza w porównaniu z *Don Kichotem*, znajdujemy w studium Z. Szmydtowej *Słowacki — Cervantes* (w: *Poeci i poetyka*, Warszawa 1964, s. 238—242). W tym samym studium (s. 245—253) autorka zwraca jeszcze uwagę na analogie między *Lillą Wenedą* a tragedią Cervantesa *Numancia* — w zakresie ideologii, akcesoriów wróżb i obrzędów, grupowania postaci. W konkluzji całego wywodu (s. 254) stwierdza: „Słowacki w jednym utworze łączy te czynniki, które poeta hiszpański rozwijał w osobnych dziełach, gatunkowo od siebie różnych”. Byłby to argument pozwalający już mówić o obecności w *Lilli Wenedzie* całego wątku „gry z Cervantesem”?

Na to ostatnie odwołanie zwraca uwagę sam autor *Lilli Wenedy* w liście dedykacyjnym do Krasińskiego. Przede wszystkim jednak w liście tym wskazuje na inny jeszcze trop poetycki, o tyle istotniejszy, iż dotyczący już nie pojedynczych postaci czy sytuacji, ale nawiązań do całych, utrwalonych w tradycji form, poetyk literackich. Słowacki pisze wprost: „wziąłem pół posągową formę Eurypidesa tragedyi, i rzuciłem w nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości”. Jeżeli więc problematykę *Lilli Wenedy* określiła ostatecznie, jak staraliśmy się dowieść, literatura romantyczna, zawarte w niej „przekłete problemy romantyzmu”, to o poetyce dramatu — jak się okazuje — stanowić ma „forma Eurypidesa tragedyi”.

Najmłodszy z całej trójki antycznych dramatopisarzy był niewątpliwie najbardziej z nich romantyczny. Twórca dzieła *Théâtre des Grecs*, Pierre Brumoy, twórczość Eurypidesa porównywał (w jakże romantyczny sposób!) do ruin świątyni⁶³. August Wilhelm Schlegel swoją walkę z tragedią francuską, w ogóle: dramaturgią typu klasycznego, rozpoczął od pracy *Porównanie „Fedry” Rasy na z „Fedrą” Eurypidesa* — i na przykładzie tego ostatniego dzieła wykazał wyższość „ducha” greckiej tragedii nad jej francuskimi naśladowcami; Schlegel rozwinął potem tę myśl w głośnych *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, których zaczątek stanowiły jego wykłady wygłoszone w r. 1808 w Wiedniu. Maurycy Mochnacki w jednym ze swoich krytycznoliterackich wystąpień umieścił w „romantycznym” szeregu pisarzy obok Szekspira, Calderona i Goethego — także Eurypidesa,⁶⁴ w czym nawiązał już do pism Schlegla.

Romantyków pociągało u Eurypidesa nade wszystko jedno: to mianowicie — mówiąc najkrócej — co różniło jego tragedie od „skończonych”, „harmonijnych” dzieł poprzedników, zwłaszcza Sofoklesa. Brumoy pisał:

Wyraz niedbały Eurypidesa ma siłę powabu, która może zrównoważyć Sofoklesa regularność. Bez przyglądania się temu z bliska znajdziemy u pierwszego pewne wady, których drugi z powodzeniem unikał. Nie można jednak tego nie wybaczyć, mając na względzie uczucie litości i trwogi, którym dusza czuje się wstrząśnięta. Eurypides dawał dużo więcej naturze niż sztuce i tworząc ulegał bardziej poruszeniom swojego serca niż drgnieniom ducha⁶⁵.

Schlegel w *Porównaniu „Fedry” Rasy na z „Fedrą” Eurypidesa* zestawiał m. in. twórczość greckich tragediopisarzy z ówczesną rzeźbą — i w tym kontekście dowodził:

Eschil jest Fidiaszem sztuki tragicznej; Sofokl Polikletem; ta zaś epoka rzeźbiarstwa, w której takowe od swego pierwotnego przeznaczenia zbaczać,

⁶³ P. Brumoy, *Théâtre des Grecs*. Paris 1786, s. 307.

⁶⁴ Zob. M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej*. Typ szekspirowski. Kraków 1923, s. 130.

⁶⁵ Brumoy, *op. cit.*, s. 307.

a więcej już w malownicze wpadać zaczęło, w której starano się bardziej o schwycenie wszelkich odcieni poruszenia i życia, aniżeli o wzniesienie się do pomysłowej kształtów piękności, owa to epoka, która, jak się zdaje, od Lizyppa swój bierze początek, odpowiada poezji Eurypidesa. Już w nim znikły poniekąd rysy charakterystyczne tragedii greckiej; jest to, słowem, chylenie się ku upadkowi, nie zaś doskonałość⁶⁶.

W wykładzie 5 z *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* ten sam pogląd Schlegel ujmie w zdaniu:

U Eurypidesa obraz starej tragedii nie jest już czysty, jest pomieszany; jej charakterystyczne rysy są już częściowo zatarte⁶⁷.

Romantyków pociągała, jak krótko wyraził się Słowacki, „pół posągowa forma Eurypidesa tragedyi”.

Niezmiernie celna to formuła: w swoim metaforycznym, lapidarnym ujęciu dociera ona do najistotniejszych właściwości przedmiotu, nie uchylając się też od jego wartościowania. Ujmując zaś rzecz od innej strony, trzeba stwierdzić, że zdradza ona dużą znajomość pisarstwa Eurypidesa. I to znajomość — jak wolno sądzić — czerpaną właśnie z dzieł Pierre’a Brumoy czy Augusta Wilhelma Schlegla. Przesłanka o tyle interesująca, iż brak jest bezpośrednich dowodów, że Słowacki te prace czytał.

Brak dowodów. Ale jest faktem, iż dzieło Brumoy — jak pisze Wacław Kubacki przy okazji odnajdywania śladów jego lektury w III części *Dziadów* —

było powszechnie znane. [...] A. K. Czartoryski wspominał je w obu swoich popularnych pracach. J. G. Sulzer podawał parę razy przekład Brumoy [...]. Wolter polemizował z Brumoy w *Rozprawie o tragedii starożytnej i nowoczesnej* oraz w *Słowniku filozoficznym*. Wymieniał go Lessing i A. W. Schlegel. Odsyłał do niego „Nowy Pamiętnik Warszawski” w 1801 r. Grodeck w swej historii literatury greckiej nazywał dzieło Brumoy najbardziej rozpowszechnioną książką⁶⁸.

I nic dziwnego: w książce tej znaleźć można było zarówno francuskie przekłady tekstów, jak i wszystko, co podówczas, w w. XVIII wiedziano o teatrze, tragedii i komedii greckiej; przy czym poszczególne tłumaczenia i eseje wychodziły nie tylko spod pióra Brumoy. Jak informuje również Kubacki,

Brumoy odegrał wielką rolę w przygotowaniu romantyzmu jako krytyk tragedii francuskiej i odkrywca teatru greckiego; wykazał, że klasycystyczna tragedia francuska, podobnie jak tragedia rzymska Seneki, odbiegła od klasyków attyckich, na których się ciągle powoływano w teorii⁶⁹.

⁶⁶ A. W. Schlegel, *Porównanie „Fedry” Rasyna z „Fedrą” Eurypidesa*. Przełożył E. Komarnicki. Warszawa 1830, s. 12—13.

⁶⁷ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. T. 1. Bonn 1923, s. 96.

⁶⁸ W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*. Kraków 1951, s. 132—133.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 133.

August Wilhelm Schlegel wyraźnie nawiązywał do dzieła swojego poprzednika, włącznie z konkretnymi egzemplifikacjami. Jednocześnie poglądy Schlegla zostały w epoce Słowackiego równie szeroko przyswojone jak stanowisko twórcy *Théâtre des Grecs*, stanowiły wówczas podstawę wszelkich ujęć historyczno- czy krytycznoliterackich itd.⁷⁰ Kim zaś był Schlegel dla samego Słowackiego, najwięcej mówi ten fakt, iż jego nazwisko przywołane w *Beniowskim* stało się tam „nieledwie imieniem pospolitym”⁷¹. Podsumowując: jeżeli nawet Słowacki nie zetknął się z dziełami obu tych autorów przez bezpośrednią lekturę (w co należy jednak wątpić, znając jego czytanie), to musiał ich poznać co najmniej „z drugiej ręki”.

Wróćmy jednak do tekstu *Lilli Wenedy*. Zdaniem badacza „hellenizmu Juliusza Słowackiego”, Tadeusza Sinki, słowa listu dedykacyjnego do tragedii anonsują wprowadzenie przez poetę po raz pierwszy do jego twórczości dramatycznej — chórów. I nic poza tym⁷². Na tym sądzie nie można, oczywiście, poprzestać. Ale też nie można w całości z nim się zgodzić.

Wystąpienia Chóru Dwunastu Harfiarzy są w *Lilli Wenedzie* luźno związane z akcją dramatyczną. I jest to rys zgodny z praktyką Eurypidesa, rys ten wy dobył zarówno Brumoy, jak i Schlegel⁷³. Zwracali oni ponadto uwagę, iż często Eurypides wręcz mówił „za chór”, a w tragedii *Danae* (z której zachował się tylko fragment) zapomniał się do tego stopnia, że kazał chóralnemu ensamblowi, który stanowią tu kobiety, posługiwać się gramatycznym rodzajem męskim⁷⁴. Autor *Lilli Wenedy* wydaje się jednak iść jeszcze dalej. W wystąpieniach chóru wenedyjskich harfiarzy zawarte są jawne anachronizmy, odniesienia do czasu pisania utworu. Postaci chóru najwyraźniej „wychodzą z roli”, sytuują się już całkowicie poza akcją, całym światem przedstawionym dzieła, wołając np.:

O! święta ziemia polska! arko ludu!
 Jak zajrzeć tylko myślą, krew się lała.
 [.]
 Słuchajcież wy! gdy ognie zaczną buchać,
 Jeżeli harfy jęk przyleci z dala;
 Będziecież wy, jak węże stać i słuchać?

⁷⁰ Zob. przykłady recepcji wykładów Schlegla zgromadzone przez Weintrauba (op. cit., s. 213—216).

⁷¹ Weintraub, op. cit., s. 216.

⁷² T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1925, s. 191, 194.

⁷³ A wcześniej jeszcze Arystoteles w *Poetyce*; warto przy okazji w tym miejscu zaznaczyć, że obaj przywołani autorzy, a zwłaszcza Brumoy, nawiązują do antycznych komentatorów twórczości Eurypidesa, w tym i do takiego tekstu, jak „literacka” komedia Arystofanesa *Zaby*.

⁷⁴ Zob. Brumoy, op. cit., s. 360—361 (przytoczony jest tu esej M. Prévosta o życiu i dziełach Eurypidesa). — A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 98.

[.]

Już czas wam wstać i bić i truć oręż.

(akt III, w. 525—538)

Jeden z podstawowych wyróżników techniki dramaturgicznej Eurypidesa — zasada traktowania chórów — nie został przyjęty w *Lilli Wenedzie* wprost, w sposób „neutralny”. W realizacji Słowackiego uległ intensyfikacji, wyolbrzymieniu⁷⁵.

Tragedie Eurypidesa głęboko przenika żywioł dyskusji, uczestniczący prawie we wszystkich planach tekstu, przy czym najpełniejszy swój wyraz znajduje on w agonach słownych, tj. w tzw. stychomytii. Nie bez przyczyny już w starożytności ich autora nazywano „filozofem sceny”, „kowalem gnom”⁷⁶. W dziele Brumoy z powodu owych gnom, ich nadmiaru, czasem niezgodności z charakterem wygłaszających je osób czy też przebiegiem sytuacji, Eurypidesowi czyni się wyraźne zarzuty⁷⁷. W *Lilli Wenedzie* tymczasem stychomytia, to podstawowe narzędzie Eurypidesowej szermierki intelektualnej, przeradza się... w najpospolitszą kłótnię. Miejsce polemicznej konfrontacji argumentów, zbijania się poglądów i stanowisk, miejsce gnom i sentencji zajmują teraz zwyczajne wyzwiska, obelgi i wzajemne wymyślania sobie — podkreślone jeszcze odpowiednio „plwaniem” na przeciwnika i policzkowaniem go. Oto jak m. in. przebiega „dyskusja” na dworze Lecha, prowadzona do tego nie przez „byle kogo”, bo przez królową i króla:

GWINONA

Nędzarzu!

DERWID

Trumno!

GWINONA

Nieszczęsny!

DERWID

Śmiertelna!...

GWINONA

Mój niewolniku!

DERWID

Królowo trzydniowa!

GWINONA

Umarły!...

DERWID

Jak pies zakrzypląś od krzyku.

(akt III, sc. 4, w. 239—242)

⁷⁵ Znamienne, iż przykładowo tu podana pieśń chóru okazuje się doskonale korespondować z ostatecznym przesłaniem całego dramatu.

⁷⁶ Zob. o tych sprawach np. Brumoy, *op. cit.* — Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.* — T. Sinko, *Literatura grecka.* T. 1, cz. 2. Kraków 1932. — S. Witkowski, *Tragedia grecka.* T. 2. Lwów 1930. — Zob. też wstępy do wydań tragedii Eurypidesa w serii „Biblioteka Narodowa” (II 13, 41, 160).

⁷⁷ Brumoy, *op. cit.*, s. 345—346.

To już nie tylko intensyfikacja, ale karykatura cechy pierwowzoru.

Inna właściwość tragediopisarstwa Eurypidesa, podnoszona z kolei głównie przez Schlegla: ważność ról kobiecych w jego teatrze⁷⁸. W centrum swoich tragedii stawiał on kobietę. Nie pozbawiony był mizoginizmu — a jednocześnie zasłynął jako „malarz” i „znawca duszy niewieściej”. Słowacki znowu idzie dalej. Protagonistkami dramatu o Wenedach i Lechitach czyni aż trzy kobiety: Lillę Wenedę, Rozę Wenedę i Gwinonę, których działania są istotnie najważniejsze dla rozwoju akcji dramatycznej — które stają pod tym względem o cały stopień wyżej od obecnych w dramacie mężczyzn. Nie ma jednak już w *Lilli Wenedzie* miejsca na psychologiczne pogłębienie obrazu bohaterki (wyjątek stanowi co najwyżej Gwinona). Intensyfikując więc kolejną cechę pierwowzoru, dramaturg objawia jednocześnie dość powierzchowny, zewnętrzny czysto sposób czytania swojego „mistrza”⁷⁹.

A skoro już mowa o konkretnych motywach tematycznych — połączenie w *Lilli Wenedzie* dwu różnych, wręcz nie przystających do siebie toków zdarzeniowych: upadku narodu (tematu, akcji o zakroju epickim) oraz ofiarowania się dziecka (motywu o zakroju lirycznym), traktować by można jako celowe — znowu wyolbrzymiające w sposób ironiczny cechy pierwowzoru — skontaminowanie w jednym utworze dwu tematów tragediowych Eurypidesa: tematu *Trojanek*, *Hekaby*, *Andromachy* z jednej strony, z drugiej zaś *Ifigenii w Aulidzie*. Jest to propozycja interpretacyjna o tyle uzasadniona — choć pozbawiona w tym wypadku „autorytetów” Brumoy czy Schlegla — iż w greckiej tragedii oba te zespoły motywów podjął tylko Eurypides⁸⁰. On też jako jedyny z trójcy tragików łączył na terenie jednej tragedii dwa odmienne, odbiegające od siebie ciągi zdarzeniowe — na co obaj cytowani badacze zwracali już uwagę, a do czego przyjdzie nam jeszcze wrócić. Istnieje wreszcie w jego dorobku konkretna tragedia, wspomniana już *Hekabe*, w której historii upadku Troi towarzyszą dzieje nieszczęśliwej córki Priama, Polikseny⁸¹.

Cztery właściwości teatru Eurypidesa, „pół-posągowej formy Eurypidesa tragedii”, zostają przejęte przez twórcę *Lilli Wenedy* nie wprost, ale ulegają „po drodze” intensyfikacji, „pogrubieniu”, uproszczeniu itd. Przejęte zostają — mówiąc krótko — w sposób znamionujący podjęcie z nimi gry. Na tym jednak rzecz się bynajmniej nie kończy. W drama-

⁷⁸ Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 101.

⁷⁹ Rzecz tym bardziej rzuca się w oczy, iż jest niezgodna z wcześniejszą praktyką dramatyczną samego Słowackiego w zakresie operowania postaciami kobiecymi; ze względu na poprzedni dorobek mogłoby on przecież być uznany za „polskiego Eurypidesa”.

⁸⁰ Z wyjątkiem odosobnionych w twórczości Ajschylosa *Persów*.

⁸¹ I. Chrzanoński (*op. cit.*) wskazuje w *Lilli Wenedzie* konkretne motywy tematyczne z *Hekabe*, ponadto z *Andromachy*.

cie zastosowane są inne jeszcze rozwiązania konstrukcyjne, które pokazaliśmy już we wcześniejszych częściach wywodu, a które w tym miejscu również można przedstawić jako wywodzące swój rodowód z Eurypidesa. I które w stosunku do pierwowzoru okazują się także w ironiczny sposób przetworzone.

Przedstawiony wcześniej *Prolog w Lilli Wenedzie* jest tak samo jak prologi u Eurypidesa streszczeniem fabuły⁸². W „oryginale” jednak ta część składowa tragedii przyjmowała najczęściej kształt monologu, i to wypowiedzianego przez postać (często boga), która nie pojawiała się już potem w toku akcji dramatycznej. U Słowackiego jest to natomiast cała rozbudowana scena dramatyczna, nie pozbawiona akcji. I rozegrana ona zostaje przez postaci uczestniczące potem w całym toku zdarzeniowym tragedii, w każdym razie w najważniejszych jego partiach.

Od razu zwróćmy uwagę na finał *Lilli Wenedy*, z pojawiającym się tam efektem *deus ex machina*. Jest to znowu, tak samo jak prologi, zabieg niezmiernie charakterystyczny dla tragediopisarstwa Eurypidesa⁸³. Zstąpienie „boga z maszyny” służyło mu zazwyczaj do rozwiązywania nadto poplątanych nici intrygi fabularnej, tak poplątanych, że rozwikłane mogły być już tylko poprzez nagły zwrot akcji, nie tłumaczący się wcale logiką jej wcześniejszego rozwoju; poprzez interwencję z zewnątrz, „z wysoka”. W *Lilli Wenedzie* — jak już wspomniano — tego rodzaju fabularnych uzasadnień dla *deus ex machina* brak⁸⁴. Więcej. Odnosi się wręcz wrażenie, jak gdyby poprzez końcowe zstąpienie Bogarodzicy chciał poeta — ostentacyjnie — dopełnić tylko wymogów przywoływanego wciąż przez siebie wzorca literackiego.

Właśnie: przy okazji ujawniony został kolejny, charakterystyczny rys teatru Eurypidesa — rozwinięta, złożona akcja dramatyczna, zmuszająca aż do szczególnych „manipulacji” w jej obrębie, itd. Koresponduje z tą właściwością wielowątkowość toku zdarzeniowego w *Lilli Wenedzie*, złożoność tego toku, swoboda w jego rozwijaniu — aż po podjęcie ironicznej gry z całą materią fabularną. Można by zatem znowu mówić o odwoływaniu się Słowackiego do wzorca Eurypidesa (i w tym wypadku odpowiednio „zwielokrotnionego”), gdyby nie Szekspir oraz Calderon, którzy w podobny sposób konstruują fabuły swoich dramatów⁸⁵, a których

⁸² Z tego właśnie względu Brumoy (*op. cit.*, s. 336—342) traktuje prologi do tragedii jako zbędne, zakłócające porządek rozwoju akcji, itd. Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 102) sądzi natomiast wręcz przeciwnie, w każdym zaś razie znajduje uzasadnienie (w swobodnym sposobie traktowania mitów przez Eurypidesa) ich obecności w tych tragediach.

⁸³ Wzmiankuje o nim jednak tylko Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*).

⁸⁴ Niepotrzebny w rozwoju toku fabularnego, efekt ten znajduje jednak w dramacie odpowiednie motywacje w sposobie prowadzenia tutaj wątku św. Gwalberta.

⁸⁵ W wykładach Schlegla Szekspir traktowany był wręcz jako dramaturg ironista (zob. Weintraub, *op. cit.*, s. 229). Z kolei florenckie studia Słowackiego

twórczość dostarczała w ogóle „pierwszych wzorów” dla romantycznych dramatopisarzy w ich walce z trzema klasycznymi jednościami, w tym i z nadto rygorystycznie pojmowaną jednością akcji. W każdym wypadku Słowacki uznany musi być przede wszystkim za ich „ucznia”. Ale jednego w tej kwestii nie sposób pominąć. To o Eurypidesie m. in. tak pisał August Wilhelm Schlegel:

Niezależna swoboda w traktowaniu fabuły, która była jednym z przywilejów sztuki tragicznej, u Eurypidesa wyraża się często w nieograniczoną samowolę⁸⁶.

Fabula pojawia się tutaj przede wszystkim w znaczeniu mitu, ale całe już zdanie w ostatecznym swoim wydzwisku stawia również sprawę fabularnych mechanizmów konstrukcyjnych w tragediach Eurypidesa. Przeszedł on w tym względzie — jak formułuje Schlegel — od „swobody” do „samowoli”. A stąd już tylko krok do ironicznego igrania motywami fabularnymi w *Lilli Wenedzie*.

Eurypides może być uznany za wzór autora *Lilli Wenedy* w zakresie ogólnego ujęcia świata tej tragedii w kategoriach ironii. Wystarczy tylko uwzględnić inne właściwości tego tragediopisarstwa, wydobywane właśnie przez Schlegla. Píše on bowiem następnie o częstym obniżaniu przez Eurypidesa „wysokiego” stylu jego tragedii:

ton przemówień staje się bardzo poufny i schodzi z wyżyn koturnu na ziemię.

Nazywa go też w końcu „zwiastunem” nowej komedii w stylu Menandra, a w uzasadnieniu wyjaśnia:

jest Eurypides już zwiastunem nowej komedii, ku której objawia widoczną skłonność, kiedy pod postacią czasu bohaterskiego często przedstawia ówczesną rzeczywistość⁸⁷.

Co zaś ważniejsze: Schlegel poruszając również sprawę kategorii losu jako siły rządzącej światem greckiej tragedii, o tym najmłodszym z tragiczków pisze wprost:

Pojęcie losu odziedziczył naturalnie po swoich poprzednikach [...], ale pomimo to u Eurypidesa los rzadko jest niewidzialnym duchem całej poezji, zasadniczą myślą świata tragicznego. [...] Eurypides ściągnął [tę ideę] z re-

z r. 1837 nad dramaturgią Calderona skłoniły badaczy do wiązania złożoności akcji dramatycznej *Lilli Wenedy*, zawartej tu całej skomplikowanej intrygi — z inspiracjami Calderona, i to traktowanymi jak najbardziej „na serio” (zob. Kleiner, *op. cit.*, s. 361, a także S. Ciesielska-Borkowska, *Calderon w twórczości Słowackiego*. W zbiorze: *Materiały Sesji Naukowej 25—28 listopada 1959*. Warszawa 1959).

⁸⁶ Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 102.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 103—104. Nie podejmujemy tu dyskusji na temat eurypidesowej czy szekspirowskiej (!) proweniencji tego rysu *Lilli Wenedy*.

gionów nieskończoności i nieprzemijalna konieczność wyradza się u niego nierządkiem w upór przypadku⁸⁸.

„Samowola” w traktowaniu fabuły, tragizm przemieszany z potocznością i z komizmem, pokazywanie bohaterskich czasów z perspektywy współczesności, wreszcie los „wyradzający się” w przypadek — wszystko to, co u Eurypidesa wyczytał Schlegel, okazuje się w pełni przygotowywać całą ironiczną projekcję świata w *Lilli Wenedzie*. Słowacki postąpił tylko w stosunku do „pierwowzoru” o krok dalej. Czy też: wyostrzył jego cechy. Bądź jeszcze inaczej: wyciągnął z niego wszystkie wnioski.

Rację ma zatem Claude Backvis, kiedy pisze o twórcy *Lilli Wenedy*:

Aktem intuicji przynoszącym mu zaszczyt poeta pojął to, co Eurypides chciał być zrobić z tragedii odziedziczonej z tradycji, ale czego nie ośmielił się uczynić z braku odwagi. I koniec końcem wyczuł w tej hybrydycznej formie, pełnej wybiegów, które się nie udają, w tej „półrzeźbie” właśnie, która zostaje rzeźbą wbrew sobie nie mogąc znaleźć adekwatnego wyrazu dla twórczego zamysłu, wyczuł, że ten dramaturg, rzekomo mitologiczny, tkwi w pełni w owoczesnej ideologii politycznej i pod pozorem opowieści o bohaterach z pogranicza legendy i prehistorii żywi się namiętnościami Aten owej epoki, że pod dość niebogatym przybraniem poetyckim tragedia ta chce przede wszystkim oddać intelektualne dyskusje dwóch postaw moralnych czy dwóch światopoglądów [...] ⁸⁹.

Backvis nie zaznaczył tylko jednego: że w tym „akcie intuicji”, w tym „wycuciu” walcie poecie dopomógł Schlegel. Wolno chyba w ogóle twierdzić, że Słowacki musiał czytać *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* Schlegla; na drugim dopiero miejscu jako źródło wiedzy o Eurypidesie w grę wchodziłoby dzieło Brumoy.

Eurypides patronuje *Lilli Wenedzie* jako dramatowi ironicznemu i sam jednocześnie, jego „pół posągowa forma [...] tragedii”, staje się tutaj przedmiotem ironicznego gry, „zabawy w Eurypidesa” — jeśli sparafrazować odnoszącą się do *Balladyny* formułę Weintrauba, z Szekspirem na ostatnim miejscu.

Dystans, ironia, gra, zabawa itd. — a przecież tym, co najbardziej rzuca się w oczy przy lekturze *Lilli Wenedy*, jest patetyczny melodramatyzm, którego, wydawałoby się, nie sposób ująć w jakikolwiek cudzysłów⁹⁰. Pozostaje jednak pytanie: a jeżeli ów melodramatyzm patetyczny w taki cudzysłów został już ujęty przez samego twórcę? Twórcę, któremu bliskie były zawsze rozwiązania melodramatyczne, ale który nigdy nie wyposażał ich „wprost” w aż tak wielki ładunek emocjonalny jak tym razem?

⁸⁸ Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 97.

⁸⁹ C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. Tłumaczył J. Prokop. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Wybór tekstów i opracowanie A. Biernacki. Warszawa 1975, s. 329—330.

⁹⁰ Sformułowanie J. Błońskiego z recenzji wzmiankowanej już wcześniej pracy *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*.

Już Arystoteles w swojej *Poetyce* pisał, że Eurypides „w oczach publiczności uchodzi za najbardziej tragicznego z poetów”⁹¹. Stagiryta wiązał ten sąd z umiejętnością operowania przez Eurypidesa — mówiąc najkrócej — obrazem ludzkiego nieszczęścia. Potem Brumoy podnosił zdolność Eurypidesa do malowania w tragicznych barwach afektów duszy, namiętności człowieka, cierpienia, narastania — w takiej np. *Medei* — przerażenia ze sceny na scenę, w ogóle gotowość poświęcenia „całości” na rzecz „części”, aby móc tylko przedstawić okoliczności poszczególnych wydarzeń od strony najbardziej wstrząsającej⁹². Schlegel pisał krótko:

Wzajemne podporządkowanie idealnej wysokości charakteru i cierpienia [...] jest dla niego najważniejsze.

I dalej:

Wszędzie zmierza do wywołania wzruszenia, dla niego urąga nie tylko stosowności, ale poświęca spoiwość swoich sztuk. Jest sugestywny w malowaniu nieszczęścia [...].

Jednocześnie pojawia się znamienne zastrzeżenie:

ale często wykorzystuje on nasze współczucie nie z myślą o wywołaniu wewnętrzznego bólu duszy, lecz wręcz fizycznego odczucia nieszczęścia⁹³.

Nieszczęście, cierpienie, wzruszenie — swoiste słowa-klucze, które konsekwentnie, od Arystotelesa poczynając, określają cały czas zasady oddziaływania tragedii Eurypidesa. Dzieła te w sposób wręcz natarczowy okazują się odwoływać do emocji odbiorców; Arystotelesowskie *katharsis* ulega w nich najwyraźniej uproszczeniu. Schlegel zwraca już wprost uwagę na tę pewną powierzchowność w sterowaniu przez Eurypidesa uczuciami odbiorców. W przedstawionym przez niego stanowisku zawarty jest wręcz imperatyw podjęcia co najmniej dyskusji z tego rodzaju praktyką tragediopisarską Eurypidesa. I Słowacki poszedł niejako tym tropem. Przy czym oznaczało to stworzenie w *Lilli Wenedzie* kolejnej ironicznej repliki teatru Eurypidesa. Właśnie ów efekt patetycznego melodramatyzmu, który, zdawałoby się, zdominował cały dramat, to jeszcze jeden, ostatni już wyróżnik prowadzonej tutaj „zabawy w Eurypidesa”.

W *Balladynie* prezentował Słowacki cały katalog postaci i sytuacji szekspirowskich, mechanizmów konstrukcyjnych jego dramatów itd. takim czytelnikom, którzy „Szekspira ledwie znali ze słyszenia lub niedolnych adaptacji”, dostosowywanych jeszcze do wymogów klasycystycznej dramaturgii. Ze swoją „zabawą w Szekspira” trafił on zatem „w próż-

⁹¹ Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 37. BN II 209.

⁹² Brumoy, *op. cit.*, s. 342—345.

⁹³ Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, s. 99.

nię idealnej niewiedzy”⁹⁴. W wypadku *Lilli Wenedy* i podjętej tutaj z kolei „zabawy w Eurypidesa” tego już powiedzieć nie można. Więcej. Eurypides wraz ze swymi tragediami od dawna i w żywy ciągle sposób obecny był w kulturze polskiej. Wzorował się na tych tragediach Jan Kochanowski w *Odprawie posłów greckich*, Szymon Szymonowicz w dramatach biblijnych, twórcy barokowego teatru jezuickiego. Wzory te przeniknęły też, za sprawą francuskiej tragedii klasycystycznej, do naszych tragedii narodowych z okresu późnego klasycyzmu. Nieprzypadkowo również w swoim *Porównaniu „Fedry” Rasyne z „Fedrą” Eurypidesa* Schlegel wziął na warsztat utwór tego właśnie autora; pisał wprost:

Wiem, że po największej części tegocześni, a nade wszystko francuscy pisarze naznaczają mu pierwsze miejsce między tragicznymi Greków poetami⁹⁵.

Co zaś najważniejsze: całe dziedzictwo kultury antycznej, w tym i twórczość Eurypidesa, stanowiło wówczas wciąż jeszcze podstawę humanistycznego wykształcenia. Jeśli spojrzeć z tej tylko perspektywy — każdy przyszły romantyk kształcony był na klasyka. Tak twórca, jak i odbiorcy jego dzieł.

Lilla Weneda stanowi kolejną po *Balladynie* realizację dramatu ironicznego. A jako tego typu utwór sytuuje się ona na szczególnej pozycji w dziejach gatunku, w kontekście epoki, w całości kształcenia twórczości Słowackiego wreszcie. Jej ogląd i ocena wymagają w konsekwencji obrania szczególnego punktu widzenia. Perspektywa „największej tragedii, jaką stworzył romantyzm europejski” (J. Kleiner), „wielkiej tragedii” (M. Janik) czy w ogóle „tylko” tragedii (J. Krzyżanowski, S. Treugutt i inni) — ta perspektywa oglądu i oceny szybko doprowadzić musi na antypody: do projekcji „dzieła chybionego”, wręcz grafomańskiego (W. Borowy). Wiadomo zresztą, że tak właśnie się stało. W pracy niniejszej staraliśmy się wskazać, dlaczego tak się stać musiało; pisząc o *Lilli Wenedzie* pomijano cały czas jeden rys dramatu: jego „ariostyczność”. W dorobku Słowackiego publikowanym za jego życia dramat ten nieprzypadkowo znalazł swoje miejsce między *Balladyną* a — *Beniowskim*.

I na koniec — obrazu *Lilli Wenedy* „wychodzącej na świat z ariostycznym uśmiechem na twarzy” nie należy traktować jako tylko „teoretycznego” tworu historyka literatury. Stał się już bowiem ten obraz udziałem sztuki teatru. W głośnym przedstawieniu *Lilli Wenedy*, którego premiera odbyła się 17 listopada 1973 w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie, a którego reżyserem była Krystyna Skuszanka⁹⁶ — za

⁹⁴ S. Treugutt, „*Balladyna*” od końca. „Kultura” 1974, nr 9, s. 1.

⁹⁵ Schlegel, *Porównanie „Fedry” Rasyne z „Fedrą” Eurypidesa*, s. 11.

⁹⁶ Drugą premierę tego spektaklu (z drobnymi jedynie korektami) przedstawiła Skuszanka w Teatrze Narodowym w Warszawie 19 października 1984.

punkt wyjścia spektaklu (a zarazem za główną zasadę organizującą jego cały przebieg) posłużyła sytuacja inscenizowania fikcji dramatycznej Słowackiego w polskim salonie z końca lat trzydziestych w. XIX czy też w klubie polskim w „emigracyjnym” Paryżu. Była to sytuacja odgrywania tutaj tragediowej akcji przez uczestników towarzyskiego spotkania, przez emigrantów, na zasadzie swoistej psychodramy. Skuszancka pokazała zatem *Lillę Wenedę* przez pryzmat strof *Grobu Agamemnona*. A warunkiem takiej realizacji dramatu stało się przyjęcie postawy dystansu do całego jego świata przedstawionego, oparcie na podstawie dystansu wszystkich działań aktorów, *dramatis personarum* wenedyjskiej tragedii, itd.⁹⁷ I choć przykład tego przedstawienia — zwłaszcza w sytuacji, gdy wciąż jeszcze stajemy się świadkami tylu przeróżnych operacji dokonywanych na tekstach klasyków przez reżyserów, którzy „mają pomysły” — nie może być uznany za rozstrzygający dla postawionej w tym wywodzie tezy, to jednak doskonale tezę tę podpira. Z perspektywy teatralnej praktyki tym razem. A ta okoliczność w wypadku dramatu nie może być bez znaczenia.

⁹⁷ Zob. K. Wolicki, „*Lilla Weneda*” 1973 (zapis spektaklu). „Dialog” 1974, nr 5, s. 106—120. — K. Skuszancka, *Z notatek do inscenizacji*. Jw., s. 121—122. — Z. Greń, *Lilla i Wacław*. Jw., s. 123—127.