

Mieczysław Inglot

Historia w "trylogii dramatycznej" Juliusza Słowackiego o powstaniu listopadowym

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 14-15, 69-84

1979-1980

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.

Mieczysław Ingot

HISTORIA W „TRYLOGII DRAMATYCZNEJ”
JULIUSZA SŁOWACKIEGO
O POWSTANIU LISTOPADOWYM

I

Wielcy romantycy polscy pisali swoje dramaty w chwili narodowej klęski. W tej sytuacji, nie kusząc się o przedstawienie panoramy dziejów w duchu popularnych w tej epoce dramatycznych obrazów historycznych (takich jak *Henryk III i jego dwór*. A. Dumasa, *Ruy Blas* i *Burgrabiowie*. W. Hugo czy *Lorenzaccio* A. de Musset), zwrócili uwagę na zwrotne chwile procesu historycznego, na chwile przewrotów i przełomów, gwałtownych przemian politycznych i społecznych, klęsk i upadków państw i narodów. W ramach tak wyglądającej historiozoficznej perspektywy stawiano pozaczasowe skądinąd pytania o: 1) sens dziejów, 2) zasady istnienia porządku historycznego, 3) rolę jednostki i historii, czyli relację między wolnością a koniecznością. Dramat Słowackiego, podobnie jak dramaty Krasieńskiego, Mickiewicza i Norwida, był również, w ogromnej większości przypadków, dramatem historiozoficznym. Ten historiozoficzny element będzie szczególnie widoczny w dramatach narodowych: w *Kordianie*, *Balladynie*, *Lilli Wenedzie*, *Księdzu Marku*, *Śnie srebrnym Salomei*, *Zawiszy Czarnym* czy *Samuelu Zborowskim*.

Wśród nich na czoło wysuwają się niewątpliwie trzy pierwsze, najbardziej popularne w lekturze i na scenie, tworzące zdaniem niektórych badaczy swoistą trylogię dramatyczną. „Stoimy wobec niezbitego faktu, że w latach 1833 - 1839 Słowacki napisał te trzy dramaty: *Kordiana*, *Balladynę*, *Lillę Wenedę*. W miarę jak na niedawne powstanie i opuszczony przez siebie kraj spoglądał z dalszej perspektywy, rzeczy bezpośrednio przeżyte lub znane zapadały jak gdyby coraz bardziej pod powierzchnię legendy i to, co pozwala nam określić *Kordiana* jako dramat polityczny i historyczny, jako rodzaj reportażu z historii i psychologii polskiej w latach

1825-1831, tkwi niewątpliwie w *Balladynie* i w *Lilli Wenedzie*, tylko inaczej sformułowane”¹ — pisali Marian Bizan i Paweł Hertz w *Kilku głosach do Balladyny*.

Jak postaramy się wykazać w niniejszej wypowiedzi, omawiane dramaty w różny sposób podejmują ten sam problem narodowego charakteru i narodowego losu, warunkowanego w równym stopniu przez ów charakter, jak i przez historię. U źródeł tragizmu w omawianych dramatach tkwić będzie swoista sprzeczność między naturą i historią. Naturą skłaniającą Polaka do harmonijnego oglądu związków między człowiekiem i światem a zarazem otwartą na posiew chrześcijańskiej idei. I historią zmuszającą naród do walki oraz zemsty.

II

Możliwość historiozoficznego spojrzenia na dramat romantyczny w ogóle, a dramat Słowackiego w szczególności, wynika nie tylko z takiego właśnie odczytania jego sensu przez dzisiejszego badacza, lecz oparta jest również na współczesnej poecie historiozofii romantycznej.

Zdaniem romantyków dramat nadawał się w szczególny sposób do przedstawienia wydarzeń historycznych. O wyborze tego właśnie gatunku dla przedstawienia historycznych wydarzeń zdecydował szczególnego rodzaju paralelizm, jaki dostrzegali oni między obrazem historii a dramatyczną formą. Tragedia — szczytowy gatunek rodzaju dramatycznego wydawał się pisarzom tej epoki najlepszym sposobem uchwycenia prawidłowości historycznych, ujmowanych w porządku historiozoficznym. Maurycy Moch-nacki, najwybitniejszy krytyk okresu wczesnego romantyzmu, jeden z pionierów nowatorskiej refleksji historiozoficznej, pisał na ten temat w 1830 r., co następuje:

„Do tragedii, zdaniem naszym, trzeba tego dwojga: wielkiego męża i obszer-
nego zawodu. Krótko mówiąc: potrzeba historii. Tylko historyczną tragiczność po-
jmujemy: i tam, i tu jedno prawo rządzi. Tragedia zaś może być historyczną,
choćby wreszcie jej osnowa była zmyślona; to jest: jeżeli zdarzenia tym samym
trybem rozwijają się na scenie, według tego samego prawa, które kieruje losem
człowieczeństwa [...] Człowiek ma swoją wolę i podług niej działa; czasy rodzą
się z naszego ducha. Stąd powstaje historia. Jest także opatrność, jest prawo du-
chów, stąd powstaje umiejętność historii. Zebrawszy w treści, cośmy tu powiedzie-
li, zawiązujemy taki wniosek: dzieje są skutkiem woli człowieka, objawieniem
jego ducha. Porządek systematyczny dziejów, szyk, dążność, następstwo jest
skutkiem woli bożej, objawieniem rządu opatrności. Z pierwszego rodzi się historia,
z drugiego filozofia historii, czyli osnowa umiejętności i zarazem jej forma, kształt.
Wywód ten był potrzebny dla zrozumiejszego określenia tragedii. Z dwóch
takich atomów, z dwóch różnych pierwiastków składa się istota tego poematu.
Jednym atomem jest wola człowieka. W ten obręb wchodzi charakter, namięt-

ności, świetne cnoty i wielkie zbrodnie. Drugim atomem tragedii jest konieczność, mus, zwierzchnią władzą ukracający wolę osób.”²

Podobne idee można było spotkać stosunkowo często w przemyśleniach polskich twórców dramatu historycznego. I tak np. twórczość Słowackiego rozwijała się pod znakiem nadziei uchwycenia „harmonii najfatalniejszych naszych czynów z myślą Boga o świecie”³. Krasiński pisał o tragizmie zamkniętym w „życiu pokoleń ludzkich pojętym jako męka wznosząca się coraz wyżej ku Bogu, męka rozwijająca wszystkie siły natury ludzkiej na to, by kiedyś ustała i przeszła w błękit pogody, w pogodzenie i pojednanie ziemi, tej trumny, z niebem, tą kopułą świątyni!”⁴ Norwid uważał, że „odwieczna tragedia grająca się pomiędzy wolą człowieka a historią ściera się gdzieś w powietrzu i piorunnie się kiedyś spotkają te potęgi”⁵. Historia — pojmowana jako dialektyczne połączenie wolności i konieczności dawała się najlepiej przedstawić w dramacie zdolnym ukazać napięcie między początkiem wydarzeń, inspirowanym przez wolność, a finałem, w którym triumfuje konieczność. Była to konieczność zwyciężająca bohatera, ale zarazem pozwalająca mu „rozpoznać własną wolność — w innym, moralnym porządku wielkości”⁶.

Widoczna u Mochnackiego refleksja historiozoficzna, obecna w cytowanych przez nas wypowiedziach Słowackiego, Krasińskiego i Norwida, owocowała w dramatach ostrym protestem przeciwko oficjalnej, naukowej historiografii. I to zarówno tradycyjnej, utożsamianej niesłusznie z oświeceniową, jak i progresywnej, spod znaku Hegla, intronizującej historię do roli Boga. W *Przygotowaniu do Kordiana*, Słowacki porównywał zawodowych historyków ubiegłego wieku do „obłąkanych w przeszłości żeglarzy”⁷ i ośmieszał ich kronikarskie przywiązanie do wielkich (królewskich) imion oraz dat. Satyryczną postać takiego dziejopisa-kronikarza przedstawił w osobie Wawela, nadwornego historyka wydarzeń towarzyszących dziejom panowania Balladyna. Poznawanie historii miało według poety polegać na poszukiwaniu głównego wątku narodowego losu, czyli „treściwej myśli żywotnej naszego kraju”. Wbrew pozorom, owa myśl nie tkwiła w „narodowych wypadkach”. Były one tylko formą, zewnętrzną „szatą” i „ciałem”. W literaturze chodziło o przedstawienie „duszy narodowej lub duszy świata”. Taka literatura mogła w przyszłości służyć jako podstawa dla nowej periodyzacji dziejów ojczystych. Dzięki niej, pisał Słowacki „płynący teraz czas” nie będzie określany mianem „wieku Stanisława Augusta”, lecz zostanie nazwany „wiekiem nieszczęścia narodowego”⁸.

Jak już wspomniano, historia była dla romantyków areną konfrontacji woli ludzkiej z wolą bożą. Taka konfrontacja stanowiła konieczny element samorealizacji absolutu, identyfikowanej z przebiegiem procesu dziejowego, z jego genezą, sensem i celem. Towarzyszący wolnej woli czyn szatański sprzyjał również realizacji tak wyglądającego, finalnego celu. „Postęp

wbrew zła i pomimo niego — oto intencja oświeceniowej historiozofii. Postęp poprzez zło, sprzeczności i konflikty, postęp dzięki nim właśnie — oto tendencja rozwijana przez myśl, dla której natchnieniem była twórczość Kanta”⁹, stwierdzał słusznie Zbigniew Kuderowicz, analizując rolę zła w poglądach romantyków. Zdaniem Schellinga początek takiej opozycji zarysował się w mitologii biblijnej. Geneza i funkcja zła została po prostu antycypowana w historii upadku Lucypera. Historia zaczęła się wtedy, gdy anioł a za nim człowiek nadużyli swojej wolności. Ale zarówno szatańska, jak i ludzka działalność decydująca o tworzeniu się historii była zaprogramowana przez Boga. Szatan stał z góry na pozycji straconej. „Jako motor niezgody i sprzeczności, bierze Szatan udział w tworzeniu dobra; jest ciąglą podniętą, czynnikiem, który porusza życie ludzkie, zasadą niepokoju, która nie pozwala zasnąć historii ludzkości”¹⁰, a tym samym zmusza ją do wykorzystania możliwości, jakie otwiera przed człowiekiem cnota wolności. Bóg, włączając się w historię, tworzył się i realizował poprzez walkę dobra i zła. „Kordian świadczy, że jest rycerzem tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy”¹¹ pisał Słowacki, mając niechybnie na myśli zarówno biblijną walkę Lucypera z Bogiem, jak i współczesny sobie szturm tyranów na wolność Polski. W *Kordianie* historię tworzył z woli boskiej Szatan, skazany przez poetę na pozorny, tymczasowy triumf.

III

Kordian, ujmowany z perspektywy historiozoficznej, jawi się jako dramat w swoisty sposób odtwarzający świadomość narodową, ukształtowaną przez tradycję. Konflikt tragiczny — to konfrontacja świadomości uosobionej m. in. w postaci tytułowego bohatera — z aktualnymi wydarzeniami historycznymi i zarysowanym w *Biblii* boskim planem świata.

Swoistość ujęcia polega na ukazaniu duszy narodowej jako świadomości zdeterminowanej przez dwa przeciwstawne ideowo nurty tradycji, zaklętej w mitach i legendach narodowych. Z jednej strony mamy takie nobliwe legendy jak: 1) legenda o męczennikach sandomierskich (parafrazowana w rozmowie między Kordianem a Papieżem), 2) tradycja kultu siwych włosów, 3) obraz Polski-męczennicy jako przedmurza narodów (swoiście przetworzona legenda o Winkelriedzie) czy 4) legenda o tronie Polaków nie pokalanym przez królobójstwo. Z drugiej strony to legenda o Michale Archaniele towarzyszącym Polakom w walce z wrogiem, legenda o mieczach ostrzonych na grobie i o mścicielu powstającym z kości. Słowacki tak układa ciąg historycznych wydarzeń, że ujawniają one konflikt dwóch ciągów tradycji: tej nobliwo-męczeńskiej i tej heroicznej. I tak np. papież Grzegorz XVI, autor bulli potępiającej powstanie nie powtarza ge-

stu swego poprzednika Piusa V. Nie błogosławi prochów poległych za wiarę — lecz je odrzuca. Polska pozostanie, jak dawniej przedmurzem — ale będzie to przedmurze męczeńskie. „Poświęci się, choć padnie, jak dawniej, jak nieraz” mówi o Polsce Kordian, „potomek Sobieskich”, niepomny na sukcesy swego wielkiego, zwycięskiego przodka.

Konflikt obu nurtów tradycji w najostrzejszy sposób ujawnia się w scenie spiskowej. Jest to scena utkana z kwestii i argumentów nawiązujących wyraźnie do wielkiego publicystycznego dialogu, jaki toczył się w XVIII w. wokół wydarzenia, które wstrząsnęło Polakami. Mowa o próbie porwania i zamachu na życie Stanisława Augusta, podjętej przez Konfederatów 3 listopada 1771 r. Paralelę tę przedstawiono szczegółowo w książce pt. *Myśl historyczna w Kordianie*. Tu wypadnie się ograniczyć do omówienia współczesnej Słowackiemu, aktualnej części paraleli historyzoficznej: do przygotowań do zamachu na życie cara Mikołaja I.

Konspiratorzy chcą zamordować cara. Prezes spisku, tajemniczy starzec zwołuje spiskowców do podziemi, na groby królów, aby „wiatr grobów” ostudził ich zapał. Zdaniem Prezesa tradycja i religia nie pozwalają Polakom na mord królobójczy.

Wbrew przekonaniom Prezesa tradycja, nawet ta, zamknięta w grobach królewskich, w grobach monarchów zmarłych śmiercią naturalną — a więc pozornie jednoznaczna, ma także inną wymowę. Wskazują na nią słowa Księdza o „mieczach jasnych” ostrzonych na grobach walczących o wolność kraju.

Starorzymski obrzęd ostrzenia mieczy na grobach bohaterów, urósł do rangi obrzędu poetyckiego i narodowego zarazem w polskiej liryce politycznej opiewającej kult Rejtanów i Poniatowskich. Tradycji religijnej zostaje tedy w Kordianie przeciwstawiona tradycja walki. I zemsty. Tę ostatnią wyrażają najpełniej słowa Kordiana:

A wstalibyście wszyscy jak groby otwarte,
Rzucające mścicieli.

[ww. 336-337]

Jest to idea nawiązująca do w. 625 IV pieśni *Eneidy* „Niech powstanie mściciel z kości naszych”. Taką napis widniał na grobowcu Stanisława Żółkiewskiego i pomyślany został wówczas jako zapowiedź zemsty. Testament bohatera spod Cecory zrealizował, jak wiadomo, jego wnuk po kądzieli: Jan III Sobieski ¹².

Na dziedzica tak rozumianej tradycji pasowany jest Kordian, „potomek Sobieskich”, autor hasła „Polska Winkelriedem narodów”, i głosiciel cytowanych powyżej słów o grobach rzucających mścicieli. Ale Kordian nie będzie konsekwentnym, wiernym potomkiem rycerza spod Wiednia. Pochód trumien królewskich, przy wtórze dzwonu bijącego na jutrznię, za-

gradza bohaterowi drogę do sypialni cara. Ulega on idei narodowego męczeństwa.

Zrozpaczony bohater zdaje sobie jednak sprawę, że jego upadek jest równoznaczny ze zdradą spawy narodowej. W przedśmiertnej refleksji zarysowuje się przed nim obraz kraju skazanego na zagładę. Obraz sprzeczny z ideą samorealizacji absolutu, a tym samym zdający się świadczyć o wierze w immanentny tragizm historii. Historii, która w sposób niezrozumiały dla pokonanego bohatera zdaje się wymykać spod władzy boskiej:

Niech się rojami podli ludzi plemią,
I niechaj plwają na matkę nieżywą.
Nie będę z niemi! — Niechaj z ludzkich stadel,
Rodzą się ludziom przeciwne istoty,
I świat nicują na złą stronę cnoty,
Aż świat, jak obraz z przewrotnych zwierciadeł,
Wróci się w łono Boga, niepodobny
Do tworu Boga...

[a. III, 959-966]

Na taką właśnie chwilę zwątpienia i rozpaczy czeka Szatan. Swoją szansę widzi on w możliwości skutecznego oddziaływania na ludzi, co „noszą krzywe szable. Jako księżyc dwurożny, jako rogi diabła” i którzy „na ojców mogiłach usiedli,/I myślą o zemsty godzinie”. [*Przygotowanie*, ww. 123 - 124 i 129 - 130]. Szatan zakłada, że podjęcie narzuconej przez historię idei zemsty oddali naród od Boga i uczyni go podatnym na oddziaływanie zła. Podatnym w szczególny sposób, po klęsce kierowanego przez tę ideę buntu.

IV

W świetle boskiego planu świata proces historyczny przedstawiał się romantikom jako harmonijny i konsekwentny łańcuch ofiar zbliżających chwilę ponownego pojednania się ludzkości z Bogiem. Męczeństwo Polski zapewniało naszemu narodowi szczególnie zaszczytne miejsce w procesie tak pomyślanej realizacji finalnego celu historii. Tak było u Mickiewicza, Krasińskiego czy Norwida. Historia stwarzała jednak własne generatory rozwojowej mocy, z trudem mieszczące się w objawieniu czy objawianiu się Boga. Jednym z owych generatorów była rewolucja, drugim — tradycja. Jak pokazano w *Kordianie*, naród wytwarzał własną tradycję historyczną, współkreującą charakter narodowy, tradycję zrodzoną w wyniku takich, a nie innych doświadczeń i decydującą o rozwoju narodowych dziejów. Dla niektórych romantyków (wśród nich dla Słowackiego) „Sens dziejów wynikał z istnienia tajemniczego, tkwiącego w zamierzchłej przeszłości zespołu niezniszczalnych wartości, kształtujących ludzkie postawy i życie

zbiorowe, przenikających kulturę, sztukę, religię. Inaczej mówiąc sens dziejów wyznaczała tradycja kulturalna i uświęcone w niej wartości”¹³.

Podobna sytuacja zarysowuje się w kolejnym z omawianych dramatów narodowych naszej trylogii — w *Balladynie*.

W *Balladynie* tradycję narodową symbolizuje najpierw święta korona Lecha. Została ona przekazana pierwszemu władcy narodu przez jednego z Trzech Króli dążących do domu, w powrotnej drodze z Betlejem. Była to korona-talizman, której dotykały ręczki Dzieciątka Jezus¹⁴. Przed świętokradczym zamachem władcy-uzurpatora, okrutnego brata, ukrył ją wygnany ze stolicy Popiel III, król-Pustelnik. Po wielu perypetiach korona zostaje przechwycona przez siostróbóczynię, tytułową bohaterkę dramatu. Świętokradcze przywłaszczenie korony ściąga na Balladynę karę. Symbolizowana przez koronę natura szlacheckiego narodu, dochodzi do głosu w postaci piorunu. Piorun uderza w zbrodniarkę, sprzymierzoną z obcym najemnikiem, w zdrażczynię narodowej tradycji¹⁵. Orędownikiem tej ostatniej do końca pozostaje Kirkor, tragiczny mąż Balladyny. Fatum historii stanęło między nim a koroną, tak jak w ukazanych przez Pustelnika dziejach jego tragicznego panowania.

Równolegle do wątku świętej korony poszukującej szlacheckiego a zarazem męznego i aktywnego władcy (takim władcą nie mógł być zarówno nieudolny Pustelnik, jak i tęskniący za sielankowym życiem Kirkor) szkicuje Słowacki wątek fałszywej korony, którą koronuje się uzurpator, Popiel IV. Ten wątek przypomina współczesne poecie wydarzenie: koronację Mikołaja I na króla Polski, która to koronacja przeprowadzona została przy użyciu carskich insygniów koronnych¹⁶. Stało się tak m.in. dlatego, że przechowywana na Wawelu korona królów polskich zaginęła. Dziś wiemy, że ukradli ją Prusacy, którzy w 1794 r. zajęli Wawel. Ale w pierwszej połowie XIX w. krążyła legenda (nawiązująca do legendy z XIII w. o losach korony Bolesława Śmiałego), że została ona wywieziona w bezpieczne miejsce i że (podobnie jak korona Bolesława Śmiałego na Łokietka) czeka w ukryciu na przyście prawowitego władcy.

Słowacki musiał znać obie legendy. I jedna i druga, ta z XIII w. i ta współczesna poecie, złożyły się w jego poetyckiej wyobraźni w kształt narodowego mitu-archetypu, wyjaśniającego sens dziejów. W takiej też postaci i funkcji wykorzystał mit o świętej koronie w swoim dramacie.

Tak przedstawia się działanie legendy w planie historiozoficznym. Podobnie działać ona będzie w planie osobistych przeżyć bohaterki dramatu. Z tym że będzie to już inny typ legendy: ludowa ballada o malinach.

Jest to ballada-piosenka, jak przystało na zamierzchłą, w średniowiecznym stylu ukazaną przeszłość, która tworzy czasoprzestrzeń dramatu. Kiedy na uczcie w zamku Kirkora Grabiec prowokuje odśpiewanie piosenki o malinach, reakcja Balladyny budzi zdziwienie w oczach biesiadników:

Co znaczy takie obłąkanie
W oczach Grafini? Czy prosta piosenka,
Którą wieśniacy przy grabionym sianie
Nuca na fletniach, tak ją biedną nęka...

[a. IV, ww. 228-231]

Ludowi bohaterowie dramatu działają w świecie współtworzonym przez legendy i baśnie, na co wskazuje bezpośrednio imię tytułowej bohaterki. Wdowa, rozmawiając z córkami o ich przyszłym losie, wyraża się językiem bajki o królewiczu. Tę stylizację przejmuje od matki Alina już po zjawieniu się pięknego rycerza. Opowiada o swojej miłości do niego, w ciepłej tonacji jasnych, słonecznych kolorów dziecięcej baśni:

Ja kocham Kirkora
Ach nie dlatego, że Kirkor bogaty,
Że wielki rycerz, pan możnego dwora,
Że ma karetę złotą, złote szaty;
A jednak miło mi, że chodzi w złocie,
Że miecz ma jasny, służebników krocie:
Bo to jak rycerz w bajce, co się rodzi
Z wielkiego króla i w lesie znachodzi
Jakąś zaklętą królownę.

[a. II, ww. 196-204].

Na tych samych zasadach znany jest w świecie przedstawionym *Balladyny* scenariusz ballady o malinach. Tym można tłumaczyć pomyłkę Skierki. Zamiast zauroczyć Kirkora miłością do Balladyny i w ten sposób usunąć rywalkę, nuci on do ucha wdowy pieśń o malinach. Wdowa w lot chwytła intencję. Baśniowe przeznaczenie zaczyna się spełniać.

Należy przypuszczać, że Słowacki, podkreślając dawność pieśni o malinach obdarzył ją funkcją profetyczną. Balladyna, lekceważąca początkowo marzenia matki (por. a.I, ww. 603—604) zaczyna po przyjeździe Kirkora, a przede wszystkim po rozpoczęciu malinobrania, myśleć obrazami ludowej pieśni o malinach. Na tę, znaną przed Słowackim i przez Aleksandra Chodźkę zapisaną, balladę stylizowany jest m.in. obraz krwawo wschodzącego słońca, żywo skontrastowany z harmonijno-złocistym marzeniem Aliny. Obraz ten towarzyszy drodze bohaterki na malinisko i prowokuje jak gdyby bieg jej myśli i poczynań:

Jak mało malin! a jakie czerwone
By krew. — Jak mało — w którą pójde stronę?
Nie wiem... A niebo jakie zapalone
Jak krew... Czemu ty, słońce wschodzisz krwawo?
Wolę noc ciemną niż taki poranek...

[a. II, ww. 155-156]

Pieśń-ballada zaczyna działać, jak krwawe zaklęcie. Trudne do pokonania przez człowieka, który zrządzeniem losu znalazł się w kręgu jego działania. Tym samym pieśń o malinach współtworzy tragizm tytułowej bohaterki dramatu.

Mnie od mogiły termopilskiej gotów
Odgonić legion umarłych Spartanów
Bo jestem z kraju smutnego Ilotów
Z kraju — gdzie rozpacz nie sypie kurchanów,
Z kraju gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych
Zostaje smutne pół-rycerzy — żywych.
Na Termopilach ja się nie odważę
Osadzić konia w wąwozowym szlaku.
Bo tam być muszą tak patrzące twarze,
Ze serce skruszy wstyd — w każdym Polaku.
Ja tam nie będę stał przed Grecji duchem —
Nie — pierwej skonam: niż tam iść — z łańcuchem.

[ww. 67-78]

pisał Słowacki w *Grobie Agamemnona*, utworze związanym ideowo z *Lillą Wenedą*. Motyw niedokończonej walki, nie zrealizowanej z ostateczną determinacją zemsty na wrogu, przewija się przez ten dramat. W scenie końcowej spotykamy postać żywego pół-rycerza: postać Polelum niosącego na rękach swego poległego brata, skutego razem z nim łańcuchem.

W ten sposób pojawia się w *Lilli Wenedzie* paralela z losami narodu w dobie powstania listopadowego. W tym miejscu warto zwrócić uwagę na jeden moment z tej obszernej paraleli: mianowicie na popularną wśród niektórych emigrantów tezę o połowiczności powstania. Wyżej niż powstanie cenili oni wyprawę Zaliwskiego. Była to wyprawa dowodząca bezgranicznej ofiarności i poświęcenia, a zarazem udana próba moralnej rehabilitacji „powstańczych kapitulantów”, którzy zdradzili ideę *Warszawianki*: triumf albo zgon.¹⁷

Można by tedy spór Rozy Wenedy z Wenedami — rozpatrywać jako spór dwóch orientacji: ludzi opowiadających się za bezkompromisową walką do końca i grupy nie wierzących w możliwość zwycięstwa. Takie orientacje rzeczywiście istniały wśród powstańców, a ich starcie doprowadziło do wydarzeń sierpniowych z 1831 r., do próby ludowego zamachu stanu. Próba ta kierowana była przez ludzi z lewicy, przerażonych kunktatorstwem generałów.

Ale wydana w 1839 r. *Lilla Weneda* nie jest, tak jak *Balladyna*, tylko obrazem narodowego losu. To przede wszystkim dramat o historycznych przyczynach takich, a nie innych wydarzeń historycznych. Tkwią one w charakterze narodowym, podobnie jak ów los — ukształtowanym w okresie przedhistorycznym.

W licznych na początku XIX w. rozważaniach nad charakterem narodowym, za istotne cechy słowiańskiego, a w tym i polskiego charakteru narodowego uznawano za Herderem: łagodność, cierpliwość, pracowitość i pokojowe usposobienie¹⁸. Nie mieszczące się w tym stereotypie postępowanie carskich zaborców — tłumaczono przemożnym wpływem tradycji mon-

golskich i tatarskich najazdów. Dynastii Romanowych przypisywano wręcz pochodzenie mongolskie.

Jak pisze Krystyna Pelikánová, „W micie sielskiego, cierpliwego, rozmiłowanego w śpiewie Słowianina zainteresowała Słowackiego głównie owa łagodność charakteru, owo «gołębie serce», które, przypisywane przodkom słowiańskim, uznano za cechę niezmienną i na którym opierano wiarę w lepszą przyszłość Słowian i w ogóle ludzkości, wyzwolonej od zła pod wpływem humanitaryzmu słowiańskiego. Słowacki na przykładzie Wenedów dał studium owej gołębiej łagodności charakteru narodowego, starając się zarazem znaleźć odpowiedź na pytanie o funkcję owego waloru w przyszłości¹⁹.

Motyw gołębia, symbol łagodności o proveniencji ludowej i chrześcijańskiej zarazem jest w dramacie związany z postacią młodszej siostry Lilli. Oto parę cytatów, przytoczonych za pracą Pelikánovéj:

LILLA WENEDA

Za mną jest każdy kwiat i każdy gołąb,
Co biały jak ja, swą mnie siostrą mniema,
I ten jest za mną, co nad gołębiami
W nieba błękicie jeszcze wyżej lata:
A gdy mię nazbyt przyciśnie nieszczęście,
Gotów odebrać gołębiowi skrzydła
I mnie dać skrzydła, bym od ludzi poszła
[Prolog, ww. 75-81]

— O! niebios Królowo!

Oddaj mi ojca, a ja Ci dam siebie
Jako białego gołębia bez plamki,
[a. I, ww. 115-117]
Ja tu leciałam jak gołąb do dzieci.
[a. I, w. 294]

Jak prosty gołąb, ja się rzucę
Na wasze łono... Kochajcie mnie bracia.
[a. III, w. 175-176]

SWIĘTY GWALBERT

Dziś nad jeziorem, równa gołębiowi
Białością, cała powietrzem tęczowa,
Z gwiazdy sinymi, matka Chrystusowa
Pokazała się — ukląknęłam, a ona:
„Idź! bo stary Derwid kona,
Córka jego, mój gołąbek,
Z bólu umiera”.

[a. III, w. 371-377]

We wszystkich cytowanych powyżej wypowiedziach symbol gołębia jawi się jako wartość aprobowana. Dezaprobatę dla wartości przedstawia-

nej przez ów symbol wyrażają, z różnych pozycji, dwie postacie tragedii: Gwinona i Roza Weneda.

GWINONA [do Lillii]

Klnę się wam na duszę,
Ze ta dziewczyna cierpi pomięszanie;
Lub pomięszanie cierpi, lub fałszywa;
A w jej białości tyle jest kolorów
Jako na szyi gołębia...

[a. III, w. 209-213]

I cóż, gołębico?

Zadnego teraz ratunku, wybiegu.

[a. III, w. 298-299]

ROZA [o Lechonie]

Krwi tej nie wezmę — za podła. Idź jęczyć!
Czerwieńszą znajdę krew w sercu gołębia.

[a. IV, w. 549-550]

ROZA [o Wenedach]

Gołębie serca! o! jak wam leniwo
Do kończącego wszystko grobu!

[a. V, w. 207-208]

W słowach Gwinony przebija podejrzliwość. Dla niej „przysłowiowa białość kojarząca się z prostotą, niewinnością, jest tylko pozorem pokrywającym kameleonową zmienność, przebiegłość, umiejętność przeistaczania się czy maskowania dla osiągnięcia własnych celów”²⁰. Rozę uderza lękliwość gołębia i ta cecha — atrybut łagodności budzi w niej odrazę i pragnienie zniszczenia.

W przytoczonych powyżej cytatach, podobnie jak w całym dramacie, szerzej — w twórczości Słowackiego w ogóle, ogromną rolę odgrywa kolorystyka i efekty malarskie. Wizja św. Gwalberta przypomina m.in. Madonnę Sykstyńską Rafaela: z unoszącą się nad chmurami czy mgłą Matką Boską, z klęczącym po lewej stronie papieżem Sykstusem i po prawej: dziewczą, św. Barbarą. Ale efekt malarski sięga dalej. Gołąb, w wypowiedziach aprobatywnych kojarzy się z bielą. W wypowiedziach negatywnych, z różnorodnością barw (przypadek Gwinony) bądź też z czerwienią krwi — w wypadku Rozy Wenedy. Jak wiemy Roza jest w dramacie rzeczniczką cech wręcz przeciwstawnych niż jej siostra. W jej słowach, skierowanych do idących w bój braci: „Jesteście jednym rycerzem mścicielem” [a.IV, w.519] unaocznia się idea zemsty na wrogu.

W ten sposób opozycja dwóch idei, składających się na charakter narodu: idei gołębiej łagodności i krwawej zemsty, uosobiona w postaciach dwóch siostr, jawi się jako paralela dwóch barw: białej i czerwonej. To z jednej strony cytowana już gołębia biel i lilie, symbolizowane imieniem znaczącym, a jednocześnie odgrywające jako kwiat określoną rolę w dramacie. W drugiej strony mamy Rozę (Różę), która mówi o sobie: „Po-

mażę sobie brwi[...] krwią [a.IV, w.610] i o której chór Harfiarzy mówi: „Tu wróżka z krwią na rzęsach stoi niema” [w.685].

Ostatnio zwrócono uwagę na dodatkowy element kolorystyczny, podkreślający rolę czerwieni w przedstawianiu postaci Rozy. Roza pojawia się mianowicie w blasku „płomieni czerwonych ognia” lub też, jak na początku *Prologu* — w czerwonym blasku zachodzącego słońca²¹. Te i inne obserwacje podkreślają celność sformułowania Michała Janika, który stwierdził, że obie siostry są „niby precudnym upostaciowaniem symbolu narodowego Polaków”²².

Mielibyśmy zatem symboliczny, kolorystyczny obraz dwóch pierwiastków charakteru narodowego: „gołębiość” = biel i zemsta = czerwień.

Sens wywodów Pelikánovėj sprowadza się do stwierdzenia, że Słowacki — negatywnie oceniając sielską łagodność z jednej strony, a krwiożerczą żądzę zemsty na wrogu (uosobioną w postaci Gwinony) z drugiej opowiadał się za ideą zemsty szlachetnej, symbolizowaną w postaci i postępowaniu Rozy Wenedy. W naszym przekonaniu poeta, zgodnie z prawami gatunku, nie wypowiedział się za żadną ze stron w sposób jednoznaczny. Pokazał współistnienie bieli i czerwieni jako współistnienie tragiczne, rozwiązalne w dalekiej przyszłości. Sposób artystycznego wykorzystania narodowej kolorystyki w *Lilli Wenedzie* różnił się tym samym zdecydowanie od symboliki heroicznej poezji powstańczej, gdzie biel symbolizował wzywający do boju i do przelewania krwi biały, narodowy orzeł²³. Dla Słowackiego, pogrobowca listopadowej klęski charakter narodu jawił się jako stop cech Wenedów i Lichitów. Stop ukształtowany w wyniku prehistorycznych doświadczeń i owocujący już na progu swego istnienia burzą tragicznych wyborów i konfliktowych decyzji. Za takim odczytaniem intencji poety przemawiają jego słowa skierowane do Krasińskiego jako zwolennika boskiej ingerencji Chrystusa porządkującego sprawy tego świata:

„Oto jest stary i święty człowiek, który przyszedł łązawe Chrystusa oliwy zaszczepliać na płonkach sosnowych i zamieszkał w czaszce olbrzyma, a przyjazne jemu ślimaki przylazły i śliną krzystalową zalepiły czaszki już pustej żrenice, powoje owinęły ją dokoła. — Oto we wnętrzu groty kościanej i ludzkiej, krzyż stoi, lampa się pali i błyszczy obraz Rafaelowskiej Boga Rodzicy. — Widzisz jak dno złote obrazu pięknie jaśniej w ciemnościach pustego czerepu? słyszysz jak szemrze modlitwa? Lecz — o! biada — o! losy... słowo świętego starca miecz Rolandowy wyprzedził i jeszcze lud jeden kona z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę. — Cóż mój Galilejczyku?”

[Do autora *Irydiona*. List II-gi, ww. 36—47]

To poetyckie wyznanie jest zapowiedzią akcji dramatu, w szczególności zaś tragicznego finału *Lilli Wenedy*. Pojawia się tam niszczone przez historię naród, przedstawiciel fatalnej siły historycznej Lech i głosiciel idei chrześcijańskiej: św. Gwalbert. Oraz postaci dwóch kobiet: ukazująca się

nad gasnącym stosem postać Bogarodzicy i postać Rozy Wenedy, rzucającej pod stopy Lecha łańcuch niewolników.

Roza Weneda przeżyje tragedię narodu — po to, aby pielęgnować ideę krwawej zemsty, ukazanej w *Prologu* na tle „mściwej nocy” i „czerwonych pochodni”. Matka Boska i św. Gwalbert czuwać będą nad ideą gołębiego serca zaszczeploną na gruzach pogańskiego kultu bogów Walhalli. Idea, która zaprowadziła Wenedów do zguby w okrutnym świecie historii, podobnie jak w przyszłości zaprowadzi naród na skraj przepaści sarmackie warcholstwo Lecha i jego „Molierowska w domostwie słabość”²⁴.

Tragiczny konflikt gołębiego serca Słowianina, otwartego dla idei chrześcijańskiej łagodności — z narzuconą przez fatalny bieg historii ideą zemsty, świadczy o podobieństwie tragicznej dominanty *Lilli Wenedy* z koncepcją tragizmu w *Kordianie* i w *Balladynie*. I tylko dla zaznaczenia, że w tym pierwszym z cyklu narodowych dramatów pojawił się nie tylko konflikt dwóch ciągów tradycji, ale także symbolizujące go współistnienie dwóch kontrastujących ze sobą barw, zacytujemy słowa Prezesa, otwierającego scenę spiskową:

Ciemna jaskinio trumien, znam ja ciebie!
Nieraz w te prochy iskrę myśli kładłem,
Budziłem królów, serca ich odgadłem,
Działali... w dziejach jak na jasnym niebie
Nigdzie czerwone nie padały plamy.—
Gdybyście króle, z trumien dziś powstałi,
Ludzie by rzekli...: O znamy was! znamy!
Starzec nam o was mówił, żeście biali
Jako anieli...

[a. III, w. 120-128]

W świetle wielkiej mowy podchorążego Kordiana słowa Prezesa ujawniają względność zawartej w nich prawdy. Czerwień, w tragiczny sposób spleciona z bielą, będzie wyznaczać bieg narodowej historii, teraz i w przyszłości — tak, jak wyznaczała ją w przeszłości.

Biało-czerwona wstęga narodowego losu układa się zatem w trylogii w dwubarwny splot — tak jak w powstańczej kokardzie, symbolizującej jedność w walce. Ale ów splot przybiera kształt tragicznego konfliktu między anielską bielą monarchicznej tradycji — a krwawą koroną carów i ideą zemsty w *Kordianie*; między sielską-anielską Aliną i krwawą Balladyną w *Balladynie*, między Lillą a Rozą Wenedą w *Lilli Wenedzie*. Akcja omawianych dramatów zdaje się odzwierciedlać pesymizm Słowackiego, zarysowany bezpośrednio w cytowanym fragmencie *Listu* do Krasińskiego i w niemniej charakterystycznym zakończeniu wypowiedzi polemicznej pt. *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z.K.*²⁵ Nie ukrywając tragizmu sytuacji — poeta rysuje jednakże w każdym z tych dramatów perspektywę rozwiązania. W pierwszym dramacie pozytywną ideę reprezentuje Kordian,

jako niezłomny wyznawca walki o wolność w rozmowie z Doktorem-Szatanem, jako głosiciel tezy, że człowiek walczący o realizację tej idei realizuje finalny cel Opatrzności. Ujawnia się ona w postaciach z ludu: w osobie Grzegorza-napoleończyka, w postaci Żołnierza spod Maciejowicy czy Starca z Ludu, który w podziemiach głosuje za śmiercią cara. W *Balladynie* ideę sprawiedliwości symbolizuje korona, ściągająca piorun na głowę niesprawiedliwej władczyni-tyranki. Piorun spada też na głowę Polelum, rehabilitując go w oczach Rozy Wenedy, jako bohatera niezłomnego do końca. Roza rzuca pod nogi Lecha „łańcuch próżny” — symbolizujący niezłomność w walce. Motyw takiego łańcucha pojawi się w V pieśni *Beniowskiego*:

Amen... To amen krztusi mię i dławi
Jak Makbetowe amen — Jednak wierzę,
Ze ludy płyną jak łańcuch żurawi
W postęp... że z kości rodzą się rycerze,
Ze nie śpi tyran, gdy łoże okrwawi,
I z gniazd najmłodsze orlęta wybierze;
Ze ogień z nim śpi i węże i trwoga...
Wierzę w to wszystko — ha! — a jeszcze w Boga.
[ww. 429-436]

Przypisy

- ¹ „Teatr Polski”, Warszawa, Sezon 1965 - 1966, s. 42.
- ² M. Mochnecki, *Mnich. Pisma*. Wyd. A. Słowiński. Lwów 1910, s. 362 - 363.
- ³ J. Słowacki, *Noc letnia. Dzieła Wszystkie* pod red. J. Kleintera i W. Floryana. Wrocław 1954, t. 5, s. 37. (z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty utworów Słowackiego, przytaczane w niniejszym tekście).
- ⁴ Z. Krasiński, *Listy*. Lwów 1887, t. 3, s. 21 - 22 (cyt. za M. Janion, *Wstęp do Z. Krasiński, Nie-Boska komedia*. Wrocław 1965, BN, s. I, nr 24, s. LXXXV).
- ⁵ C. K. Norwid, *Przyczynek do „Rzeczy o wolności słowa”*. *Pisma*, pod red. J. W. Gomulickiego. Warszawa 1973, t. 7, s. 82.
- ⁶ K. Krzemień - Ojak, *Maurycy Mochnecki. Program kulturalny i myśl krytyczno-literacka*. Warszawa 1975, s. 182.
- ⁷ J. Słowacki, *Kordian*. DW, t. 2, s. 100, w. 94.
- ⁸ J. Słowacki, *Wstęp do tomu trzeciego poezji*. DW op. cit., s. 12.
- ⁹ Z. Kuderowicz, *Filozofia dziejów* Warszawa 1973, s. 84.
- ¹⁰ N. Hartman, *Die Philosophie des deutschen Idealismus*. Berlin 1960, cz. 1, s. 159.
- ¹¹ J. Słowacki, *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K.*, DW, t. 3, s. 198.
- ¹² Por. na ten temat M. Ingot, *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor — w literaturze i historii polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.
- ¹³ Z. Kuderowicz, op. cit., s. 74.
- ¹⁴ Por. J. Słowacki, *Balladyna*, a. I, ww. 125 - 131.
- ¹⁵ Warto dodać, że świętość korony i jej niedotykalność przez zbrodniarzy,

podkreślano m.in. w legendach starofrancuskich. Jak pisze Richier w *Vie de Saint Remi*, śmierć w obronie relikwii, którą stanowiła korona, zapewniała zbawienie. Wszystkim — z wyjątkiem zbrodniarzy, nie godnych ginąć za koroną. Z tym że za zbrodniarzy uważał ludzi już skazanych (por. M. Bloch, *Les Rois Thaumatourges. Etude sur la caratere surnaturel attribué a la puissance royale, particulièrement en France et en Angleterre*. Paris 1924, s. 244 - 245). Legenda związana z czeską koroną św. Wacława głosi z kolei, że zbrodniarza, który włoży ją świętokradczo na swoją skroń czeka zasłużona kara. Do źródła tej zasłyszanej legendy nie udało mi się niestety dotrzeć. Jedna z pośrednich o niej wzmianek pojawia się w sensacyjnej powieści o Heydrichu (por. D. Hamsik, J. Prazak, *Bomba dla Heydricha*. Warszawa 1966, s. 191).

¹⁶ Por. M. Inglot, *O motywie korony w „Balladynie”*. „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, *Historia Literatury*, 1968, V; por. też M. Inglot, *Wstęp do J. Słowacki, Balladyna*. Wrocław 1976, BN s. I, nr 51, s. LXIX - LXXXII.

¹⁷ Por. A. A. Janowski, *Wyprawa Zaliwskiego w literaturze*. „Kwartalnik Historyczny” 1966, z. 1, s. 47.

¹⁸ Por. K. Kardyni-Pelikánová, *„Lilla Weneda” Słowackiego wobec mitu Słowianina o gołębim sercu*. „Prace Polonistyczne” 1976, ser. XXXII, s. 189.

¹⁹ Tamże, s. 191 - 192.

²⁰ Tamże, s. 196.

²¹ Por. J. Skuczyński, *Przestrzeń w Lilli Wenedzie w: Przestrzeń i literatura*. Wrocław 1978, s. 186 - 187.

²² M. Janik, *Wstęp do J. Słowacki, Lilla Weneda*, Kraków b.d., s. 10.

²³ Tak jest np. w wierszach W. Pola, *Białe orle*, w *Warszawiance* czy w wierszu *Do orła* H. Kunaszewskiego.

Trzeba w tym miejscu podkreślić, że sprawa barw narodowych w powstaniu stała się tematem ożywionych dyskusji. Powstanie zaczęło pod znakiem białych kokard. Obok nich pojawiły się trójkolorowe (błękitno-białe-czerwone) symbolizujące nawiązanie do tradycji rewolucji francuskiej. Ze strony umiarkowanych (stronnictwo Kalizan) postulowano noszenie kokard biało-czerwonych, nawiązujących kolorystyką do tradycji piastowskiej (biały orzeł na czerwonym tle). Tę ostatnią wersję zatwierdził po ożywionej dyskusji sejm Uchwałą z 7 lutego 1831 w sprawie kokardy narodowej. Ten zestaw barw zatriumfował zarówno nad barwą białą (którą zaczęto kojarzyć najpierw z ideą monarchiczną, a potem wręcz z kapitulacją), jak i nad kokardą trójkolorową. Zwycięstwo kokardy „sejmowej”, a zarazem uchwały stanowiącej pierwszy akt prawny normujący kwestię polskich barw narodowych, opiewał wspomniany już Kunaszewski w wierszu *Kokarda polska*, gdzie czerwień symbolizowała krew przelaną na polu walki (por. S. Russocki, S. K. Kuczyński, J. Wilaume, *Godło, barwy i hymn Rzeczypospolitej*. Warszawa 1970, s. 155 i nast.).

²⁴ Profetyczny obraz Lecha nawiązuje w intencji Słowackiego do przyszłych dziejów Jana III Sobieskiego i Marysieńki. Podobny układ urósł z czasem do rangi stereotypu, przedstawiającego upadek Polski w czasach saskich. „Słynne jest powiedzenie Fryderyka Wielkiego, pochodzące jeszcze w roku 1752, że w Polsce rozum popadł w zaleźność od niewiast, one intrygują i rozstrzygają o wszystkim, podczas gdy ich mężowie się upijają” (cyt. za W. Konopczyński, *Kiedy nami rządziły kobiety*. Londyn 1960, s. 11).

²⁵ „Cośkolwiek bądź; sumienie mi powiada, że przez osiem lat pracowałem bez żadnej zachęty dla tego narodu, w którym epidemiczną chorobą jest uwielbienie, epidemiczną chorobą oziębłość, pracowałem jedynie dlatego, aby literaturę

naszą ile jest w mojej mocy, silniejszą i trudniejszą do złamania wichrom północnym uczynić. [...] Przez osiem lat każdą chwilę życia mojego wyrwałem roz-targnieniom, osobistemu staraniu o szczęście, abym ją temu jedynie poświęcił celowi... A jeżeli go nie osiągnął, to dlatego, że mi Bóg dał więcej woli niż zdolności — że chciał, aby poświęcenie się moje bezskuteczne przydane było do liczby tych większych ofiar, które Polacy na grób ojczyzny składają; aż wynisz-czywszy wszystkie siły duszy i całą moc indywidualnej woli na próżno, muszą iść na spoczynek, w ziemi, strudzeni i smutni, że miecz ich nie był piorunem, a słowo nie było hasłem zmartwychwstania” (*op. cit.*, s. 198 - 199).