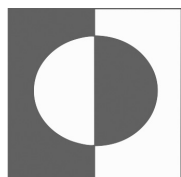


ARKADIA
PÓŁNOCY

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU



K B F
WSCHÓD – ZACHÓD

RENATA
MAJEWSKA

**ARKADIA
PÓŁNOCY**

Mity eddaiczne w *Lilli Wenedzie*
i *Królu-Duchu* Juliusza Słowackiego

Redakcja i opracowanie tomu
ŁUKASZ ZABIELSKI

BIAŁYSTOK 2013

NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA: „CZARNY ROMANTYZM”

REDAKCJA SERII:

Jarosław Ławski (przewodniczący),
Krzysztof Korotkich, Łukasz Zabielski, Marcin Bajko, Marek Olesiewicz,
Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Grzegorz Czerwiński, Michał Siedlecki,
Iwona E. Rusek

RADA REDAKCYJNA:

Halina Krukowska – przewodnicząca (UwB), Alina Kowalczykowska
(IBL PAN), Elżbieta Nowicka (UAM), Wojciech Gutowski (UKW),
Maria Kalinowska (UW, UMK), Michał Kuziak (UW),
abp Edward Ozorowski (UwB), Leszek Libera (UZ),
Marek Nalepa (URz), Mikołaj Sokołowski (IBL PAN),
Jolanta Sztachelska (UwB), Włodzimierz Szturc (UJ),
Zbigniew Kaźmierczak (UwB)

Recenzent tomu:

prof. **Andrzej Dąbrówka**, IBL PAN

Ilustracje wykorzystane w niniejszej publikacji pochodzą z następujących
źródeł: Galeria Uffizi we Florencji, Muzeum Luwr w Paryżu
i ze stron polskojęzycznej wikipedii.

Na okładce obraz *Czuwanie Walkirii* (*The Valkyrie's Vigil*), którego autorem
jest angielski malarz Edward Robert Hughes (1849-1914).

Opracowanie graficzne: Hubert Pilcicki, Alter Studio

Korekta: Dariusz Kukielko

Redakcja techniczna tekstu: Dariusz Kukielko

Wydawnictwo: Alter Studio

Skład: Mariusz Karłuk, Alter Studio

Redakcja i opracowanie tomu: Łukasz Zabielski

Summary by Joanna Kaźmierowska

Indeks: Michał Siedlecki

ISBN:

Copyright by Renata Majewska

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku



Spis treści

Słowo od autorki	11
I WPROWADZENIE	12
Wyjaśnienie tytułu i uzasadnienie zakresu badawczego	12
Cel i metodologia badań	15
Struktura i układ	17
Problematyka mitologii Północy.	
Badania – projekty – spory i debaty	19
Projekty mitologii w kręgach niemieckich filologów i filozofów	19
Wokół idei Herdera	19
Szkola mitologiczna Friedricha Schlegla	26
Mitologia Północy w koncepcjach polskich literaturoznawców	32
Prekursorzy badań: Marian Szyjkowski i Juliusz Kleiner	32
Badania w obrębie kultury: Maria Janion i Alina Witkowska	35
Badania na polu filologii: Margaret Schlauch	66
Kontynuatorzy badań: Hieronim Chojnacki i Andrzej Nils Ugglą	69
II POETYKA SŁOWACKIEGO A MITOLOGIA PÓLNOCY	79
<i>Edda</i> jako źródło wiedzy o mitologii Północy	81
Czym jest <i>Edda</i> ?	81
Przekłady <i>Eddy</i>	87
-Paul Henri Mallet	87
-Joachim Lelewel	89
-Friedrich Majer	91
-Resenius i łacińskie teksty <i>Eddy</i>	92
Poetyckie obrazy Słowackiego	
ukształtowane pod wpływem pieśni <i>Völuspá</i>	94
Wieszczka	94
Lecz przed wiekami Ymir żył	102
Drzewo Yggdrasil	121
Niech się skryje Garmur	133
Igrają dzieci Mimira	136
Statek Naglfar	148
Gród jaśniejszy od słońca	154
Smok	164

Językowe związki <i>Lilli Wenedy</i>	
ze skaldycznym poematem <i>Krákumál</i>	169
Czaszki	170
Burze i pioruny	173
Rany	175
Broń	177
Węże i zmije	179
Wilki, psy, drapieżne ptaki	184
Krew	187
Zbroja	191
„Północna” poetyka Słowackiego	192
III ROMANTYCZNY KSZTAŁT ARKADII	203
<i>Lilla Weneda</i> jako mit <i>puer-senex</i>	204
<i>Lilla Weneda</i> a teoria podboju	204
Metamorfozy Derwida	211
Wenedowie i Lechici	232
Trzy próby	244
Lilla i lilia, czyli o sublimacji poetyckiej Juliusza Słowackiego	264
<i>Król-Duch</i> romantyczną sagą	277
Saga a mit początku	280
Koncepcje poety i poezji	312
IV ZAKONCZENIE	353
V BIBLIOGRAFIA (WYBRANE POZYCJE TEMATU)	357
I. Utwory Juliusza Słowackiego i opracowania jego twórczości	358
II. Mitologia.....	364
III. Pozostałe teksty i opracowania.....	379
IV. Słowniki, leksykony i encyklopedie	385
Słowniczek mitologiczny (wybrane pojęcia)	386
Nota bibliograficzna	388
Summary	389
Indeks	391



Osjan, mal. François Pascal Simon Gérard, 1801

Słowo od autorki

Niniejsza praca jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej, napisanej pod kierunkiem Profesora Mikołaja Sokołowskiego, obronionej w 2011 roku w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Przychylnymi jej Recenzentami byli Profesor Maria Kalinowska (Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu) i Profesor Jacek Brzozowski (Uniwersytet Łódzki). Wszystkim składam serdeczne podziękowania.

Bardzo dziękuję również Profesorowi Markowi Zaleskiemu prowadzącemu w IBL PAN seminarium doktoranckie. Jego oceny, sugestie, wskazówki – czynione zawsze w miłej i sympatycznej atmosferze – stanowiły dla mnie zachętę do dalszej pracy badawczej.

Niech mi będzie wolno także bardzo gorąco podziękować Profesorowi Andrzejowi Dąbrówce (IBL PAN) i Profesorowi Jarosławowi Ławskiemu (Uniwersytet w Białymstoku), których życzliwa opinia i cenne uwagi wpłynęły na ostateczny kształt tej rozprawy oraz przygotowanie jej do druku.

Na koniec chcę jeszcze podkreślić, że możliwość publikacji doktoratu w serii *Czarnego Romantyzmu* jest nie tylko spełnieniem moich marzeń, ale także napawa mnie radością i dumą, że prezentowana tu książka znajdzie się w dostojnym towarzystwie innych, oferowanych przez to wydawnictwo, prac naukowych.

Warszawa, kwiecień 2013 roku

I WPROWADZENIE

Wyjaśnienie tytułu i uzasadnienie zakresu badawczego

W mojej pracy używam terminu „Arkadia Północy”. Kategorią Arkadii posługiwał się między innymi Johann Gottfried Herder¹. Niemiecki filozof pojmował ją nie w kategoriach gatunku literackiego (idylla), ale jako pewną ideę, za pomocą której można tłumaczyć świat. Autor pisał:

Arkadien... Je näher unsrer Lebensweise, desto näher treten sie an unser Herz! Hier ist Arkadien; vor Dir, um Dich, es sei nur in Dir [...]. Arkadien! Auch hier ist Arkadien, auch hier![...] In unsrem Reise ein Blüt sehen, das wir sonst nicht kannten².

Arkadia mieszka w naszym sercu; tu jest Arkadia, przed tobą, dookoła ciebie, ona jest tylko w tobie; Arkadia kwitnie wszędzie, albo nie kwitnie nigdzie³.

Herderowską teorię Arkadii wyjaśniła Alina Witkowska. Według badaczki:

Przezwycięzenie dezintegracji człowieka i chaosu świata okazywało się więc nie prostsze. Nie wymagało żadnej specjalnej mądrości, pośrednictwa intelektu i wyszukanych spekulacji. Wystarczy „być sobą”, tzn. posiadać czujące serce, emocjonalne wnętrze, które zawsze pozwoli nawiązać kontakt z innymi ludźmi. Wiąż emocjonalna okazuje się tu najistotniejszą więzią społeczną. Dzięki niej Arkadia może kwitnąć wszędzie. Wobec tej naczelnej zasady nieważne wydawały się jakiegokolwiek gatunkowe normy idylli [...]. Sentymentalne indywiduum mogło przeżywać swoją idyllę zawsze, wszędzie, bez żadnych ograniczeń. Herder dokonał w ten sposób niezwykłego wywyższenia idylli, kładąc jednocześnie kres normatywnej poetyce gatunku⁴.

Owa idea jawiła się więc jako obszar oddziaływania ludzkich emocji i czującego serca, dzięki którym człowiek jest w stanie doświadczyć arka-dyjskiej przyjemności, a jednocześnie – jak zauważała Witkowska – umoż-

¹ Terminu „Arkadia Północy” użyła również Anna Sobolewska, określając w ten sposób powstałą pod wpływem literatury skandynawskiej twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Zob. tejsze, *Skandynawia Jarosława Iwaszkiewicza. Arkadia Północy*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. A. Nilsson i A. Sobolewska, Warszawa 1991, s. 194-211.

² *Herders Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Barnhard Suphan, t. XXIII, Berlin 1885, s. 305-306.

³ Podaję za: A. Witkowska, *Słowiański mit początku*, w: tejsze *Slawianie, my lubim sielanki*, Warszawa 1972 s. 75.

⁴ Tamże, s. 75-76.

liwiała przezwyciężyć dezintegrację, zagubienie i osamotnienie jednostki w świecie. Arkadia Herdera to – dodając już od siebie – międzyludzka więź emocjonalna i międzyludzkie odczucie wspólnoty, płynące z serca do serca. Pozwala ona odnaleźć własne „ja” w chaosie rzeczywistości, nadać mu głębszy i zarazem bardziej harmonijny sens. Nieważna staje się forma poetycka. Arkadia może ujawniać się wszędzie i – więcej jeszcze – każdy człowiek, w każdej chwili, może się w niej odnaleźć.

To, co Herder widział jako ideę, u Witkowskiej zostało nominowane. Zdaniem badaczki, „na bazie teorii [o Słowiańszczyźnie – R.M.] i praktycznych charakterystyk Herderowskich snuli nasi badacze piękny mit o dobrym Słowianinie, tworząc «północną wersję człowieka Arkadii»”⁵. Włączenie Słowiańszczyzny w obszar wpływów tradycji Północy umożliwiała romantikom poszerzenie *spectrum* poetyckiego, a jednocześnie pozwalało im rozprawić się z sielskim „zaleniwieniem” ducha, które krępowało artystyczny rozmach i domagało się żywej konfrontacji z dziewiętnastowieczną rzeczywistością.

Termin „Arkadia Północy” traktuję w kategoriach oksymoronu. Arkadia Północy to przeciwieństwo Arkadii Południa⁶, jej odwrócona postać. Arkadia Północy to anty-Arkadia albo – jak chciała Witkowska – anty-idylla, antysielanka.

Za Herderem Arkadię Północy pojmuję jako formę literacką (nie gatunek!), a także jako ideę i język, za pomocą których można opisać ów mit. Według mnie, Arkadia Północy, w ujęciu Słowackiego – niezastąpionego kreatora mitów, w poetycki sposób może tłumaczyć ówczesną rzeczywistość: stawać się swoistym *forum* do dyskusji nad polistopadowym, emigracyjnym losem uchodźców, którzy na wygnaniu doświadczali owej antyidylli czy – żeby trzymać się tytułu tej pracy – Arkadii Północy.

Podtytuł rozprawy – *Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego* – wskazuje zakres tematyczny przeprowadzonych badań. Obydwa dzieła traktują o początkach naszego państwa, przedstawiają świat prastarych mitów słowiańskich, które wedle dziewiętnastowiecznej historiografii swymi korzeniami mogą sięgać do mitologii Północy. Kreacja bohaterów – ukazanych jako jednostki silne, waleczne i nieustraszone w obliczu śmierci, magiczne rytuały i tajemne obrzędy,

⁵ Tamże, s. 46.

⁶ Terminu „Arkadia Południa” używam na określenie tradycyjnej Arkadii, tj. Arkadii związanej z tradycją Śródziemnomorza.

a także posępny i mroczny sztafaż tworzą klimat charakterystyczny dla „północnej” stylistyki.

Trzeba podkreślić, że wymienione utwory – różne zarówno pod względem gatunkowym, jak i pod względem czasu ich powstania – łączy pewne duchowe przeżycie autora. Słowacki, pisząc dramat *Lillę Wenedę* – podkreślał Juliusz Kleiner⁷ – był już po doświadczeniu podróży do Ziemi Świętej, którą to podróż Ryszard Przybylski nazwie potem *Pielgrzymką do Króla-Ducha*⁸. Zmiany, jakie wówczas dokonały się w biografii duchowej poety, mogły zatem wpłynąć na kształtowanie się jego idei genezyjskiej. Zrębów owej idei, która w pełni objawi się w poemacie *Król-Duch*, wolno – jak sądzę – doszukać się już w *Lilli Wenedzie*.

Prowadząc badania, brałam pod uwagę jeszcze jeden ważny aspekt – rozumienie przez poetę istoty mitologii. Aby wyjaśnić jego tok myślenia, ponownie wypada powołać się na Kleinera, który twierdził, że mit i baśń różnią się między sobą. Badacz jako przykład tej różnicy podał *Balladynę* i *Lillę Wenedę*. Twierdził bowiem, że o ile pierwsza „jest baśnią o początkach dziejów”, o tyle druga, choć podejmuje podobny temat, „przeciwstawia się swobodzie baśni” i ma „powagę mitu”⁹. Warto dodać, iż takie

⁷ Więcej na temat sądów J. Kleinera dotyczących mitologii Północy w twórczości Słowackiego piszę w podrozdziale *Mitologia Północy w koncepcjach polskich literaturoznawców*.

⁸ Zob. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.

⁹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, t. II, Kraków 1999, s. 274.

Sądzę, że problem poważnego potraktowania mitu u Słowackiego może wiązać się z pojmowaniem przez poetę ironii, dodam ironii specyficznej w okresie mistycznym jego twórczości. Zagadnienie to wydaje się wieloaspektowe i nie było przedmiotem moich analiz. Warto jednak zwrócić uwagę na wcześniejsze ustalenia badaczy na ten temat. Za Hieronimem Chojnackim (*Polska „poezja Północy”*, Gdańsk 1998) ową ironię wolno postrzegać w kategorii ironii tragicznej, a posługując się terminem Gizeli Reicher-Thonowej – ironii losu. Ta ironia nie jest kategorią estetyczną, lecz wyrasta z pewnej postawy wobec świata. „Jeśli tkwi w niej element gry, to owa gra – jak pisał Chojnacki – ma swoje konsekwencje w płaszczyźnie światopoglądowej zarówno dla układu podmiot czynności twórczych – dzieło, jak i dla układu odbiorca – dzieło” (tamże, s. 184). Im bardziej bowiem Wenedowie chcą odzyskać harfę, a czynią to za pośrednictwem Ślaza-osoby przypadkowej, tym bardziej, wbrew sobie i wiedzy wynikającej ze sztuki dla odbiorcy, zbliżają się do katastrofy. Można za Chojnackim mówić tu o heteroteli (określenie Jullesa Monnerota) – „rozbieżności czynów i celów” (tamże, s. 185) postaci dramatu. Na ten temat piszę w dalszej części *Wprowadzenia*, w podrozdziale *Kontynuatorzy badań: Hieronim Chojnacki i Andrzej Nils Ugglä*.

Ponadto wypada zgodzić się z Jarosławem Ławskim (*Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005), że ironia u Słowackiego, zwłaszcza w procesie kształtowania się systemu genezyjskiego, nie spełnia tylko jednej roli i nie sposób jej traktować w „prostych dystynkcjach” (tamże, s. 542). Za badaczem należałoby ją określić

poważne, by nie powiedzieć patetyczne, potraktowanie mitu wpisuje się w estetykę mitologii Północy. *Eddę* – skarbnicę średniowiecznych pieśni i poematów – nazywano Biblią Północy, a „północną” wieszczbę – *Völuspá* – pogańską *Apokalipsą*.

W badanych utworach poszukuję mitów Północy, które Słowacki mógł czerpać z *Eddy*, szczególnie z *Eddy poetyckiej*¹⁰. Równocześnie analizuję, w jaki sposób poeta owe mity uruchamiał i jak nimi operował.

Cel i metodologia badań

Inspiracją dla moich analiz stały się ustalenia Margaret Schlauch. Badaczka zastanawiała się, którą z wersji językowych *Eddy*: polską, łacińską, francuską czy niemiecką Słowacki mógł pozyskać dla własnej twórczości. Choć nie dała jednoznacznej odpowiedzi, to skłonna była uznać, że poeta znał *Eddę* i korzystał z jej polskiego przekładu autorstwa Joachima Lelewela¹¹.

O ile jednak Schlauch skupiła się na przedstawieniu motywów zaczerpniętych z mitologii Północy, o tyle moje badania koncentrują się przede wszystkim na analizach językowo-porównawczych. Mają one charakter mikrofilologiczny. Porównując *Lillę Wenedę* i *Króla-Ducha* z *Eddą*, zwłaszcza z jej pieśnią *Völuspá* – choć badania na dramatem obejmują również skaldyczny poemat *Krákumál*¹² – próbuję ustalić, czy źródłem inspiracji romantyka było rzeczywiście tłumaczenie Lelewela, czy też może inne wersje.

W moich analizach, oprócz polskiego przekładu *Eddy*, uwzględniam również przekłady: łaciński, głównie Reseniusa, francuski Paula Henriego Malleta i niemiecki Friedricha Majera. Stawiam tezę, że Słowacki mógł sięgać do oryginalnego tekstu *Eddy*, za który wolno uznać dzieło w języku łacińskim. Tylko bowiem ta wersja nie zawiera skrótów oraz

mianem „podmiotowej, imaginacyjnej wrażliwości” (tamże). Zatem – mówiąc już własnym językiem – owa podmiotowa imaginacyjna wrażliwość znalazła swoje spełnienie w genezyjsko-apokaliptycznej wizji. Jeśli już dochodzi do pewnej gry, to odbywa się ona w ramach poetyckiej wyobraźni Słowackiego. A wyobraźnia ta funkcjonuje jako wolna, niezależna myśl poety.

¹⁰ Na temat *Völuspý* i *Eddy* piszę w części pierwszej, w podrozdziale *Czym jest „Edda”?*

¹¹ Por. M. Schlauch, „*Edda*” w *poezji Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1.

¹² Szerzej na temat poematu *Krákumál* piszę w dalszej części *Wprowadzenia*, w podrozdziale *Badania na polu filologii: Margaret Schlauch* oraz w części pierwszej pracy, w rozdziale *Językowe związki „Lilli Wenedy” ze skaldycznym poematem „Krákumál”*.

stanowi tekst równorzędny do staroislandzkiego oryginału, a tym samym wydaje się najwierniejsza.

Moje analizy mają na celu wskazanie zarówno językowych zapożyczeń z *Eddy*, jak i tych – zakładam – przekształconych mitów eddaicznych, które mogły zostać zaadaptowane do koncepcji Słowackiego. Jednocześnie chodzi o sposób, w jaki twórca *Lilli Wenedy* i *Króla-Ducha* traktował mitologię Północy. W mojej opinii poeta, przeobrażając ową mitologię, dokonywał jej fragmentaryzacji. Te zaś częściowe, jakby zdekonstruowane mity, posłużyły mu do przekształcenia tradycyjnie pojmowanego toposu Arkadii. W ten sposób – jak sądzę – romantyk rozbijał ów topos i czynił z niego swoistą, hybrydyczną postać – Arkadię Północy.

Udowadniam, że takie myślenie Słowackiego pociąga za sobą skutki wykraczania poza dziewiętnastowieczne rozumienie mitu. Na przykładzie szkoły mitologicznej Friedricha Schlegla i współczesnych badań Hansa Blumenberga prezentuję, na czym owo wykroczenie polega.

Pierwszy z filozofów – jak uznał Fritz Strich – traktował mitologię jako swego rodzaju *Einheit*: łączył mit, poezję, historię, filozofię i religię w jedno, drugi rozbijał ów splot¹³. Według mnie, Słowacki dokonywałby podobnego „dekonstrukcyjnego” gestu mitotwórczego. W takim ujęciu można mówić o postmitycznej refleksji poety, opartej na koncepcji rozszadzenia mitu i wychodzenia poza ramy jego semantyki.

Próbuję odpowiedzieć również na pytanie: czy takie postępowanie autora badanych dzieł rodzi konsekwencje dla struktury jego języka? Wyjaśniam, na czym Słowacki ów język wspierał i jakich środków stylistycznych używał. Dla zobrazowania poetyki polskiego romantyka, a zarazem do przedstawienia jego konceptualizacji mitu, posługuję się kategoriami Blumenberga, takimi jak: gęsta sieć semantyczna, multiplikacja znaczeń, „absolutna” metafora i jej zwielokrotnienie.

Twierdzę, że język Słowackiego mógł powstać nie tylko pod wpływem obrazowania mitów Północy, lecz także dzięki mitologii lub szerzej – literaturze Południa. W tym celu przeprowadzam analizy językowo-interpretacyjne w oparciu o teksty przynależne do kręgu kultury śródziemnomorskiej. Ich źródłem są dla mnie prace: Ernsta Roberta Curtiusa oraz Jarosława Marka Rymkiewicza i wspomnianego już Ryszarda Przybylskiego. Pamiętając,

¹³ Por. F. Strich *Vorrede* do *Die Mithologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Bern und München 1970, Band I, s. VI-VIII.

że Słowacki jako tłumacz Homera mógł sięgać po oryginalny tekst grecki, uwzględniam również frazy zaczerpnięte z *Iliady* i *Odysei*.

Stawiam tezę, że *Lilla Weneda* jest nie tylko poetycką wizją dziewiętnastowiecznej teorii mówiącej o genezie narodu i państwa polskiego, lecz także romantycznym mitem *puer- senex*, który wolno czytać w obydwu kierunkach. Próbuję odpowiedzieć na pytania: Czy jej autor opowiada się za jakąś wykładnią historiozoficzną? Czy rozstrzyga, co w utworze jest *puer* (podbijający), a co *senex* (podbity)? A może tę kwestię pozostawia otwartą, niedopowiedzianą?

W *Królu-Duchu* poszukuję elementów sagi skandynawskiej. Pod pojęciem sagi rozumiem nie tylko opowiadanie (*sagen*), lecz także opowieść o zawikłanych konfliktach rodzinnych. Dostarczam argumentów, aby udowodnić, że poemat ilustruje rozbieżność tradycyjnej, arkadyjskiej rodziny, zaś wspomniane elementy sagi czynią z Arkadii Północy Arkadię – kulturę (wspólnotę) mężczyzn. Usiłuję też rozstrzygnąć, w jaki sposób Słowacki wiąże swoich bohaterów z koncepcją poezji synkretycznej, heterogenicznej: łączącej elementy Południa i Północy.

Analizując strukturę poematu, posługuję się kategoriami z dziedziny historii sztuki. Odczytuję poemat przez pryzmat koncepcji kubistycznych. Jednocześnie zaś udowodniam, że budowa utworu jest powiązana z genezyjską ideą łańcucha wcieleń, który – jak miemam – nie ma charakteru linearnego.

Badanie powyższych zagadnień prowadzi mnie do wniosku, że Słowacki, pod wpływem obrazowania mitologii Północy i za pomocą różnorodnych zabiegów poetyckich, przekształca topikę śródziemnomorską w „północną”. Innymi słowy: dąży do ukazania, w jaki sposób Arkadia Południa zmienia się w Arkadię Północy. Konstruuje przy tym własny, oryginalny język poetycki, opowiada mitologię Północy jakby na nowo, na swój sposób. To zaś świadczyłoby nie tylko o fascynacji autora *Lilli Wenedy* i *Króla-Ducha* mitologią Północy, w której odkrywał twórcze inspiracje, ale także o tym, że był on owej mitologii romantycznym współtwórcą, a może nawet samodzielny twórcą.

Struktura i układ

Książka składa się z dwóch części poprzedzonych introdukcją – *Problematyka mitologii Północy. Badania – projekty – spory i debaty* – która przedstawia: koncepcje mitologii Północy, jej stosunek do mitologii

antycznej oraz literatury narodowej, zarówno w ujęciu niemieckich, jak i polskich: poetów, literaturoznawców, teoretyków XVIII i XIX wieku.

Część pierwsza, językowa – *Poetyka Słowackiego a mitologia Północy* – ukazuje, w jaki sposób Słowacki, dokonawszy fragmentaryzacji mitologii Północy, za pomocą parafraz i paralel adaptuje ją do swojej twórczości. Druga zaś – *Romantyczny kształt Arkadii* – w swoim charakterze bardziej interpretacyjna, choć i tu pojawiają się niekiedy konteksty lingwistyczne – przedstawia poetyckie projekty polskiego romantyka, dążącego do przeobrażenia toposu Arkadii w Arkadię Północy.

Chcę zaznaczyć, że sposób prezentacji materiału badawczego, najpierw przez pryzmat mitologii celtycko-skandynawskiej, potem zaś – mitologii grecko-rzymskiej, zmusza mnie niekiedy do ponownego przywoływania niektórych cytowanych już fragmentów utworów. Słowem, nawiązywanie do tych samych – omawianych wcześniej wątków i mitów – jest zabiegiem celowym, a ponadto wypływa z przyjętej struktury rozprawy. Myślę, że taki układ pracy eksponuje niezwykłą wariantowość interpretacji twórczości Słowackiego, a zarazem umożliwia jej ogląd z perspektywy mitologii Północy oraz mitologii Południa, zgodnie zresztą z założeniem przeprowadzonych tu badań.

Problematyka mitologii Północy. Badania – projekty – spory i debaty

Projekty mitologii w kręgach niemieckich filologów i filozofów

Wokół idei Herdera

Herderowska idea Arkadii stała się jednym z fundujących romantyzm mitów Północy. Próby wyjaśnienia pojęcia mitologii, w najszerszym tego słowa znaczeniu i sformułowanej na gruncie literatury niemieckiej, podjął się wspomniany już Strich. Zdaniem badacza, Herder rozpatrywał ludzkie poznanie jako mitologię ze względu na jej cechę stałego uzmysłowienia obiektu wobec własnego „ja”. Romantyzm upatrywał w mitologii prawdziwą i czystą sztukę poetycką, ponieważ stanowi ona symbol nieskończoności. Wkrótce potem – jak pisał Strich – pojęcie mitologii zaczęło ewaluować.

Wedle badacza, od czasów Hamanna i Herdera myśl tworzenia mitologii stale towarzyszy niemieckiej literaturze. W każdym prawdziwym pisarzu jest zakotwiczona żywa siła mitologicznego tworzenia. Może ona stanowić niewyczerpalne źródło inspiracji albo oparcie do tworzenia w duchu dawnej mitologii, przy zachowaniu wiary i religii. Mitologie – takie jak: orientalna, grecka, nordycka, chrześcijańska oraz romantyczna – nie są w stanie do końca określić jej pojęcia jako całości. Historyczna interpretacja owego pojęcia została uwarunkowana przede wszystkim w oparciu o własną koncepcję każdego pisarza czy szerzej artysty tworzącego na przełomie wieków. Różnorodność pojmowania mitologii łączy jedna myśl: tęsknota za mitem, z którą to tęsknotą utożsamiali się prawie wszyscy pisarze od Klopstocka po Herdera.

Kluczowym zagadnieniem pracy Stricha jest właśnie romantyzm, ponieważ leży on u podstaw tworzenia szeroko pojętej idei mitologii oraz kształtowania się sfery życia duchowego. Epoka romantyczna stałaby się jedynie logicznym wynikiem rozwoju literatury w XVIII wieku. Przyczyniłaby się ona do rozwoju tak zaawansowanego pojęcia mitologii, że nieodwracalną konsekwencją tego działania byłoby powstanie romantyzmu. Dzieło Wagnera stanowi koniec jego rozwoju. Słowem, wraz z Klopstoc-

kiem i wzlotem poezji niemieckiej pojawia się potrzeba tego, co mityczne, a wraz z twórczością Wagnera – tęsknota za mitem, która staje się hasłem przewodnim tamtej epoki i lekiem na ukojenie tejże tęsknoty¹⁴.

*

Strich w swojej egzegezie poświęcił rozdział debacie na temat mitologii narodowej, jaką toczyli literaturoznawcy. Warto w tym miejscu dodać, że ową dyskusję wywołała dokonana przez Herdera w roku 1765 ocena francuskiego przekładu *Eddy Malleta*. Przyznał on, że dzieło to może stać się pewnym „przygotowaniem dla nowego niemieckiego geniuszu” (*eine Rüst-kammer eines neuen deutschen Genius*), który „na skrzydłach celtyckiej wyobraźni” (*auf den Flügeln der keltischen Einbildungskraft*) tworzy nową historię, a ta wydaje się według niego bardziej przydatna aniżeli mitologia Rzymian. Herder uznał *Eddę* i poezję skaldyczną za „naturalne źródło” (*die natürliche Quelle*) dla niemieckich poetów. Pragnął, aby podążali oni śladami swoich narodowych sag i mitów. Tak jak Grecy oraz poeci Wschodu (Orientalni), również niemieccy artyści winni tworzyć „własną historię dla mitologii” (*eigene Geschichte zur Mythologie*) – wnioskował Herder.

Podczas gdy w Niemczech toczyła się dyskusja na temat mitologii narodowej, w Anglii Macpherson wydał *Pieśni Osjana*¹⁵, które długo uchodziły za oryginalne, ludowe utwory szkockich bardów. Popularność *Eddy* i poezji osjanicznej wywołała niezmierny entuzjazm w Niemczech, obudziła „wielkie pragnienie pierwotnych źródeł poezji” (*der Durst nach den Urquellen der Dichtung groß*) wobec, wydawałoby się, dostatecznego wyczerpania i wyzyskania tradycji antycznej, a także wywołała spór dotyczący rodzimej mitologii. A to z kolei stało się punktem zwrotnym i zaważyło na dalszym rozwoju literatury niemieckiej.

Jako pierwsi przekładów *Pieśni Osjana* na język niemiecki dokonali Denis i Kretschmann. Herder, od dawna piszący ludowe, narodowe pieśni, porównywał utwory Macphersona, traktując je jako dzieła niewykształconego ludu, do twórczości dzikich północnoafrykańskich ludów, a potem także do nordyckich mitów i homeryckich rapsodów oraz poezji hebrajskiej.

We wszystkich rozważaniach na temat osjanicznych wierszy, wzorem innych teoretyków literatury, uznawał Osjana za nowego Homera. Jego

¹⁴ Por. tamże.

¹⁵ Szerzej na temat *Pieśni Osjana* zob. przypis 37.

pogląd na autora *Iliady* i *Odysei* sprowadzał się do przekonania, że prawdziwy epos wyrósł z narodowych sag i mitów. „Jak postacie Homera, tak również postacie dzieci sag Osjana – Strich przywołał poglądy Herdera – są dziełem dalej śpiewającego czasu” (*Wie die Gestalten Homers, sind auch Ossian Gestalten Kinder der Sage, Gebilde der fortsingenden Zeit*). Wydaje się, że w tym stwierdzeniu zawarte jest przesłanie o kontynuacji tradycji mitycznej. Osjana nazywano Homerem Północy i traktowano jako Homera nowoczesnej mitologii, którą niemieccy poeci mieli tworzyć w oparciu o rodzime mity.

Badania nad językiem *Pieśni Osjana* prowadził Blair. Dostrzegł on nawet przewagę „osjanicznej mitologii duchowej” (*der Ossianischen Geistermythologie*), uosabiającej „mitologię ludzkiej natury” (*die Mythologie der menschlichen Natur*), nad mitami Homera. Jego zdaniem, *Pieśni Osjana* potwierdzają sądy Herdera „o świętości epickiej sztuki poezji” (*vom Heiligen der epischen Dichtkunst*), która nie może istnieć bez „cudownie-boskiego” (*des Wunderbar-Göttlichen*) charakteru tych ludowych utworów.

Mitologia osjaniczna zainspirowała także Blaira do sprecyzowania poglądów na temat narodowej religii. Dialog starego Osjana, z żalem wspominającego zamierzchłe czasy celtyckiej świetności, ze św. Patrykiem, w opinii niemieckiego poety, stał się dla Herdera wyrazem tęsknoty za „wypartą galijską i zakonno-chrześcijańską religią” (*der verdrängten galischen und der mönchisch-christlichen Religion*) przodków i ojców. W ocenie Blaira wraz z upadkiem dawnych wierzeń ludzkość straciła własnego ducha i charakter, własny język i historię. Wnioski Herdera – jak rozumiał to Blair – sprowadzały się do stwierdzenia, że chrześcijaństwo nie powinno niszczyć narodowej religii, ale jej pomagać tak, aby każdy naród mógł czcić Boga na swój sposób.

W niemieckich kręgach literackich nie było jednak zgody na odczytywanie poezji Osjana jako rodzimej wiary. Chociaż obyczajem epoki utożsamiano mitologię nordycką z mitologią celtycką i używano wymiennie nazw mitologicznych bóstw, to jednak nie wyrażano entuzjazmu dla tego rodzaju praktyki. W dalszym ciągu podkreślano, że są to jedynie „boskie ślady”, ale nie mają one charakteru narodowego. Tak więc w poezji niemieckich poetów: Gerstenberga, Klopstocka, Kosegartensa i Denisa można dostrzec – pisał Strich – krytyczne uwagi dotyczące *Pieśni Osjana*. Zastanawiano się nad tym, czy w ogóle istnieje mitologia osjaniczna i czy znalazła ona swoje

„wejście” (*überhaupt*) w mitologię niemiecką. Wydaje się, że „mitologia duchów” (*eine Geistermythologie*), bo tak nazywano mitologię Osjana, do pewnego stopnia miała wpływ na ówczesną twórczość niemieckich poetów, którą stylizowano na poezję skaldyczną. Z wielu przykładów, jakie podaje Strich, na uwagę zasługuje wiersz Gerstenberga. W tym utworze bohater-duch śpiewa swoją pieśń niczym celtycki bard. Także imię Hlodins, pochodzące z utworów Macphersona, wskazuje na motywy osjaniczne.

Głównym jednak źródłem nordyckiej mitologii, co podkreślał autor rozprawy, miała być *Młodsza Edda* (zwana prozaiczną) we francuskim przekładzie Malleta oraz w niemieckim, wydana przez Reseniusa.

Warto wspomnieć, że zainteresowanie mitami Północy, jeszcze przed Gerstenbergiem, próbował już w połowie XVIII wieku rozbudzić Gottfried Schutze, zyskując poparcie samego Herdera, który powołał się na niego oceniając dzieło Malleta. Schutze rozpoznał w poezji skaldów obrazową zmysłowość (*Die Skalden [...] sinnliche Bilder*) oraz pragnął, aby mitologia nordycka została uwolniona od przesądów, a bardowie i poeci skaldyczni byli bardziej cenieni w niemieckich kręgach literackich.

Za wzorem poetyckiej działalności Gerstenberga podążał Klopstock. W przeciwieństwie do swego poprzednika, którego bardziej zajmowały historyczne źródła mitologii nordyckiej, Klopstock pragnął wypracowania „poezji niemiecko-mitologicznej” (*deutsch-mythologische Dichtung*) z jej narodowym charakterem. Wkrótce spotkał się on z wymowną krytyką. Zarzucano mu, że nie potrafi posługiwać się mitologią niemiecką, skompilowaną z nordyckich i celtyckich elementów, tak jak to czyniono do tej pory z mitami greckimi. Podkreślano także nikłą znajomość tej mitologii oraz brak dostatecznego jej rozwinięcia, aby mogła ona zastąpić mitologię antyczną. Krytykowano niemieckiego poetę za to, że „nie rozpoznał głęboko idącej odmienności” (*erkannte er nicht die tiefgehende Verschiedenheit*) bogów greckich i nordyckich, zarzucano mu tworzenie „niemieckich analogii” postaci mitologicznych „do ich greckich wyobrażeń” (*er bildete zu griechischen Vorstellungen deutsche Analogien*), które *nota bene* były zawsze przedstawiane oczywiście na korzyść tych pierwszych. W wierszu *Hermann z Walhalla* Klopstock czynił uwagi na temat mitologii greckiej. Wypomniął Grekom, że mieli tylko jednego boga wojny i trzy Gracje. Niemiecka pieśń powinna traktować nie o Gracjach, lecz o bogach wojny i w tym ujęciu widział: „wielką różnicę między greckim i teutoń-

skim duchem” (*der groBe Unterschied zwischen dem griechischen und teutonischen Geiste*).

Klopstock przeciwstawiał także niemiecką mitologię – rzymskiej. Tematem swoich dramatów czynił walkę między bogami Rzymian i Germanów. Nie odmawiał jednak Rzymianom istoty ich religii, ponieważ uznawał, że każdy naród ma prawo do swoich wierzeń. Zasadniczą rozbieżność między mitologią rzymską i germańską dostrzegł w germańskim „monoteizmie” (*Monotheismus*), którego ucieleśnieniem miał być występujący pod różnymi imionami bóg wojny Thor. Zarzucał także Rzymianom, że wyobrażają sobie swoich bogów nazbyt ludzko (*Die Römer aber stellen sich ihre Götter allzu menschlich vor*). Wyższość mitów germańskich widział w życiu pozagrobowym. Greckiemu Hadesowi związanemu z piekłem przeciwstawiał Odyna z jego *Walhallą*, do której po śmierci i z należytym szacunkiem prowadzeni byli bohaterowie. Pieśni bardów Klopstocka różnią się od osjanicznych tym, że są wypełnione „mitologią bogów” (*Göttermythologie*). Mają oni więcej szlachetnych cech od ich greckich poprzedników.

Jednak „mitologia duchów Osjana nie zostawiła w nich wiele śladów” (*Ossian Geistermythologie hat nicht eben viel Spuren in ihnen hinterlassen*). Bo, jak twierdził Strich, sam Klopstock nie uczynił w zasadzie nic dla „wprowadzenia germańskiej mitologii w niemiecką poezję” (*für die Einführung der teutonischen Mythologie in die deutsche Dichtung*). Zarzuty były różnego rodzaju.

Na przykład wspomniany Denis wystąpił przeciw wprowadzeniu innych fabuł do rodzimych mitów greckich i łacińskich przez niemieckiego poetę. Poważnym błędem, w jego mniemaniu, był fakt, że Klopstock odrzucił bóstwa antyczne i zastąpił je „maszynami” (*Maschinen*) Północy. Denis miał tu na myśli mechaniczne przeniesienie starożytnych bogów do mitologii germańskiej. Zwrócił również uwagę na północne mitologiczne źródła, które winne być wyzyskane w niemieckiej poezji: *Eddę* w przekładzie Malleta i poezję skaldyczną.

Ponadto w swoim sprawozdaniu na temat pieśni bardów podzielał krytyczny pogląd Herdera o prawdziwym naśladowaniu mitologii: należy korzystać z mitów germańskich, opracować je, tak jak to czynili starożytni Grecy ze swoimi mitami.

Rodzimą północną mitologię w poezji niemieckiej, ale w formie schrystianizowanej, przedstawiał Sined. Najwyższy bóg, nazywany przez

niego „wszechojcem” (*Allvater*), jest jedynym, dobrotliwym i sprawiedliwym, pełnym łaski bogiem. Jego królestwo nie zna czasu ani przestrzeni. Ponadto zwracał uwagę, że „chrześcijańskiej religii, która panuje w tych wierszach, nie zaprzecza właśnie jeszcze częściej występująca mitologia duchów [...] według wzoru Osjana” (*Der christlichen Religion, welche in diesen Gedichten herrscht, widerspricht auch nicht gerade die häufige Geister-mythologie [...] nach Ossian Vorbild*). Utwory Sineda przepelnione są więc duchami sławnych przodków, którzy – unosząc się w powietrzu wzorem starego Osjana – zwracają się do swych synów i wnuków.

Ciekawym pomysłem na wprowadzenie mitologii Północy do poezji niemieckiej był zamiar napisania „nordycko-mitologicznej historii przemian” (*nordisch-mythologischen Verwandlungsgedichte*) na wzór *Metamorfoz* Owidiusza, które spotkały się z bardzo przychylną opinią w wielu niemieckich i duńskich kręgach literackich. Zadania tego miał podjąć się Kretschmann. Był on również autorem rozprawy na temat twórczości bardów, w której zajął krytyczne stanowisko w stosunku do opinii Herdera.

Herderowska koncepcja bowiem przydzielała poecie-bardowi zadanie odwzorowania współczesnych sobie czasów i spraw swojego narodu, bo tylko wtedy jego twórczość jest w stanie wzbudzić zainteresowanie czytelników. Poetycki język bardów ma być, w ocenie Herdera, „poezją, pomostem/ rusztowaniem” (*als Dichtung, als Gerüst*), które daje się mitologii. Niemieccy poeci powinni „uczyć się wewnętrznego ducha pieśni” (*der innere Bardengeist*), jej wewnętrznego opracowania dokonanego przez bardów. A owa pieśń mogłaby: „opiewać nasz własny świat tak własny i prawdziwy, jak oni opiewali” (*unsere eigene Welt so eigen und wahr zu besingen, wie sie die ihrige besungen haben*). Poezja bardów jest „narzędziem do celów” (*Werkzeug zu Zwecken*), „ale nigdy [nie może być – R.M.] celem” (*niemals aber Zweck*). Owszem, dostarcza ona wiele „ujmujących alegorii” (*vielfassende Allegorien*), potrafi wyrazić „dosadny język duszy” (*nervigtere Sprache der Seele*), stwarza „piękną fikcję” (*schöne Fiktion*) i w pewnym sensie staje się mitologią, której się „potrzebuje” (*zu brauchen*), ale nie „nadużywa” (*zu mißbrauchen*). Wedle Herdera, zawsze znajdują się czytelnicy zachwalający inne mitologie, uznawane przez nich za bardziej znane i piękniejsze.

Kretschmann poparł Herdera, jeśli chodzi o „wewnętrznego ducha” bardów, ale nie zgadzał się z jego wnioskami dotyczącymi poety, który

zgodnie z Herderowską koncepcją „musi być obrazem swoich czasów i narodu” (*der Dichter ein Bild seiner eigenen Zeit und Nation geben müssen*). Kretschmann odpierał zarzuty dotyczące poezji bardów – że jest ona „jeszcze nieuformowana” (*noch zu ungeformt*), „za bardzo szorstka” (*zu rauh*), „za mało obrazowa” (*zu unbildsam*) i „chwiejna” (*schwankend*), przywołując „chaotyczną” poezję grecką sprzed czasów Homera i łacińską z *Metamorfoz* Owidiusza, w której nie istnieje tylko harmonijne piękno. W opinii Kretschmanna to właśnie poeta powinien ulepszać i upiększać poezję. Dzieło na miarę poezji Owidiusza mogłoby „dostarczyć nowej poezji bardów mocnej mitologii” (*dem neuen Bardiete feste Mythologie zu geben*). Kretschmann, w przeciwieństwie do Herdera, nie obawiał się konkurencji ze strony innych mitologii. Wierzył, że „niemiecki twórczy duch” (*schöpferischer deutscher Geist*) zadba, by stała się ona „znana, bardziej płodna w pomysły i ekscytująca” (*bekannt, ideenschwanger und reizend*). I tak jak w utworach wspomnianych wcześniej poetów niemieckich, u Kretschmanna, który tłumaczył fragmenty *Pieśni Osjana*, znajdziemy nieliczne wpływy poezji osjanicznej.

Innym polemicznym głosem w sprawie narodowej mitologii była rozprawa Merkurego Wielanda. Skrytykował on zwolenników poezji bardów, a ją samą uznał za „śmieszna”, „niepotrzebna” i przebrzmiała. Greków ocenił jako najwłaściwszych nauczycieli mitologii. Twierdził, że „drogą do kultury jest to, by narody porzuciły swój narodowy charakter [bo tylko – R.M.] w ten sposób się do siebie zbliżą” (*Der Weg zur Kultur ist es, daß die Nationen ihren Nationalcharakter verlieren und sich auf solche Weise einander nähern*). Zadanie dla sztuki to pokonywanie „narodowych ograniczeń” (*die nationalen Schranken*). Nie należy bowiem, według Wielanda, naśladować „czasów barbarzyńskich” (*barbarischer Zeiten*) i zatracać „nowoczesnych ideałów” (*die modernen Ideale*) objawiających się w projekcie „poezji światowej” (*Weltliteratur*). Jej „kosmopolityczno-humanistycznego ducha czasów oświecenia” (*der Geist der kosmopolitisch-humanistischen Aufklärungszeit*) przywoływali już Herder i Goethe.

Strich suponował, że u wszystkich wymienionych tu poetów mitologia prawie nie odzwierciedlała natury i poetyckich poglądów na jej temat, a raczej posłużyła im do ucieleśniania norm moralnych i obyczajowych. W swojej rozprawie podkreślał, że próby wprowadzenia nowej mitologii wywołały burzliwe debaty. Jedni, za Herderem, na którego powoływał się potem Friedrich Schlegel, szukali wzoru dla nowej mitologii u antycznych

Greków, inni, jak na przykład Klopstock, widzieli szansę na stworzenie własnej rodzimej mitologii w refutacji wyzyskanych już – ich zdaniem – mitów greckich¹⁶.

Szkoła mitologiczna Friedricha Schlegla

Jednym z twórców romantycznej szkoły mitologicznej był Friedrich Schlegel. Zdaniem Stricha, Schleglowskie badania naukowe nad mitologią pozwalają prześledzić drogę od klasycyzmu do romantyzmu. Schlegel podjął studia filologii klasycznej na uniwersytecie w Getyndze i w Lipsku. W wydanych przez siebie rozprawach naukowych przedstawił swój pogląd na temat mitologii¹⁷.

Strich uznał, że według Schlegla antyczna teogonia wypływała z „wiecznej natury ludzkiej w jej najswobodniejszym rozwoju” (*aus der ewigen Menschennatur in ihrer freiesten Entwicklung*), a to wydało mu się tak wspaniałe, wyśmienite i nowe (*fein, neu, erschienen*). Poezja, która odzwierciedlała mitologię, tworzyła jedność (*Einheit – Vorrede*, s. VI) wraz z historią i filozofią (*Poesie, Geschichte und Philosophie waren noch nicht getrennt*). Mit jako „zarodek” (*der Keim*) stanowił *originum* wszystkich wymienionych tu trzech dyscyplin. Rozwój poezji greckiej odbywał się na drodze „od natury do ideału” (*von der Natur zum Ideal*). Przy czym – stwierdzał dalej autor rozprawy – Homer i Hezjod, zaliczani przez niego (Schlegla) do tzw. szkoły jońskiej, byli wciąż „na poziomie natury” (*steht auf der Stufe der Natur*), a ich dzieł jeszcze nie można było nazwać „czystą sztuką” (*reine Kunst*)¹⁸. Zdaniem Stricha, Schlegel zauważał jednak, że i w tym okresie mity (jeśli „potraktować dzieła tej szkoły jedynie jako mity” – *die Werke dieser Schule bloß als Mythen betrachten*) były już „spoetyzowane” (*poetisiert*)¹⁹.

„Mit nie był organem/narzędziem poezji” (*Der Mythos war nicht Organ der Poesie*), lecz stał się dla poezji „celem” (*Zweck*). W poezji miał się objawić mit. Pierwotna mitologia istniejąca jeszcze przed Homerem

¹⁶ Por. F. Strich, *Die Mythologie...*, dz. cyt., Band I, Kapitel 1, § 4, s. 54-70.

¹⁷ Por. tamże, Band I, Teil II, Kapitel 2, § 2, s. 412. Poglądy na temat mitologii antycznej zostały przedstawione przez Schlegla w rozprawie naukowej dotyczącej szkół greckiej poezji, która została ogłoszona w 1794 roku.

¹⁸ Tamże, s. 413. Pod hasłem „czysta sztuka” Schlegel rozumiał „czystą, prawdziwą poezję”.

¹⁹ Tamże, s. 414.

i Hezjodem nie jest jednak, żeby powtórzyć za autorem, czystą poezją i – trzeba tu dodać – sztuką. Dopiero jej stopniowy rozwój prowadzi do prawdziwej poezji i sztuki. W klasycznej szkole ateńskiej następuje dalszy proces poetyzacji mitu. „Poezja grecka wzrasta przez tworzenie natury do piękna” (*stieg die griechische Poesie durch Bildung von Natur zur Schönheit empor*). Aby jeszcze rozwinąć myśl Schlegla, trzeba zgodzić się z autorem rozprawy, że „droga od natury do ideału jest [dla badacza mitologii – R.M.] drogą od mitu do czystej poezji” (*Der Weg von Natur zum Ideal ist [...] der Weg vom Mythos zur reinen Dichtung*).

Należy przy tym zauważyć, że Schleglowska koncepcja *mitopoiesis* miała charakter dydaktyczny. Legendy zawarte w mitach nie były „jedynie opowiadaniem, lecz również nauką: stąd wiersz dydaktyczny w epoce mitycznej” (*die Sage ist nicht bloß Erzählung, sondern auch Lehre: daher das didaktische Gedicht im mythischen Zeitalter*²⁰).

Poezja, historia i filozofia, stanowiące u Schlegla – w ocenie Stricha – jeden pierwotny mityczny zrost, jedność (*Einheit*), nie dawały się swobodnie rozdzielić. Prawda mieszała się więc z fikcją, narracja z faktami historycznymi. Romantycy odkrywali „prawdę świata” poprzez tworzenie owej narracyjnej fikcji nowej mitologii. Poeta miał być kreatorem mitów, a poezja najwyższym ich objawieniem.

Pochodzenie nowej poezji, w Schleglowskim ujęciu, polega „na sztucznym tworzeniu” (*In der künstlichen Bildung*), a zatem „nowoczesna poezja jest [...] nienaturalnego pochodzenia” (*Die moderne Poesie ist [...] künstlichen Ursprung*) – twierdził Strich. Za przykład „imitowanej mitologii” (*der künstlichen Mythologie*) może posłużyć twórczość Dantego. Także religię chrześcijańską – jak pisał Strich – Schlegel uznawał za imitowaną. W niej krył się „pierwszy zarodek sztucznego tworzenia” (*Der erste Keim der künstlichen Bildung*²¹). „Sztucznością [...] estetycznego tworzenia można wyjaśnić [...] naśladowanie antyku” (*Aus der Künstlichkeit [...] ästhetischen Bildung erklärt [...] Nachahmung der Antike...*) i w ogóle określony „charakter nowoczesnej poezji” (*Charakter der modernen Poesie*). Przy czym nowoczesna sztuczna mitologia i poezja, w Schleglowskim zamyśle, winna mieć także charakter dydaktyczny²².

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 416. Te uwagi zostały zawarte w rozprawie nad studiami poezji greckiej (1795–1796), która stała się najważniejszym pismem Schlegla z okresu młodości i zapoczątkowała jego mowy o mitologii.

²² Por. tamże, s. 417.

Strich zwrócił uwagę na szczególne miejsce sztuki w koncepcjach Schlegla – bowiem za jej *maximum* „tęskni” nowoczesna poezja. Zaspokojenie tej tęsknoty może odbywać się „tylko poprzez obiektywne piękno” (*nur durch das Objektive, das Schöne*). Jest ono „obowiązujące, trwałe i potrzebne” (*allgemein gültig, beharrlich und notwendig*). Stanowi wieczny cel, bez którego ta nowoczesna poezja nie może się obejść.

Schlegel rozróżniał poezję interesującą od pięknej. Jednak twórczość Goethego – w jego opinii – unieważniała ten podział, gdyż stała „pośrodku między interesującym i pięknym, pomiędzy nienaturalnym i obiektywnym” (*Er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, zwischen dem Manierierten und dem Objektiven*). Była ona „brzaskiem prawdziwej poezji i czystego piękna” (*die Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit*). Schlegel niezwykle cenił Goethego za, jak to określił Strich, „całkiem nowy poziom tworzenia estetycznego” (*eine ganz neue Stufe der ästhetischen Bildung*).

Wracając do Schleglowskiej koncepcji sztuki, należy zaznaczyć, że – według tego filologa i filozofa – to właśnie poezja jest „uniwersalną sztuką” (*universelle Kunst*), „jej narzędziem staje się fantazja, wyobraźnia spokrewniona z wolnością” (*ihr Organ, die Phantasie, ist mit der Freiheit verwandt*). W poezji, dla której wzorem miała być twórczość starożytnych Greków, urzeczywistniony zostaje ideał obiektywnego piękna.

W swojej rozprawie Strich przypomniał także, że według Schlegla w dawnej Grecji „piękno wzrastało dziko, a sztuka była pierwotnie naturą” (*wuchs die Schönheit wild und war die Kunst ursprüngliche Natur*). Tworzenie Greków miało charakter naturalny i było, jak to ujmuje autor rozprawy, „najswoobodniejszym rozwojem najszcześniejszej zdolności” (*freieste Entwicklung der glücklichsten Anlage*) poety, które pochodzi z mitologii. Mit grecki stawał się też „najbardziej określonym i najdelikatniejszym językiem obrazowym” (*die bestimmteste und zarteste Bildersprache*), odzwierciedlał „wszystkie wieczne pragnienia ludzkiego umysłu” (*alle ewigen Wünsche des menschlichen Gemüts*). Mit to „mały dokończony świat pięknych wyobrażeń rozumu dziecinnie piszącego wiersze” (*eine kleine vollendete Welt der schönsten Ahnungen der kindlich dichtenden Vernunft*)²³. Mit stanowi również uroczyste (chodzi o mityczne święta i obyczaje) *iunctim* między światem ludzi i bogów. W tym kryje się sens oraz istota mitu, legendy czy sagi. Mit jest

²³ Tamże.

„źródłem wszelkiego tworzenia” (*der Quell aller Bildung*), także wszystkich „teorii i nauk” (*aller Lehre und Wissenschaft*)²⁴ starożytnych Greków.

Schlegel stawia przed współczesnym poetą, który ma stworzyć nowożytną mitologię, zasadnicze pytanie: W jaki sposób artysta ma naśladować grecką poezję? I w tym miejscu myśl niemieckiego badacza podąża śladem Herdera, który również badał stosunek nowoczesnej poezji do mitologii²⁵, co dowodzi, jak ważna staje się ona dla rozwoju niemieckiej historii literatury.

„Rezultatem – twierdził dalej Strich – było u nich to samo: nie powinniśmy naśladować greckiej mitologii, lecz jej ducha” (*Und das Resultat war bei ihnen beiden das gleiche: wir sollen nicht die griechische Mythologie, sonder ihren Geist nachahmen*). Podobnie jak „mit był zaczątkiem i źródłem [...] naturalnego tworzenia” (*Der Mythos war der Keim und die Quelle ihrer natürlichen Bildung*) u Greków, tak „u podstaw nienaturalnego, sztucznego tworzenia” (*am Anfang der Kunstlichen Bildung*), można chyba powiedzieć – swoistego *originum* nowoczesnej poezji – istnieje „nienaturalny mit, tzn. nie wynikający z pędu, lecz jest wykreowany z wolności” (*künstlich, d.h. er ist nicht dem Triebe entsprungen, sondern von Freiheit gebildet*).

Przedstawiając pogląd Schlegla na mit, należy stwierdzić, za autorem monografii, że „mit stoi na początku każdego tworzenia, bez względu na to, czy jest ono sztuczne, czy też naturalne” (*Der Mythos steht eben am Anfang einer jeden Bildung; ob sie nun künstlich oder natürlich ist*). Ostatnim celem tej nienaturalnej poezji jest wydobycie obiektywnego piękna. Sztuka wraz z rozwojem ludzkości przechodzi także drogę od „naturalnej do wolnej mitologii” (*von natürlicher zu freier Mythologie*)²⁶. Ową Schleglowską koncepcję jedności natury i wolności rozwinął potem Schelling w swojej filozofii.

Wpływ na poglądy Schlegla miały także prace badawcze Friedricha Augusta Wolfa, który potraktował eposy Homera jako zbiór ludowych utworów poetyckich, śpiewanych przez greckich aoidów i skompilowanych później w jedną całość. Wnioski badacza utwierdziły go w przekonaniu,

²⁴ Tamże, s. 418. Autor rozprawy omawia też wyniki badań teoretyków niemieckich nad wykorzystaniem „materiału mitycznego” dla utworów nowożytnych. Wnioski doprowadzają Stricha do stwierdzenia, że wszelkie próby tworzenia wiersza romantycznego na wzór antycznego eposu nie powiodły się. Dalej wyjaśnia, że chodzi nie o naśladowanie poszczególnych poetów i „lokalnej” formy wiersza, lecz o „ducha całości”. „Czysta greckość” powinna naśladować nowoczesnego poetę, który pragnie dążyć do prawdziwej i pięknej sztuki.

²⁵ Por. tamże, s. 419.

²⁶ Tamże, s. 420.

naniu, że na Północy musieli istnieć także bardowie, którzy przekazywali opowieści mityczne, a to świadczy „o stopniowym przejściu mitologii w poezję” (*von dem allmählichen Übergang der Mythologie in Poesie*²⁷).

Według Stricha, Schlegel pod wpływem dzieł homeryckich doszedł do przekonania, że epos stwarza całościowy pogląd na otaczający świat i przez to staje się niezwykle istotny jako „rodzaj epickiego sposobu pisania wierszy” (*Bestandteil der epischen Dichtart*²⁸).

Dalej stwierdzał autor, że jest to wspaniałe, zadziwiające i kryje się w tym to, co nieskończone i co można nazwać starożytną mistyką. Ale problem antycznej mistyki, w opinii Schlegla – pisał Strich – jest problemem historii poezji greckiej i rzymskiej. Idąc śladami Vossa, Schlegel oddzielił „według klasycznego pojęcia mitologię od mistyki” (*nach der klassischen Auffassung die Mythologie von der Mystik*). Jego polemika nie przesądziła o istocie mistyki dla nowożytnego pojmowania świata. Niemiecki badacz dostrzegł w niej „idee nowoczesnej filozofii natury” (*die Ideen der modernen Naturphilosophie*²⁹). W mityce jako tajemnej, symbolicznej nauce znalazł połączenie nieskończonej pierwotnej siły i jedności natury; stąd bierze swój początek jego idea „mitologii naturalno-filozoficznej” (*Idee einer naturphilosophischen Mythologie*³⁰).

Mit zaś – według teorii Schlegla – będzie sprzyjał poezji, „kiedy on żyje, tzn. jeśli istnieje jako mit” (*wenn er lebt, d. h., wenn er als Mythos*), pomyślany jako „swobodne pisanie wierszy dziecinnej ludzkości” (*als die unwillkürliche Dichtung der kindlichen Menschheit*) – pisał Strich. Wtedy poezja „dąży do uczłowiczenia natury” (*die Natur zu vermenschlichen strebt*) i staje się „istniejącym wierzeniem ludowym” (*bestehender Volksglaube ist*³¹).

Rozpatrując poglądy Schlegla na religię, Strich stwierdził, że niemiecki filozof oparł się na koncepcjach Spinozy. Ta panteistyczna filozofia chrześcijańskiej wiary zachwycała Schlegla jako najwyższa (*hochste*) i jedyna (*einzig*). Zdaniem Schellinga, stwierdza autor rozprawy, Schlegel zagwarantował jej „całkiem nowy idealistyczny zwrot” (*eine ganz idealistische Wendung*)³², pewien system swobody religijnej, gdyż nic nie może być reli-

²⁷ Tamże, s. 421-422.

²⁸ Tamże, s. 422.

²⁹ Tamże, s. 424.

³⁰ Tamże, s. 425.

³¹ Tamże. Zob. F. Schlegel, *Fragmentsy*, przeł. C. Bartl, opr. M. P. Markowski, Kraków 2009.

³² F. Strich, dz. cyt., s. 426.

gią, co nie wypływa z wolności. „I jak religia, tak również filozofia i poezja” (*Und wie die Religion, so soll auch Philosophie und Poesie*) powinny stać się „metodyczną sztuką” (*eine methodische Kunst*). To jest możliwe „tylko w jej połączeniu” (*nur in ihrer Verbindung*). Szczególnie zostaje tu podkreślona poezja, która „musi być nauką”, bo wówczas „jest ona sztuką” (*Die Poesie muß Wissenschaft werden. Dann ist sie Kunst*³³).

Poeta zaś staje się filozofem, a jego twórczość winna mieć proroczy charakter. Istotne staje się tworzenie poetyckiego „ja”, które wypływa z „absolutnej wolności” i „uniwersalności” (*absoluten Freiheit und Universalität*). Bowiem „swoboda poety nie znosi nad sobą żadnych reguł” (*die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide*³⁴). Z owych idei: wolnej religii, filozofii i poezji rodzi się wolna mitologia.

Połączenie religii i poezji określa Schlegel terminem *Transzendental Poesie*. Jest ona „przedstawieniem ideałów” (*die Darstellung der Ideale*). Istnieje tylu bogów, ile ideałów, ponieważ wszystko: „uniwersum, boskość, ideał można wyobrazić sobie jako indywiduum” (*das Universum, die Gottheit, das Ideal, nur als Individualität denken konnte*), które odzwierciedla Boga. To jest charakterystyczne dla całego romantyzmu (*für die ganze Romantik charakteristisch*). Romantyczna poezja jest więc „progresywna, uniwersalna, nieskończona i wolna” (*progressive, Universalpoesie, unendlich und frei*³⁵). Poeta zaś obdarzony zostaje boskością.

Strich dodawał przy tym, że poezja może stać się najwyższą filozofią, gdyż „filozofia jest wynikiem dwóch spierających się ze sobą sił: poezji i praktyki” (*Philosophie ist das Resultat zweier streitender Kräfte, der Poesie und Praxis*). Gdy zostają one rozdzielone, powstaje mitologia. Schlegel – w ocenie Stricha – poparł więc marzenie Schellinga, aby „rozdzielić filozofię na te jej żyjące siły podstawowe i doprowadzić do jej źródła” (*die Philosophie in diese ihre lebendigen Grundkräfte zu scheiden und zu ihrem Ursprung zurück-zuhüfren*³⁶), a więc powrócić do mitologii.

³³ Tamże, s. 427. Strich zaznacza, że tworzenie „ja” do absolutnej wolności i uniwersalności jest centralną ideą fragmentów Schleglowskiego *Athenäum* I, s. 71, 82, 146. Jest to zbiór aforyzmów opublikowany w latach 1797-1800 w ww. czasopiśmie i od miejsca wydania został w ten sposób nazwany.

³⁴ *Athenäum*, s. 28-30, cyt. za: tamże.

³⁵ F. Strich, dz. cyt., s. 427. Por. też: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granica, poetyka*, Warszawa 1992.

³⁶ F. Strich, dz. cyt., s. 429.

Mitologia Północy w koncepcjach polskich literaturoznawców

Prekursorzy badań: Marian Szyjkowski i Juliusz Kleiner

Marian Szyjkowski w 1912 roku pisał: „[...] u kolebki romantycznego ruchu w Polsce stoi stary śpiewak celtycki – «Ossyan»»³⁷. Autor pracy *Ossyan w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu* wychodził z założenia, że istnieje związek między osjanizmem (literaturą powstałą pod wpływem Osjana) a romantyzmem. Dowodził, iż *Pieśni Osjana* Macphersona „przedostały się” do Europy na fali zainteresowania ludowością. Jego zdaniem, cała Europa, zwłaszcza Francja i Niemcy, spragniona „nowego piękna” uległa owemu „entuzjazmowi lirycznemu”; poezję osjaniczną (zapewne pod wpływem wspomnianego już Johanna Gotfrieda Herdera, Anne Luise Germaine de Staël Holstein, Hugh’a Blair’a i Johanna Georga Sulzera), w przeciwieństwie do klasycznej i pseudoklasycznej, nazywano „poezją serca”³⁸.

Osjana przeciwstawiano Homerowi. Celtycki bard był teraz „Nowym Homerem”³⁹, czyli Homerem czasów nowożytnych. W poezji osjanicznej dopatrywano się między innymi związków z twórczością Jeana-Jacques’a Rousseau i George’a Gordona Byrona.

Szyjkowski wyodrębnił w Polsce dwa nurty osjanizmu: pierwszy w końcu epoki oświecenia oraz drugi na początku XIX wieku. W obu okresach powstawały tłumaczenia, parafrazy i próby naśladowania *Pieśni Osjana*. Badacz uznał, że również pod wpływem owej lektury tworzyli oraz parafrazowali: Ignacy Krasicki, Franciszek Karpiński, Konstanty Tyminiec-

³⁷ M. Szyjkowski, *Ossyan w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu*, Kraków 1912, s. 166.

Osjan był bohaterem *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona. Autor przyszedł na świat 27 października 1736 roku w chłopskiej szkockiej rodzinie, w miejscowości Ruthven. Przebywając na uniwersytetach w Aberdeen i Edynburgu, rozwinął swoje zainteresowania folklorem szkockich górali. W roku 1756 opublikował przetłumaczone przez siebie z języka gaelskiego (gaelickiego) na angielski *Pieśni Osjana*, rzekomego celtyckiego barda z końca III w. n. e. Był to falsyfikat, który zyskał jednak uznanie wśród odbiorców i przyniósł sławę Macphersonowi. Przekładu *Pieśni Osjana* na język polski dokonał Seweryn Goszczyński w 1832 roku. Por. T. Macios, *Postlowie do J. Macpherson, Pieśni Osjana*, przeł. Seweryn Goszczyński, Kraków 2005, s. 165 i nn.

³⁸ M. Szyjkowski, dz. cyt., s. 162 i 165. Zob. *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskiego, niemieckiego i angielskiego obszaru językowego 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1997.

³⁹ M. Szyjkowski, dz. cyt., s. 1. Zob. cały podrozdział *Nowy Homer*, s. 1-13.

ki i Franciszek Dionizy Kniaźnin. Uwieńczeniem zaś osjanicznej celtomanii są utwór Adama Czartoryskiego *Bard polski* oraz dumy Juliana Ursyna Niemcewicza, a także modne wówczas romanse (na przykład Maria Wirtemberska *Malwina czyli domyślność serca*) i powieści grozy.

Zdaniem badacza, istnieje związek między wczesnymi utworami Adama Mickiewicza a nurtem osjanicznym⁴⁰. W ocenie Szyjkowskiego Osjan byłby więc pomostem między dumą Niemcewicza a balladą *Romantyczność*. Jednak owo romantyczne i poetyckie przewodnictwo – konkludował badacz – miało w końcu przypaść Byronowi⁴¹.

A zatem Szyjkowski bezkrytycznie odniósł się do literackiej celtomanii i uznał recepcję poezji osjanicznej na gruncie polskim za objaw, wyrosłej jeszcze w XVIII wieku i powiązanej z sentymentalizmem, europejskiej – przedromantycznej i romantycznej – mody.

*

Kleiner w swojej monografii o Słowackim, podobnie jak Szyjkowski, uznał pieśni Macphersona za istotną poetycką inspirację dla polskiego romantyzmu. „Gdy romantyk myślał o przedhistorycznych dziejach Europy, jako źródło pierwsze, jako drogowskaz fantazji narzucał się przede wszystkim Osjan”⁴² – pisał badacz. I zaznaczał: „Zrozumienie mitów było wśród duchowych zdobywczy romantyzmu jedną z bardzo wielkich i doniosłych. Jeśli romantyzm miał stworzyć swój prawdziwy historyczny dramat, to głównie mógł być dramatem takim – dramat mityczny”⁴³.

Zdaniem Kleinera, posługiwać się mitem potrafił Victor Hugo, który w *Burgrabiach* stworzył średniowieczne kreacje starców: Joba, feudalnego pana Nadrenii i cesarza Fryderyka Barbarossy. Ale prawdziwym wirtuozem mitu był, według badacza, Juliusz Słowacki. Kleiner tak pisał na ten temat: „Wśród naszego romantyzmu jeden Słowacki rozumiał – i umiał mit tworzyć; próbował iść w jego ślady Norwid, lecz zanadto był przeintelektualizowany, by wnikać w pierwotność i świeżość mitycznej fantazji; dopiero Wyspiański podjął na nowo trud autora *Lilli Wenedy* i *Króla-Ducha*, który jako twórca mitów dał Polsce to, co Niemcom dać

⁴⁰ O wpływie Osjana na twórczość Mickiewicza zob. też: B. Majewska, *Tło osjaniczne „Ballad i romansów”*, „Pamiętnik Literacki” XXXVIII, 1948, s. 399-401.

⁴¹ Por. M. Szyjkowski, dz. cyt., s. 162-166.

⁴² J. Kleiner, dz. cyt., s. 274.

⁴³ Tamże.

miał Ryszard Wagner⁷⁴⁴. Badacz uznał więc, że koncepcje Słowackiego wyływały z idei niemieckiej szkoły mitycznej, której korzeni trzeba upatrywać w projektach nowej mitologii Friedricha Schlegla.

Jak już zostało to powiedziane, obyczajem epoki nie rozrózniano mitologii celtyckiej od skandynawskiej i łączono je w jedną; stąd Kleiner nazywał Osjana Homerem ludów celtycko-germańskich.

W opinii badacza źródłem wiedzy o mitach Północy były przede wszystkim dzieła: francuskie Paula Henriego Malleta *Introduction à l'histoire de Dannemarc* (1755), angielskie Thomasa Percy'ego *Five Pieces of Runic Poetry* (1761) oraz niemieckie Heinricha Wilhelma von Gerstenberga *Gedicht eines Skalden* (1766) i Friedricha Gottliba Klopstocka. Tego ostatniego trzeba uznać za twórcę „szkoły bardów”. Jej uczniowie-poeci, nadając sobie osjaniczne imiona i kreując się na osjanicznych śpiewaków, przygotowywali w ten sposób grunt pod romantyczną koncepcję barda jako poety-wieszczka narodowego. Była to jedna z ważniejszych tez, dzięki której Kleiner usiłował tłumaczyć zainteresowanie romantyków mitologią Północy. Badacz zwrócił również uwagę, że poezja osjaniczna dobrze wpisywała się w koncepcję polskiej patriotycznej poezji porozbiorowej, czego przykładem może być wspomniany już *Bard polski* Czartoryskiego.

Kleiner, analizując *Lillę Wenedę* Słowackiego, sformułował tezę, że poeta, tworząc mityczną przeszłość Polski, odrzucił osjaniczną sentymentalność na rzecz mitologii skandynawskiej, której źródłem – na co wskazywali twórcy niemieccy – była *Edda*. Na język polski, jak wiadomo, przetłumaczył ją Lelewel⁴⁵. Warto dodać, że w opinii Kleinera trudno rozstrzygnąć, czy Słowacki znał to dzieło z przekładu wspomnianego historyka, czy też sięgał bezpośrednio do łacińskich, francuskich i niemieckich tekstów źródłowych. Lelewel przełożył wprawdzie obszernie fragmenty *Eddy*, ale pominął pieśni bohaterskie, poprzestając głównie na pieśniach mitycznych⁴⁶.

O odwołaniach Słowackiego do mitów eddaicznych, według Kleinera, miałyby świadczyć słowa poety skierowane do Zygmunta Krasińskiego w liście dedykacyjnym do wydania *Lilli Wenedy*. Cytuje: „Ossjan usłyszał

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Szerzej na ten temat *Eddy* w tłumaczeniu Lelewela piszę w części pierwszej, w podrozdziale *Przekłady „Eddy”*.

⁴⁶ Tamże, s. 274-275 i 278.

naszego zgonu historią, lecz nie znalazł w niej dosyć chmur księżycowych, duchów, sarn, błyskawic i wiatru wzdychającego po mogiłach, ani więc ruszył harfy na omszonym dębie wiszącej, ale odpędził nas w mgłę niepamięci rozpaczne” (*Do Autora Irydiona list II*)⁴⁷.

Badacz, wyjaśniając ten ustęp, doszedł do wniosku, że dla Słowackiego osjaniczny sentymentalizm, który stał się w pewnym momencie „ogranym motywem”, krępował poetycką wyobraźnię twórcy. Poeta chciał „uwolnić wizję przeszłości [Polski od owego sentymentalizmu i – R.M.⁴⁸] szukać dla niej linii wielkich, twardych, surowych”⁴⁹. To wszystko znalazł w poetyckim zbiorze mitów Północy, *Eddie*. Słowacki, w opinii Kleiner, podążał tu śladem Krasieńskiego, autora *Irydiona* i *Wandy*, której rękopis mógł znać. Poeta postąpił także zgodnie ze wskazaniami Maurycyego Mochnackiego, wedle którego mitologia Północy miałyby zastąpić rodzimą mitologię. Wszak, jak przypomniał autor monografii, w liście *Do Autora Irydiona* Słowacki „zaklinał się «na Odyna!»”⁵⁰.

Jednocześnie zaś – w opinii Kleiner – Słowacki cały czas, począwszy od *Balladyny* i *Lilli Wenedy* oraz nieukończonych *Krakusa* i *Wandy*, przez *Samuela Zborowskiego*, aż do *Króla-Ducha*, pragnął stworzyć cykl sześciu kronik dramatycznych, które w sposób mistyczny tłumaczyłyby historyczne dzieje Polski, a także wyrażałyby osobisty stosunek poety do ojczystego kraju.

Badania w obrębie kultury: Maria Janion i Alina Witkowska

Maria Janion, definiując epokę romantyczną, posłużyła się między innymi pojęciami: nobilitacja kontrkultury, szczególne rozumienie Tradycji (pisownia badaczki), antropologia filozoficzna oraz synkretyczna religia romantyków. Aby ujawnić i zrozumieć wymienione kategorie, należy po kolei je wyjaśnić.

W koncepcji autorki *Gorączki romantycznej* (1975) nobilitacja kontrkultury polegała na doprowadzeniu przez romantyzm „do rewindykacji tego, co ukryte, zapomniane, stłumione, nieuznawane”, bo romantyzm „«zstępując do głębi» dokonał nobilitacji kultury nieoficjalnej, niejako

⁴⁷ Fragment listu Słowackiego cyt. za: tamże, s. 278.

⁴⁸ Własne wtrącenia w ramach cytatów oznaczam w nawiasie kwadratowym z dopiskiem R.M.

⁴⁹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 278.

⁵⁰ Urywek z listu Słowackiego cyt. za: tamże.

kontrkultury swojej epoki”⁵¹. Na ową kontrkulturę składały się różnorodne czynniki, ale zinterpretowane przez romantyków w sposób jednolity i całościowy. Były to kultury: ludowa, pogańska, antylatyńska, słowiańska oraz „północna”. Od czasów renesansu nie traktowano ich jako niezbednych w tworzeniu oficjalnego, europejskiego modelu kulturowego i pozostawały one na jego obrzeżu. Wedle badaczki, romantyzm „dźwignął je i wprowadził do samego centrum [kultury oficjalnej – R.M.], odnajdując w nich właśnie zasoby i reguły autentycznej twórczości kulturalnej”⁵².

W poszukiwaniu tej nowej prawdy romantycy musieli kierować się szczególnym rozumieniem Tradycji, pojmowanej w inny sposób niż w tradycji klasycznej. Romantycy rozpoznawali ją jako wiedzę tajemną, której nosicielem i strażnikiem miał być prosty lud. To właśnie lud posiadał jej tajniki, ujawniające się jako niewidzialna więź „człowieka z kosmosem, z siłami nadprzyrodzonymi, z którymi każda dusza pozostaje w nieustannym kontakcie”⁵³.

Na ten „nowy wymiar kultury romantycznej” – w opinii autorki – składały się: „nocna strona natury i człowieka [...]; odkrycie podświadomości i cudownych światów snów; demonologia ludowa [...]; wiedza ludu o ziołach, o roślinach, o zwierzętach, wiedza prawdziwa, przeciwstawiona fałszywym «naukom» racjonalistów, wiedza wykorzystywana przez alchemików – tych «filozofów natury» w dawnych wiekach oraz przez czarownice, prawdziwe bohaterki romantycznego demonizmu [...]”⁵⁴.

Badaczka zwróciła uwagę, że romantyzm, „dążąc do doznania wysokich stanów świadomości, zwanych nieraz iluminacją «świadomości kosmicznej», tworzył własną antropologię filozoficzną”. Celem antropologii „było odkrycie prawdziwej egzystencji i doznania jaźni, odnalezienie tożsamości w duszy własnej i w duszy kosmosu”⁵⁵. Szczególną zaś rolę autorka przypisała takim doświadczeniom, jak: „«człowiek wewnętrzny» mistyków chrześcijańskich; hinduska filozofia jaźni; gnostyczne idee poznania i świadomości; osobliwa wiedza parapsychologiczna, zawarta w tradycji ezoterycznej [...], nobilitacja stanów szaleństwa, obłądki, upojeń narkotycznych jako doznań wyższej świadomości. Podstawowa dla poezji romantycznej

⁵¹ M. Janion, *Nobilitacja kontrkultury*, w: tejże, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 42.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 43.

doktryna *correspondances* – doktryna kosmicznej analogii i sympatii, wywodziła się z idei «odpowiedzialności» natury i człowieka, połączonych siecią wzajemnych impulsów biotycznych i metafizycznych⁵⁶.

Wszystko to obejmowała, wiążąca się z wolnością ludzką, synkretyczna religia romantyków. Ostatniej z omawianych tu kategorii Janion użyła na określenie „odkrycia, uświadomienia, kultywowania stanu podstawowego człowieka, tj. zakorzenienia poprzez warstwę nieświadomości w kosmosie, w naturze, w bycie”⁵⁷.

W ten sposób potraktowana synkretyczna religia miała prawo objawić się w micie. Marzeniem romantyków było dotarcie do prakultury⁵⁸, bo, jak chciał Mochnacki, autor *O literaturze polskiej w wieku XIX* (1825): „Szczałki mitów i duch słowiańskiego poganizmu mają właściwy charakter więcej uduchowiony, a zatem więcej poetyczny od poganizmu greckiego i rzymskiego, bo nie skażony zmysłową kulturą” (12)⁵⁹. W ten sposób Mochnacki wysunął postulat odnowienia poezji polskiej. Najważniejszym tezom i sporom powstałym wokół tego programu romantyzmu polskiego Janion poświęciła osobny podrozdział *Mitologia skandynawska wśród źródeł literatury polskiej*, będący częścią dłuższego rozdziału, *Estetyka średniowiecznej Północy*, zamieszczonego w pracy *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne* (1984).

Postulaty Mochnackiego, który – powtórzmy – zdecydowanie oświadczał, że przedmiotem poezji romantycznej w Polsce mają być: starożytność słowiańska, mitologia Północy i średniowiecze, Janion uznała za czynniki romantycznej kontrkultury, połączone ze sobą – tak jak to postulował autor programu – nieskażonym przez kulturę antyczną uduchowieniem oraz czuciem i imaginacją – „bliskie naturze i właściwe poezji”⁶⁰. Mochnacki twierdził następnie za Tadeuszem Czackim⁶¹, że

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Por. M. Janion, *Romantyzm polski wśród europejskich*, w: dz. cyt., s. 62. Zob. S. Pigoń, *Romantyczne marzenia o prakulturze*, w: tegoż, *Drzewiej i wczoraj*, Kraków 1966.

⁵⁹ M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji w Polsce*, w: *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, Wyd. i przedmową poprzedził A. Śliwiński, Lwów 1910, cyt. za: M. Janion, *Romantyzm polski...*, dz. cyt., s. 63. Pozostałe cytaty, które podaję za autorką, lokalizuję w tekście. Cyfra w nawiasie oznacza numer strony.

⁶⁰ M. Janion, *Mitologia skandynawska wśród źródeł literatury polskiej*, w: tejsze, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 68.

⁶¹ Zob. T. Czacki, *O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach, związku*, Kraków 1861.

narody zamieszkałe na całej przestrzeni ziemi Sławian miały liczne stosunki z ludami północy. [...] Przedłużmy więc wątek poezji sławiańskiej i plon z ojczystych pamiątek zebrany pomnóżmy smętnymi podaniami północy. Literatura nasza ozdobiona bogactwy olbrzymiej ojczyzny tylu narodów przybierze nowy, właściwy charakter kształcony dziwnym może, lecz oryginalnym duchem północnej i romantyczności (16)⁶².

Badaczka, komentując wywód Mochnackiego, sformułowała wniosek, iż istnieją dwa powody, dla których literatura polska może czerpać z kultury Północy. Są to domniemane, istniejące od dawna związki z ową kulturą oraz celowe wskazanie na „północne” pokrewieństwo. „«Dzika i sępna [pośępna – R.M.] imaginacja narodów skandynawskich», «mitologia północna», «olbrzymie marzenia geniuszu północy» (21), wszystko to Mochnacki traktował jako inspirację, ale i jako protezę romantyzmu polskiego, cierpiącego w końcu na brak rodzimej mitologii i poezji pierwotnej»⁶³.

W opinii Janion, autor programu stał się kreatorem nowej przestrzeni romantyzmu i wskazywał nowe kierunki romantycznej poezji:

Kierunek imaginacji i uczuć [...] przeniesiony do sępnej krainy olbrzymów lodu i straszliwszych cudów przyrodzenia, obszerniejsze bez wątpienia zakreślił granice i wymysłem i natchnieniem Poezji, zbyt długo u nas więzionej w ciasnej sferze rzeczywistości i stosunków towarzyskich, a przez naśladowanie (dawniej) Greków i Rzymian, (teraz) Francuzów, złodowacielej i prozaicznej (22-23).

Powyższe słowa Mochnackiego badaczka zinterpretowała jako odrzucenie dworskiego, a zarazem zmysłowego klasycyzmu⁶⁴.

Niezwykle istotne dla twórcy romantycznego programu było skupienie uwagi na epoce wieków średnich, ujętej oczywiście w ramy romantycznego mitu. W stosunku do mediewizmu Mochnackim kierowały podobne motywy, jak w przypadku kultury Północy. Zadawał więc pytanie: „Dlaczegoż nie mielibyśmy jej berłu obszerniejszej jeszcze poddać krainy i duch poganizmu połączyć z duchem chrześcijańskich wieków?” (23), a badaczka, chcąc wyjaśnić ową tezę Mochnackiego – sformułowała wniosek – że średniowiecze objawiało się krytykowi jako czas panowania „indywidualności” i „namiętności”, które były auten-

⁶² M. Mochnacki, *O duchu i źródłach...*, dz. cyt., cyt. za: M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 68.

⁶³ M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 68.

⁶⁴ Tamże, s. 69.

tyczne, prawdziwe – one „tworzyły społeczeństwo [...]”. „Twórczość górowała nad współczesnym determinizmem. Imponująco przedstawiał się ten «kolos gotycki romantyczności» (33) przede wszystkim dlatego, że był absolutem Poezji. Bo jakże nie mogły poetyckimi stać się «czas-y osobistego męstwa, dzieł rycerskich, idealnej miłości i religijnego zapału» (29)”⁶⁵.

Za Janion wypadaloby jeszcze dodać, że dla Mochnackiego średniowiecze było zwycięstwem „synów olbrzymiej północy” nad zmysłowym egoizmem starożytności. „Mogli zaś to uczynić, gdyż «ożywił narody północne ten zapal do wszystkiego, co jest wyniosłym i świętym, który dzieje średnich wieków tak dalece zajmującymi i ciekawymi czynił» (24)”⁶⁶. Badaczka podkreśliła, że według Mochnackiego „ten sam duch wzniosłego dążenia do wielkości przenikał pogańską mitologię północną i chrześcijańskie średniowiecze. Jakkolwiek surowy, a nieraz i dziki duch ten niósł w sobie prawdę, której zabrakło – zdaniem Mochnackiego – tak antykowi, jak i klasycyzmowi”⁶⁷.

Romantyczny mit średniowiecza został przez Janion potraktowany jako „mit inicjacyjny romantyzmu”, „średniowieczna linia genealogiczna” oraz „środek czasów i miara dziejów”⁶⁸. Badaczka wykazała, że epoka wieków średnich, do której odwoływali się romantycy, była dla nich „świadomością i nadświadomością”, „ekstrapolacją ideału”, „marzeniem romantyzmu o sobie [...]”, które wie o tym, że jest marzeniem [...]. U podstaw całego romantyzmu tkwi symbolika inicjacji jako sposobu rozumienia i uporządkowania ludzkiego życia oraz nadania mu «wyższego sensu»⁶⁹.

Janion rozpoznała kilka powodów zainteresowania romantyków czasami chrześcijańskiego średniowiecza. Były to: „rozluźnienie rygorów instytucjonalno-kościelnych”, ujawniające się po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, następujące wraz z nimi „przyzwolenie” na jednostkowe objawienia religijne i rozwój filozofii indywidualizmu, oraz usilne dążenie romantyzmu do zastąpienia religii sztuką i literaturą sprzed cza-

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Tamże, s. 70.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Zob. podrozdziały o takich tytułach: M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *Czas formy...*, dz. cyt., s. 12, 16, 21.

⁶⁹ Tamże, s. 12-13.

sów renesansu⁷⁰. W dziewiętnastym wieku uważano średniowiecze za epokę twórczą. Cesarz, rycerz czy uczestnik wypraw krzyżowych był dla romantyków ideałem bohatera, którego biografia miała strukturę „mitu inicjacyjnego”⁷¹, będącego zarazem – jak w przypadku Słowackiego – marzeniem inicjacyjnym. Zdaniem Janion, poeta w przedmowie do *Ojca zadżumionych*, pisząc o dążeniu „ku grobowcowi Chrystusowemu”⁷², odsłonił część swojej biografii pojmowanej jako inicjacja rycerza do Jerozolimy – była to jego poetycka projekcja przeszłości i duchowej terażniejszości.

Wokół mitu inicjacyjnego koncentrowały się – według Janion – dwie odmiany romantyzmu: zarówno orficka – „schodząca w głąb duszy”, jak i tyrtajska – „schodząca w głąb dziejów”⁷³. Założeniem mitu była chęć poznania samego siebie poprzez wędrówkę lub pielgrzymowanie, odbywające się pod kierunkiem Mistrza. Cele zaś owych podróży stanowiły: „transfiguracja inicjowanego”⁷⁴, jego śmierć i ponowne narodziny. Była to droga prowadząca od ciemności „ku światłu”⁷⁵, wyobrażana jako labirynt, który można zobaczyć na posadzkach średniowiecznych katedr. Wędrówkę odbywano indywidualnie lub w gronie zaprzyjaźnionych osób. Percewal, Zakon Templariuszy, zgromadzenia wolnomularskie, wolnomularska opera inicjacyjna Mozarta – Schikanedera czy średniowieczne dramaty operowe Wagnera (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*) to – zdaniem badaczki – ziszczone marzenia o micie inicjacyjnym romantyzmu.

Odczytanie przez Janion owego mitu prowadziło do następującej konkluzji: średniowiecze jest Wielką Inicjacją, czasem inicjowanych i inicjujących – pielgrzym-romantyk dążył ku „świętym źródłom, a więc ku średniowieczu”⁷⁶.

Ustalając zaś średniowieczną linię genealogiczną, badaczka postawiła tezę, że w Polsce wspomniane aspekty romantycznego mediewizmu pojawiły się znacznie później. Na plan pierwszy wysunęła się argumentacja historyczna, za pomocą której Mickiewicz uzasadniał genezę poezji ro-

⁷⁰ Tamże, s. 13. Zob. też: M. Turczyn, *Mickiewicz i średniowiecze. Zarys problematyki*, Słupsk 2007.

⁷¹ M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *Czas formy...*, dz. cyt., s. 13-14.

⁷² Tamże, s. 14.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 15-16.

mantycznej (*O poezji romantycznej*). Początkiem tym miało być właśnie średniowiecze: „W tej «księdze *genesis*» romantyzmu wystąpiły oczywiście ludy północne z ich żywą, ognistą imaginacją i poczwarnymi nieraz zmyśleniami, rycerze i gmin jako odbiorcy «romantycznej pieśni historycznej» oraz poezja gminna z właściwymi jej gatunkami. Była to pewna konsekwentna całość, która odżyła w nowszych czasach, bardziej sprzyjającym rycerskim nastrojom niż poprzednie epoki»⁷⁷.

Mickiewicz, a za nim inni romantycy, inaczej niż zwolennicy poprzedniej, oświeceniowej epoki z Janem Śniadeckim na czele, spostrzegali średniowiecze. Zakwestionowali przesady o barbarzyństwie owych czasów. Średniowiecze stanowiło dla nich *imaginarium* romantycznego świata, w którym narodziła się poezja romantyczna. Był to świat: nowych uczuć, wyobrażeń, rycerskiego ducha, miłości i szacunku dla kobiet, przestrzegania honoru, uniesień religijnych, podań mitycznych, wyobrażeń dawnych pogan i współczesnych chrześcijan (*O poezji romantycznej*, V, 191)⁷⁸.

Ponadto średniowiecze stało się dziejowym centrum, dzięki któremu można było wyjaśnić przeszłość i przyszłość, wyrazem dążeń do ideału, środkiem mitycznym, wreszcie – miarą dziejów. W tym zaś ujęciu istotne miejsce zajmują krucjaty średniowiecznych bohaterów, których prostoduszność, czystość i mądrość cenili romantycy. Jak zauważyła Janion, w historiozofii Mickiewicza, w czwartym kursie *Prelekcji paryskich* z 1844 roku, gdy mowa o poezji czynu, średniowiecze wraz z ideałem Kościoła musiało się pojawić (XI, 480)⁷⁹.

Oprócz „historyzmu historycznego”, zaznaczyła Janion, romantyków zajmował także „historyzm kolorytu lokalnego”⁸⁰. Zdobył on popularność właśnie w dobie romantyzmu. Obydwie te odmiany historyzmu, pojmowane jako objaw romantycznego egzotyizmu, łączyły się ze sobą i uzupełniały. Romantyków interesowało wszystko to, co było „odmienne, odrębne, charakterystyczne”⁸¹, a zatem mitologia Północy wraz z mitem średniowiecza – one stały się domeną romantycznej kontrkultury. To właśnie z niej uczyniono argument do „zwalczenia panującego, ofi-

⁷⁷ Tamże, s. 17.

⁷⁸ Por. tamże, s. 18

⁷⁹ Por. tamże, s. 23-24.

⁸⁰ M. Janion, „*Żądza zwrócona ku przeszłości*”, w: *Czas formy...*, dz. cyt., s. 9.

⁸¹ Tamże, s. 12.

cialnego kanonu piękna, w którym zdecydowanie potępiano «dzikość» i «barbarzyństwo»», bo „w niej [...] odnajdowali budulec do konstrukcji nowej kultury”⁸².

Lelewel, chociaż poświęcił swój czas na tłumaczenie *Eddy*, był jednak zdecydowanym przeciwnikiem programu Mochnackiego. *Eddę* traktował jako „twór archaiczny” oraz „środek obrazowania myśli” (209)⁸³. Według Janion, „nie docenił jednak pewnej właściwości estetyki romantycznej”⁸⁴. Badaczka omówiła ją w dalszej części swojej pracy. Jeszcze przed wydaniem *Eddy* w 1825 roku w artykule *O romantyczności*, opublikowanym w „Bibliotece Warszawskiej”, Lelewel „zajmował – jak to ujęła Janion – stanowisko rozsądnie pojednawcze w sporze między klasycyzmem a romantyzmem”⁸⁵. Przeciwstawiał się jednak frenetycznym obrazom, które, jego zdaniem, fundowała mitologia Północy. Bardziej przydatne dla literatury polskiej były mity grecko-rzymskie. Lelewel pisał: „[...] wolałbym króla Sobieskiego wyprawić na pola elizejskie aniżeli na burdy i rąbaniny do Walkiriów do pałacu Walhalla; wolałbym, aby mu brzdąkał Apollon aniżeli Bragur; wolałbym, ażeby furie, jędze miały zbrodniarzem i zdrajcą aniżeli Siertur” (631)⁸⁶. Tłumaczowi *Eddy* zatem – jak stwierdziła Janion – mitologia starożytna była bliższa, rodzima.

Krytyk Mochnackiego zastanawiał się też, jak zachować oryginalność literatury narodowej, naśladowując inną, obcą, narodową twórczość. Podobne zastrzeżenia wysuwał wobec średniowiecza. Jego zdaniem, „duch wieków średnich, duch rycerski [...] winien niesłychanym ulec modyfikacjom, aby mógł być w narodowy polski przeistoczony” (630), a mitologia skandynawska, tworząc „poezję języka, powinna tedy i poezja polska polską mitologię ze swego utworzyć języka” (631)⁸⁷. W opinii Janion krytyka programu Mochnackiego, sformułowana przez Lelewela, dowodzi, że historyk nie dostrzegają istotnej dla romantyków kwestii. Brzmiała ona następująco:

⁸² Tamże.

⁸³ J. Lelewel, *Mówię o sobie i swojej robocie*, w: *Edda to jest księga religii dawnych Skandynawii mieszkańców*, przeł. J. Lelewel, Wilno 1828, s. 6, cyt. za: M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 70.

⁸⁴ M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 71.

⁸⁵ Tamże. Zob. J. Lelewel, *O romantyczności. Z powodu drugiego numeru „Dziennika Warszawskiego”*, w: *Dziela*, t. II, cz. II: *Pisma metodologiczne*, oprac. N. Assorodobraj, Warszawa 1964.

⁸⁶ Słowa Lelewela, cyt. za: M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 72.

⁸⁷ Tamże.

„W projektach [romantyków – R.M.] język był wtórny wobec wyobraźni”⁸⁸, która obejmowała w równym stopniu wszystkie kultury narodowe. Zasady estetyki romantycznej, nobilitujące imaginację i czucie, umożliwiają czytelnikowi zrozumienie, jakim sposobem mitologia skandynawska mogła stać się jednym ze źródeł literatury polskiej. I aby dalej cytować badaczkę: „Rozumienie wyobraźni jako potęgi przekraczającej wszystkie granice języków i narodów spowodowało doniosłe zmiany w sztuce nowożytnej” i zapewniało „triumf pluralizmu romantycznego”⁸⁹. Podsumowując wywody na temat estetyki romantycznej, Janion uwypukliła dążenie romantyzmu do stworzenia sfery komunikacji pozajęzykowej i pozakonwencjonalnej oraz potraktowanie wyobraźni jako Egzystencji ludzkiej (pisownia badaczki) na miarę wyobrażeń Blake’a⁹⁰.

Kazimierz Brodziński w rozprawie *O klasycyzności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej z 1818 roku* wystąpił przeciw pewnym tezom romantyków nieco ostrzej. „Obawiał się” bowiem „metafizyki i mistyczności romantyczności” (15). Krytykował też „aberrację romantyzmu niemieckiego, lubującego się w «okropności»” Pisał dalej:

Nad włościąmi [...] mieszkańców niemieckich wznoszą się góry nasterczone gruzami zamków, gdzie dawna srogość ustąpiła mieszkaniom drapieżnym ptakom. Trwożliwe opowiadanie mieszkańców o dziejach i czarach zwróciło imaginacją szczególnie do tej ponurej przeszłości. Szczęśliwie korzystać z nich umiał Bürger, Göthe i Szyller; napłodził one mnóstwo naśladowników, którzy [...] chcą się podszycić pod pieśni ludu [...], chcą w wieku oświeconym odwrócić się szczególnie do zabobonów, czarodziejstw, okropności, duchów, tyranów i chcą przerażać lub dzikością dawnych wieków, lub dzikością dawnych wieków, lub trwożliwą imaginacją w długich nocach i ciemnych lasach północy osiadłą (32)⁹¹.

Janion skomentowała omawianą rozprawę w sposób następujący: „tłumaczenie Brodzińskiego przeniknięte jest oświeceniowymi uprzedzeniami wobec średniowiecza jako epoki gwałtu i rozboju, ciemnoty i strachu. Niemieckie zamki średniowieczne, nawet w ruinie, wydzielają ciągle

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ Tamże, s. 72-73.

⁹⁰ Por. tamże, s. 73.

⁹¹ K. Brodziński, *O klasycyzności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej*, w: *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. i wstęp Z. J. Nowak, t. I, Wrocław 1964, cyt. za: tamże, s. 73. Zob. też: M. Adamiak, E. Klin, M. Posor, *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*, Wrocław 1979; M. Patro-Kucab, „... jest to głos Ojczyzny, z jej serca i ducha wydobyty”. *O późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego*, Rzeszów 2011.

miazmaty grozy, które zatruwają wyobraźnię okolicznych «spokojnych i rządnych mieszkańców»⁹².

Zastrzeżenia Brodzińskiego budziły zatem frenetyczne obrazy przemijania oraz „naruszenie tabu śmierci” (Janion). Tej „północnej” imaginacji świata zmarłych przeciwstawił greckie Elizjum i melancholijne obrazy duchów Osjana. Twierdził, że niegodne dla chrześcijaństwa jest „malowanie tych okropnych duchów błakających się po równinach i lasach [...]” (32). Badaczka skonkludowała: „obraz śmierci [w opinii Lelewela i Brodzińskiego – R.M.] odcinał romantyzm [...] i od klasycyzmu i od sentymentalizmu. Średniowiecze i Północ [...] były dla romantyków domenami śmierci; tylko z pomocą tych dwóch kontrkultur i jeszcze baroku romantycy mogli stworzyć swoją wizję śmierci i zapoczątkować nowożytną sztukę okrucieństwa”⁹³.

Ideał literatury polskiej – według Brodzińskiego – różnił się więc od romantycznego, szczególnie zaś jeśli chodzi o średniowiecze i Północ. Autor rozprawy pisał:

Średnie rycerskie wieki, ten główny punkt romantyczności, od którego wzięła nazwisko i odznaczenie się swoje w poezji, nie są dla nas, bo nasza polityczna towarzyskość już była zawiązaną, kiedy się rycerze chrześcijańscy za osobnymi przygodami i widokami błakali, gdzie obok cnót szczególnych rycerzów widzimy gwałty towarzyskie, za którymi nasza imaginacja błakać się nie ma potrzeby (64)⁹⁴.

Wywody te – przypomniała badaczka – ironicznie skomentował Mickiewicz: „Sławianie, my lubim sielanki”. Dla Brodzińskiego szczytowym osiągnięciem literatury polskiej okazała się więc sielanka. Jej zwolennik pisał: „my, jak inne słowiańskie ludy, cechujemy się między północnymi narodami swobodniejszą imaginacją i, oprócz miłej melancholii, nie widzimy w niej przerażenia i okropności” (65)⁹⁵. Janion, odczytując projekt Brodzińskiego, uwypukliła powiązanie między ideałem literackim a koncepcjami politycznymi narodu – chodziło o stosunek do powstania listopadowego. Bo ów brak tragiczności stawał się punktem wyjścia do krytyki historii naszego kraju i naszego narodowego charakteru. Zastanawiano się, „jaka ma być droga Polski: buntu i zemsty czy pojednania i spokoju”⁹⁶.

⁹² M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 73-74.

⁹³ Tamże, s. 74.

⁹⁴ Tamże, s. 74-75.

⁹⁵ Tamże, s. 75.

⁹⁶ Tamże, s. 77.

Mochneckim, podobnie jak Brodzińskim, także kierowało kryterium moralne. Charakteryzowało się ono jednak odmienną wizją średniowiecza. Krytyk zauważał bowiem, że „ludzkie namiętności i uczucia miały podówczas wcale różną cechę od dzisiejszych. W owych wiekach wszystko wybujało. Cnoty, i zbrodnie były większe. Wtenczas indywidua w kolosalnej ukazywały się postaci, a masy prawie niczym były; teraz przeciwnie, ogół jest wszystkim, a indywidua, jak drobne atomy w ogromie, nikną, tak, że je zaledwo postrzec można” (321)⁹⁷. Poddając ocenie zacytowane wyżej słowa, Janion podkreśliła, że „kult jednostek zbrodniczych, lecz wielkich, moralność uwielbionego indywidualizmu” musiały być „całkiem obce” zwolennikowi „umiarkowania i apologii idyllicznego spokoju”⁹⁸.

Chociaż Mochnecki przedstawiał „inną wizję i Północy i średniowiecza”, uznał, że Brodziński jako „pierwszy z Polaków zaczął rozumować nad poezją” oraz przeciwstawił się „olbrzymiej u nas powadze wzorów francuskich” (46). Uważał jednak, iż autor rozprawy „jest zbyt umiarkowanym i zbyt ostrożnym” (46)⁹⁹. Zaostrzenie sporu między Mochneckim a Brodzińskim nastąpiło w 1830 roku, kiedy to autor programu romantycznej literatury polskiej nazwał zwolennika sielanek wymownym określeniem „kaznodzieja umiarkowania” (254)¹⁰⁰. Było to ciężkie oskarżenie – skomentowała Janion – zwłaszcza w roku wybuchu powstania listopadowego, gdyż w istocie dotyczyło wspomnianych już koncepcji politycznych narodu.

Przedmiotem dyskusji między Mochneckim a Brodzińskim tylko z pozoru były „egzaltacja i entuzjazm”¹⁰¹ – pisała dalej. W rzeczywistości chodziło o „bunt i czyn” przedstawione w ogrodzie natury, „w którym «na słocie i dżdży jesiennej pożółkły, zwiędły kwiatki», a «wicher północny połamał drzewka»”¹⁰². Jak zauważyła badaczka: „lubował się [bowiem Mochnecki – R. M.] w ponurym «gotyckim» pejzażu, wyjętym z toczących się w umownym «średniowieczu» powieści grozy”. Teoretyk pisał dalej: „Teraz miłsze dla nas wycie puszczyków z starego gmachu, na wpół zapadłego

⁹⁷ M. Mochnecki, *Trajedia Harald*, w: *Pisma po raz pierwszy...*, dz. cyt., cyt. za: tamże, s. 75.

⁹⁸ M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 75.

⁹⁹ M. Mochnecki, *O duchu i źródłach...*, dz. cyt., cyt. za: tamże, s. 76.

¹⁰⁰ M. Mochnecki, *Pisma rozmaite Kazimierza Brodzińskiego*, w: *Pisma po raz pierwszy...*, dz. cyt., cyt. za: tamże.

¹⁰¹ M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 76.

¹⁰² Tamże.

w grzyz anizeli odgłos fletni pastuszków i słodkie dźwięki sielskiej fujary” i wołał: „teraz przysłuchiwać się szelestowi nietoperzów, poświstowi wichrów i uraganów niżeli westchnieniom niewinnie genialnych skotopasów i pasterek” (260)¹⁰³. Bo „za walką krajobrazów – idyllicznego, południowego i tragicznego, północnego” tak naprawdę krył się – słusznie stwierdzała Janion – „spór o narodowe imponderabilia”¹⁰⁴. Zatem można powiedzieć, że tragizm objawiał się nie tylko na poziomie estetycznym, lecz także na poziomie ówczesnej – listopadowej i polistopadowej – rzeczywistości.

Jeszcze raz w 1830 roku Brodziński wystąpił przeciwko programowi Mochneckiego. Uszczypliwie pisał: „Kiedy niemieccy poeci już dawno zarzucili te tak miłe ojców swych bogi, które z czaszek ludzkich krew piją, niechże im dobrzy Słowianie złożą cześć, a ich poeci niezawodnie oryginalni, tam się natchną szlachetnymi uczuciami rozbójników na morzu i ziemi” (134)¹⁰⁵. W tej wypowiedzi krytyk powtarza swoją myśl, że mitologia skandynawska jest – żeby użyć słów Janion – „zbyt okrutna, jak na łagodną, idylliczną naturę Polaków”¹⁰⁶. Ale, jak zauważała dalej badaczka, romantyków, którzy przygotowali się do „wstrząśnienia» nie tylko literackiego, lecz [także – R.M.] politycznego – do powstania narodowego” ów eddaiczny „obraz [...] bogów pijących krew z czaszek ludzkich”¹⁰⁷ nie przerażał.

Chociaż program Mochneckiego był tak ostro krytykowany i wkrótce też został zarzucony przez samego autora, miał jednak – zdaniem Janion – swoje późniejsze spełnienie historiozoficzne i literackie. W 1858 roku bowiem Karol Szajnocha pod wpływem historiografii romantycznej opublikował *Lechicki początek Polski*. Autor, jak zauważyła badaczka, „wzorował się na pisarstwie historycznym Micheleta i Thierry’ego (*Histoire de la conquête de l’Angleterre par les Normands*) i zamierzał literacko opisywać historię. W swoim dziele w poetycki sposób przedstawił Normanów, nazywając ich przy tym arcypiratami.

Tematem utworu Szajnocha uczynił modną w romantyzmie teorię najazdu. Chodziło o dwuplemienność narodu polskiego: według tej teo-

¹⁰³ M. Mochnecki, *O krytyce i sielstwie*, w: *Pisma po raz pierwszy...*, dz. cyt., cyt. za: tamże.

¹⁰⁴ M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 77.

¹⁰⁵ K. Brodziński, *Artykuł nadesłany z powodu pism o poezji w „Gazecie Polskiej” umieszczonych*, w: dz. cyt., t. II, cyt. za: tamże.

¹⁰⁶ M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 77.

¹⁰⁷ Tamże.

rii miejscowa ludność – Słowianie (lud) została podbita przez obcych (szlachta). Owych najeźdźców Szajnocha widział (podobnie jak Mochnacki i Czacki) w mieszkańcach Północy skandynawskiej. Zdaniem autora, Lachowie stanowili północno-normańskie towarzystwa rycerskie, które podbiły Słowian (stąd nazwa *Slavus*, wywodząca się od łacińskiego słowa *sclavus*). W opinii Szajnochy, „za czasów ostatniego Popiela” doszło do lechickiej katastrofy w konsekwencji prowadzącej do powstania „słowiańskiej dynastii Piastów”. Autor wysoko cenił domniemanych „północnych” przodków, chwalił ich zalety, a zwłaszcza wojenny heroizm¹⁰⁸.

O dziele romantycznego historyka pisał Tadeusz Wojciechowski: „Teoria normańska Szajnochy jest prawdziwym arcydziełem literackim pod względem nagromadzenia szczegółów, wyszukania podobieństw, a szczególnie pod względem dialektyki. Dowody są olśniewające; widać, że Szajnocha był w stanie dowieść wszystkiego, czego by zapragnął”¹⁰⁹.

Janion, komentując spostrzeżenia Wojciechowskiego, uznała, że romantyzm zachęcał do tak „śmiałych hipotez historycznych i fantastycznych wywodów lingwistycznych”¹¹⁰. I było w tej rekonstrukcji dziejów coś na kształt Wagnerowskiej wyobraźni. Późniejszą „romantyczną próbę dorobienia nam takiej północno-średniowiecznej przeszłości”¹¹¹ podejmą pisarze i poeci Młodej Polski.

Charakterystykę i przegląd literatury Północy oraz jej recepcję na gruncie polskim przyniosła praca *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej* (1991), w części napisana i zredagowana przez Janion. W zamieszczonym tu artykule *Skald jako poeta romantyczny* badaczka wskazała na skutki kryzysu kulturalnego w Europie po 1800 roku, objawiającego się „w zwątpieniu w monopol kultury łacińskiej i francuskiej, wspartych na fundamencie antyku greckiego i rzymskiego; w krytyce cywilizacji oświeceniowej, ale także [...] w dominującym poczuciu niewystarczalności chrześcijaństwa”¹¹². Konsekwencją tej sytuacji była rebarbaryzacja kultury, czyli przewartościowanie dotychczasowych

¹⁰⁸ Tamże, s. 78-79. Zob. K. Szajnocha, *Lechicki początek Polski. Szkic historyczny*, Lwów 1858, s. 4, 108, 150-155. Por. też: H. M. Słoczyński, *Światło w dziejarskiej ciemnicy. Koncepcja dziejów i interpretacja przeszłości Polski Joachima Lelewela*, Kraków 2010.

¹⁰⁹ T. Wojciechowski, *Chrobacja. Rozbiór starożytności słowiańskich*, Kraków 1873, s. 64, cyt. za: M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 80.

¹¹⁰ M. Janion, *Mitologia skandynawska...*, dz. cyt., s. 81.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² M. Janion, *Skald jako poeta romantyczny*, w: *Zwierciadła Północy...* dz. cyt., s. 11.

wzorów i norm. „Jedną z jej [tj. kultury – R.M.] form stał się powrót do początków”, rozumiany jako „zakorzenie w zapomnianej czy utraczonej genealogii, wyprowadzanej od północnych ludów barbarzyńskich, które obaliły Rzym” oraz nadzieja na „odzyskanie świadomości własnych narodowych czasów przedchrześcijańskich”¹¹³. Do tego właśnie, według autorki, zachęcał wydawca francuskiej wersji *Eddy*, Mallet, przeciwstawiając „ustrój niewolniczy Grecji i Rzymu rozmiłowanym w wolności [...] ludom północnym”¹¹⁴.

Mitologia grecko-rzymska została nazwana mitologią Południa i literaturą klasyczną w odróżnieniu od mitologii nordycko-skandynawskiej, nazwanej mitologią i literaturą Północy. Kategorie te pojawiły się w pismach Madame de Staël. W rozprawie *O literaturze rozważanej w jej stosunku z instytucjami społecznymi* (1800) autorka pisała:

[...] istnieją dwie literatury całkowicie odmienne: literatura, która wywodzi się z Południa i ta, co wywodzi się z Północy; ta, której pierwszym źródłem jest Homer, i ta, której pierwowzorem był Osjan. Grecy, Latynowic, Włosi, Hiszpanie i Francuzi wieku Ludwika XIV należą do rodzaju literatury, którą nazwę literaturą Południa; dzieła angielskie, dzieła niemieckie i niektóre pisma Duńczyków i Szwedów winny być zaliczone do literatury Północy, do tej która wzięła początek od bardów szkockich, mitów islandzkich i poezji skandynawskich¹¹⁵.

Madame de Staël odrzuciła więc francuskie Południe na rzecz literatury poezji Północy. Według autorki książki *Romantyzm, rewolucja, marksizm* (1972), ów „podział był tylko częściowo geograficzny”, gdyż „naprawdę chodziło o stan duszy”¹¹⁶.

Madame de Staël wyraziła swoje poglądy jeszcze wyraźniej w dysertacji *O Niemczech* (1813–1814). Zauważyła bowiem, że

określenie „romantyczna” wprowadzane [było – R.M.] ostatnio w Niemczech dla oznaczenia poezji wywodzącej się z pieśni trubadurów, zrodzonej z feudalizmu i z chrześcijaństwa. Jeśli nie zgodzimy się, iż pogaństwo i chrześcijaństwo, Północ i Południe, feudalizm oraz ustrój grecki i rzymski podzieliły się królestwem literatury, nie zdołamy nigdy osądzić z filozoficznego punktu widzenia smaku starożytnych i smaku nowożytnych¹¹⁷.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ A. L. H. de Staël Holstein, *Wybór pism krytycznych*, przeł. i oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954, s. 28-29.

¹¹⁶ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 285.

¹¹⁷ A. L. H. de Staël Holstein, dz. cyt., s. 121.

A zatem, jak pisała Janion, literatura musi być „nowożytna”, czyli: „romantyczna, narodowa, ludowa, chrześcijańska, rycerska”. A „wszystko to pani de Staël znalazła na Północy”¹¹⁸ – suponowała. Z innych czynników, które składały się na Staëłowską koncepcję literatury nowożytnej, badaczka wymieniła: filozoficzność, skłonność do melancholii, obcowanie ze zmarłymi, niezależność, cuda namiętności i woli, myśli o śmierci, widma i upiory. Janion, rozważając poglądy Madame de Staël, doszła do wniosku, że miała ona „silne poczucie całkowitej odrębności tego wyłaniającego się przed nią świata, jakiejś oryginalnej, własnej jego uczuciowości”¹¹⁹.

Madame de Staël uzależniała narodziny literatur narodowych od klimatu implikującego różnice między krajobrazem Południa a krajobrazem Północy, środowiska i, żeby tak to ująć, narodowej duszy. Wedle Janion, autorka „północnego” projektu celowała „w sztuce krajobrazu filozoficznego”, która „upodobała sobie wybrzeża morskie, szum wiatrów, dzikie wrzosowiska”. Bo wyobraźnia ludzi, którzy tam żyją „ulatuje hen poza krańce ziemi [...] wrywa się poprzez chmury, które przysyłają im widnokrąg i zdają się stanowić mroczne przejście między życiem a wiecznością”¹²⁰.

„Boleść i rozkosz” stanowią więc istotę opozycji Północy i Południa¹²¹. To bolesne poczucie niepewności staje się możliwe właśnie dzięki naturze Północy. Bo „bardowie szkoccy wyznawali zawsze kult posępniejszy i bardziej uduchowiony niż wiara Południa” i nie było w nim miejsca na duchy opiekuńcze, przyjazne, a nakierowana na samotność i wyobcowanie natura implikowała lęk, który człowiek miał prawo odczuwać. „Skłócenie wewnętrzne, niepokój, napięcie i dążenie, oto cechy północnych osobowości i północnej kultury”¹²² – pisała Janion. Badaczka odniosła się też do Staëłowskiej koncepcji wolności. Pogląd tej autorki, że ludzie Północy mają większe poczucie niezależności, Janion uznała za zbieżny z sądami Monteskiusza. „Duch niepodległy Polaków – stwierdza-

¹¹⁸ M. Janion, *Romantyzm, rewolucja...*, dz. cyt., s. 286.

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ Tamże, s. 286-287.

¹²¹ Tamże, s. 287. O przeciwstawieniu Południa i Północy zob. też: M. Śliwiński, *Opozycja Południa i Północy w krytyce literackiej Maurycego Mochnackiego*, „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne”, Białystok 1973, nr 6, s. 229-241 oraz rozważania na temat *Marii A. Malczewskiego*, w: M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, rozdział „*Poezja Północy*”, s. 304 i nn.

¹²² M. Janion, *Romantyzm, rewolucja...*, dz. cyt., s. 288-289.

ła dalej – ich dążenie do wybicia się na niepodległość tu jeszcze – w sposobieniu północnym – znajdowały dodatkowo uzasadnienie¹²³.

Friedrich Schlegel, kolejny z wielkich rewelatorów Północy, w słynnej *Mowie o mitologii* z 1800 roku, w której zwrócił się do młodych romantyków z kręgu jenajskiego, nawoływał, aby ludzkość odnalazła swoje utracone centrum. Ów proces odmłodzenia polegałby na stworzeniu nowej mitologii – jej najgłębszym źródłem miały być kultura Orientu oraz nordyckie sagi o bogach. Schleglowskie postulaty dopełniały żądania nowej religii: „Myślę o założeniu nowej religii albo raczej o pomocy w jej zwiastowaniu: gdyż przyjdzie i zwycięży ona także beze mnie¹²⁴”.

Program Schlegla popierali w XVIII wieku: Hamann, Klopstock i Herder¹²⁵. Wskazania tego ostatniego, jak zostało to już powiedziane, że „każdą mitologię w literaturze trzeba traktować jako narzędzie, nigdy zaś cel¹²⁶”, były – twierdziła autorka już innej rozprawy: *Skald jako poeta romantyczny* – niezwykle istotne. Przyczyniły się one bowiem do traktowania mitologii (nie tylko tej antycznej) jako poetyckiej heurystyki, czyli sztuki tworzenia, nie zaś jako przedmiotu naśladowania.

Nowa mitologia, która stałaby się osnową nowej poezji, miała gwarantować początek nowożytniej epoki. Zdaniem romantyków, oświeceniowy rozum dokonał zniszczeń w naturze pojmowanej jako spontaniczna, prawdziwa całość. Receptą zaś na spowodowany oświeceniowym mechanizmem kryzys mogła być nowa poezja, stworzona w oparciu o nową mitologię. Według badaczki, chodziło również o reintegrację społeczeństwa wokół Schleglowskiego centrum, a temu procesowi sprostać miała romantyczna estetyka.

Odkrycie Północy było nowym źródłem inspiracji poetyckich. *Pieśni Osjana, Edda*, sagi islandzkie, poezje skaldyczne stały się dla poetów „dochodzącymi z głębi wieków znakami potężnej kultury, stłumionej [dotąd – R.M.] przez francuskie Oświecenie i klasycyzm. Gallofobia osiągała wówczas stan paroksyzmu¹²⁷”. Janion tak scharakteryzowała romantyczny mit kultury Północy:

¹²³ Tamże.

¹²⁴ F. Schlegel, *Mowa o mitologii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 149–159, cyt. za: M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 11–12.

¹²⁵ Por. M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 12. Zob. też: F. Strich, dz. cyt., s. 237.

¹²⁶ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 12.

¹²⁷ Tamże, s. 13.

Ci, którzy mieli się za reprezentantów [...] Północy, nie żywili wątpliwości, że usiłowano wyrugować ze świadomości europejskiej kulturę niezależną, suwerenną, w pełni spontaniczną, nieskrępowaną żadnymi sztucznymi konwencjami, która wytworzyła całość mitologicznego systemu równą greckiej¹²⁸.

W swojej pracy autorka zaakcentowała również potrzebę heroizmu, rodzącą się po upadku Napoleona. Oświeceniowa, mieszczańska, a zarazem filisterska epoka była – w opinii romantyków – nieheroiczna, nacechowana alienacją i pustką duchową.

Heroizm był rozumiany w różny sposób: „Jako rodzaj szczególnego duchowego męstwa, wyrażającego się w postawie wojennej, rycerskiej, żołnierskiej”¹²⁹, którego mistrzem był Ralph Waldo Emerson, albo rozpoznawano go w romantycznej wizji średniowiecza, „epoki bohaterskiej, będącej dla romantyków wcieleniem najwyższego ideału społecznego: całościowego «organizmu», ożywionego jedną ideą, przeciwstawianego współczesnemu, bezdusznemu, rozbitemu na cząstki i rozchwieanemu «mechanizmowi»”¹³⁰. Kolejnym objawem, czy – jak chciała badaczka – „przeżyciem” heroizmu, były uznane za fałszyfikat *Pieśni Osjana* Macphersona oraz „legenda wojen napoleońskich”, której bohaterowie zostali uwiecznieni na obrazie Girodeta *L'Hommage offert à Napoléon Bonaparte*. Spopularyzowana przez Malleta *Edda* ukazywała zaś nie tylko męstwo Skandynawów (zresztą nie uważano ich za tak szlachetne jak czyny bohaterów Osjana), lecz także ich „okrucieństwo”¹³¹.

Lucjan Siemieński pisał, że „oddając cześć tym [„północnym” – R.M.] zabytkom [...], mimowolna ogarnia nas groza”. Nie napotkamy tu „ani jednego [...] obrazka domowego, cichego szczęścia, ani jednego rysu dziecięcej miłości ku rodzicom. Nigdzie przykładu przyjaźni, zachwycającej nas w Homerze [...]”¹³². Ten „archaiczny brak sentymentalizmu i idyllizmu – pisała badaczka – podobał się romantynom”. Istotny był dla nich „fatalizm i tragizm bohaterów *Eddy*, otoczonych aurą surowej obcości”, które traktowali jako „wyraz spontanicznej dzikości, będącej znamiem nieskrępowanej natury”¹³³.

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ Tamże, s. 14. Zob. R. W. Emerson, *Bohaterstwo*, w: tegoż, *Szkice*, przeł. A. Tretyak, przedmową opatrzył A. Górski, Warszawa 1933, s. 197.

¹³⁰ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 14.

¹³¹ Tamże, s. 14-15.

¹³² L. Siemieński, *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848-1858*, t. II, Warszawa 1859, s. 96, cyt. za: tamże, s. 15.

¹³³ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 15.

W 1840 roku Thomas Carlyle wygłosił cykl wykładów pod tytułem *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*. Pierwszą omówioną tu postacią jest Odyn, najważniejszy bóg w panteonie bóstw Północy. Zdaniem Janion, autor odczytów „naukowemu opisowi natury” przeciwstawił „religijny kult jej boskości, doprowadzony nieraz do skrajności, przypominającej m.in. enuncjacje Słowackiego w okresie najbardziej romantycznym, mistycznym, kiedy odkrycia w dziedzinie elektryczności ujmował on jako manifestacje kosmicznej siły duchowej”¹³⁴. Według Carlyle’a, koncepcja Odyna przedstawia się następująco:

[Odyn – R.M.] to myśliciel, bohater ducha, wódz i bojownik, prorok, geniusz, wynalazca i poeta [...]. Dzięki niemu byt stał się „zrozumiały, melodyjny”. On wyjaśnił boskość natury i człowieka, wynalazł poezję, a także pismo runiczne – „utworzyło to rodzaj drugiej mowy, tak samo niemal jak pierwsza, cudownej”. Nauczał „przez swoje runy i rymy” (33-34). Dzięki niemu objawiła się czarodziejska moc poezji; w ostatniej części *Pieśni Najwyższego z Eddy* Odyn chlubił się znanymi tylko jemu zaklęciami poetyckimi; posługując się nimi mógł radykalnie zmieniać rzeczywistość¹³⁵.

Podobny wizerunek, jak wskazała Janion, kreślił Friedrich Schlegel w *Obrazie literatury starożytnej i nowożytnej*¹³⁶. W nawiązaniu do Carlyle’a trzeba stwierdzić za badaczką, że „w mitologii skandynawskiej [...] odnalazł [on – R.M.] potwierdzenie romantycznego przeświadczenia o nieodłączności poezji od bytu – co Nietzsche nazwie później «estetycznym usprawiedliwieniem życia»”. Badaczka za trafne uznała odczytanie tej myśli przez Carlyle’a, ponieważ:

[...] ani bogowie skandynawscy, ani bohaterowie nie mogli istnieć [...] bez poetów [...] Tu się zawęzły dwa wątki myślowe najważniejsze dla nowej mitologii: bohater jako poeta, ale również poeta jako bohater. Właśnie mitologia Północy dostarczyła romantyzmowi niezbędnej osnowy dla tego rozumowania¹³⁷.

¹³⁴ Tamże, s. 17. Zob. T. Carlyle, *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*. Odyn, Mahomet, Dante, Szekspir, Luter, Knox, Cromwell, Johnson, Rousseau, Burns, Napoleon, Kraków – Warszawa 1892, s. 13. Dalej cytaty fragmentów z dzieła T. Carlyle’a lokalizuję w tekście. Por. także: A. Małecka, *Filozofia szaty. O symbolizmie Thomasa Carlyle’a*, Kraków 1996.

¹³⁵ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 17-18.

¹³⁶ Tamże. Zob. F. Schlegel, *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*, t. I, Warszawa 1831, s. 257.

¹³⁷ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 18.

Do zmiany wizerunku poety, a zarazem do zerwania z tradycyjnym jego wyobrażeniem – jako ostoji moralności oraz obdarzonego dobrym gustem i słynącego z kunsztu rzemieślnika – przyczynił się Herder. Twórca to teraz geniusz, rządzony przez kosmiczną prasiłę i władającego nią boga, Stwórcę. „Poeta sam staje się [...] postacią mitologiczną”¹³⁸; jest wieszczem, prorokiem, czarownikiem – szamanem, kapłanem, wojownikiem, wodzem, kronikarzem i sędzią. Nowy mit poety kształtowały też romantyczne wyobrażenia o starodawnych „północnych” artystach: skaldach, bardach i druidach.

Janion sporządziła ów „katalog cech najsilniej działających na imaginację romantyków – cech będących często przedmiotem odpowiednich zabiegów kreacyjnych”¹³⁹. Tak prezentuje się on w skróconej formie: skaldowie nie byli anonimowi, chociaż pochodzili niekiedy z ludu; przebywali i tworzyli na dworach książąt; poezję skaldyczną cechowały: dzikość („żywość, zmysłowość, swoboda, naturalność, umiejętność wyrażania «całej myśli za pomocą jednego słowa»”) i kunsztowność (skomplikowane reguły poetyckie); opiewała ona „bohaterskie czyny zmarłych lub żyjących wojowników”; była to poezja fragmentaryczna, przekazywana przeważnie drogą ustną, chociaż niektóre pieśni spisywano w runach; akompaniament skaldów stanowiła harfa; dzięki swoim poetyckim umiejętnościom potrafili oni wykupić się od niechybnej śmierci¹⁴⁰.

Poetów skaldycznych porównywano do bardów saksońskich i kaledońskich. Nie byli jednak kapłanami jak druidowie. Słowa Marmiera w *Lettres sur l'Islande*: „Skaldowie to północni bardowie. Podobnie jak poeci celtyccy i rapsodowie greccy sławili bogów i bohaterów”¹⁴¹ można wzorem Janion uznać za typowy romantyczny sposób ich widzenia.

W literaturze niemieckiej utożsamienie „barda” ze „skaldem” było nadużyciem i mistyfikacją. Nie przeszkodziło to jednak poetom, którzy już w XVIII wieku uznali jednak ich obecność i pragnęli podążać ich śladem. Klopstock, który obyczajem epoki nie dostrzegał różnicy między Celtami a Germanami, „wymyślił nazwę *Bardiete* dla ód i dramatów, w których konsekwentnie mitologię antyczną zastępował germańską”¹⁴².

¹³⁸ Tamże.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ Por. tamże, s. 19.

¹⁴¹ X. Marmier, *Lettres sur l'Islande*, Bruxelles 1837, s. 139, cyt. za: tamże.

¹⁴² M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 20.

Bardendichtung – poezja bardyczna – zawdzięcza prawdopodobnie swoją nazwę *Germanii* Tacyta, w której autor użył słowa „*barditus*” oznaczającego „okrzyk wojenny” starożytnych Germanów. Klopstock uznał, że jest to źródłosłów dla „barda”, który – jego zdaniem – należał do „starogermańskiej warstwy kapłanów i śpiewaków”. „Bardowie” i „skaldowie” pojawili się też – jak przypomniała badaczka – u innego niemieckiego poety, Gernstenberga. Jednak fikcyjna poezja bardyczna stała się przede wszystkim przedmiotem zainteresowania członków i zarazem organizatorów poetyckich turniejów kręgu *Göttinger Hain*¹⁴³.

Janion zauważyła, iż owa, rozpoczęta od Klopstocka, „bardomania” ujawniła romantyczną „skłonność do mistyfikacji”, bo bez tych jednak „fantazmatów” nie byłoby wyzwolenia poetyckiej wyobraźni „o genealogii poety i jego przeznaczeniu”¹⁴⁴.

W Polsce taką literacką mistyfikacją było dzieło Tadeusza Czackiego z roku 1800 *O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach, związku i o rzeczach zawartych w pierwszym Statucie dla Litwy 1529 roku wydany*. Zdaniem Janion, autorem, który „początek nasz wywiódł nie z prawa rzymskiego, lecz z obyczajów i praw wrogich Rzymowi północnych ludów”, kierowało „dążenie do radykalnego odcięcia się od południowej kultury łacińskiej”¹⁴⁵. Wzorem Nielubowicza poszukiwał on na Żmudzi pozostałości pisma runicznego oraz „śpiewających dziejopisów”: skaldów, bardów i druidów. Według niego, „starodawna, tradycyjna «klechda», przekazywana [...] z pokolenia na pokolenie, z ust do ust” mogła przetrwać „w pieśniach nuconych przez wędrownych śpiewaków – «dziadów», którzy mieli przekazać nam wiedzę o «źródłach naszych ustaw»”¹⁴⁶. Co prawda, Czacki nie znalazł owych skaldów, ale – oceniła badaczka – „zasiał ziarno romantycznej fantazji na tematy dziejowe i romantyczne”¹⁴⁷.

Sceptycznie nastawiony do pomysłów Czackiego Kołłątaj postulował, aby szukać „przekazu starożytnych tradycji [...] raczej już w chłopskich

¹⁴³ Tamże. Zob. G. von Wilpert *Sachwörterbuch der Literatur*. 3, verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 1961, hasła: *Barde, Bardendichtung, Bardiet, Barditus; Klopstocks gesammelte Werke in vier Bänden*, Dritter Band: *Oden und geistliche Lieder*, Stuttgart und Berlin, 1840, s. 118.

¹⁴⁴ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 20-21.

¹⁴⁵ Tamże, s. 22.

¹⁴⁶ Tamże. Zob. T. Czacki, *O litewskich i polskich prawach...*, dz. cyt., s. 78.

¹⁴⁷ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 22.

bajkach¹⁴⁸. Ale „północna” antylatynistyczna propozycja Czackiego mogła mieć – zdaniem Janion – wpływ na poszukiwania Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, „który pragnął odnaleźć wśród ludu ślady *Sławiańszczyzny przed chrześcijaństwem*”¹⁴⁹ (1818).

Śladami Czackiego podążał też wspomniany już Mochnecki, do którego programu literackiego krytyczne uwagi dawał sam tłumacz *Eddy* – Leleweł. Ale na przykład Goszczyński, autor przekładu *Pieśni Osjana*, we wstępie do swojej translatorskiej pracy „powstawał przeciwko nadmiarowi przekładów «Wergiliuszów, Horacjuszów, Owidiuszów i tym podobnych uszów i nie uszów», ponieważ pragnął przywołać z pamięci «każdemu, co mu wydarte lub zaprzeczone było»”¹⁵⁰.

Wraz z projektem literatury i kultury Północy pojawiła się twórczość regionalna. Na uznawanej za Północ Białorusi pod wpływem *Pieśni Osjana* powstał poemat *Okolice Witebska* autorstwa Tadeusza Łady-Zabłockiego.

Tym, co przede wszystkim interesowało romantyków – podkreślała Janion – była „bohatera wspólnota rycerzy i ludu”¹⁵¹. Badaczka przypomniała, że Mickiewicz w rozprawce *O poezji romantycznej*, zamieszczonej we wstępie do I tomu *Poezji*, nie odrzuciwszy poezji antycznej, „najwyżej [jednak – R.M.] cenił romantyczno-rycerskie średniowiecze, kiedy poeci przemawiali do «wojowników i gminu»”, a surowo oceniał mitologię Północy, która „nie złożyła, jego zdaniem – na wzór greckiej – «foremnej, pięknej i harmonijnej jedności. Zawsze tam przebijała się nieforemność, potworność, brak porządku, związku i całości»”¹⁵².

W *Prelekcjach paryskich* stosunek Mickiewicza do Północy, w obszar której włączano również słowiańską przeciwieństwo Rosję, musiał ulec zmianie ze względów historyzoficznych i politycznych. Autor wykładów w Collège de France traktował Polskę i Rosję jako „przeciwstawne sobie «idee ciśnione pomiędzy ludy słowiańskie, idee, które dążą do realizacji, wzajemnie się wykluczają i toczą odwieczną walkę»”¹⁵³. Ludy słowiań-

¹⁴⁸ Tamże. Zob. *X.H. Kollątaja korespondencja listowna z Tadeuszem Czackim*. Z rękopisu wydał F. Mojsiewicz, t. I, Kraków 1844, s. 64-66.

¹⁴⁹ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 22. Szerzej na ten temat piszę w dalszej części *Wprowadzenia*.

¹⁵⁰ S. Goszczyński, *Pisma*, t. II, red. Z. Wasilewski, Lwów – Warszawa 1904, s. 1-2, cyt. za: tamże, s. 24.

¹⁵¹ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 24.

¹⁵² A. Mickiewicz, *Pisma prozą. Część I*, w: tegoż, *Dziela*, t. V, Warszawa 1955, s. 190-191, cyt. za: tamże.

¹⁵³ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, przeł. L. Płoszewski, w: tegoż *Dziela*, t. VIII, Warszawa 1955, s. 93-94, cyt. za: tamże.

skie nie wytworzyły organizacji państwowej. W ich imieniu uczynili to cudzoziemcy. O ile jednak „państwa Lechów i Czechów umiały wchłonać przybyszów z zewnątrz i przyswoić ich kulturę”, o tyle „na Rusi panowali Normandowie” [Normanowie – R.M.], którzy wnieśli tam „nową ideę władzy” ujawniającą się „w walce kniaziów między sobą”¹⁵⁴. Według badaczki, Mickiewicz, tak jak inni romantycy, pielęgnował kult i wyobrażenie pochodzącego z ludu śpiewaka, który niczym rapsod, bard czy skald ustnie przekazywał tradycję.

W podobnym tonie, przeciwstawiając się „przyziemnej cywilizacji oświeceniowo-pozytywistycznej”¹⁵⁵, wypowiadał się Lucjan Siemieński, autor rapsodów historycznych i przekładu *Rękopisu królowodworskiego* – falsyfikatu słowiańskiej pieśni bohaterskiej oraz pieśni skandynawskich, a także Roman Zmorski, który również tłumaczył te ostatnie, a ponadto przełożył *Czarodziejstwa Odina* ze starszej *Eddy*, serbskie pieśni bohaterskie oraz napisał słowiański poemat bohaterski *Wieża siedmiu wodzów*.

Za piewce zagłady na wzór mitycznego *Ragnarök* i pierwszego nowożytnego polskiego katastrofistę romantycy uznali Zygmunta Krasińskiego. W tym duchu powstał zarówno młodzieńczy utwór polskiego romantyka (*Vancana*) napisany prozą francuską (1830), jak i późniejszy *Irydion*. Jak zauważyła Janion, podobna „aura północnego fatalizmu [...] panuje także w *Lilli Wenedzie* Słowackiego”¹⁵⁶.

W odmiennym, bo nostalgicznym i melancholijnym tonie, tworzyli – stając się niejako spadkobiercami osjanicznych skaldów i bardów – wspomniany Adam Jerzy Czartoryski, autor poematu elegijnego *Bard polski*, nawiązującego do nieszczęśliwego doświadczenia ostatniego rozbioru Polski, oraz Jan Barszczewski, który napisał dziełko zatytułowane *Północna zorza*. Główny bohater, starzec z harfą – na zamieszczonej ilustracji przedstawiony jako Osjan – opiewa swoich zmarłych towarzyszy: bohaterów i rycerzy, ukazujących się na niebie. Jednak za prace poświęcone rodzimej mitologii wolno uznać dopiero rozprawy Aleksandra Brücknera: *Mitologię słowiańską* oraz *Mitologię polską* (1924)¹⁵⁷.

¹⁵⁴ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 25. Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, dz. cyt., s. 99 i 104.

¹⁵⁵ M. Janion, *Skald jako poeta...*, dz. cyt., s. 26.

¹⁵⁶ Tamże.

¹⁵⁷ Por. tamże, s. 27-28.

Na zakończenie nie można pominąć jeszcze jednej dotyczącej słowiańskich początków i słowiańskiej teraźniejszości pracy Janion. W *Niesamowitej Słowiańszczyźnie* (2007) autorka ukazuje, w jaki sposób nasza świadomość pozbawiona swoich „pogańsko-słowiańskich korzeni” determinuje „polską literaturę i tożsamość”¹⁵⁸. Słowiańszczyzna w ujęciu Janion jawi się jako alternatywna projekcja polskiej historii i literatury. Owa słowiańska wizja jest „niesamowita”, bo włącza wyobraźnię czytelnika w obszar odmiennej od oficjalnej, zlatynizowanej kultury oraz powoduje, że kultura ta staje się jednym z czynników współczesnej kontrkultury domagającej się – zupełnie jak w epoce romantycznej – należyj sobie nobilitacji.

*

Natomiast Alina Witkowska w książce – *Słowianie, my lubim sielanki* (1972) – jeden z rozdziałów, zatytułowany *Słowiański mit początku*, poświęciła okolicznościom narodzin dziewiętnastowiecznej historiozofii; opisała badania przeszłości Słowiańszczyzny poczynione jeszcze w okresie oświecenia. Badaczka sformułowała tezę, że zainteresowanie historią Słowian nie wynikało tylko z czystej ciekawości czy też pragnienia przywrócenia z pamięci „słowiańskich dziejów”, lecz miało także głębsze podłoże. Chodziło mianowicie o zrozumienie przez dziewiętnastowiecznych badaczy, jakim narodem jesteśmy oraz o odkrycie przyczyn narodowego tragizmu. Według ówczesnych uczonych, tragizm ten ujawnił się już w zamierzchłej przeszłości i determinował ówczesną porozbiorową teraźniejszość. Inaczej mówiąc – sądzono, że rozpoznanie historii Słowiańszczyzny przyczyni się do ujawnienia polskiego charakteru narodowego, co pozwoli uniknąć raz już popełnionych i potencjalnych błędów oraz zapewni trwale istnienie narodu w przyszłości¹⁵⁹.

Witkowska rozpoznała dwa projekty rozumienia Słowiańszczyzny: przez *sacrum* oraz utopię. Pierwszy z nich miałby odnosić się do romantycznego sposobu myślenia, w drugim zaś wolno dopatrywać się proveniencji oświeceniowych. Zdaniem badaczki, obydwie kategorie nie wykluczają się wzajemnie, lecz stanowią swoiste dopełnienie¹⁶⁰. Autorka posłużyła się nimi, aby nakreślić arkadyjską wizję Słowiańszczyzny ujaw-

¹⁵⁸ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007. Cyt. z noty wydawniczej.

¹⁵⁹ A. Witkowska, dz. cyt., s. 5-9.

¹⁶⁰ Tamże, s. 11-12, 29.

niającej się w micie dobrego rolnika Słowianina. Ujęcie Słowiańszczyzny w ramy sielsko-agrarne prowadziło wprost do jej sakralizacji. A ów – nazwijmy go – mityczno-sakralny projekt, jak już wspomniałam, rozwinęli zwolennicy romantycznej historiozofii i historiografii¹⁶¹.

Witkowska stwierdziła, że taką właśnie wizję Słowian przedstawiał Zorian Dołęga Chodakowski (właściwie: Adam Czarnocki). Jego traktat, *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, może być ujmowany w kategoriach mitu. Chodakowski jako pionier toponomastyki i onomastyki był najbardziej konsekwentny w traktowaniu Słowiańszczyzny w sposób sakralny. Badał symbolikę pieśni i zwrotów ludowych, obrzędy i wierzenia. Chciał odcyfrować zatarte znaki „tajemnej księgi mądrości słowiańskiej, nieczytelnej dla ludzi skażonych przez cywilizację, ślepych i głuchych na odgłosy dawnych wieków”¹⁶². A takie myślenie – podkreślała Witkowska – to myślenie metafizyczne, dopuszczające pozaracjonalne dążenie do odkrycia prawdy, do istoty rzeczy. Było nią na wzór absolutu filozofii romantycznej *sacrum* słowiańskie, skrywające tajemnicę Słowian, ich zagadkowość albo w ogóle tajemnicę-zagadkę życia narodu. Chodziło więc raczej o rozważania dotyczące duszy narodu niż o dydaktyzm w rozumieniu badaczy z Towarzystwa Przyjaciół Nauk (TPN). Sama wszak postać Chodakowskiego, wystylizowanego na nędznie odzianego i podpierającego się kosturem wędrowca, była zagadką. Taka kreacja każe dostrzec w nim kogoś na wzór kapłana, „maga, szamana obcujującego z *sacrum*”¹⁶³. Witkowska rozpoznała dwa powody: racjonalny i pozaracjonalny, dla których taka stylizacja była uzasadniona. Po pierwsze, chodziło o dotarcie do środowiska prostego ludu, chłopstwa, które niechętnie traktowało obcych. Po drugie zaś – o coś magicznego, rytualnego, co ułatwia kontakt z bóstwem, „ze wspólnotą duchów praojców”¹⁶⁴.

¹⁶¹ Witkowska pisała również o badaniach Towarzystwa Przyjaciół Nauk (TPN) na temat Słowiańszczyzny. Wskazała na prace: W. Surowieckiego (*Obraz dzieła o początkach, obyczajach, religii dawnych Słowian*, w: *Korespondencja w materiach obraz kraju i narodu polskiego rozjaśniających*, Warszawa 1807; *O sposobach dopełnienia historii i znajomości dawnych Słowian*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, t. VIII, 1812; *Śledzenie początku narodów słowiańskich*, Wrocław 1964; *Zdanie o piśmie Z.D. Chodakowskiego pod tytułem, O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, Kraków 1835), Skoroda-Majewskiego, B. Rakowieckiego i A. Szafarzyka (*Słowiańskie starożytności*, przeł. H.M. Bońkowski, t. I, Poznań 1842). Por. tamże, s. 17 i nn.

¹⁶² Tamże, s. 31. Zob. Z. Dołęga Chodakowski, *O grodziskach*, w: „*O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*” oraz *inne pisma i listy*. Oprac. J. Maślanka, Warszawa 1967, s. 46.

¹⁶³ A. Witkowska, dz. cyt., s. 32-33.

¹⁶⁴ Tamże, s. 33.

A gdy Chodakowski pisał: «wnosić powinienem, że duchy proajców naszych, zgasłych przed X wiekiem, cieszyć się mają, że tak późny ich potomek zajęty jest ich dziełami [...]»¹⁶⁵, badaczka uznała, iż „wszakże momentami żart niknie i pozostaje wrażenie kontaktu nawiązanego przez «późnego wnuka» z wielką «rzeczpospolitą duchów», żeby użyć określenia Słowackiego»¹⁶⁶. Biorąc pod uwagę niezwykle emocjonalne zaangażowanie Chodakowskiego w prace zbierackie, wolno uznać go nie za uczonego, lecz wręcz za artystę, nawiedzonego kreatora – wnioskowoła autorka. I był to, jej zdaniem, jeden z romantycznych aspektów działalności Chodakowskiego.

Drugi z nich za badaczką można rozumieć jako „tradycjonalizm lub regresywny utopizm”, który traktuje kulturę jak siłę niszczącą „wspaniałą przeszłość słowiańską»¹⁶⁷. W takim ujęciu działalność Chodakowskiego ujawni się w nieskrywanej niechęci do chrześcijaństwa. „Ogniwa nowej wiary – pisał – wcielały niepodobnych nas do reszty narodów Europy»¹⁶⁸, a w innym miejscu, w liście do Bazylego Anastasiewicza:

[...] w mojej legendzie ujrzy Pan, że przeglądam wszystkie okolice jak poganin, jak Słowak, nie mając stronnictwa dla dzisiejszych obrządków i przychylności dla ojczyzny. Cały zakres słowiański zastępuje jej miejsce i szanując wiarę dzisiejszą nie mogłem przemilczeć, że ona jest na obaleniu przeszłej, która była kolebką naszej narodowości i źródłem Sławiańszczyzny. Gdzie na jeden wzór wiara i oświecenie, tam poszczególne krajów oznaki narodowości upadać muszą¹⁶⁹.

Witkowska, komentując owe wywody, doszukała się w nich oznak protestu skierowanego przeciw cywilizacji i historii, będącego jednocześnie oznaką sakralnego ujęcia Sławiańszczyzny. A na tym polu „nikt nie może być uznany za partnera Chodakowskiego»¹⁷⁰.

Badaczka odniosła się również do kwestii form organizowania życia społecznego Słowian, posłużwszy się niemieckim terminem *Geme-*

¹⁶⁵ Z. Dołęga Chodakowski, *List do Ludwika Kropińskiego* (Puławy, 27 VIII 1817), w: *O Sławiańszczyźnie...*, dz. cyt., s. 175, cyt. za tamże.

¹⁶⁶ A. Witkowska, dz. cyt., s. 33.

¹⁶⁷ Tamże, s. 32.

¹⁶⁸ Z. Dołęga Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie...*, dz. cyt., s. 19, cyt. za: tamże, s. 34.

¹⁶⁹ Z. Dołęga Chodakowski, *List do Bazylego Anastasiewicza* (Krzemieniec, 2 VIII 1818), w: *O Sławiańszczyźnie...*, dz. cyt., s. 223, cyt. za: tamże, s. 34.

¹⁷⁰ A. Witkowska, dz. cyt., s. 34.

inschaft (wspólnota)¹⁷¹, w odróżnieniu od *Gesellschaft* (społeczeństwo). W rozumieniu Witkowskiej, pierwszy z terminów dobrze oddaje idee Chodakowskiego. Pisał on w swojej rozprawce o systemie podziału dawnej Słowiańszczyzny na tzw. „sta”. Według badaczki, stały się one dowodem na istnienie wśród Słowian pewnego rodzaju wspólnoty gminnej i religijnej, tworzącej „potężny, odrębny «duszą północną» natchniony [jednolity – R.M.] organizm społeczny”¹⁷² pod przewodnictwem kapłanów.

Zdaniem Witkowskiej, z pism Chodakowskiego można dowiedzieć się, że zrzeszeni w owe sta-wspólnoty, grodziska, Słowianie uznawali władzę książęcą i podlegali naczelnikom-kapłanom¹⁷³. Nie istniał jednak system feudalny, nie było niewolnictwa. Informacje na temat tych słowiańskich wspólnot u Chodakowskiego są nikłe. Badaczka nie interesowała strona społeczna i prawna, stał się on „nie tyle twórcą [jakiejś – R.M.] utopii społecznej, co romantycznym wizjonerem”¹⁷⁴ – podsumowała uczona.

Dla znawców Słowiańszczyzny równie ważne jak wiedza o dawnych słowiańskich dziejach było badanie charakteru i mentalności Słowian. Jak już zostało to wspomniane, eksponowano następujące cechy: dobroć, łagodność, ukochanie pokoju, rolniczy tryb życia oraz wolność. Cnoty moralne Słowian dawały im uprawnienie do traktowania ich jako wyróżniających się wśród innych narodów i do pretendowania do roli mesjasza Europy. Jak słusznie stwierdziła Witkowska: „mesjanistyczny sens ofiary i odkupienia wykracza już poza interpretacyjny krąg ideowy «niewinności» Słowian w ujęciach uczonych TPN-u”¹⁷⁵, a zatem nie będzie tu rozpatrywany.

Brodziński widział naród polski w roli najbardziej doświadczonego z plemion słowiańskich. Polskiego krytyka zainspirowały pisma Herdera, owego – jak nazwała go Witkowska – „prawdziwego ducha opiekuńczego Słowian”, rewelatora „nowych prawd o narodach Północy”¹⁷⁶. Jego

¹⁷¹ Witkowska wprowadziła pojęcie *Gemeinschaft* za A. Walickim. Zob. tegoż, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1974. Jak zauważyła badaczka, termin ten oznacza wspólnotę mieszkańców, która opiera się na „wolności osobistej i swobodnym władaniu ziemią” (A. Witkowska, dz. cyt., s. 58).

¹⁷² Tamże, s. 57. Zob. Z. Dołęga Chodakowski, *O Słowiańszczyźnie...*, dz. cyt., s. 21.

¹⁷³ Witkowska przywołała próbę wyjaśnienia słowa: *kniaź, książdz (ksiądz- księż)*, por. tejże, dz. cyt., s. 58, przyp. 92.

¹⁷⁴ Tamże, s. 59.

¹⁷⁵ Tamże, s. 39.

¹⁷⁶ Tamże, s. 40. Zob. K. Bittner, *Herders Geschichtsphilosophie und die Slaven*, Reichenberg 1929. O wpływie teorii Herdera na Brodzińskiego: M. Adamiak, E. Klin, M. Posor, *Recepcja literatury*

sądy miały nie tylko wpływ na kształtujące się w XIX wieku charakterologiczne oceny mieszkańców Słowiańszczyzny, lecz także na wyobrażenia co do ich roli i przeznaczenia w dziejach ludzkości. Swoje uwagi na ten temat zamieścił Herder przede wszystkim w XVI księdze *Ideen*, ale też w innych pracach.

Niemiecki badacz szczególną estymą obdarzał Rosję, o której mieszkańcach pisał: „co do biegłości i zręczności są Rosjanie, być może, pierwszym narodem w Europie”¹⁷⁷. Kraj ten, pod rządami Piotra I i Katarzyny – „gwiazdy Północy”, uważał za „duże” i „bardzo uzdolnione” dziecko, które „gdyby [je – R.M.] oświecić, przepisać [...] mądre zasady życia społecznego i państwowego, nauczyć cenić kulturę i sztuki – wówczas, kto wie czy nie stałoby się najwybitniejszym narodem, chlubą współczesnego świata”¹⁷⁸ – skomentowała Witkowska. Herder uznał, iż dzięki już „dorosłej” Rosji uwolnione od Turków Morze Śródziemne będzie otwarte na handel z Azji do Europy. Ukraina zaś „stanie się nowym wcieleniem piękna i bogactwa dawnej Grecji [...]. Od północnego wschodu będzie szedł ponad pogrążoną we śnie Europą nowy duch – *ex Oriente lux*”¹⁷⁹.

Herder nie szczędził jednak słów krytyki tak wobec Rosji, jak i Polski. Był oburzony „jaskrawymi nadużyciami systemu stanowego” tych krajów, brakiem szacunku dla mieszczaństwa i chłopów, co „w praktyce oznaczało [...] wzgardę dla bliskich sercu Herdera ideałów pracy, solidności, porządku”¹⁸⁰. Polskę zaś uznał Herder za kraj „zbiedniały, słabowity i pogardzany”; był przekonany, że „w końcu stanie się on łupem silniejszych”¹⁸¹. Jako powód takiego stanu rzeczy podawał brak stanu średniego. Nasza historia drugiej połowy XVIII wieku była, w opinii Herdera, „przykładem upadku obyczajów, powszechnej demoralizacji, fetyszyzacji pieniądza, luksusu i użycia. Klinicznym okazem rozkładu społeczeństwa arystokratyczno – szlacheckiego”¹⁸².

niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1978.

¹⁷⁷ K. Bittner, *Herders Geschichtsphilosophie...*, dz. cyt., s. 68, cyt za: tamże.

¹⁷⁸ A. Witkowska, dz. cyt., s. 40.

¹⁷⁹ Tamże, s. 41. Zob. J. G. Herder, *Buch zur menschlichen und christlichen Bildung*, w: *Herders Sämtliche Werke*. Herausgegeben von B. Suphan, t. IV, Berlin 1878, s. 401-402.

¹⁸⁰ A. Witkowska, dz. cyt., s. 41.

¹⁸¹ J. G. Herder, *August von Polen und Stanislawus der Erste*, w: *Herders Sämtliche Werke*. t. XXIII, Berlin 1885, s. 429, cyt. za: tamże.

¹⁸² A. Witkowska, dz. cyt., s. 41. Inne spojrzenie Herdera na wschodnią Europę: J. G. Herder, *Dziennik mojej podróży z roku 1769*, przeł. M. Kurkowska, opr. T. Naumowicz, Olsztyn 2002.

Zmianę w ocenie Słowian, po odrzuceniu przez Herdera kategorii politycznych, którymi zwykł do tej pory operować, opisując narody słowiańskie, przyniosła dojrzała praca *Myśli o filozofii dziejów*. Pisząc ogólnie o Słowianach, a właściwie o „pierwiastku słowiańskim”, niemiecki uczony „widział w nich nosiciele takich wartości jak praca, pokój, rolnictwo, wolność”¹⁸³. W oczach Herdera byli oni rewelatorami ideałów humanistycznych i mieli wpływ na konstruktywny rozwój historii ludzkości.

Herderowskie koncepcje wpłynęły na kształtującą się wówczas świadomość słowiańską tak w Europie, jak i w Polsce (zwłaszcza Brodziński!). „Nie przesadzimy więc – stwierdziła Witkowska – mówiąc, że polska myśl słowiańska jest w znacznej mierze z ducha Herderowskiego wysnuta. [Bowiem – R.M.] wizja [ta – R.M.] dobrze przylegała do ówczesnych zapotrzebowań słowiańskich [...], kupiono ją jako świetny materiał propagandowy”¹⁸⁴. W opinii badaczki ów stosunek do poglądów Herdera wynikał z „bliskiego już romantyzmowi myślenia o historii, preferującego prawo do konstrukcji historiozoficznych i chętnie tropiącego figuralne związki przeszłości z tym, co będzie i być musi”¹⁸⁵. Witkowska, podsumowując Herderowską wizję Słowiańszczyzny, uznała, że poglądy niemieckiego uczonego miały ogromny wpływ na polską historiozofię, która snuła „piękny mit o dobrym Słowianinie, tworząc północną wersję człowieka Arkadii”¹⁸⁶.

Romantycy odrzucili tę idylliczną projekcję. Chcieli innej Słowiańszczyzny, różnej od tej z koncepcji Herdera czy Brodzińskiego. I paradoksalnie owa, na romantyczny sposób pojmowana, Słowiańszczyzna nie straciła nic ze swej świetności. Stała się bowiem nowym obszarem działania imaginacji i poetycko ujmowanej historii, w której odbijają się ślady ówczesnej, popowstaniowej rzeczywistości. Aby wyjaśnić – nazwijmy go – romantyczny paradoks restytucji Słowiańszczyzny, w innym rozdziale – *Białe ściany polskiego domu* – przedstawianej tu książki, Witkowska wprowadziła pojęcie „antysielankowości”. Była to trawestacja Mickiewicza z III części *Dziadów* (v. 208)¹⁸⁷: „Sławianie my lubim sie-

¹⁸³ A. Witkowska, dz. cyt. 43. Zob. J. G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, przeł. J. Galecki, wstęp i komentarz E. Adler, t. II, Warszawa 1962.

¹⁸⁴ A. Witkowska, dz. cyt., s. 44.

¹⁸⁵ Tamże, s. 45.

¹⁸⁶ Tamże, s. 46.

¹⁸⁷ Stosuję łaciński skrót v. – *versus* na oznaczenie wersu cytowanego utworu.

lanki”, która posłużyła za tytuł omawianej pracy badaczki. Ten wers „pełen zabójczej ironii”, tak „świetnie wystylizowany”¹⁸⁸, stał się potem aforyzmem, kierującym ostrze krytyki w stronę autora *O klasycyzmie i romantyczności*. „Epitet «sielankowy» nabierał zabarwienia humorystycznego i deprecjonującego”, a „sielankowość wskazywała wręcz na fałszywość, podejrzany charakter moralny zjawisk i sytuacji określanych tym mianem”¹⁸⁹ – pisała dalej Witkowska. „Prawdziwa” sielanka „kompromitowana przez życie i historię”¹⁹⁰ nie mogła spełniać swej dotychczasowej roli. Jej miejsce zajęła „antysielankowość”, która dobrze wpisywała się w polskie narodowe klimaty polityczne. Autorka zwróciła uwagę, że Mickiewicz odróżniał „fałszywą sielskość” i „prawdziwy” idyllizm. W kursie na temat literatury słowiańskiej znajdował ową prawdziwość w przepojonych prostotą, ludowych piosnkach południowych Słowian i przeciwstawił je francuskiej sielance rokoka, chociaż jednocześnie chwalił polską poezję sielską z czasów Królestwa Kongresowego. Jednak – uznała Witkowska –

pochwała dotyczyła nie konwencji sielskich, lecz związku idylli z życiem domowym i rodzinnym, bo – jak pisał Mickiewicz: „Poeci polscy opiewają zatem życie domowe. W utworach Brodzińskiego rozpoznają się wszyscy Słowianie, bo wszędzie u nich istnieją te same obyczaje i zwyczaje...” (t. X, s. 12)¹⁹¹.

Wobec tak pojmowanej sielskości na autora *Pana Tadeusza* padły oskarżenia ze strony Słowackiego, który w *Raptularzu (Zarzuty przeciw M)* wytknął przedstawioną w eposie „wieprzowatość życia wiejskiego”¹⁹². Jak zauważył Chojnacki, kontynuator myśli Witkowskiej, w *Lilli Wenedzie* „ukryta została intencja polemiki z mocno zakorzenioną wówczas wizją nietragiczności dziejów polskich, jaką forsowali przedstawiciele (najbardziej konsekwentnie Brodziński) światopoglądu idyllicznego”¹⁹³. Badacz potraktował dzieło jako:

[...] próbę rozpisanja czy rozpoznania w dziejach „narodowego ducha” tego, co *par excellence* antyidylliczne – namiętnych uczuć, kolizji nieprzewyciężonych

¹⁸⁸ A. Witkowska, *Białe ściany polskiego domu*, w: dz. cyt., s. 174. Por. J. Ławski, „Nowi” Słowianie, w: tegoż, *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010.

¹⁸⁹ A. Witkowska, *Białe ściany polskiego domu*, w: dz. cyt., s. 174.

¹⁹⁰ Tamże.

¹⁹¹ Tamże, s. 173-174, przypis 16.

¹⁹² Tamże, s. 163 oraz przypis 3.

¹⁹³ H. Chojnacki, dz. cyt., s. 132. Zob. A. Witkowska, *Słowianie, my lubim sielanki...*, w: dz. cyt., s. 62-96.

racji, „poczucia tragizmu”, a więc tego, co wskazywałoby na walkę idei, dialektyczny ruch [jak u Mochnackiego – R.M.] stałego i zmiennego porządku wartości¹⁹⁴.

Jeszcze wyraźniej Słowacki „zdynamizował [...] – jak zauważyła Witkowska już w innym rozdziale – *Krew lać czy słodkie miody* – nieruchomy kształt słowiańskiej utopii”¹⁹⁵ w *Królu-Duchu*. Do swojskiej odmiany pejzażu arkadyjskiego Słowiańszczyzny, do której się „nie wdycha”, lecz wręcz „modli”, poeta włączył „czynnik walki idei, dialektykę napięć przeciwstawnych, wprowadził ruch, przemienność, działanie się”¹⁹⁶. Uderzył tym samym w „duchowego reprezentanta tego świata-raju, w starego rapsoda”¹⁹⁷ Zoriana, który zapewne odziedziczył swoje imię po Chodakowskim. Jak twierdziła badaczka: „W historiozofii *Króla-Ducha* nie ma miejsca dla samej idylli, ale nie może w niej dominować także prawo racji krwawej”¹⁹⁸. Witkowska słusznie rozpoznała, że

[...] dopiero gdzieś na przecięciu tych zasad przeciwstawnych wytwarza się przestrzeń historii, w której możliwe jest życie i postęp. Dlatego do słowiańskiego ogrodu-raju, gdzie leją się słodkie miody – a taka jest najdawniejsza utopia słowiańska w *Królu-Duchu* – wpuścił Słowacki węży zła [...]. Odtąd zniknie już Słowiańszczyzna-raj ziemski, a rozpocznie się historia słowiańska, zła i dobra, okrutna i łagodna, historia, w której leje się zarówno krew jak słodkie miody. Takiej Słowiańszczyźnie patronują i Popiel, i Piast. W jej zaś wizerunku moralnym pojawiają się rysy nie występujące w rajskiej utopii: zahartowanie na mękę, twardość i energia, a nade wszystko heroizm, który jest synem cierpienia¹⁹⁹.

Owe miody, o których pisał Słowacki: „Niech panem duchom mej ojczyzny będzie/ Ten oto, który leje słodkie miody” (*Król-Duch*, R. II, v. 385-386), stały się – żeby jeszcze raz zacytować badaczkę – „sygnałem wartości moralnych prawdziwie «słodkich», związanych z mitem dobrego Słowianina, legendą piastowską, z atmosferą czasów bajecznych

¹⁹⁴ H. Chojnacki, dz. cyt., s. 133. Zob. A. Witkowska, *Sielskość potępiona*, w: dz. cyt., s. 124-143. M. Mochnacki pisał: „Gdzie jest równowaga tam nie masz ruchu, tam i życia nie masz” (M. Mochnacki, *Pisma rozmaite Kazimierza Brodzińskiego*, w: *Pisma po raz pierwszy...*, dz. cyt., s. 254). A w innej rozprawie zauważył: „Gdzie nie masz żadnego przeciwieństwa, tam nie masz ruchu. Wszystko z czymś innym wiecie przeciwieństwo. A gra tych przeciwieństw sprawuje najpiękniejszy fenomen – fenomen życia” (M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. H. Życzyński, Kraków 1923, s. 67).

¹⁹⁵ A. Witkowska, *Krew lać czy słodkie miody*, w: dz. cyt., s. 147.

¹⁹⁶ Tamże, s. 146-147.

¹⁹⁷ Tamże, s. 146.

¹⁹⁸ Tamże, s. 147.

¹⁹⁹ Tamże, s. 147-148, 149.

i pięknych, gdy panował «król oracz – sędzia spraw... pod jabłoniami» (R. IV, v. 378)²⁰⁰.

Wizja Słowiańszczyzny w poemacie jawi się zatem i jako „miodna” Piastowska Arkadia i jako Popielowy „bicz Boży” (Witkowska) krwawej, narodowej historii. Chociaż ten, wywiedziony z tradycji śródziemnomorskiej, arkadyjski sztafaż zakorzenił się na tyle w literaturze polskiej, że poeci – według badaczki – uznali Polskę za „córę Południa”, to jednak romantycy odkryli inną „kuźnię natchnień romantycznych” – „północną” mitologię i nazwali siebie „Synami Północy”²⁰¹. Bo właśnie stamtąd, z „krainy olbrzymów lodu” (22) – jak chciał Mochnacki w rozprawie *O duchu i źródłach poezji w Polsce* – „trochę na sposób barokowego oksymoronu” miał wybuchnąć „żar i ogień nowych uczuć” poezji, która zlodowaciała, stała się prozaiczna „przez naśladowanie (dawniej) Greków i Rzymian, (teraz) Francuzów” (23) „pod rozkosznym niebem Grecji i Italii”²⁰².

Jeszcze wyraźniej Witkowska uwypukliła romantyczną „antysieliskość” w książce *Ja, głupi Słowianin* (1980), używając terminu „antydydyla”. Zaletą tej lektury, której tytuł zaczerpnęła autorka z Norwidowskiej frazy, jest sformułowanie wniosków na temat zmiany wizerunku dawnej Słowiańszczyzny, dokonanej przez romantyków. Innymi słowy: badaczka powtórzyła swoje tezy, ale uczyniła to w sposób przejrzystszy, skupiwszy się głównie na wyjaśnieniu, dlaczego i w jaki sposób romantycy odrzucili „słodką wizję Słowiańszczyzny”, czy – jak pisała w innym miejscu – „zatrute życie kołacze”²⁰³.

Powodów do takiej interpretacji było kilka. Romantycy w sielskiej projekcji Słowiańszczyzny nie mogli, by sparafrazować słowa Mochnackiego, „rozpoznać się we własnym narodowym jestestwie”. Nie poszukiwali śladów słowiańskich dziejów po to tylko, aby stworzyć kronikę historyczną, ale głównie dlatego, że przeszłość determinowała niejako teraźniejszość i pozwalała zrozumieć przyszłość. Jak istotne to było po wybuchu powstania listopadowego, chyba nie należy już tłumaczyć. Romantycy pragnęli wnikać w „filozofię historii i swoistą metafizykę

²⁰⁰ Tamże, s. 145. Fragment *Króla-Ducha* cytuję za A. Witkowską z wyd. J. Słowacki, *Król-Duch*, w: *Dzieła*, t. V, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959. Skrót R. oznacza rapsod, v. – *versus* (wers).

²⁰¹ A. Witkowska, *Sielanin na roli*, w: dz. cyt., s. 115-117.

²⁰² Tamże, s. 116. Cyfra w nawiasie oznacza numer strony, z której pochodzą cytaty z rozprawy M. Mochnackiego. Tenże, *O duchu...*, w: *Pisma po raz pierwszy...*, dz. cyt., cyt. za: tamże.

²⁰³ A. Witkowska, *Ja, głupi Słowianin*, Kraków 1980, s. 8.

dziejów”; chodziło o „kategorie myślenia dotyczące człowieka, narodu, ludzkości”²⁰⁴. Bo, jak pisała Witkowska, „Słowianin poddany zostanie przez nich [romantyków – R. M.] próbie i z tej próby wyjdzie nowożytnym człowiekiem”²⁰⁵. Mickiewicz pod wpływem Towiańskiego opowie o „dociskach” Opatrzności w *Prelekcjach paryskich*, Słowacki zaś napisze o „pochodzie Ducha”, który, poprzez zesłane przez historię cierpienia, będzie kroczył ku całkowitemu wyzwoleniu²⁰⁶.

Zdaniem Aliny Witkowskiej, autor *Lilli Wenedy i Króla-Ducha* „tworzył poetycki mit początku, nie zaś hipotetyczną kronikę przedwiekowych wydarzeń”²⁰⁷. I miał do tego prawo, bo „znając «punkt dojścia» historii Polski”, potrafił ująć ją w mit początku, kryjący w sobie „tajemnicę przyszłości”²⁰⁸. W opinii badaczki chodziło o romantyczną teorię podboju, dzięki której romantycy mogli rozpoznać naszą północną narodową genealogię i w „synach Północy” widzieć protoplastów państwa lechickiego. Owa fascynacja Północą, zwłaszcza u Słowackiego, włączająca „polską Słowiańszczyznę w krąg kultury Północy”, jej „estetycznej wizji”²⁰⁹ stanie się swoistą, oryginalną cechą literatury romantycznej.

Badania na polu filologii: Margaret Schlauch

Margaret Schlauch zamieściła swoje badania nad mitologią Północy w artykule „*Edda*” w *poezji Słowackiego*. Zdaniem autorki, poeta mógł znać dzieło z dyskusji toczących się wokół jej wydania. Za inne potencjalne źródła wiedzy Słowackiego o mitologii Północy badaczka uznała zawarte w notach biograficznych Lelewela przekłady i parafrazy *Eddy* lub dzieła o niej traktujące: P.H. Malleta, J. Pinkertona, F.D. Gräterera, F. Majera, R. Nyrupa, Jakoba Grimma oraz Friedricha Rühsa²¹⁰.

Slauch, przedstawiając związki twórczości Słowackiego z tekstami eddaicznymi, oparła się głównie na badaniach Wiktora Hahna *Studium nad genezą „Lilli Wenedy”* (Lwów 1894) i monografii Juliusza

²⁰⁴ Tamże, s. 10.

²⁰⁵ Tamże, s. 11.

²⁰⁶ Tamże, s. 16.

²⁰⁷ Tamże, s. 33.

²⁰⁸ Tamże, s. 34.

²⁰⁹ Tamże, s. 35. O romantycznej teorii podboju piszę szerzej w części drugiej, w podrozdziale „*Lilla Weneda*” a teoria podboju.

²¹⁰ Por. M. Schlauch, dz. cyt., s. 39.

Kleinera *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”* (1920)²¹¹.

Badaczkę szczególnie interesowała odpowiedź na pytanie, dlaczego i w jaki sposób Słowacki połączył w *Lilli Wenedzie* „tematykę skandynawską i celtycką”²¹². Zdaniem Schlauch, stało się to za sprawą pomieszczenia „dwóch różnych mitologii oraz dwóch odrębnych grup etnicznych”²¹³. W jej opinii zagadkę można by rozwiązać dzięki źródłom wymienionym przez Lelewela w bibliografii zamieszczonej w pierwszym wydaniu *Eddy* (1807). Mallet, na którego powoływał się tłumacz, pisał bowiem w *Histoire de Dannemarc* (I, rozdz. 4), że Odyn, najwyższy w panteonie bóstw skandynawskich, „był przywódcą «scytyjskich» Asów (tzn. Aesyarów) i że towarzyszyło mu dwunastu kapłanów-sędziów, będących «rodzajem druidów», co przypomina [według badaczki – R.M.] harfiry z *Lilli Wenedy*”²¹⁴. Co więcej, w przekładzie *Eddy* Mallet, powołując się na Macphersona, utożsamiał Odyna z celtyckim bogiem Lodą oraz wymiennie używał skandynawskich i celtyckich nazw mitologicznych. Stwierdził nawet w przedmowie, że dzięki *Eddie* czytelnik będzie mógł uzyskać wiedzę o celtyckich kapłanach-druidach oraz ich obrzędach.

Jak uznała Schlauch, te wiadomości, bezkrytycznie przyjęte przez Lelewela, powtórzył potem autor *Lilli Wenedy*. Wenedów nazwał Scytami, którzy praktykują kult Odyna (IV, 3)²¹⁵.

Autorka artykułu spośród wspólnych motywów występujących w utworach Słowackiego i tekstach eddaicznych szczególną uwagę zwróciła na te dotyczące serca oraz węży. Pierwszy z nich poeta mógł zaczerpnąć z historii opisanej przez Grimma (chodzi o eddaiczny poemat *Atlakvida*). Traktuje on o losie jednego z Nibelungów, Högniego, który zginął, gdy wydarto mu z piersi serce. Według Schlauch, Słowacki przeformułował ten motyw w *Lilli Wenedzie* i *Poemacie Piasta Dantyszka*. W dramacie ową replikę stanowi fraza, gdy Gwinona zwraca się do Derwida: „O twardy człowieku – Nigdyż twe serce przede mną nie zadrzy?”, a bohater w odpowiedzi wyznaje: „Wyjm je i zobacz” (IV, 3). W drugim z wymienionych utworów Słowacki zamieszcza motyw eddaiczny w scenie, w której serce męznego rycerza zostaje przeciwstawione sercu tchórza (II, v. 733-47).

²¹¹ Por. tamże s. 39 i 34, przypis 1.

²¹² Tamże, s. 39.

²¹³ Tamże.

²¹⁴ Tamże.

²¹⁵ Por. tamże, s. 39-40.

Obrazy zaczerpnięte z *Eddy* i dotyczące węży znajdujemy również w *Lilli Wenedzie* oraz *Poemacie Piasta Dantyszka*. W dramacie prawdopodobnym źródłem zapożyczenia Słowackiego jest scena, gdy Gunnar, drugi z Nibelungów, grając na harfie, próbuje uspokoić grożące mu węże. Poeta przeobraża ów motyw: przedstawia Lille, harfiarkę, która pragnie, tak jak bohater Północy, uchronić swojego ojca, Derwida, od ukąszeń wściekłych gadów. Innym źródłem inspiracji Słowackiego, wskazanym już przez samą badaczkę, mogła być scena ze skaldycznego poematu *Krákumál*, w której została opisana śmierć głównego bohatera Ragnara. Więziony w studni, zginął on od ukąszeń węży. Ten „północny” utwór mógł – zdaniem Schlauch – wpłynąć na obraz węży, które żywiły się ludzkimi ciałami w *Poemacie Piasta Dantyszka*²¹⁶.

Badaczka, analizując podobne motywy w poemacie *Krákumál* i dramacie *Lilla Weneda*, skupiła się na postaci Rozy Wenedy. W przekonaniu autorki wzorem dla tej kreacji była prawdopodobnie jedna z dwunastu Walkirii-czarownic, które śpiewały pieśń w przeddzień bitwy pod Clontarf w Irlandii (1014 rok). Owa pieśń stanowi zapowiedź śmierci irlandzkiego króla Briana walczącego z Wikingami. Także ta postać mogła, według Schlauch, posłużyć Słowackiemu do kreacji Derwida, przywódcy Wenedów, który ginie z rąk wrogich Lechitów. Pieśń znajduje się w *Sadze Njala, Nordische Blumen* Grätera, tłumaczył ją wcześniej Herder, istniał też tekst łaciński²¹⁷.

Jednocześnie Schlauch przypuszczała, że tekst utworu *Krákumál* był znany Słowackiemu raczej z parafrazy zawartej w *Les Martyrs* Chateaubrianda niż z jakiejś wersji niemieckiej. Zaznaczyła, że Hahn zwrócił uwagę na pewną paralelę między inwokacją Rozy i refrenem francuskiej pieśni: *Pharamond! Pharamond! Nous avons combattu avec l'épée*, ale nie zauważył związku owej pieśni z „północnym” poematem²¹⁸.

W ostatniej części swojego artykułu Schlauch poddała analizie dramat *Beniowski*. Jej zdaniem, w utworze tym znajdujemy „bardziej ludzkie i zarazem bardziej okrutne wyobrażenie Odyna oraz Walkirii”²¹⁹. Jest tam mowa również o Walhalli, prorocctwie dotyczącym wilka Fenrisa i *Ragnarök*. Badaczka celnie podsumowała:

²¹⁶ Por. tamże, s. 41.

²¹⁷ Por. tamże, s. 42.

²¹⁸ Por. tamże, przypis 22a.

²¹⁹ Tamże, s. 42.

Różne sugestie, jakie Słowacki znalazł w źródłach islandzkich, okazują się u niego gruntownie przerobione, niekiedy prawie nie do poznania. We wszystkich bowiem wypadkach – czy to dotyczy *Poematu Piasta Dantyszka*, *Lilli Wenedy*, czy też dramatu *Beniowski* – otrzymały one całkowicie nowe znaczenie, harmonizujące z epoką, w której poeta żył, i z nurtującymi go problemami. W świetle jego zapożyczeń z literatury staroskandynawskiej siła i oryginalność wyobraźni Słowackiego nie tylko nic nie traci, lecz przeciwnie, zyskuje²²⁰.

Kontynuatorzy badań: Hieronim Chojnacki i Andrzej Nils Ugglå

Hieronim Chojnacki w pracy *Polska „poezja Północy”* (1998) dokonał interpretacji trzech romantycznych dzieł literackich: *Marii Antoniego Malczewskiego*, *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego i *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego. Głównym problemem, jaki podjął badacz, była rekonstrukcja romantyzmu, ujęta w sposób geograficzno-kulturowy i oparta na Staĕłowskiemu podziale: Północ – Południe. Owa idea ujawniła nie tylko nową „północną” wizję poezji, człowieka i świata, lecz także stanowiła ważki argument dla nowego ujęcia sytuacji w kulturze europejskiej, opartej dotychczas na micie śródziemnomorskim. Badane przez Chojnackiego dzieła stanowią przykłady różnych realizacji literackiej problematyki Północy. *Maria* jest interpretacją wczesnoromantyczną, *Irydion* i *Lilla Weneda* – już późniejszą, polistopadową.

Chojnacki zmierzał do uzasadnienia tezy, że romantycy poprzez refutację Południa na rzecz Północy, funkcjonującej jako mit barbarzyński, dokonali rozszerzenia projektu kultury, wspierającej się do tej pory tylko na mitologii śródziemnomorskiej. Posługując się kategoriami Północy i Południa, wykazał, w jaki sposób owe kategorie objaśniały „ducha narodu i programy aktywizmu społecznego”, skierowane „na zachowanie świadomości narodowej oraz na przekroczenie rzeczywistości rozbiorowej”²²¹. Zaletą lektury Chojnackiego było ujawnienie niejednolitej linii motywacyjnej dramatu. Według badacza, wynikało to z zastosowania przez poetę swoistego typu ironii romantycznej. Rozziew między „działaniem owej ironii a wpisaniem w tekst zespołem idei, zwłaszcza mesjanistycznych” staje się „źródłem dodatkowych napięć dramatycznych”²²².

²²⁰ Tamże, s. 44.

²²¹ H. Chojnacki, dz. cyt., s. 30.

²²² Tamże, s. 183.

Autor Polskiej „*poezji Północy*”, powołując się na teoretyka tragizmu Jules’a Monnerota, posłużył się kategorią heterotelli (niecelowości) jako istoty „ironii losu”²²³. Polega ona na tym, iż działanie musi wymykać się temu, który owo działanie podejmuje, chociaż ważne jest, aby się ono nie wymykało. Przykładem takiej ironii losu jest Edyp, do którego Chojnacki porównał Wenedów. Chociaż i w jednym, i w drugim przypadku los bohaterów jest przesądzony, to postaci z dramatu Słowackiego są mniej samodzielne, mniej świadome i bardziej nieodpowiedzialne niż bohater greckiej tragedii. Wenedowie chcą „przerzucić” zdolność do pokierowania swoim przeznaczeniem na „czynnik zewnętrzny”, który doprowadzi ich „do sedna tragicznego losu”²²⁴. Zdaniem badacza, staje się tak dlatego, że Wenedowie powierzają swoją sprawę człowiekowi przypadkowemu, tchórzowi i kłamcy, Ślázowi. W tym kryje się „kolizja”, która polega na „bezsensownej rozbieżności celów, ironicznej heterotelii”²²⁵.

Chojnacki sformułował ostateczny wniosek: istnieje związek między ową ironią a Północą. Polega on na łączeniu fatum z absurdem, tragicznego patosu z groteską, uwypukleniu kontrastów i napięć podkreślających tajemniczość świata. Ironia niejako wszystko to tonuje. Bo „dzięki [niej – R.M.] tym mniej podniosłej marmurowości, tym więcej frenezji, a więc sposobu prezentacji, który Słowacki wiązał z Północą”²²⁶. Chojnacki zastanawiał się, czy owa ironia nie jest też „grą dystansu autorskiego wobec samej stylizacji «północnej»”²²⁷. Chociaż badacz nie uznał Słowackiego za przekonanego apologetę Północy, to przyznał, iż poeta jest „kreatorem [jej – R.M.] wielowymiarowego świata”²²⁸.

W zakończeniu rozprawy badacz poruszył zagadnienia regionalizmu i egzaltacji kulturowej, które przybrały zarówno negatywne, jak i pozytywne kształty. Pierwsze z nich objawiają się w tzw. ruchu volkistowskim, jednej z niebezpiecznych form faszyzmu, drugie zaś w projektach estetycznych Ortegi y Gassetta (Południe) i Johna Reada (Północ)²²⁹.

²²³ Tamże, s. 185.

²²⁴ Tamże, s. 186.

²²⁵ Tamże.

²²⁶ Tamże.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ Tamże.

²²⁹ Por. tamże, s. 30. Zob. R. Gaj, *Ortega y Gasset*, Warszawa 2007.

*

Z kolei Andrzej Nils Ugglą podjął badania komparatystyczne. Skupił się głównie na związkach i paralelach literatury polskiej i szwedzkiej od czasów romantyzmu aż po współczesność. Do zainteresowań specjalisty należał krąg najbardziej cenionych poetów i pisarzy zarówno w naszym kraju, jak i za granicą. Należy tu wymienić: Adama Mickiewicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Zofię Kossak, Marka Hłaskę, Leopolda Tyrmanda, Jerzego Andrzejewskiego, Czesława Miłosza i Wisławę Szymborską. Ze względu na temat swojej pracy skoncentruję się na ustaleniach badacza dotyczących epoki romantyzmu. Za autorem wykładu *Adam Mickiewicz a literatura szwedzkiego romantyzmu*²³⁰ przedstawię recepcję twórczości twórcy *Pana Tadeusza*, z którego literackimi dokonaniem usiłowano zapoznać szwedzkie środowisko literackie.

W tym miejscu wypada dodać, że w Szwecji znano również twórczość innego polskiego romantycznego poety, Zygmunta Krasińskiego. „Sporadyczne porównania twórczości Adama Mickiewicza z twórczością Zygmunta Krasińskiego – pisał Ugglą – ze względu na mistycyzm i [jak sądzono – R.M.] «skrajny pesymizm» Mickiewicza, wypadały na jego niekorzyść, natomiast o Juliuszu Słowackim nie pisano w ogóle”²³¹.

Zgodnie z ustaleniami badacza należy przyjąć, że istnieją zasadnicze różnice między romantyzmem w Polsce i w Szwecji. Dotyczą one zarówno ram czasowych, jak i „poziomów estetycznych”. Gdy w kraju naszych bałtyckich sąsiadów romantycy właściwie kończyli swoją działalność literacką, by wejść w epokę tzw. liberalizmu, który w zasadzie odpowiadał polskiemu pozytywizmowi, w Polsce trwał pierwszy okres romantyzmu zakończony wybuchem powstania listopadowego. Odmienne ramy czasowe miały niewątpliwie wpływ na tematykę utworów literackich, i, co niezmiernie ważne, oba prądy różniły się koncepcją pojmowania roli poety i poezji. Ugglą pisał:

Różnice między młodym romantyzmem szwedzkim i polskim oddane są symbolicznie w dwóch mottach, do *Prologu* [szwedzkiego poety Atterboma – R.M.] i *Ody do młodości* [Mickiewicza]. Atterbom cytuje Goethego: „Forma jest w twojej duszy”, a Mickiewicz Schillera: „Stare formy trzeba skruszyć”²³².

²³⁰ Por. A. Nils Ugglą, *Adam Mickiewicz a literatura szwedzkiego romantyzmu*, w: tegoż, *Polska literatura w Szwecji. Dwanaście wykładów*, Gdańsk 2003, s. 32-47.

²³¹ Tamże, s. 54.

²³² Tamże, s. 47.

O ile bowiem romantyczna literatura szwedzka nigdy tak wyraźnie nie wyzwoliła się z klasycyzmu, o tyle w Polsce trwała zacięta walka między klasykami i romantykami, a romantyzm pojmowano jako bunt przeciw skostniałym formom tradycji klasycystyczno-oświeceniowej. Sytuacja literatury w Szwecji wynikała zapewne z faktu, że w okresie klasycyzmu kraj ten przeżywał „złoty wiek” swojej kultury, której ośrodkiem była Akademia Szwedzka – królewska instytucja mająca poparcie szwedzkiego władcy Gustawa IV Adolfa. Ugglą pisał o czterech podstawowych różnicach między romantyczną literaturą w Szwecji i w Polsce. Formułował je w następujących hasłach: „stosunek romantyków do klasycyzmu”²³³, „przynależność społeczna pisarzy”, „zaangażowanie w życie polityczne” oraz „stosunek do religii”²³⁴. Ponieważ pierwsze zagadnienie zostało już pokrótce przedstawione, należy omówić teraz kolejne rozbieżności, dzięki którym ujawni się również stosunek skandynawskich poetów do mitologii Północy.

Jak już wspomniałam, w Szwecji nie zaobserwowano zjawiska walki klasyków z romantykami. Oba kierunki oddziaływały na siebie w „sposób pokojowy”, a nawet zostały wchłonięte przez siebie, co spowodowane było także odmienną od polskiej pozycją społeczną poetów i pisarzy. Jak pisał Tigerstedt: „Typowy szwedzki romantyk jest profesorem, który ze swej katedry przemawia do słuchających go z zapartym tchem uczniów”²³⁵.

Szwedzka literatura romantyczna – pisał Ugglą – „nie wydała bohaterów z «rozdartą duszą» ani «rewolucjonistów». Utwory szwedzkiego romantyzmu są literaturą społeczną, mieszczańską i konserwatywną”²³⁶, jakże odmienną od polskiej, której twórców – szczególnie tych działających w tajnych związkach narodowyzwoleńczych – po wybuchu powstania listopadowego czekały represje i zsyłki na Sybir. Przykładem może być los Mickiewicza, który, co prawda, wykładał w Collège de France, ale na skutek polityki rządu francuskiego musiał z tych zajęć zrezygnować.

Odmienna pozycja społeczna szwedzkich romantyków wiązała się z sytuacją polityczną naszego kraju. Romantyzm w Polsce, poprzedzony okresem rozbiorów, rodził się w państwie, które utraciło swoją niepodległość. Jednocześnie zaś wybuch, a potem upadek powstania listopadowego rozpoczął czas Wielkiej Emigracji. Powstającej na obczyźnie

²³³ Tamże, s. 34.

²³⁴ Por. tamże, s. 34, 36-37, 39.

²³⁵ E. N. Tigerstedt, *Svensk litteraturhistoria*, Stockholm 1953, s. 245, cyt. za: tamże s. 36.

²³⁶ A. Nils Ugglą, dz. cyt., s. 36.

poezji niezmiennie towarzyszyła problematyka narodowa. Natomiast w Szwecji panował pokój, a zatem nie istniała potrzeba politycznego angażowania się ludzi pióra. Pewne jednak narodowe tendencje związane z utratą Finlandii na rzecz Rosji w 1809 roku dawały o sobie znać w działalności tzw. Związku Gockiego. Brzmiały one o wiele słabiej niż głos Mickiewicza w *Konradzie Wallenrodzie* i *III części Dziadów*. Poeci szwedzcy – Gustaw Geijer, Stagnelius czy najbardziej znany i tłumaczony w Polsce Esaias Tegnér – pisali wprawdzie utwory o charakterze patriotycznym, lecz bezpośrednio nie odnosili się do sytuacji społeczno-politycznej. Problematyka ich dzieł dotyczyła raczej nordyckiej mitologii, dzięki której rozdziła się bliżej niesprecyzowana myśl o renesansie „Wielkiej Północy”²³⁷.

Także religijne tło literatury polskiej, powiązanej z ideą mesjanistyczną, było powodem „rozchodzenia się” romantycznej literatury obu krajów oraz znacznie utrudniało zrozumienie twórczości Mickiewicza. „W protestanckiej Szwecji – twierdzi Ugglą – mesjanizm [...] traktowany był jako skrajny fanatyzm religijny”, chociaż jego „namiastkę” można zaobserwować i u szwedzkich romantyków. Jednak „gdy Mickiewicz myśl mesjanistyczną umieszczał w konkretnym kontekście dyskusji politycznej, a w jej centrum stawiał przyszłość Polski i innych krajów Europy”, to „w literaturze szwedzkiej idea mesjanizmu jest niejasna, rozplywająca się w mitologii nordyckiej”²³⁸. Dla jej zobrazowania niech posłuży fragment wiersza Tegnéra zatytułowanego *Svea*:

Mam widzenie!
 (Słuchaj mego słowa!)
 Drży ziemia, niebo płonie.
 Walkirie pędzą
 na spienionych koniach
 Witajcie śmierci amazony!
 Dzisiaj się walka rozegra.
 [...]
 Już widzę boga
 włos kędzierzawy,
 a kwieciami zarasta
 każdy jego ślad.
 Podnosi już wolnych

²³⁷ Tamże, s. 37-38.

²³⁸ Tamże, s. 40.

w ojcowskie objęcia.
Przekuj miecz na kosę,
Pokój zwie się on²³⁹.

Jak zauważył Uggla: „szwedzki poeta przedstawia wizję Zbawiciela, wynurzającego się z mitycznego świata nordyckiego, prowadzącego naród do zwycięstwa nad bliżej niezidentyfikowanym wrogiem, jego celem zaś jest wieczysty pokój na ziemi”²⁴⁰. Przykładem prezentacji osobliwego stosunku do Boga jest również inny wiersz tegoż autora zatytułowany *Melancholia*:

Powiedz Panie, jak długo ta noc trwać będzie?
Czy nigdy się nie skończy?
Sierp księżycy przesuwa się zbyt wolno,
A gwiazdy zapłakane idą i idą bez końca²⁴¹.

Tematem utworu są odczucia porzuconego przez kochankę niešťczęśnika, którego relacje z Bogiem ograniczają się do szukania u Niego pocieszenia. Uggla zestawił tę sytuację z losem Konrada z III części *Dziadów*. „U Mickiewicza – twierdził badacz – [bohater – R.M.] staje do rozprawy z Bogiem w imieniu całego narodu polskiego, w imieniu milionów. W literaturze szwedzkiej natomiast spotkania z Bogiem mają charakter czysto osobisty”²⁴².

W swoim wykładzie Uggla nie tylko wydo był istotne różnice między romantyzmem szwedzkim i polskim, lecz także wskazał na ich wspólne aspekty. W opinii badacza należą do nich: „egzotyzm” oraz „mistyka przyrody i ludowość”²⁴³. Pierwszy aspekt przejawiał się w zainteresowaniach dotyczących Orientu i egzotyki (*nota bene* tak jak w innych europejskich krajach). Pewne podobieństwo pod tym względem można dostrzec w *Sonetach krymskich* (*Burza, Stepy Akermańskie*) Mickiewicza i w poemacie *Vikingen* Geijera. O ile jednak u polskiego poety egzotyzm łączy się z tęsknotą za ojcystym krajem, o tyle tematyka utworu szwedzkiego autora wskazuje na powrót do mitycznych czasów Północy²⁴⁴.

Natomiast jako przykład wspólnego zainteresowania mistycyzmem przyrody i ludowością autor wykładu wskazał na *Świteziankę* ze zbioru

²³⁹ E. N. Tigerstedt, dz. cyt., s. 97-98, cyt. za: tamże.

²⁴⁰ A. Nils Uggla, dz. cyt., s. 40.

²⁴¹ E. N. Tigerstedt, dz. cyt., s. 120. cyt. za: tamże, s. 41.

²⁴² A. Nils Uggla, dz. cyt., s. 40.

²⁴³ Tamże, s. 41-43. Zob. podrozdziały o takich tytułach.

²⁴⁴ Por. tamże, s. 41-42.

Ballad i romansów Mickiewicza oraz *Den lille kologossen* (*Synek węglarza*) wspomnianego już Geijera. Za badaczem warto zauważyć, iż ludowa bajka szwedzka czerpała głównie z niemieckiej i, chociaż wydawałoby się, że rola przyrody jest istotna, to zostaje ona w utworze „[...] oddramatyzowana. Geijer – stwierdza dalej Uggla – eksponuje w bajce, znane od średniowiecza przekonanie ludowe, że wiara w Boga zapewnia człowiekowi spokój na Ziemi oraz życie pozagrobowe”²⁴⁵. W porównaniu z wierszem Geijera Mickiewiczowska ballada, żeby zgodzić się z badaczem, zawiera w sobie głębsze treści. Można mówić tu nie tylko o siłach przyrody, które wymierzają karę niewiernemu kochankowi, lecz także „o etosie, wierzeniach pogańskich i obyczajach”²⁴⁶.

Należy przy tym dodać, że komparatystycznych badań nad zagadnieniami ludowości w literaturze polskiej i szwedzkiej podjęła się również Ewa Teodorowicz-Hellman²⁴⁷.

Wyodrębniwszy zatem dwa wspólne aspekty romantycznej literatury szwedzkiej i polskiej, Uggla zwrócił również uwagę na „podobieństwa pozorne”²⁴⁸ między młodymi romantykami z Uniwersytetu Uppsalskiego i Wileńskiego. O wspólnocie myśli i idei objawiających się w buncie przeciw klasycyzmowi i racjonalizmowi można mówić w kontekście związków studenckich: tzw. Phosphorystów i Filomatów. Obydwa środowiska dzielił jednak cel nadrzędny. Podczas gdy studenci uppsalscy pragnęli wypracować nowy program dla poezji w duchu filozofii platońskiej, to członkom Towarzystwa Filomatów przyświecała myśl o walce narodowo-wyzwoleńczej, wyrażana skrycie w ich twórczości²⁴⁹.

Badacz rozpoznał pewne paralele między utworami wspomnianego już Atterboma i Mickiewicza. Dla ich zobrazowania dokonał krótkiej analizy fragmentów wiersza szwedzkiego poety zatytułowanego *Prolog* oraz Mickiewiczowskich: *Ody do młodości*, ballady *Romantyczność* oraz *Pieśni Filaretów*. Cytuję strofy wiersza Atterboma:

²⁴⁵ Tamże, s. 42.

²⁴⁶ Tamże.

²⁴⁷ Tamże, s. 43. Zob. E. Teodorowicz-Hellman, *Adam Mickiewicz' humoresker och en svensk folksaga (Humoreski Mickiewicza a szwedzka bajka ludowa)*, „Acta Suesco-Polonica” 1997, nr 6, s. 35-44. Jak zauważył A. Nils Uggla, wspomniana badaczka jest autorką pracy *Pan Tadeusz w szwedzkich przekładach. Nauka o literaturze polskiej za granicą*, t. VI, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 2001.

²⁴⁸ A. Nils Uggla, dz. cyt., s. 44.

²⁴⁹ Por. tamże, s. 44-45 i 47.

A stara Noc na tronie z lodu
 Pokrywa płaszczem miejsce zabląkania,
 Jej blade duchy straszą spokój,
 Letnich, motyli minot lata.
 [...]

 Z pustyń nieba,
 Wśród mgieł tonących;
 Phosphoros kroczy w dal;
 Już błyszczą lasy, róż lśniące pasy,
 A gwiazdy kąpią się już
 W dzwoniącej fali
 Jak jarzący się kurz²⁵⁰.

Aby podążyć za wskazaniem badacza, porównajmy fragment utworu z frazą Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*:

Patrz na dół – kędy wieczna mgła zaciemnia
 Obszar gnuśności zalany odmětem:
 To ziemia!
 [...]

 Świat rzeczy stanął na zrębie;
 Szumią wichry, cieką głębie,
 A gwiazdy błękit rozjaśnia
 [...]

 Pyskają nieczułe lody
 I przesady światło ćmiące;
 Witaj, jutrenko swobody,
 Zbawienia za tobą słońce!²⁵¹

Zdaniem Uggli, Atterbom pisał o poezji, która „uległa «gwałtowi dokonanemu na wolnej fantazji twórczej, [a – R.M.] niebiańskie tony wchłonięte zostały przez skostniały świat»²⁵². Bardzo podobne tony brzmia z kart Mickiewiczowskiej ody. Obu poetów łączy „wiara w ostateczne zwycięstwo poezji”²⁵³.

W innej części *Prologu* badacz rozpoznał także podobieństwa z *Romantycznością*. Słowa Mickiewicza: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie/ Niż mędrca szkiełko i oko”²⁵⁴ odpowiadają poezji szwedzkiego au-

²⁵⁰ „Den nya vitterheten”, Prolog till tidskriften Phosphoros, w: P. D. A. Atterboms samlade dikter IV. Liriska dikter. Andra delen, Örebro 1863, s. 35, cyt za: tamże, s. 45, (przyp. 13) i 46.

²⁵¹ A. Mickiewicz, *Wybór pism*, Warszawa 1952, s. 8-9, cyt. za: tamże, s. 45-46.

²⁵² A. Nils Uggl, dz. cyt., s. 45.

²⁵³ Tamże, s. 46.

²⁵⁴ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 24, cyt. za: tamże.

tora, nakierowanej na siłę i wiarę, które „zwyciężone zostały przez «furie praktyczności»”²⁵⁵, czyli racjonalistyczne formy. Triumfowi uczucia nad rozumem jeszcze dobitniej patronuje *Pieśń Filaretów*:

Cyrkla, wagi i miary
Do martwych użyj brył;
Mierz siłę na zamiary,
Nie zamiar podług sił²⁵⁶.

Jak stwierdza autor wykładu, utwór Atterboma utrzymany jest niemal w identycznym tonie. Jednak największe zainteresowanie poezją Mickiewicza w Szwecji wzbudził *Pan Tadeusz*, który cieszył się przychylnym przyjęciem w takim samym stopniu, jak poemat Goethego *Herman i Doro*. Epos polskiego romantyka ze względu na tematykę (obraz dworku, opisy przyrody, humor i stosunek narratora do bohaterów), a także charakter narodowy, przyrównywano do *Älgskyttarne (Łowcy łosi)* Johana Ludwiga Runeberga. Popularyzacji twórczości polskiego romantyka w protestanckiej Szwecji nie sprzyjał, jak zostało to już wspomniane, nie tylko jej religijny ton wraz z ideą mesjanizmu, lecz także negatywny stosunek ówczesnego króla Karola XIV Jana do powstania listopadowego i wynikające z tego problemy polskiej emigracji. Środowisko emigracyjne w Szwecji pierwszej połowy XIX wieku nie wypracowało sobie mocnej pozycji ze względu na wspomniane uwarunkowania.

Odmierna sytuacja była w Norwegii. Emigranci skupieni wokół wydawcy pisma „Skilling Magazin”, Karola Dzwonkowskiego, stworzyli ośrodek w Kristianii (dzisiejsze Oslo). Z poezją Mickiewicza zapoznał norweskich czytelników sam wydawca, pisząc wstęp prezentujący sylwetkę poety do pierwszego wydania jego poematu *Farys* (1834) w przekładzie romantycznego pisarza norweskiego Henryka Wergelanda. Jednak na większe zainteresowanie i recepcję Mickiewiczowskiej twórczości przyszło emigrantom czekać aż do wybuchu powstania styczniowego, popartego zresztą przez szwedzkiego króla Karola XV. Nastąpiła wówczas konsolidacja środowiska emigracyjnego, które w dużym stopniu przyczyniło się do popularyzacji literatury polskiej, zwłaszcza zaś dzieł autora *Pana Tadeusza*²⁵⁷.

²⁵⁵ A. Nils Ugglą, dz. cyt., s. 45.

²⁵⁶ A. Mickiewicz, dz. cyt., s. 9, cyt. za: tamże, s. 46.

²⁵⁷ Por. A. Nils Ugglą, dz. cyt., s. 55-56.



Drzewo Yggdrasil by Friedrich Wilhelm Heine

II
POETYKA SŁOWACKIEGO
A MITOLOGIA PÓŁNOCY



Posąg Odyna wykonany przez H. E. Freund (1825-1827),
Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhaga

***Edda* jako źródło wiedzy o mitologii Północy**

Czym jest *Edda*?

Wokół *Eddy* tworzy się spór. Dotyczy on miejsca i czasu powstania utworu, jego autorstwa, a także etymologii nazwy dzieła.

W sporze o miejsce powstania *Eddy* współzawodniczą: Islandia, Norwegia, Dania, Grenlandia, a także Szkocja i Anglia¹. Brak też jednoznacznej opinii wśród badaczy: czy dzieło przedstawiające mitologię Północy jest tworem oryginalnym, czy też stanowi ono kompilację różnych mitów, począwszy od biblijnych, poprzez grecko-rzymskie, aż do indyjskich i perskich włącznie². Trzeba w tym miejscu dodać, że spór dotyczy tzw. *Eddy starszej*, zwanej też *Eddą poetycką*³. Wnioski badaczy zmierzają do ustalenia, że nie jest ona utworem jednolitym, lecz powstałym w różnym czasie historycznym. Jedni z badaczy przyjmują, iż eddaiczne pieśni zostały

¹ Por. J. Ros, *Hieroje Północy*, Warszawa 1969, s. 190. Trzeba dodać, iż wpływów staroangielskich doszukał się Sophus Bugge. Zdaniem tego badacza, świadczy to o tym, że autorzy pieśni przebywali przez pewien czas w Anglii. W jego opinii pieśni *Eddy* nie są jednak kopią angielskich tekstów. Także Bjor Collinder (1922) sądził, że w epoce Wikingów większe wpływy były z Anglii niż z Niemiec, ponieważ Yorkshire i ziemie na północ od Yorku oraz duże obszary Irlandii i Szkocji znajdowały się pod panowaniem Normanów. Na ten temat zob. też: A. Załuska-Strömberg, *Wstęp do Edda poetycka*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. XLII. Autorka dokonała przekładu ww. dzieła na język polski.

² Sophus Bugge twierdzi, że *Edda* nie jest utworem autentycznym i oryginalnym, lecz kompilowanym, wzorowanym na przypowieściach klasycznych, judaistycznych i chrześcijańskich. Por. na ten temat J. Ros, dz. cyt., s. 190.

³ W dalszej części rozdziału objaśniam terminologię *Edda starsza /poetycka* i *Edda młodsza /prozaiczna*.

zebrane od IX do XI wieku. Niektórzy wysuwają tezę o ich zapożyczeniu (przynajmniej pewnych fragmentów) z innych europejskich poematów (V i VI w.). Według tych ustaleń, pieśni miałyby się „przedostać” do Norwegii oraz Islandii w okresie między X a XII wiekiem. Jeszcze inne części *Eddy starszej* badacze datują nawet na XIII wiek⁴.

Zgodnie z najnowszymi ustaleniami tekst dzieła to poezja anonimowa, stanowiąca zebrany na Islandii zbiór staroskandynawskich epickich pieśni o charakterze mitologicznym i heroicznym, przekazywanych drogą ustną przez wędrownych poetów skaldycznych. Warto przy tym dodać, że ich rola nie ograniczała się tylko do recytacji tekstów i nie byli oni tylko przekazicielami rodzimych tradycji oraz interpretatorami faktów historycznych. Dzięki swojej erudycji i talentowi potrafili wpływać na aktualną politykę sprawujących władzę królów oraz biskupów, być ich doradcami i powiernikami. Jak ustaliła Apolonia Załuska-Strömberg, „dzieje zbioru pieśni *Edda*”⁵ przedstawiają się następująco:

W roku 1643 biskup Brynjolfur Sveinsson ze Skalholtu dokonał najwspanialszego odkrycia, jeżeli chodzi o pergaminy Północy. Był to zbiór pieśni – około trzydziestu – których treść bardzo przypominała traktat Snorriego Sturlusona, noszący tytuł *Edda*. Widząc podobieństwo treści, biskup przyjął jako pewnik, że znaleziony kodeks musi być starszą *Eddą*, którą Snorri wznowił w swoim dziele. Doszedł też do wniosku, że jedynym człowiekiem, który mógł zebrać i przekazać stare pieśni, był największy uczony islandzki dawnych wieków Saemund inn Frodi (1056–1133), człowiek, którego wiedza na owe czasy była tak wielka, że wierzono, iż posiadał arkana sztuki czarnoksiężskiej. Odtąd pieśni te nosiły więc miano *Eddy Saemunda*. [...] Księga odkryta przez biskupa [...] nosi obecnie nazwę *Codex Regius*⁶.

⁴ Por. J. Ros, dz. cyt., s. 190-191. Badacz powołuje się na ustalenia szwedzkiego historyka Jöns-sona, który twierdzi, że niektóre części *Eddy starszej* powstały do końca IX w. Jednak faktem bezspornym – zauważa Ros – jest manuskrypt *Eddy poetyckiej* z końca XIII w. (chodzi o tzw. *Codex Regius* – zob. przypis 6).

Natomiast A. Załuska-Strömberg (dz. cyt., s. XXXVIII) jako czas powstania *Eddy* podaje lata 850–1220. Przy czym badaczka powołuje się na ustalenia B. Nermana, który na podstawie badań archeologicznych starał się udowodnić, że niektóre pieśni powstały przed końcem roku 800, a nawet przed końcem VI wieku.

Zob. też: B. Nerman, *The Poetic Edda in the Light of Archeology*, Coventry 1931.

Z kolei inny badacz, L. P. Słupecki, twierdzi, powołując się na badania J. Lindowa (1985), że większość wiadomości o mitologii Północy pochodzi z XIII w. Por. L. P. Słupecki, *Mitologia skandynawska w epoce Wikingów*, Kraków 2003, s. 17.

⁵ A. Załuska-Strömberg, dz. cyt., s. XX.

⁶ Tamże. *Codex Regius* napisany przez Islandczyka składa się z 45 kart pergaminu i jest odpisem wcześniejszego i zaginionego manuskryptu. Istnieją jeszcze inne kodeksy tzw. Arnarnagaeńskie (*Codex AM*). Zawierają one manuskrypty zebrane przez islandzkiego uczonego, profesora uni-

Literackim zabytkiem prozatorskim jest *Edda młodsza* (tzw. *Edda prozaiczna*) Snorriego Sturlussona (1179–1241), islandzkiego uczonego, męża stanu i pisarza. Została ona opracowana jako podręcznik sztuki skaldycznej, zawierający reguły i zasady, według których można ją było „uprawiać”. Ponadto jej treść obejmuje mitologiczną kosmogonię i genealogię bogów oraz opowiadania o mitycznych bohaterach. Jak zauważył Leszek Paweł Słupecki:

Dzielo Snorriego nosi wyraźne piętno jego czasów i jego osobowości. Jest autorskim [utworem – R.M.] mitograficznym, w którym otrzymujemy wierzenia skandynawskie zebrane, usystematyzowane i objaśnione według jego własnej wizji, uzgodnione ze sobą, a także w dużym stopniu również z poglądami właściwymi dla trzynastowiecznego chrześcijańskiego intelektualisty, jakim był Snorri⁷.

Badacz podkreślił rzetelność autora *Eddy* i „miłośnika dawnej religii Skandynawii, którą znał, jak nikt już po nim”. Uznał jego utwór za „dzieło wyjątkowe w całej średniowiecznej kulturze Europy”⁸.

Brak także wśród badaczy jednoznacznej opinii, jaki jest źródłosłów słowa *edda*. Część z nich twierdzi, że wyraz ten w języku staroislandzkim oznacza „prababkę”, co wskazuje na pieśni z dawnych czasów. Można również, zdaniem niektórych badaczy, doszukiwać się powiązania ze słowem *oddr* – „poezja”/„twórczość” (przymiotnik o tym samym brzmieniu oznacza „szalony”, „szaleńczy”) lub *Oddi/Odda*, który jest nazwą dworu, gdzie Snorri, autor *Eddy prozaicznej*, spędził wiele lat swojego życia⁹. Jerzy Ros podsuwa jeszcze jeden pomysł na rozwiązanie tej zagadki. Twierdzi mianowicie, że tytuł utworu próbowano wywodzić od irlandzkiego słowa *aite* – „śmierć” i wówczas *Edda* byłaby „Pieśnią Śmierci i Zniszczenia”¹⁰.

Zatem we wczesnośredniowiecznej literaturze islandzkiej rozwijały się równolegle dwa kierunki piśmiennictwa: poetycki i prozatorski, czego przykładem, oprócz klasycznych sag¹¹, są wspomniane *Edda poetycka* i *Edda prozaiczna*¹².

wersytetu w Kopenhadze, Arniego Magnussona (1663–1730). Por. tamże, s. XXII.

⁷ L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 19.

⁸ Tamże.

⁹ Por. tamże, s. 20 oraz A. Załuska-Strömberg, dz. cyt., s. XX-XXI.

¹⁰ J. Ros, dz. cyt., s. 190.

¹¹ Zob. na przykład M. Schlauch, *Stare sagi islandzkie*, Warszawa 1976.

¹² Zob. też: A. Kołaczkowski, *Dwie Eddy*, Warszawa 1985.

Jak już wiadomo, według badaczy utwory eddaiczne nie są jednolite pod względem chronologicznym. Najwięcej kontrowersji wzbudza należąca do *Eddy poetyckiej* pieśń *Völuspá*, czyli wieszczba mitycznej wróżki nazywanej volva¹³. Utwór ten stanowi wykład nordyckiej kosmogonii. Pod względem układu przypomina też Biblię, a dokładnie *Księgę Genezis* oraz *Apokalipsę* rozumianą jako epilog starego, pogańskiego świata¹⁴.

Wedle dotychczasowych ustaleń, powstanie *Völuspý* datuje się na ok. 980 rok¹⁵. Badacze są zgodni, że „narodziła się” ona w „środoisku norwesko-islandzkim”, a więc w epoce Wikingów, kiedy to nastąpiła chrystianizacja świata skandynawskiego. Przyjęcie chrześcijaństwa w świecie skandynawskim odbyło się raczej w sposób pokojowy, a ostateczna decyzja zapadła na althingu, sejmie islandzkim. Według jedenastowiecznej kroniki Ari Thorgilsona (*Księga o Islandczykach*): „zostało ustanowione prawem, że wszyscy mają zostać chrześcijanami i przyjąć chrzest”¹⁶.

Wraz z pojawieniem się misjonarzy na Islandię przeniknęła kultura łacińska, która – pisała Anna Marciniak: „nie była w stanie przezwyciężyć rodzimej kultury islandzkiej dlatego, że dobrowolnie przyjęte chrześcijaństwo nie weszło w konflikt z kulturą narodową, a również dlatego, że duchowieństwo było rdzennie islandzkie i samo aktywnie uczestniczyło w spisywaniu zabytków dawnej kultury”¹⁷. Przy czym, twierdziła badaczka, ośrodkami rozwoju kultury łacińskiej i „przenoszenia obcych wpływów” stały się „dwory monarsze i biskupie”¹⁸.

Trzeba także dodać, że przed chrystianizacją niektóre utwory mitologii Północy były utrwalane pismem runicznym: na kamieniach, drzewach lub glinianych tabliczkach. Jednak „dopiero przyjęcie chrześcijaństwa – zauważał Gerard Labuda – a wraz z nim przyswojenie sobie sztuki pisania, wykształconej w śródziemnomorskim kręgu kulturowym, stworzyło ludom nordyckim możliwość pisania na pergaminie”¹⁹. Spowodowało to także wzajemne przenikanie się tradycji: grecko-rzymskiej, nordyckiej oraz judeo-chrześcijańskiej. Trudno ostatecznie ustalić, kto na kim się wzoro-

¹³ L. P. Słupecki zauważył, że volva jest anonimową wieszczką. Taką bowiem nazwą określano każdą wróżkę w mitologii Północy. Por. tegoż, dz. cyt., s. 43.

¹⁴ Por. J. Ros, dz. cyt., s. 279.

¹⁵ Por. tamże, s. 284. Ros powołuje się na badania Islandczyka S. Nordala.

¹⁶ *Ares Isländerbuch*, Halle (Salle) 1923, cyt za: A. Załuska-Strömberg, dz. cyt., s. XV.

¹⁷ A. Marciniak, *Sagi islandzkie*, Warszawa 1983, s. 4.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Słowa G. Labudy cyt. za: tamże.

wał i pod którym wpływem tworzył. „Nie dziwny się więc – pisał Ros – gdy wśród strof *starszej Eddy* zabrzmiała fraza lub klimat legendy Starego Testamentu, a w dramacie *Zmierzchu Bogów*²⁰ zadźwięczy katastroficzny patos *Apokalipsy św. Jana*, zaczerpniętej z kolei z hebrajskich wątków”²¹.

Aby zrozumieć sens przekazu *Völuspy* oraz istotnych motywów mitologii Północy, które zostały przedstawione w tej pieśni, warto zapoznać się z jej treścią.

Według przepowiedni volvy, opisany świat „północnych” mitów wyłania się z otchłani zwanej Ginnungagap. „Prastara formuła”, zauważał Słupecki, przedstawiająca stworzenie świata *ex nihilo*, wykazuje także wiele podobieństw z innymi mitologicznymi przekazami²², wśród których najślynniejszy jest biblijny, z księgi *Genesis*. O wpływie religii chrześcijańskiej, zdaniem wielu uczonych, najwyraźniej świadczy również epilog *Völuspy*. Wskutek bowiem chciwości złota, której dopuścili się bogowie, nastąpi kosmiczna zagłada, pojmowana jako kara za ich nieprawości i występki²³. Wedle wróżby volvy, świat narodzi się na nowo, będzie lepszy i piękniejszy. A nastąpi to wraz z przyjściem „potężnego boga”, którego „obraz – stwierdzał Słupecki – [...] dobrze pasuje do postaci Chrystusa Pantokratora przybywającego na Sąd Ostateczny”²⁴. Można zatem uznać, że kosmiczna katastrofa nie przesądza o końcu świata, lecz staje się w pewnym sensie powodem jego ponownego odrodzenia. W mitologii Północy ma ona swoją nazwę: *Ragnarök*. Słowo składające się z dwóch członów *ragna* i *rok*²⁵ oznacza: „ostatni los”, „ostateczne przeznaczenie”, „koniec bogów”. W XII wieku skaldyczni poeci zmienili nazwę na *Ragnarokkr*²⁶. Odmienne sformułowania to *aldar rok* tłumaczone jako „ostatni los świata” lub *aldar rof* – „zniszczenie świata”²⁷.

²⁰ Objaśnienie *Zmierzchu Bogów* zob. przypisy 25 i 26.

²¹ J. Ros, dz. cyt., s. 180.

²² L. P. Słupecki wspomina o *Rygwedzie* i *Metamorfozach* Owidiusza. Por. tegoż, dz. cyt., s. 26.

²³ Por. J. Ros, dz. cyt., s. 282-285.

²⁴ L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 65, przypis 101. Badacz zauważa, iż mityczny bóg Baldr, za którego sprawą świat ma „zmartwychwstać” w *Eddzie* Snorriego jest przedstawiany: „jako postać równie prawie niewinna jak Jezus i *Völuspá* (31) widzi go podobnie”.

²⁵ Z. „*ragna*”, gen. od „*reginn*” – „bogowie” i „*rök*” – „ostatni los”, „ostateczne przeznaczenie”. Por. S. Zabierowski *Tragedia wenedyjska*, Katowice 1981, s. 43 oraz L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 57 (ustalenia – J. de Vries 1962). Warto dodać, iż termin *Ragnarök* tłumaczony jako *Zmierzchu Bogów* został spopularyzowany w dramatach muzycznych R. Wagnera.

²⁶ „*Rokkr*” oznacza: mrok, ciemność, *zmierzch*. Por. J. Ros, dz. cyt., s. 283.

²⁷ Por. S. Zabierowski, dz. cyt., s. 43.

Nadejście katastrofy zostanie poprzedzone przez wiele złowróźnych znaków. Pierwszy z nich to narodziny wilka Fenrira, który połknie księżyc, co spowoduje zaćmienie słońca. Skutkiem tego wydarzenia będzie trwająca przez trzy lata zima. Potem zaś między dwoma stanami bogów – Asami i Wanami – wybuchnie bratobójcza wojna.

W *Völuspie* zostały opisane przygotowania do ostatecznej walki, w której będą uczestniczyć także olbrzymi, polegli wojownicy oraz potwory. Sygnałem bojowym staną się dźwięki harfy strzegącego Jotumheimu (siedziby olbrzymów) Eggthera oraz Heimdalla pilnującego z kolei Asgardu (siedziby bogów Asów). Wezwanie do walki poprzedzi jeszcze pianie trzech kogutów, z których ten o złotym grzebieniu stoi na straży tęczowego mostu Bifrost, łączącego świat ziemski i świat bogów. W dalszej części *Völuspy* został przedstawiony obraz, najwyższego w skandynawskim panteonie boga, Odyna rozmawiającego z uciętą głową swego wuja Mimira. W walce wezmą udział również uwolnione z więzów potwory: wspomniany wilk Fenrir, pies Garm oraz Loki. Pojawi się także ognisty Surt, z dna morza wynurzy się wąż świata Midgardsom i spowoduje powódź. Mityczne drzewo Yggdrasil, które wyznacza oś świata, zacznie się chwiać. Wyplynie statek zbudowany z paznokci ludzi zmarłych, nazywany Naglfar.

Ponadto tocząca się bezustannie wojna będzie obfitować w liczne pojedynki. W ich wyniku poniosą śmierć prawie wszyscy bohaterowie. Ocaleje para ludzi. Ukrywając się w drzewie Hodmir, przeżyje kataklizm i przyczyni się do odrodzenia nowego pokolenia. Po Ragnarök bogowie oraz ci, którzy na to zasłużą, trafią do Gimle: istniejącej w zaświatach, złotej siedziby. Natomiast wszyscy źli znajdą swoje miejsce w Nasströnd, ponurej i pozbawionej słońca hali. Jej dach pokrywają kapiące jadem węże. Złote tablice *tafli* – narzędzie przeznaczenia, które podczas wojennych wypadków utracili bogowie – zostaną przez nich odnalezione na zielonej łące. Powrócą szczęśliwe, arkadyjskie czasy.

Wizja volvy nie kończy się jednak optymistycznie. Wróżka zapowiada pojawienie się węża-skrzydlatego smoka Nidhogga, który zagrozi światu i – można mniemać – przyczyni się do jego ponownego upadku²⁸.

²⁸ Por. L.P. Słupecki, dz. cyt., s. 58-68. Tęczowy most Bifrost łączył ziemię, siedzibę ludzi Midgard z Asgardem – siedzibą bogów. Wszystkie imiona postaci, nazwy mitologiczne (niektóre jednak w dalszej części zapisuję kursywą) oraz tytuły pieśni *Eddy*, jeżeli nie zaznaczono inaczej, podaję za Słupeckim w formach stosowanych obecnie.

Przekłady *Eddy*

Paul Henri Mallet

Paul Henri Mallet, opierając się na tekstach Reseniusa, wydał *Eddę* w 1756 roku. Był to francuski przekład jedynie fragmentów *Eddy* Snorriego (*Gylfaginning*) oraz kilku pieśni *Eddy poetyckiej*, napisanych prozą²⁹.

We wstępie do trzeciego wydania dzieła³⁰, które ukazało się w 1787 roku w Genewie (z tej wersji korzystał potem Lelewel), Mallet uzasadniał potrzebę badań nad wierzeniami Celtów i w ogóle nad religiami. Uznał, iż na ich (tj. religii) „scenie [...] ludzie są przedstawieni takimi, jakimi są w rzeczywistości. To tutaj – pisał – widzimy ich cechy charakteru i tutaj przewijają się ich słabości, pasje, potrzeby, szanse, talenty, wszelkie niedoskonałości umysłu”³¹. Religie – sądził badacz – zawsze miały wpływ na obyczaje i prawa. Zauważał, że wierzenia Celtów – wypierane przez mitologię grecko-rzymską, a potem przez chrześcijaństwo – nie zajmowały dotąd należytego miejsca.

Za religię celtycką, podobnie jak inni ówcześni badacze, uznawał Mallet pogańskie wierzenia mieszkańców: Francji, Anglii i Niemiec. Tłumacz *Eddy* stwierdzał: „Analizując [religię celtycką – R.M.] pod kątem najważniejszych tematów, używam terminu *celtycka* jako najbardziej uniwersalnego, bez zbytecznego wnikania w dyskusje, które się na ten temat pojawiły, a które wyniknęły prawdopodobnie z braku zrozumienia”³². Ponadto sądził, iż narody Francji, Anglii, Niemiec, a nawet Italii jako obszaru oddziaływania wierzeń podbitych ludów, powinny uznawać religię celtycką za, jak to ujął, „religię ich ojców”, nad którą „chrystianizm triumfował po długich walkach, nie mogąc jednocześnie zniszczyć jej śladów”³³.

²⁹ Por. Załuska-Strömberg, dz. cyt., s. XLIV.

³⁰ Por. P. H. Mallet, *Avant-propos* do *Edda ou monumens de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord*, troisième édition à Geneve 1787, s. 5 i nn.

³¹ Tamże, s. 5.

Jeśli nie zaznaczyłam inaczej, tytuły i cytaty obcojęzyczne w przypisach podaję we własnym tłumaczeniu i w nawiasach kwadratowych.

³² Tamże, s. 10.

³³ Tamże, s. 11.

W dalszej części swojego wstępu omówił *Eddę*. Zwrócił uwagę na to, że napisana w języku islandzkim była traktowana na wzór szkolnego podręcznika dla skaldów. Później „poeci łacińscy – pisał – wzbogacają [jej – R.M.] wersy aluzjami z mitologii greckiej”³⁴, a także włączają motywy chrześcijańskie. Istotną cechą poezji *Eddy* – stwierdzał dalej Mallet – był „słownik wyrażeń obrazowych” (*dictionnaire des expressions figurées*)³⁵, używany przez poetów skaldycznych. Według słownikowej definicji, ziemię nazywano „ciałem olbrzyma Ymira” (*le corps du géant Ymer*), ostatni dzień – „zmiernchem bogów” (*crépuscule des dieux*), poezję – „napojem Odyna” (*breuvage d’Odin*), olbrzymów – „synami lodów” (*fils de la gelée*)³⁶, których w swoim przekładzie Mallet nazwał inaczej: to „święte inteligencje” (*intelligences sacrées*)³⁷.

Dzieło podzielone zostało na dwie główne części. Pierwsza, jak określał Mallet, była „skróconą lekcją mitologii” – i tę właśnie nazwał *Eddą* (*Edda ou mythologie celtique, première partie*). Druga część to poetyka – *Scalda*³⁸. Zawiera ona katalog słów, których najczęściej używali poeci skaldyczni, traktat o języku i dawnej ortografii oraz wyjaśnienie metryki.

Po przedstawieniu czytelnikowi krótkich biografii autorów obu *Edd* (*starszej i młodszej*) Mallet zwrócił uwagę na trzy pieśni warte szczególnego zainteresowania: *Völuspę* – wyrocznię prorokini (uznał ją za tekst, do którego *Edda* jest komentarzem), „Wzniosłe Przemówienie” (*Havamál*) – wykład etyki samego Odyna, jak też *Runique* – kurs magii³⁹. W dalszej części swojego dzieła umieścił też inne fragmenty poezji dawnych skaldów. Zawierały one tę samą mitologię, ale pochodzącą z innego niż *Edda* okresu.

Warto podkreślić, iż Mallet wierzył w istnienie mitologii celtyckiej. Sądził, że jej świadectwem były pogańskie wierzenia północnych ludów Europy oraz do dziś odnajdywane zabytki runiczne, a także tradycje, popularne przesady, nazwy dni i „różne sposoby mówienia”⁴⁰. W pracy nad przekładem *Eddy*, jak sam pisał, najwięcej zawdzięczał jej pierwszemu wydawcy Reseniusowi. Nie omieszkał również podziękować islandzkiemu

³⁴ Tamże, s. 26-27.

³⁵ Tamże, s. 26.

³⁶ Tamże, s. 27.

³⁷ Tamże, s. 268.

³⁸ Tamże, s. 28.

³⁹ Tamże, s. 39.

⁴⁰ Tamże, s. 41.

uczonemu Erischenowi. W ocenie Malleta, Resenius spisał pieśni *Eddy*, dokładając wszelkich starań (porównywał wiele manuskryptów), aby tekst brzmiał poprawnie i był autentyczny. Zarzucał jednak pierwszemu wydawcy, że ten wyczerpująco nie objaśnił religii celtyckiej.

Tekstem źródłowym do pracy nad przekładem Malleta był również (oprócz Reseniusa) manuskrypt z XIV wieku⁴¹, znajdujący się w bibliotece w Uppsali, który został opublikowany (w wersji szwedzkiej i łacińskiej) przez szwedzkiego badacza Goransona⁴².

Joachim Lelewel

Oceny pracy Joachima Lelewela jako tłumacza *Eddy* dokonała Margaret Schlauch⁴³.

W 1806 roku Lelewel wygłosił referat zatytułowany *Ostatnie Scytów do Skandynawii przybycie*. Dwa lata później w Wilnie opublikował broszurę: *Rzut oka na dawność litewskich narodów i związku ich z Herulami*. Według Schlauch, powodem, dla którego Lelewel zajął się przekładem *Eddy*, była chęć rozwikłania etnograficznej problematyki ludów nadbałtyckich.

Pierwsze polskie wydanie *Eddy* okazało się w Wilnie (1807). Tekst pod tytułem *Rzut oka na dzieje narodów* liczył 55 stron i był skróconą wersją dzieła Paula Henriego Malleta, uzupełnioną o fragmenty z innego utworu, którego autora Lelewel nie wymienił. Cennym spostrzeżeniem autorki artykułu jest fakt, że tłumacz, dokonując przekładu, sięgnął także do wydanej przez Johna Pinkertona w 1787 *Dissertation on the Scythians or Goths*.

Dziełko Lelewela zostało podzielone na dwie części. Pierwsza obejmuje mały fragment (niecałą stronę) pieśni *Völuspá* (*Wieszczba woli czyli Woluspa*) i *Havamál* (*Havamál czyli rozmowy wyborne albo nauka moralna Odyna*) oraz wybór z *Runicznych słów Odyna* (*Rozdziały runiczne albo czarodziejstwo Odyna*). Druga zaś zawiera mity z *Eddy prozaicznej* Snorriego. Poruszane w niej tematy to: stworzenie świata, walki bogów z olbrzymami, kraina zaświatów Walhalla, historia zakochanego Freja, śmierć boga Baldra oraz koniec świata⁴⁴.

⁴¹ Prawdopodobnie chodzi o Codex AM. (Amamagneński).

⁴² Por. tamże, s. 48.

⁴³ M. Schlauch, „*Edda*” w *poezji Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 33 i nn.

⁴⁴ Por. tamże, s. 34.

Bardziej obszerne i kompletne było drugie wydanie *Eddy* Lelewela, opublikowane w Wilnie w 1828 roku (209 stron tekstu). Historyk we wstępie podał źródła swojego przekładu: Paul Henri Mallet, *Edda ou monumens de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord*, troisième édition à Geneve 1787, *Edda rhythmica seu antiquior, vulgo Saemundina dicta*, Hafniae 1787 (vol. I), 1818 (vol. II), Friederich David Gräter, *Nordische Blumen*, Leipzig 1789 oraz Friedrich Majer, *Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier, aus dem isländischen der jüngeren und alteren Edda*, Leipzig 1818. Wymieniając teksty, na których oparł swoje tłumaczenie, zwrócił uwagę, że tekst Malleta posłużył mu tylko do przekładu jednej pieśni *Havamál* (znajdują się tu również dwa fragmenty zaczerpnięte z Gräterera)⁴⁵.

Trzeba dodać, iż za współautora *Eddy* Lelewela można uznać także Kazimierza Brodzińskiego. Przełożył on bowiem kilka jej fragmentów.

W końcowej części swojego dzieła Lelewel przedstawił ówczesny stan badań nad mitologią skandynawską w oparciu o książkę duńskiego historyka R. Nyrupa *Übersicht der Geschichte des Studiums der skandinavischen Mythologie* (Kopenhaga 1816)⁴⁶.

Schlauch za najciekawsze w pracy Lelewela uznała fragmenty *Eddy poetyckiej*, które pod względem objętości tekstu przeważają nad prozą Snorriego. Chociaż, jak zauważyła badaczka, autor przekładu skrócił znacznie (na przykład cykl Nibelungów z *Eddy poetyckiej*) lub pominął niektóre wątki (brak w *Eddie prozaicznej* historii Völusungów i Nibelungów), to „stylistyczna postać przekładu jest interesująca”⁴⁷. Lelewel przełożył większość ustępów prozą zrytmizowaną. Schlauch uznała, że wynika to ze struktury tekstu napisanego w języku islandzkim, który charakteryzuje się częstymi powtórzeniami słów oraz zdań, a także dwudzielnymi i paralelnymi konstrukcjami gramatycznymi. Ponadto aliteracje (również charakterystyczne dla poezji staroislandzkiej) zastosowane przez tłumacza były, zdaniem badaczki, raczej przypadkowe⁴⁸.

⁴⁵ Por. J. Lelewel, *Wstęp do Edda to jest księga religii dawnych Skandynawii mieszkańców*, Wilno 1928, s. 6.

⁴⁶ Por. M. Schlauch, „*Edda*”..., dz. cyt., s. 37.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Por. tamże.

Friedrich Majer

Friedrich Majer, dokonując przekładu *Eddy*⁴⁹, korzystał z materiałów w języku islandzkim, znajdujących się w bibliotece w Weimarze i w Jenie (uczył się tam języka islandzkiego w latach 1800–1804). Tekst (pierwsze 35 *damesög Eddy młodszej*) wraz z wprowadzeniem opublikował w 1808 roku w trzecim numerze czasopisma „Prometheus”. Osiem lat później ukazał się dalszy ciąg jego tłumaczeń (*damesögi* 38–41) pod tytułem *Der Riesen Zauberkünste oder Thors Reise nach Utgardt*⁵⁰. Wydanie z 1818 roku zawiera nową wersję przekładów wraz z objaśnieniami i komentarzami. Utwory *Eddy młodszej* obejmują *Omamienie Gylfa* i *Opowieści Bragi*. Są one oparte o wydania: Reseniusa, Nyerupa i Rühsa. W celu przetłumaczenia *Völuspy* Majer posługiwał się wydaniem Reseniusa, a także Denisa i Herdera. W przekładzie pozostałych pieśni sięgał również do tekstów wspomnianych autorów (Denisa i Herdera) oraz Gräterera.

Zasługą Majera jest zachowanie stroficznej poetyckiej formy utworów i uwzględnienie charakteryzującej ich oryginalne wersje aliteracji. Autor w przypisach starał się: wyjaśnić islandzkie nazwy własne, podkreślać podobieństwa oraz analogie między tekstami *Eddy starszej* i *Eddy młodszej*. Interesujące są również jego uwagi na temat *Völuspy*. Majer twierdził, że pieśni, które się na nią składały, nie powstały pod wpływem religii chrześcijańskiej, lecz stały się wytworem opartym na wierze ludowej i były deklamowane jeszcze przed wprowadzeniem chrześcijaństwa. Wykonywano je przy akompaniamencie harfy lub podobnego instrumentu strunowego.

Przy omawianiu *Eddy młodszej* Majer oparł się tezie samego autora i zauważył, iż nie była ona, jak powszechnie uważano, podręcznikiem służącym do nauki tworzenia pieśni dla skaldów, lecz obejmowała również swą treścią mitologiczne utwory poetyckie. Majer zajął też stanowisko co do samej idei przekazu mitologii. Chociaż podzielał powszechny wówczas pogląd, iż „wyrosła” ona z historii naturalnej i została uwarunkowana

⁴⁹ Por. F. Majer, *Vorrede do Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavien, aus dem isländischen der jüngeren und alteren Edda übersetzt von Friedrich Majer*, Leipzig 1818, s. III i nn.

⁵⁰ *Sztuczki olbrzymów lub podróż Thora do Utgardtu*, „Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode”. Próby tłumaczeń *Eddy starszej* były prezentowane w 1803 przez A. Bode’a w czasopiśmie „Polychorda”, a w 1812 przez de Motte Fouqué i Neumanna, „Musen” oraz w 1814 przez Joh. Gust. Büschinga w: *Erzählungen, Dichtungen usw. des Mittelalters*. Por. F. Majer, dz. cyt., s. III-IV.

klimatem, to jednak stwierdzał, że tak bogaty panteon nie mógłby powstać tylko w środowisku lokalnym, lecz także na innych terenach i stamtąd został zaadaptowany.

Autor wysunął również tezę, iż w mitologii ujawniają się różne systemy, które potem zostały ze sobą połączone. Starszy z nich, obejmujący tereny: Hiszpanii, Portugalii, Wielkiej Brytanii, Norwegii, Szwecji, Niemiec i Prus oraz uznający istnienie nieśmiertelnych bogów pod kierownictwem Wszechojca (miał zapewne na myśli najwyższego w panteonie mitologii Północy boga Odyna), był rozpowszechniony wśród Fenicjan przez kult hinduskiego siwaizmu. Młodszy system być może – mniemał Majer – przyszedł w stuleciu narodzin Chrystusa. Wywodził się on z hinduskiego buddyzmu lub przynajmniej wierzeń z nim spokrewnionych i „głosił” istnienie śmiertelnych bogów na czele z Odynem. Ów system zaś wchłonął w siebie ten istniejący już wcześniej⁵¹.

Resenius i łacińskie teksty Eddy

Z Reseniusa korzystali wszyscy wymienieni tłumacze *Eddy*. Peter Johann Resen, bo tak właściwie brzmiały imiona i nazwisko pierwszego wydawcy *Eddy*, był profesorem i burmistrzem Kopenhagi. Jego publikacje zawierały zarówno tekst w języku staroislandzkim, jak i łacińskim. Były one opatrzone komentarzami oraz objaśnieniami leksykalnymi.

Resenius po raz pierwszy wydał *Eddę* w 1665 roku: *Völuspę* i *Eddę* Snorriego, które to dzieła zostały zamieszczone w *Philosophia antiquissima Norvego-Danica dicta Woluspa quae est pars Eddae Saemundi, Edda Snorronis non brevi antiquior, Isladice et Latine publici juris primum facta a P.J. Resenio, Haffniae MDCLXV*⁵² i zadedykowane duńskiemu królowi Fryderykowi III.

W tym samym roku ukazała się też *Ethica Odini pars Eddae Saemundi vocata Haavamaal, una cum eiusdem appendice appellato Runa Capitule, a multis exoptata nunc tandem Islandice et Latine in lucem producta est per P.J. Resenium, Haffniae*⁵³.

Resenius zamieścił w swoim dziele: obszerny wstęp, a w nim krótki życiorys domnianego autora eddaicznych pieśni Saemunda, ko-

⁵¹ Por. tamże, s. IV-XIV.

⁵² W swoich analizach posługuję się wydaniem z 1673 roku.

⁵³ Por. A. Zaluska-Strömberg, dz. cyt., s. XLIV.

mentarze w językach: hebrajskim, greckim i łacińskim, objaśniające poszczególne wersy i etymologię wyrazów staroislandzkich oraz ich indeks. Główny tekst i jego warianty (są tam motywy zaczerpnięte z mitologii antycznej) oprócz strof w języku oryginału zawiera również wersję napisaną po łacinie.

Warto zwrócić uwagę na wstęp do omawianego wydania Reseniusa, w którym znajduje się wyjaśnienie etymologii tytułu dzieła. Wydawca zauważa, że słowo *woluspa* (podają pisownię za Reseniusem) oznacza wieszczkę przepowiadającą przyszłość (*vatem feminam belle praedicentem futura*). Autor rozróżnia volwę wróżącą pomyślne losy (*Volva illa, qua bene prophetat*) od Norny, której wieszczba była niepomyślna (*Norna vocatur qua molesta cerat*). Precyzując swe dalsze wywody etymologiczne, wydawca wskazuje na greckie pochodzenie słowa „*volva*”. Jego zdaniem, wywodzi się ono od greckiego wyrazu „*bule*”, które w języku łacińskim ma swój odpowiednik w wyrazie *consilium* – „rada”. Dlatego też volwę nazywano Boginią rady (*cosilii Deam*). Można ją utożsamiać z Sybillą⁵⁴.

Łacińskie wydanie Reseniusa nie jest jedyne. Pozostałe pieśni pochodzące z *Codex Regius*, których nie wydał duński uczyony, zostały opublikowane w trzech tomach: *Edda rhythmica seu antiquior; vulgo Saemundina dicta*, Haffniae 1787 (vol. I), 1818 (vol. II), 1828 (vol. III)⁵⁵. Dzieło zawiera: tekst w języku staroislandzkim i łacińskim, warianty pieśni, komentarze, objaśnienia oraz słowniczek mitologiczny (*Lexicon mythologicum Saemunda*), umieszczony w jego drugiej części.

⁵⁴ P. J. Resenius, *Praefatio do Philosophia antiquissima Norvego-Danica dicta Völuspá alias Edda Saemundi ex Bibliotheca Petri Joh: Resenii*, Haffniae, 1673. Numer strony nie jest czytelny.

⁵⁵ Por. A. Załuska-Strömberg, dz. cyt., s. XLV.

Poetyckie obrazy Słowackiego ukształtowane pod wpływem pieśni *Völuspá*⁵⁶

Prezentowany rozdział zawiera analizy komparastyczno-lingwistyczne *Lilli Wenedy* i *Króla-Ducha* z pieśnią należącą do *Eddy*, *Völuspá*, w przekładach: Reseniusa, Lelewela, Malleta i Majera. Dobór różnych wydań tej pieśni nie jest przypadkowy. Został dokonany w taki sposób, aby na jej wybranych fragmentach można było porównać ze sobą różne wersje językowe: łacińską, polską, francuską i niemiecką, a jednocześnie zbadać, które z nich mogły posłużyć Słowackiemu do tworzenia parafraz i paralel.

Poetyckie obrazy romantycznego twórcy zostały ułożone tak, żeby zachować chronologię motywów i wątków mitycznych, pojawiających się w *Völuspie*, która – jak już wiemy – jest pewnego rodzaju wykładem mitologii Północy, traktującym o początku świata i jego końcu.

*

Wieszczka

I

Przepowiednia wróżki w tekście Reseniusa⁵⁷ rozpoczyna się słowami:

1. *Sileat quaeso Divum omne genus,*
[Proszę, niech milczy cały ród bogów,]

a w drugiej wersji:

1. *ut audiant omnes rogo;*
seu, sanctae generationes
majores & minores gnatos Heimdalli
[proszę, aby wszyscy słuchali;
czyli święte pokolenia
starsi i młodszy potomkowie Heimdalla]

⁵⁶ Podrozdziały (z wyjątkiem podrozdziału *Wieszczka*) noszą tytuły zaczerpnięte ze strof *Völuspý*.

⁵⁷ Teksty łacińskie w tym rozdziale, jeżeli nie zazaczyłam inaczej, cytuję z wyd. *Philosophia antiquissima Norvego-Danica dicta Völuspá...*, dz. cyt.

Numer strofy pieśni *Eddy* oznaczam cyfrą arabską. Pod każdą zacytowaną strofą lub jej fragmentem zamieszczam własny przekład w nawiasie kwadratowym. Tłumaczenie komentarza (również własne) podaję w cudzysłowie.

Natomiast u Malleta⁵⁸ można przeczytać:

268. *Silence, intelligences sacrées, grandes & petites!*
Je suis la fille de Heimdal,
& je veux te raconter, dieu des combats,
 [Cisza, święte inteligencje, wielkie i małe!
 Jestem córką Heimdalla,
 i chcę tobie opowiedzieć o bogu walk,]

W niemieckiej wersji Majera⁵⁹ fraza brzmi:

1. *Ich bitt' euch um Stille*
 [.....]
Groste, Geringe;
Genossen des Heimdall!
 [Proszę was, cicho
 Najwięksi, Mali;
 Towarzysze Heimdalla!]

Lelewel⁶⁰ przekłada wers pieśni w taki sposób:

1. Milczcie a słuchajcie! świętego rodu, więksi i mniejsi;
 towarzysze *Heimdalla!*

Przedstawione frazy ilustrują początek wieszczby, podczas której volva zarządza milczenie. Wydaje się, że mają one swoje odzwierciedlenie w *Lilli Wenedzie*, w słowach Rozy Wenedy. Słowacki prawdopodobnie stylizuje ją na wieszczkę z mitologii Północy. Cytuje:

Cicho! czy Bóg ciebie jedną
 Stworzył? Czemu trudzisz Boga?⁶¹

(*Prolog*, v. 14-15)

⁵⁸ Teksty francuskie cytuję z wyd. P. H. Mallet, *Edda ou monumens...*, dz. cyt. Obok podaję numer strony cyfrą arabską (ze względu na brak podziału na strofy).

⁵⁹ Teksty niemieckie cytuję z wyd. F. Majer, *Mythologische Dichtungen...*, dz. cyt. Obok podaję numer strofy cyfrą arabską.

⁶⁰ Przekłady Lelewela cytuję za: tegoż, *Edda to jest księga religii...*, dz. cyt., Wilno 1828. Obok (cyfrą arabską) podaję numer strofy (*Edda starsza/poetycka*) lub numer *dämesagi* i strony (*Edda młodsza/ Edda prozaiczna*). Warto zauważyć, że Lelewel nazywa *Eddę młodszą* również *Nową Eddą*. W *Eddzie poetyckiej*, podając oryginalny tekst tłumacza, zmieniam jednak układ jego zapisu. Korzystam przy tym z wyd. *Edda starsza/poetycka w przekładzie Joachima Lelewela oraz fragment Edda Saemundar, Völuspá*, Sandomierz 2006.

⁶¹ Tekst dramatu *Lilla Weneda* cytuję z wyd. J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, t. IV, red. J. Kleiner, Wrocław 1953. W nawiasie podaję numer aktu cyfrą rzymską, sceny i wersu cyfrą arabską.

Wypowiedź bohaterki byłaby zatem parafrazą powyższego fragmentu *Völuspy*. Na początku przedmiotem analizy będzie wers zawierający słowo „cicho”. Dla zrozumienia koncepcji Słowackiego przydatny staje się komentarz Reseniusa. W przypisie (1) wyjaśnia on sens frazy: [Volva – R.M.] „*silentium postulare*” – „domaga się ciszy”, gdyż, jak dalej pisze autor (s. 4), „*taciturnus est sapiens homo*” – „milczący człowiek jest mądry”. Komentarz pozwala na taką interpretację: wróżka postuluje zachowanie ciszy, ponieważ wtedy będzie słyszalny jej wieszczący głos. Odkrycie i zrozumienie tajemnicy przyszłych dziejów ludzkości przez ogół słuchaczy może nastąpić tylko w atmosferze powagi i skupienia.

Z zacytowanych fragmentów różnych wersji *Völuspy* trudno jednoznacznie wywnioskować, która z nich mogła stać się podstawą parafrazy u Słowackiego. Użyte przez poetę słowo „cicho”, potraktowane jako kalka, może wskazywać na tekst francuski lub niemiecki. Trzeba przy tym zauważyć, że Słowacki, rezygnując ze słowa „proszę” („*quaeso*”/ „*rogo*”, „*bitte*”), nadaje wypowiedzi Rozy, podkreślonej jeszcze wykrzyknikiem, formę rozkazu. Przez to czyni ją bardziej stanowczą. Można sądzić, że w ten sposób twórca dramatu uwypukla wagę słów bohaterki, która – inaczej niż skandynawska volva – nie staje się tylko rewelatorką przyszłych losów, lecz ma także przygotować swój lud do ostatecznej walki. Słowacki rozbudowywałby więc rolę Rozy jako wieszczki i kreowałby ją na przywódczynię Wenedów.

*

Również kolejny fragment dramatu wolno uznać za parafrazę *Völuspy*. Istotny dla analizy językowo-porównawczej jest rzeczownik „Bóg”. Należy zauważyć, że w tekście Reseniusa pojawia się wyrażenie dotyczące całego rodu bogów: „*Divum omne genus*”, natomiast u Malleta występuje słowo „bóg” – „*dieu*”. Tłumacz dodatkowo nazywa go „bogiem walk” – „*des combats*”. Słowacki czerpałby więc pomysł od Malleta. Aby potwierdzić tę tezę, warto rozpatrzeć dalszy ciąg frazy: „Czemu trudzisz Boga?”. Czasownik „trudzisz” etymologicznie jest powiązany ze słowem „trud”. U Malleta czytamy o bogu walk. Autor pisze o bogu Odynie, którego traktowano jako boga wojny. Słowo „*un combat*” oznaczające „walkę” ewokuje także „wysiłek.” Fraza dotycząca boga może zostać odczytana: „bóg, który się trudzi”, a jeszcze bliżej francuskiej wersji – „bóg trudów, wysiłków”, tj. „bóg walk”.

W takim rozumieniu warto zwrócić uwagę na kontekst wypowiedzi Rozy. Słowa wieszczki nie są skierowane do jakiś anonimowych słuchaczy, jak w *Völuspie*, lecz bezpośrednio do Lilli, jej siostry. Ton wypowiedzi bohaterki nabiera charakteru osobistego. Wieszczka podkreśla, że los dziewczyny nie jest wyjątkowy, katastrofa Wenedów została przesądzona i nawet boska interwencja nie odwróci biegu wydarzeń. Pytania retoryczne, na które nikt nie odpowiada, dodatkowo pogłębiają nastrój niepewności i grozy.

W innej frazie jest mowa o wielu bogach. Lilla, jako pogańska kapłanka, zwraca się do świętego Gwalberta tymi słowami: „Powiedźże, czym są twoje wielkie Bogi” (I, 2, v. 98). Wyrażenie „wielkie Bogi” może wskazywać na parafrazę tekstu Reseniusa, u którego występuje wers odnoszący się do rodu bogów: „*Divum [...] genus*”. Również tekst Malleta wskazywałby na podstawę parafrazy Słowackiego, ponieważ wyrażenie: „*intelligences sacrées*” – „święte inteligencje” – budzi skojarzenie z istotami świętymi – bogami. Interpretacja wydaje się tym bardziej uzasadniona, że tłumacz na ich określenie używa epitetu „*grandes*” – „wielkie”, tak jak to ma miejsce w dramacie.

Jednak ta teza nie znajduje w pełni uzasadnienia, ponieważ Mallet słowem „*intelligences*” określił „olbrzymów”. Bez względu jednak na źródło parafrazy Słowackiego wydaje się, iż użycie przez poetę epitetu „wielkie” w odniesieniu do bogów podkreśla ich ważność, a równocześnie staje się nawiązaniem do czasów mitycznych, pogańskich, w których istniały różnorodne wierzenia i kultury.

II

Z dalszej części *Völuspys* wynika, że volva posiada nie tylko zdolności profetyczne, lecz także jest obdarzona niezwykłą pamięcią. Zna bowiem najdawniejsze dzieje ludzkości.

A oto wersy ilustrujące możliwości wieszczki:

Resenius:

1. *En velim Jovis artes eloqui,*
[Oto chciałabym opowiedzieć sztuczki Jowisza.]

a w drugiej wersji:

1. *Vellem, Odini, stratagemata numerare...*

2. [Chciałabym wyliczyć podstępny wojenne Odyna...]
Novi Titanas natos sub aera
Qui me olim erudierunt
 [Znałam zrodzonych Tytanów na przestrzeni wieków,
 którzy mnie kiedyś wychowali]

Mallet:

268. *je veux te raconter [...]*
[...],les anciennes prophéties
qui m'ont été autrefois enseignées...
 [chcę opowiedzieć [...]
 [...] dawne przepowiednie,
 których mnie kiedyś nauczano...]

Majer:

1. *Will ich berichten,*
[...] frühe Sagen,
 [Chcę opowiedzieć
 wczesne opowieści,]
 2. *Bekannt sind mir Riesen,*
Der Urzeit Geburten,
Von ihnen erhalten
Ist was ich erzähle.
 [Są mi znani Olbrzymi,
 Pierwszy czas narodzin
 Przez nich [zostałam] wychowana
 To jest to, co ja opowiadam.]

Lelewel:

2. Są mi olbrzymi wiadomi! Pierwociny rodu, od nich
 zachowane chcę opowiedzieć.

Słowa Rozy w dramacie:

Ojczyzna nasza kona i na wieki,
 Widzę umarłą...

(*Prolog*, v. 5-6)

– mogą stanowić parafrazę zacytowanych wyżej fraz *Völuspý*.
 „*Titanas*”, zgodnie z wyjaśnieniem Reseniusa (przypis 1), odnosi się do istot nazywanych Jotunami (*Jotun*). Byli to olbrzymi, którzy jako

pierwsi, jeszcze przed bogami, zamieszkiwali ziemię⁶². Łaciński autor w dalszej części swojego komentarza porównuje postać olbrzyma do Kronosa i nazywa go „*Saturni [...] filius*” – „synem Saturna”.

Można uznać, że przywołanie mitycznego wieku, określanego jako „*Saturnia regna*”, wskazuje na czas ziemskiej beztroski i dobrobytu. Dopiero pojawienie się uosabiającego czas Kronosa spowodowało zmianę tego stanu. Odtąd według mitologii Północy przeznaczenie znalazło się w rękach trzech kobiet-olbrzymek utożsamianych ze znającymi przyszłość Nornami. Ukradły one bogom złote *taffi* – narzędzie służące do kierowania ludzkim losem⁶³. Volva – mityczna wieszczka jest jedną z nich. Jak wynika z *Völuspy*, zna ona olbrzymów, którzy kiedyś ją wychowali, i pamięta powstanie świata⁶⁴. Wydaje się, że przypominająca ową wróżkę Roza także ma wiedzę o dawnych dziejach swojej ojczyzny.

Ponadto motywem, który łączy frazy Eddy i Słowackiego, mogą być „olbrzymi”. Autor dramatu posługiwałby się tu eufemizmem: zamieniałby „*titanas*” (Resenius)/ „*Riesen*” (Majer) na słowo „ojczyzna”, której mieszkańcami są Wenedowie.

Dla zrozumienia poetyki Słowackiego przydatna będzie analiza dalszych fragmentów *Völuspy*. W tekście Reseniusa volva mówi o nich, że „*olim erudierunt*” – „kiedyś [ją] wychowali”. U Majera fraza brzmi niemal identycznie: „*Von ihnen erhalten*”. Podobnie tłumaczy Mallet: „*les anciennes prophéties*”/ „*qui m'ont été autrefois enseignées*”.

Natomiast w *Eddie* Lelewela nazwa olbrzymów to: „Pierwociny rodu”, założyciele. Można sądzić, że Słowacki, posługując się słowem „ojczyzna”, również traktuje olbrzymów jako założycieli rodu. W drama-

⁶² Por. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 43.

⁶³ Złote *taffi* to tzw. *golnar toftur* – tablice do losowej gry planszowej. Por. L. P. Słupecki, *Wyrocznie i wróżby pogańskich Skandynawów*, Warszawa 1998, s. 123-125. Badacz powołuje się na ustalenia A. G. van Hammela, 1934 i A. Holtsmarka, 1957.

O Nornach, boginkach przeznaczenia, można przeczytać w *Völuspie* (8). Resenius nazywa je *Cyclopicae virgines*, Lelewel zaś „trzemna dziewicami Thursów”. Natomiast w *Eddie młodszej* (*Gylfaginning, dāmesaga* 12, s. 109) historyk pisze o Złotym Wieku, „który się popsuł za przybyciem niewiast z kraju olbrzymów”. Słupecki podaje, że autor *Eddy prozaicznej*, Snorii, określa Norny jako „trzy Tursów dziewice” z Jotunheimu – siedziby olbrzymów. Por. L.P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 42.

O Nornach pisze jeszcze w kolejnych podrozdziałach: *Igrają dzieci Mimira i Językowe związki „Lilli Wenedy” ze składowym poematem „Krákumál”* oraz w drugiej części pracy, w rozdziale „*Król-Duch” romantyczną sagą*.”

⁶⁴ Na ten temat zob. też: tamże, s. 43. L. P. Słupecki odwołuje się do badań G. Steislanda 1979 oraz Schjødta 1992.

cie ich wyobrażenie odnosi się do plemienia Wenedów. Potwierdzeniem tej tezy mogą być słowa Lecha, skierowane do Sygonia. Bohater, nawiązując do wojny lechicko-wenedyjskiej, mówi, że jest to „walka olbrzymów” (V, 3, v. 91). Wyrażenie byłoby zrozumiałe w ten sposób: Wenedowie to olbrzymi, z którymi zetną się w walce Lechici. Słowacki prawdopodobnie wiąże więc genealogię bohaterów dramatu z postaciami mitologii Północy, zaś Rozę kreuje na przedstawicielkę olbrzymów-Wenedów.

Aby ponownie odnieść się do zdolności profetycznych bohaterki, trzeba zwrócić uwagę na sposób, w jaki mówi ona o ojczyźnie: „Widzę umarłą”. Jeśliby uznać ten fragment za parafrazę *Völuspy*, niezbędne będzie poddanie analizie odpowiednich wersów. Cytuję:

Resenius: *velim eloqui*
 oraz w drugiej wersji: *vellem numerare*
 Mallet: *je veux te raconter*
 Majer: *Will ich berichten*

Wymienione frazy Leleweł przetłumaczył dosłownie: „chcę opowiedzieć”, z czego wynika, że wypowiedź volvy dotyczy przyszłości.

Słowacki wprowadza czasownik „widzę” w czasie teraźniejszym. Chodzi prawdopodobnie o uwypuklenie umiejętności wieszczki. Z jednej strony, wydaje się, iż posiada ona taki sam dar jak zapowiadająca *Ragnarök* volva – potrafi przewidzieć przyszłość. Połączenie słów: „kona”, „widzę”, „umarłą”, w odniesieniu do kraju Wenedów, pozwala wysnuć wniosek, że Roza, wzorem volvy, wróży swojemu ludowi zagładę, jakby *Ragnarök*. Z drugiej – posłużenie się przez Słowackiego nazwą czynności w czasie teraźniejszym oznacza stan, o którym można mówić w kategoriach implikujących jego przyśpieszenie. Roza – mówiąc o „ojczyźnie”, że widzi ją „umarłą...” – ujawniałyby zatem taką profetyczną zdolność, dzięki której przewyższałaby volwę. Byłaby w stanie zobaczyć więcej niż jej mityczna poprzedniczka i to w czasie znacznie krótszym.

Przypomnieć należy, że „północna” wróżka na początku swojej przepowiedni mówi o stworzeniu świata bogów i ludzi, a dopiero później – o katastrofie. Zatem w dramacie wyrażenie „Widzę umarłą” – w połączeniu z czasownikiem „kona” – które odsyła do ojczyzny Wenedów, od razu stawia bohaterów Słowackiego przed sytuacją dokonaną. Wszyscy, z wyjątkiem obdarzonej niezwykle zdolnościami Rozy, wkrótce stracą życie.

*

Możliwa jest również inna lektura tej frazy, która uwzględni cykliczne rozumienie czasu w mitologii Północy. Istotne tezy w tej kwestii sformułował Paul Bauschatz. Uznał on, że Germanie pojmowali czas binarnie. Dzielili go bowiem na dwie części: przeszłość oraz złączone razem terażniejszość i przyszłość. Ponadto badacz zauważał: „czyny przeszłe stają się w jej otchłani równoczesowe i chronologicznemu uszeregowaniu niepodległe”⁶⁵. Przeznaczenie definiuje się jako konieczność determinującą to, co musi nastąpić, jednak nie porę, kiedy coś się zdarzy. Dzieje się tak dlatego, gdyż w językach germańskich do wyrażenia czasu przyszłego stosuje się przekształcone formy czasu terażniejszego⁶⁶. O ile przeszłość – zwłaszcza to, co jest godne zapamiętania i znaczące – posiada strukturę uporządkowaną, o tyle teren tego, co się staje, jest nieuporządkowany i chaotyczny⁶⁷.

Posługując się wyjaśnieniami badacza, analizowaną frazę wolno zinterpretować w ten sposób: ojczyzna Wenedów już nie istnieje, a jej mieszkańcy umarli. Wizja Rozy określa to, co już się wydarzyło i zostało przesądzone. Słowacki połączyłby zatem terażniejszość i przyszłość z przeszłością. A to uzasadnia tezę, że czas w dramacie został ujęty cyklicznie – tak jak w mitologii Północy.

*

Słowa Rozy „na wieki”, które można uznać za skróconą kliszę „na wieki wieków”, nadają jej wróżbie charakter modlitwy. Ów sakralny ton wypowiedzi podkreślałby jeszcze jedną rolę wieszczki: jest ona wenedyjską kapłanką. Wielokropek kończący jej eliptyczną wypowiedź pozostawia ją otwartą, niedookreśloną. Kapłanka zawiesza swój głos obwieszczający przyszłe losy kraju.

⁶⁵ Tezy badacza podają za L.P. Słupecki, *Wyrocznie...*, dz. cyt., s. 187.

⁶⁶ Por. L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 43.

⁶⁷ Por. L. P. Słupecki, *Wyrocznie...*, dz. cyt., s. 188.

Lecz przed wiekami Ymir żył

I

Roza Weneda przepowiada zagładę swojego ludu. Wypadki, które mają się wkrótce wydarzyć, stają się jak gdyby odtworzeniem sytuacji z początku powstania świata. Pojawienie się bohaterki, niczym praolbrzymą z *Völuspy*, może przypominać stan pierwotnego chaosu. W pieśni czytamy:

3. *Sub aera seculorum Imbrus incola fuit;
cum Imbrus inhabitaret;
Non erat arena, nec mare, nec venti pelago;
Terra non dum neq, coelum sursum inventa,
Chaos capax, sed herba nusquam.*
[Na przestrzeni wieków mieszkańcem był Imbrus;
kiedy Imbrus zamieszkiwał;
Nie było piasku, ani morza, ani wiatrów na morzu;
Ziemia i niebo w górze dotąd niepoznane,
Chaos ogromny, ani trawy nigdzie.]

Tłumaczenie Lelewela nie odbiega od sensu łacińskiej wersji:

3. Dawny jest wiek, kiedy Ymer żył; ni piasku, ni morza,
ani wiatru było. Nikt ziemi nie widział, ani w górze
nieba: pusta przestrzeń, nigdzie trawy.

Na początku strofy *Völuspy* pojawia się wyrażenie „*aera saeculorum*”. Każde ze słów zostaje wyjaśnione przez Reseniusa (przypis 1). Według tłumacza, wyraz „*aera*” wskazuje na okres: „*cum s[a]ecula retroacta ad initium numerantur*” – „kiedy odwrócone wieki są liczone do początku”. Na objaśnienie „*seculum*”/ „*saeculum*” (w tekście „*seculorum*”) wydawca podaje synonimy: „*aetas*”/ „*aevum*” – „wiek”, „pokolenie”/ „wieczność”, „życie”, „byt”, „istnienie”, „czas”, „epoka”. Jest to, pisze Resenius, „*aetas senior*”, „*senissimus*” – „wiek starszy”, „najstarszy”. Potem dodaje: „*vocarant [...] ciclum lunarem*” – „[ten wiek ludzie nazywali cyklem księżycowym]” (przypis 2).

Komentator ma zatem na myśli „najdawniejszą epokę”, kiedy jedyną miarą, według której określano czas, był cykl faz księżyca⁶⁸. Więcej wyjaśnień na ten temat zawiera strofa *Völuspy*:

⁶⁸ Na ten temat zob. też: L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 34.

5. *Sol nescit sua Palatia
Nec Luna suos novit Lares
Sed neq; stellae suum locum.*
[Słońce nie znało swoich Pałaców
I księżyc nie poznał swoich Larów
Ani nigdzie gwiazdy [nie znały] swojego miejsca.]

„*Dicit autem*”, pisze Resenius (przypis 6), „*Solem et Astra tunc ignorasse proprias sedes [...] quia nondum fuit harum observatio apud homines*” – „Słońce i Gwiazdy wtedy nie znały własnych siedzib, ponieważ ludzie jeszcze nie posiadali zdolności obserwacji [ciał niebieskich]”.

Wolno uznać, że taki obraz chaosu wpłynął na poetycką projekcję Słowackiego. W dramacie, podobnie jak w *Völuspie*, słońce jest pozbawione swojego blasku. Autor opisuje je jako krwawe; niebo pokrywają burzowe chmury; gwiazdy nie świecą, lecz są „sine”, a księżyc został przedstawiony metaforycznie: „Ty mówisz – lecz twoja twarz/ Jak księżyc smutna, choć jasna/ Jak księżyc, umarłych słońce” (*Prolog*, v. 38-40) – zwraca się Lilla do Rozy. Opis porównanej do księżycy twarzy Rozy podkreślałby związek kapłanki z przemijaniem. Poeta nazywa go słońcem ludzi umarłych. W przeciwieństwie do słonecznego blasku – zawsze kojarzącego się z dniem, pogodą, radością – księżyc jest utożsamiany z nocą, smutkiem i śmiercią. W takim ujęciu wieszczka mogłaby wyobrażać grecką boginię Hekate⁶⁹, którą – ze względu na jej trzy oblicza odnoszące się do trzech faz księżycy (pierwsza kwadra, pełnia, nów) – nazywano Trioditis. Grecy uznawali Hekate za bóstwo związane z ciemnością, śmiercią i przemijaniem. Tak więc metaforyczne przedstawienie twarzy wenedyjskiej kapłanki, przepowiadającej „walkę i zgon” swojego ludu, pozwala przypuszczać, że Słowacki, kreując ją na bohaterkę mitów Północy, sięga również do mitologii antycznej.

Omawiana fraza *Lilli Wenedy*, podobnie jak u Reseniusa, odsyła do epoki chaosu, kiedy to właściwie nie rozróżniano dnia i nocy, a jedyną rachubą czasu był cykl księżycowy. Lilla określa twarz Rozy jako smutną, podobną do księżycy. Jednocześnie mówi o niej „jasna”, co wolno zrozumieć: oblicze kapłanki jest pełne blasku, oświetlone promieniami słońca. W ten sposób poeta podkreślałaby, że wypadki mogą rozgrywać się zarówno w dzień, jak i w nocy. Nie ma tu istotnego znaczenia rachuba

⁶⁹ O bogini Hekate można przeczytać w *Metamorfozach* Owidiusza. Zob. tegoż, *Przemiany* (tytuł oryginału *Metamorphoseon libri XV*), przeł. B. Kiciński, oprac. J. Krókowski, Wrocław 1953, ks. XIV, v. 400-408, s. 263.

czasu, ponieważ w sytuacji powrotu do pierwotnego chaosu czas ulega zawieszaniu i jest niedookreślony.

Paralelne do *Völuspý* obraz początków świata pojawia się w *Metamorfozach* (I, v. 5-7) Owidiusza:

*Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
unus erat toto naturae vultus in orbe,
quem dixere Chaos...*⁷⁰

[Przed morzem i lądami, i niebem, które wszystko okrywa
jedno było oblicze natury na całym świecie,
które nazywano Chaos...]

Uwagę zwraca słowo „*vultus*” – „twarz”, „oblicze”, „rysy twarzy”. Łaciński poeta, pisząc: „*unus erat toto naturae vultus in orbe*”, ma na myśli „*unus*” – „jedno”, jednakowe, jakby wspólne oblicze całego świata (przed jego powstaniem, tj. wyłonieniem się z chaosu morza, ziemi i nieba).

Słowacki, pisząc o twarzy Rozy jako o tej, która wzorem Ymira istnieje od początku świata, prawdopodobnie parafrazuje tekst Owidiusza. Równocześnie nawiązuje do epoki – powtórzmy za Reseniusem: „*aetas senissimus*” – „najstarszego wieku [świata]”, w którym cykl księżyca był jedyną rachubą czasu.

II

Kreacja Rozy, jak zostało tu wspomniane, może przywoływać postać praolbrzyna Ymira (łac. *Imbrus*). Pisze o nim Resenius w cytowanej już strofie 3. Autor (przypis 3) wyjaśnia, że bohater mitów Północy „*Edda nomine hoc insignit*” – „w *Eddzie* został tak nazwany”. Komentator nazywa praolbrzyna „*antiquissimum virum seu Cyclopem*” – „najdawniejszym mężem, albo Cyclopem”, odpowiednikiem olbrzyna z mitologii antycznej.

Natomiast Leleweł na temat Ymira pisze w swoim przekładzie *Eddy młodszej*:

Synowie Bore zabili Ymera, z którego tyle krwi wyszło, że wszyscy olbrzymi potonęli. Jeden tylko Bergelmer (góra stara) z rodem swoim na statku schroniony

⁷⁰ Fragment tekstu Owidiusza cytuję z wyd. J. Wikarjak, *Poetae Latinae*, Warszawa 1981, s. 180.

ocalał. Ciało Ymera synowie Bore na środek Ginnungagap⁷¹ wyciągnęli: z ciała zrobili ziemię, ze krwi wodę, z włosów trawę, z kości góry, z czaszki niebo. Okrągła jest ziemia morzem oblana, przy którym przesiadują olbrzymi. W środku ziemi zbudowali z brwi Ymera, przeciw olbrzymom wystawiony Midgrad (średni gród). Rzucili też mózg Ymera w powietrze, a z tego powstały chmury.

(*dāmesaga* (6) 4, s. 107)

Wedle mitologii Północy – Ymir został zabity, a z jego rozczłonkowanego ciała utworzono świat. O losach praolbrzymia opowiada również pieśń *Eddy poetyckiej*, *Grimnismál*⁷². W strofie 40 czytamy:

*Ex Ymeris carne
Terra creata est;
Ex sanguine autem mare;
Saxa ex ossibus;
Vegetabilia ex capillis
Ex cranio autem caelum;
Sed ex illius ciliis
Fecerunt propitii Dii
19) Midgardym hominum filiiis;
Verum ex eius cerebro
Sunt illae dura indole praeditae
Nubes omnes creatae.
[Z ciała Ymira
Została stworzona ziemia;
Z krwi zaś morze;
Skały z kości;
Rośliny z włosów
Z czaszki zaś niebo;
A z rzęs owego
Uczynili łaskawi Bogowie
Midgard dla ludzi;
A z jego mózgu
Są stworzone obdarzone dziką
Właściwością owe wszystkie chmury.]*

Grimnismál zawiera podobny opis powstania świata, jaki znajduje się w *Völuspie* Reseniusa i przekładzie tejże Lelewela. Dowiadujemy się, że

⁷¹ *Ginnungagap* to otchłań (czeluść), która, jak podaje *Völuspá* (3), istniała przed powstaniem świata. Zob. też: L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 26.

⁷² Fragmenty pieśni *Grimnismál* cytuję z *Edda rhythmica seu antiquior, vulgo Saemundina dicta, Haffniae 1787* (vol. I).

z ciała Ymira została stworzona ziemia: z krwi – morze, z kości – skały, z włosów – rośliny. Sklepienie niebieskie powstało zaś z czaszki, mózg stał się „materiałem” wszystkich chmur. Narodziny z rzes, przeznaczonego dla ludzi, Midgardu nastąpiło, jak wyjaśnia łaciński komentarz, „wskutek budowy muru/tamy odgradzającego tę siedzibę od okolicy zamieszkałej przez olbrzymów” – „*Imo aggerem murum [...] quo ab interioribus regionibus arcerentur gigantes extra habitantes*” (przypis 19).

Zatem narodziny świata zostały okupione śmiercią praolbrzymia, którą można uznać za praofiara niezbędną do powołania życia na ziemi. Istotnym motywem staje się potop, wywołany przez krew praolbrzymia. W owej krwi potopili się pierwsi mieszkańcy ziemi – olbrzymi. Ocalał tylko Bergelmer ze swoją żoną. Uratowana para dała początek przyszłym pokoleniom⁷³.

Słowacki przeobrażałby mit o Ymirze. Kreacja krwawoczerwonej Rozy, „w krwi wyziewach”, w pobliżu „zacerwienionego” Gopła, zupełnie jak po krwawym potopie wywołanym przez krew Ymira, byłaby paralelna z mitem dotyczącym praolbrzymia. Co prawda, kapłanka – w przeciwieństwie do swojego mitycznego odpowiednika – nie ginie, a jej ciało nie staje się materiałem do stworzenia świata, jednak bohaterka Słowackiego zjawia się zawsze w obecności krwi i trupów: ich czaszek, mózgu, kości, które wyobrażałyby cielesne szczątki zamordowanego praolbrzymia.

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

⁷³ Zob. też: L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 30.

Historia powstania świata z ciała Ymira została przedstawiona też w innych pieśniach *Eddy poetryckiej* – *Vafthrudnismál* (21) i *Grimnismál* (40–41). Podaję fragment z *Edda rhythmica seu antiquior...*, vol. 1: „*Ex Ymis carne/ Creata fuit terra,/ Sed ex Ossibus saxa,/ Coelum ex cranio/ Pruina frigidi Gigantis,/ Sed ex sanguine salum*” – [„Z ciała Ymira była ziemia./Ale z kości skały./ Niebo z czaszki/ z zimnego szronu Giganta/ Ale z krwi morze”]. Natomiast Snorii (*Edda młodsza/prozaiczna*), jak podaje Słupecki, opisuje bardziej szczegółowo powstanie sklepienia niebieskiego, opartego na czterech słupach, które odpowiadają czterem stronom świata. Słupy te były podtrzymywane przez karły.

Leleweł rozwija mit o Ymirze w *Eddie młodszej, dāmesaga* 6 (4). Pisze, że z ciała powstała ziemia, z krwi – woda, z włosów – trawa, z kości – góry, z czaszki zaś – niebo. Por. tegoż, dz. cyt., s. 124–143.

Wyobrażenie czaszki jako miejsca zamieszkania Słowacki powtórzy w akcie I, scenie 2, gdy będzie opisywał siedzibę świętego Gwalberta. Tam „cela pustelnika [jest – R.M.] podobna kształtem do wnętrza czaszki olbrzymiej”. Kontekst w obu poetyckich przekazach (grota=czaszka i cela=czaszka) wydaje się paralelny. Kapłanka, tak jak misjonarz Gwalbert, potrzebuje jakiegoś azylu służącego za miejsce do kontemplacji i modlitwy. Równocześnie motyw czaszki odtwarza utarty w kulturze symbol przemijania i śmierci.

Pomysłu upodobnienia groty do czaszki prawdopodobnie dostarczyła poecie scena z francuskiej wersji *Eddy Malleta*. Znajduje się tam ustęp opisujący podróż Odyna do krainy volvy:

290 *Odin poursuit sa route, son cheval fait
trembler & retentir les cavernes souterrai-
nes: enfin il touche au profond séjour de
la mort, & s'arrête près de la porte orien-
tale, où est le tombeau de la prophétesse.*
[Odyn jedzie własną drogą, jego koń
trzęsie podziemnymi jaskiniami
i w końcu dotyka głębi podróży, tj. śmierci,
zatrzymuje się przed bramą wschodu,
gdzie znajduje się grób/ pieczara wróżki.]

Na uwagę zasługują słowa: „*la mort*” – „śmierć” i „*le tombeau*” – „grób”/ „pieczara”. Siedzibą wieszczki jest zatem jakaś grota, jaskinia, która staje się jednocześnie jej grobem. Z dalszego fragmentu dowiadujemy się, że niepokojona przez Odyna volva w końcu zmartwychwstaje – a więc wcześniej musiała przebywać w świecie zmarłych – i zaczyna wieszczyć: „*enfin la prophétesse contrainte se lève & parle ainsi*”⁷⁴.

Podobny obraz pojawia się w *Lilli Wenedzie*. Roza rozpoczyna wróżbę dla Wenedów dopiero po wyjściu ze swej podziemnej siedziby. Wieszczy, że podczas wojny z Lechitami jej poddani zginą. A zatem przypominająca czaszkę grota Rozy staje się *signum* katastroficznego proroctwa dla Wenedów – symbolicznym wyobrażeniem ich wspólnego, przyszłego grobu.

Motyw groty, niezbędny element dekoracji krajobrazu, istnieje już w mitologii greckiej, ale w zupełnie innym kontekście. Staje się on ulubionym elementem *loci amoeni*. „Bajecznym, wymarzonym miejscem

⁷⁴ P. H. Mallet, dz. cyt., s. 290.

– pisze Ernst Robert Curtius – jest grotą Kalypso (Od., V, 63). Otacza ją las olchowy, osikowy i cyprysowy [...]. W Itace – powtórzmy za autorem – jest cudowna grotą poświęcona nimfom (Od., XIII, 102). Na brzegu zaś zatoki jest wąskolistna oliwka, tuż przy niej pieczara nadobna i mroczna, świątynia nimf, które zowią się Najadami”⁷⁵. Jak wynika z zamieszczonego tu przekładu Jana Parandowskiego, pieczara-grotą może być „mroczna”, ale prawie zawsze jest „nadobna”, piękna i staje się swoistym dopełnieniem *loci amoeni*.

„Pod czułą opieką Nimf z Groty” – tym razem odwołajmy się do Jarosława Marka Rymkiewicza – na wyspie Lesbos kwitła miłość Dafnisa i Chloe, bohaterów Longosa. Dla autora pasterskiego romansu (III–V w. n.e.) „Grotą Nimf była świątynią miłości”, którą potem Andrew Marvell w swojej sielance uznał za „*Virtue's Grave – Grób Cnoty*”⁷⁶. W istocie Marvellowski *The Garden* stał się „ogrodem samotnej medytacji”. Według angielskiego poety, „dusza może być czysta tylko w ogrodzie prawdziwego Boga”⁷⁷.

Wydaje się, iż ów koncept do pewnego stopnia „współgra” z wyobraźnią Słowackiego. Grotą Rozy, pełniącą rolę azylu, byłaby pogańskim sanktuarium, w którym kapłanka może skupić się na modlitwie. Oczyszczenie duchowe staje się dla Rozy konieczne dla pomyślności jej przepowiedni.

Funkcjonujący w literaturze, począwszy od Homera, topos arkadyjskiej grotki u Słowackiego nabierałby odmiennego charakteru. W odniesieniu do tradycji antycznej może zostać on odczytany w taki sposób: Roza, chociaż jest właścicielką grotki, nie pełni roli żadnej z greckich najad. Siedziby wróżki nie otacza bajeczny krajobraz; znajduje się ona bowiem w pobliżu czerwonego od krwi Gopła. Grotą Rozy nie stanie się arkadyjską „świątynią miłości” dla Lilli i jej ukochanego brata Lellum. Kapłanka ma dla swojej siostry zupełnie inną wiadomość: wieszczy, że wkrótce córka Derwida, króla Wenedów, podzieli los innych poddanych i zginie. Grotą – arkadyjski symbol azylu i bezczasu kochanków – zmienia się w dramacie w *signum* śmierci i przemijania. A mówiąc inaczej, czaszka-grotą wróżki staje się *lo-*

⁷⁵ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 193.

⁷⁶ J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 201–202. Poezję Marvella przekładał S. Barańczak. Zob. tegoż, *24 wiersze! Andrew Marvell*, Kraków 1993.

⁷⁷ J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 204.

cus horridus – strasznym miejscem, w którym Lilla dowiaduje się o swojej śmierci i ofiarach-rycerzach rozpoczętej właśnie wojny.

*

Motyw czaszki zawsze towarzyszy Rozie. W trakcie nekromancji kapłanka oznajmia: „w czaszkach się waży mózg” (II, 1, v. 49), „do czaszki przylaźł wąż,/ I krew mu z oczu pił” (II, 1, v. 57-58), a w innej scenie zwracając się do wojowników, oświadcza: „pijcie z czaszek tych i bladej śmierci” (IV, 4, v. 481). „Przeznaczenie” czaszki w dramacie ulega zmianie. Pełni ona już inną rolę: staje się naczyniem, w którym Roza gotuje i z którego pije wąż, a potem także wojownicy. Owym „wspomagającym” napojem jest prawdopodobnie „miód poezji”⁷⁸. Pojawia się on w przekazach mitologii Północy (na przykład w poemacie *Krákumál*⁷⁹), a także, jak się wydaje, w *Lilli Wenedzie*.

Uwagę zwraca epitet „*praecurvus*” („*capacissimus*”) – „wydrążony”, („obszerny”), użyty przez wydawcę „północnego” poematu na określenie potraktowanej jako naczynie „czaszki” – „*cranium*”⁸⁰. Pamiętajmy, że grota Rozy została określona jako „obszerna”, natomiast „cela pustelnika – podobna [...] do wnętrza czaszki olbrzymiej” (*Prolog*). Słowacki posługuje się tym epitetem w odniesieniu do miejsca zamieszkania wróżki i świętego Gwalberta. Grota/cela – wyobrażana jako czaszka – byłaby tu symbolem śmierci bohaterów.

Trzeba też dodać, że przymiotnik „*praecurvus*” („*capacissimus*” – superlativus od „*capax*”), który zostałby zapożyczony przez Słowackiego z łacińskiej wersji poematu i użyty przez niego na określenie groty = celi pustelnika = czaszki „olbrzymiej”, ma bardzo podobne znaczenie jak „*capax*” – „pojemny”, „obszerny” – z 3 strofy *Völuspý*. W poemacie czytamy: „*Chaos capax*” – „ogromny chaos”.

Zatem wyobrażenie groty oraz celi jako czaszki symbolizowałyby ogromną, obszerną, wydrążoną przestrzeń-chaos, porównaną do otchłani i nazywaną w mitologii Północy *Ginnungagap*. Resenius pisze (przypis

⁷⁸ „Miodem poezji” nazywano w mitologii Północy krew zamordowanego Kwasira zmieszana z miodem, która służyła do sporządzania – według starożytnych receptur – piwa. Na ten temat zob. przypis 142.

⁷⁹ O związkach językowych *Lilli Wenedy* ze skaldycznym poematem *Krákumál* piszę w następnym rozdziale.

⁸⁰ Zob. *Krákumál. Latin & Old Norse Lodbrokar-Quida, Carmen Gothicum, Famam Regis Lagnari Lodbrochi*, Lundae 1802, strofa 25: „*ex craniis praecurvus*” – „z (obszernych), wydrążonych czaszek”.

13), że jest to: „*abditum chaos*” – „niewidzialny”, „tajemny”, „nieznany chaos”. A to pozwala stwierdzić, że Słowacki, posługując się tekstem *Völuspy* oraz poematu *Krákumál*, pomysł do określenia siedziby Rozy i Gwalberta mógł zaczerpnąć z eddaicznych pieśni. Takie ujęcie motywu miałoby na celu wypuklenie sensu utworu. Wojna wyniszczająca obydwie plemiona implikuje stan pewnej próżni i w takim ujęciu staje się odтворzeniem pierwotnego chaosu.

W opisie czaszki Gwalberta istnieje jeszcze jeden ważny szczegół. Słowacki umieszcza w celi pustelnika, „gdzie niegdyś mieszkali/Bogi Walhalli...” (III, 6, v. 394-395), obraz Madonny, a tym samym podkreśla świętość i pobożność misjonarza. To zaś pozwala przypuszczać, że przebywająca w grocie-czaszce Roza jest figurą paralelną do postaci pustelnika. Kapłanka w swoich pogańskich praktykach staje się również, na swój sposób, święta (porównaj: *sacer* – święty i nieświęty, bezbożny). Jej *sacrum* jednak nie ma wiele wspólnego z kreacją Madonny, z którą bezpośredni kontakt ma Lilla. Służyły jedynie – jak się wydaje – wypukleniu przez poetę sakralizacji mitologii Północy, kiedy to rycerskie średniowiecze (czas powstania *Eddy*) zaczęło już dominować nad tradycją grecko-rzymską.

IV

Związek motywu czaszki z postacią Rozy zostałyby również podkreślony w scenie, w której kapłanka zwraca się do Lelum-Polelum: „Chodź tu między czaszki, wodzu błądy” (IV, 4, v. 513). Jak przystało na olbrzymkę, posiada ona niezwykłą moc. Potrafi odrzucić kamień i wyprowadzić z podziemnego lochu (z grotty, w której sama przebywa?) dwugłowego wodza Lelum-Polelum. Ponadto kamień, głaz – kojarzony też ze skałą – wolno odczytać jako paralelę skały-kości.

Roza – powoławszy do życia Lelum-Polelum – pragnie, aby ów wódz był człowiekiem silnym, takim „z krwi i kości”. Dlatego też zaraz po odrzuceniu skały żąda: „Krwi! krwi ofiarnéj!” (IV, 4, v. 526), bo tylko krew ofiarna (zupełnie jak krew Ymira!) może dać ożywczą moc nowej, bliźniaczej istocie – Lelum-Polelum. Nowy wódz, jako mściciel, ma poprowadzić Wenedów do walki, a tym samym być może ocalić im życie.

Słowacki, przekształcając mit o Ymirze, ponownie dokonywałby pewnej kontaminacji. Lelum i Polelum byłiby jak pierwsza para olbrzymów uratowanych z potopu krwi praolbrzyma, która da początek nowym

pokoleniom. Pamiętamy, że Roza już w *Prologu* mówi o zmartwychwstaniu danym przez nią „szkieletom” oraz zapowiada: „Że kości z pobojowiska/Wstaną i będą walczyć...” (v. 90-91).

Zatem magiczne zdolności olbrzymki, dzięki którym zostaną przywróceniu do życia polegli wojownicy, stanowiłyby jednocześnie paralelę do odrodzenia świata. Ukazywałyby stan przejścia ze śmierci do życia – z chaosu do kosmosu.

W tym miejscu wypada zgodzić się z poglądem Hieronima Chojnackiego, autora *Polskiej „poezji Północy”*. Badacz uznał *Lillę Wenedę* za tragedię opowiadającą „o losie narodu w chwili wielkiego historycznego przełomu, symbolicznie pojmowanego «progu czasu», przez który przekraczają Wenedzi, aby odrodzić się i zwyciężyć po śmierci”⁸¹. W swych dalszych dociekaniach nad problematyką utworu Chojnacki wskazywał czytelnikowi do rozważenia czwartą *Eklogę*⁸² Wergiliusza. Tematem utworu – powtarzał on za Popławskim – jest „tragedia państwa i narodu oraz niezłomna i fatalistyczna wiara w odrodzenie Romy”⁸³. Stan ponownego odnowienia państwa rzymskiego, w dobie Augusta, wyniszczonego przez *bella civilia*, mają przywrócić narodziny chłopca. Ów *puer* w wersji schrystianizowanej będzie dziecięciem z groty betlejemskiej i zgodnie z wizją Wergiliusza zapoczątkuje powrót Złotego Wieku.

Tak więc zagadkowe proroctwo łańcisńskiego poety, które łączono z narodzinami Chrystusa, „wytworzyło naturalną więź – stwierdziła Teresa Obiedzińska – między zrodzoną w czasach antycznych *Arkadia profana* a biblijną *Arkadia sacra* – oazą pasterzy ewangelicznych”⁸⁴. Warto dodać, że autorka rozprawki zatytułowanej *Mit arkadyjski w literaturze i sztuce polskiego baroku* zwróciła uwagę na niezwykle ważny aspekt pojawiający się „zwłaszcza w czasach po [szwedzkim – R.M.] potopie”, gdy „modelem dominującym i potrzebą ducha” była właśnie „*Arkadia sacra* – jak to ujęła Obiedzińska – synonim zapowiadanego przez Biblię raju wiecznego”⁸⁵. Przytoczone tezy badaczki będą pomocne dla dalszego wyjaśnienia koncepcji Słowackiego.

⁸¹ H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*, Gdańsk 1998, s. 142.

⁸² Zob. tekst eklogi w: Wergiliusz P., *Bukoliki i Georgiki* (wybór), przeł. i oprac. Z. Abramowiczowa, Wrocław 1953.

⁸³ M. S. Popławski, *Mesjanistyczny poemat Wergiliusza*, w: *Commentationes Vergilianae*, Cracovae 1939, s. 261, cyt. za: H. Chojnacki, dz. cyt., s. 142.

⁸⁴ T. Obiedzińska, *Mit arkadyjski w literaturze i w sztuce polskiego baroku*, w: *Literatura i kultura polska po potopie*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1992, s. 112.

⁸⁵ Tamże, s. 108.

Chojnacki, wskazując na czwartą *Eklogę* Wergiliusza, miał zapewne na myśli paralełę: narodziny „dziecięcia” = cudowne poczęcie syna Rozy. Istotnie – w projekcie poetyckim autora *Lilli Wenedy* takie porównanie można uznać za uzasadnione. Jednak, wedle mojej opinii, proroctwo o narodzinach mściciela wolno także odnieść do wskrzeszonego przez kapłankę wodza Lelum-Polelum. W obu przypadkach „cudownych narodzin” Roza staje się zarówno matką, jak i ojcem. I ponowne posłużenie się mitem o Ymirze miałyby tu swoje uzasadnienie. Według mitologii Północy, praolbrzym miał dwoistą naturę. Słupecki zwrócił uwagę, że imię praojca, germańskie **Jumijaz* posiada ten sam rdzeń językowy **jem*, co imię jama *Yama* i oznacza osobę dwoistą. W pieśni eddaicznej *Vafthrudnismál* (29-30) Ymir został nazywany Aurgelmir. Etymologia imienia wywodzi się od słowa „*aurr*”, „mokrego, jasnego piasku lub gliny”, co świadczy „o wyraźnych konotacjach sakralnych”⁸⁶ i jest – jak wskazuje badacz – nawiązaniem do biblijnego obrazu stworzenia pierwszego człowieka na ziemi, Adama. Z łacińskich przekazów Tacyty i Pliniusza dowiadujemy się o praprzodku południowych Germanów, „zrodzonym z ziemi”⁸⁷ i nazywanym Tuisto, także o cechach biseksualnych. Badacz Wolfgang Meid, na którego powołuje się Słupecki, odnalazł w nim rdzeń „*tuis*”, indoeuropejskie „*dwis*” (por. łac. „*bis*”). Tak więc mit „męskiej partenogenezy”⁸⁸ – bez utraty cech androgynii – jest dla badacza najbardziej trafnym terminem.

Trzeba również dodać, że przekaz łacińskich autorów wyprzedza myśl Platona o pierwszym człowieku, najdoskonalszej kulistej postaci dwupłciowej. Za ideał wcielonego piękna można jednak uznać Hermafrodytę z kart *Metamorfoz* Owidiusza. Także romantyzm, który obficie czerpał z mitologii, zajmował się androgynem – owym symbolem nostalgii człowieka za bezpowrotnie utraconą harmonią i jednością. Zjednoczenie męskiego z żeńskim – wolno chyba tak twierdzić – stało się symbolem zjednoczenia obu płci: tego, co doskonałe w męskości, i tego, co doskonałe w kobiecości. Ma rację Maria Janion, gdy pisze: „Androgyne to «płeć płci zaprzeczająca, płeć paradoksalna»”. Badaczka stwierdza dalej: „[...] płeć absolutna jest nieuchronną deformacją płci poszczególnych. Pełnia pod postacią Chimery i Androgyne jawi się jako fascynujące... monstrum”⁸⁹.

⁸⁶ L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 32.

⁸⁷ Tamże.

⁸⁸ Tamże. Badacz powołuje się na ustalenia wspomnianego już W. Meida i M.C. Rossa 1994.

⁸⁹ M. Janion, Z. Majchrowski, *Odmieńcy*, Gdańsk 1982, s. 475. Gruntownie kwestie te omawia

Odnosząc się do słów Janion, warto zaznaczyć, iż do pewnej reaktywizacji przywołanej tu prastarej idei dwupłciowości przyczynił się współczesny feminizm, który w swoich genderowych badaniach dokonuje dekonstrukcji utartych stereotypów, równocześnie wskazując na nietradycyjne rozumienie kodu kulturowego. Takie ujęcie tematu pozwala na sformułowanie założenia, że archetyp androgyna-protoplasty, tj. człowieka pierwotnego, pojmowany jako utracony ideał rajskiego, arkadyjskiego życia, może obecnie stać się swego rodzaju wzorem dla przełamywania pewnych osobowościowych aspektów płci na rzecz pełni człowieczeństwa.

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

Kapłanka-olbrzymka, podobna pierwszej, ziemskiej, „arkadyjskiej”, dwupłciowej istocie – w moim założeniu Ymirowi – jest także protoplastką = matką i ojcem Lelum-Polelum, a potem także – według objawionego już w *Królu-Duchu* prorocтва – Popiela. Powołanie do życia wodza mściciela – Lelum-Polelum – stałoby się więc zapowiedzią ponownych narodzin, tym razem „syna popiołów” – Popiela. W obu przypadkach – wydaje się – działa u kapłanki *vis miraculi*. Siła ta pozwala „protoplastce” na odtworzenie owej *Arkadia sacra*, potraktowanej w dramacie jako swoiste *continuum Arcadiae profanae*. W pierwszym przypadku (*Arcadia sacra*) mam na myśli wspomniany już Wergiliąńsko-arkadyjski aspekt cudownego powołania do życia Lelum-Polelum oraz zapowiedź niezwykłych narodzin Popiela, w drugim – chodzi o podkreślenie Ymirowego; mitycznego i ofiarnego kontekstu owego poczęcia. Przy czym motyw potopu w *Lilli Wenedzie* nabierałby nowych znaczeń. Z jednej strony wyobrażałby on rzeź – skutek lechicko-wenedyjskiej wojny, z drugiej – pod postacią krwawoczerwonej Rozy odzworowywałby mit o rozczłonkowanym Ymirze.

Warto odnotować, że topos potopu funkcjonował już w literaturze antycznej. Jako jeden z wątków *Metamorfoz*⁹⁰ Owidiusza stał się on synonimem jakiejś nieuchronnej katastrofy, która miała nadejść po okresie Złotego Wieku i zaburzyć istniejącą harmonię świata. Potop także później był tematem barokowej (i pobarokowej) literatury utrzymanej w tym samym, niemalże apokaliptycznym tonie. Wtedy odsyłał nie

praca L. Kostuch: „Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego”, Kielce 2003.

⁹⁰ Zob. Owidiusz, *Przemiany...*, dz. cyt., ks. I, v. 252-310, s. 14-16.

do mitycznych, złotych czasów, lecz do realnego niebezpieczeństwa kraju, jakim był potop szwedzki. Omawiany topos zostałby przywołany również przez Słowackiego. Można założyć, że poeta odwołuje się tu do mitologii Północy, aby w micie o Ymirze, jako pierwszej kosmicznej ofierze, zobrazowanej przez bohaterkę dramatu – Rozę, wyrazić to, co odzwierciedlała współczesna dlań rzeczywistość. *Lilla Weneda* w zamierzeniu autora była przecież także ważną poetycką rozprawą, dotyczącą przyczyn upadku powstania listopadowego⁹¹.

Zatem krwawy potop w dramacie stałby się nie tylko przywołaniem kosmicznego mitu Północy, lecz także poetycką reminiscencją powstańczej walki, której echo odzwierciedlałaby wojna Wenedów z lechickimi najeźdźcami. Kreacja krwawoczerwonej Rozy, kroczącej w „krwi wyziewach” oraz pełniącej rolę przywódczyni Wenedów, potraktowanej również jako ofiara wojennych zmagani, została przez Słowackiego wpisana w mitologiczną postać rozerwanego na kawałki i wywołującego krwawy potop Ymira.

V

Po przedstawieniu prawdopodobnych nawiązań Słowackiego do współczesnej mu rzeczywistości powróćmy do kreacji samego Ymira. Jak już zostało to powiedziane, według mitów Północy z czaszki praolbrzyma powstało sklepienie niebieskie. Sceny, w których Roza przywołuje pioruny, błyskawice (jej korona jest z błyskawic!) oraz wichry, mogą być metaforycznym obrazem nieba.

Ważną rolę odgrywają tu jednak chmury. Roza oznajmia, że ma „z chmurami przymierze” (*Prolog*, v. 28), a także wzywa je do walki: „Dajcie hasło! Chmury, dajcie hasło!” (IV, 4, v. 418). Wydaje się, iż chmury pełnią tę samą rolę, co umysł Rozy. Stają się, jak u Ymira, jej myślą, mózgiem. Od chmur zależy decyzja kapłanki. Personifikacja chmur, z którymi zawiera ona przymierze i które wydają bojowe rozkazy,

⁹¹ Powołuję się tu na sąd J. Kleinera. Autor monografii podkreślał związek *Lilli Wenedy* z powstaniem listopadowym. Zob. tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II: *Od „Ballady” do „Lilli Wenedy”*, Kraków 1999, s. 284. Kleiner przywołał nazwiska badaczy (K. Kwieciński, H. Maurer, W. Jankowski, M. Peter, M. Janik), którzy także sądzili, iż dramat nawiązuje do upadku powstania – por. tamże, przypis 26).

O ustaleniach Kleinera zob. także część druga, podrozdział „*Lilla Weneda*” a teoria podboju.

nadaje wypowiedzi Rozy charakter ekspresyjny⁹². Pojawienie się chmur określa wygląd nieba. W pieśni *Grimnismál* – zacytujmy ponownie – „*Sunt illae dura indole praeditae*” – „Owe chmury są obdarzone dziką właściwością”. Dzika, nieokiełznana właściwość chmur odsyła do stanu pogody. W dramacie często pojawiają się burze z piorunami. Wydaje się, iż Słowacki, postępując wedle lektury pieśni *Grimnismál*, również przydaje chmurom ową dzikość. Łacińskie „*durus*” oznacza także: „twardy”, „srog”, „niebezpieczny”. Metaforę chmury-mózg, umysł, myśl kapłanki można zrozumieć w ten sposób: Roza uosabia postać o twardym charakterze i srogim, „chmurnym” obliczu. W każdej chwili potrafi przywołać burzę z piorunami. Pojawienie się groźnych chmur zapowiadałoby więc walkę i stawałoby się rozkazem bojowym przywódczyni Wenedów.

Wydaje się, że Roza posiada moc nad przyrodą i dowolnie nią dysponuje. Łączność bohaterki z niebem podkreślałaby jej duchowe zdolności. Gdy pali trupy poległych, rozkazuje: „duchy ze mną!” (*Prolog*, v. 154). Wieszcza ma zatem kontakt ze światem pozaziemskim i potrafi „obcować” z duchami przodków. Ponadto Roza zna tajemne rytuały. Wyznaje: „Pomazałam krwią zamknięte oczy” (IV, 4, v. 443). Wróżka może uzyskać wizję, gdy – jak oznajmia chór – „z krwią na rzęsach stoi niema” (IV, 4, v. 685). Przypomnijmy, że kapłanka – jak volva – musi zachować milczenie, ponieważ nastrój powagi i skupienia umożliwia jej wieszczbę. W opisie wróżenia uwagę zwraca połączenie motywów krwi i rzęs, które – można przypuszczać – w pewien sposób odzwierciedlają mit dotyczący Ymira. W pieśni *Grimnismál* czytamy: „*Sed ex illius ciliis/ Fecerunt propitii Dii/ Midgardym hominum filii*”. Autor opisuje, jak: „z rzęs praolbrzyma łaskawi, przychylni bogowie utworzyli Midgard, krainę zamieszkiwaną przez ludzi”. Lelewel przekłada prawie dosłownie: „W środku ziemi zbudowali z brwi Ymera, przeciw olbrzymom wystawiony Midgrad (średni gród)” – (*dämesaga* (6) 4, s. 107).

Słowacki prawdopodobnie przeformułowuje frazę *Eddy*. Istotne dla rozstrzygnięcia kwestii, z której wersji poeta czerpałby swój pomysł, jest wyraz „*ciliis*” – „z rzęs”. W języku łacińskim na określenie brwi (tak tłumaczy Lelewel) używa się słowa „*supercilia*”. Jeśli przekład miałby

⁹² Zob. o apokaliptyce Słowackiego: A. Pilewicz, *Pomiędzy „Genesis” i „apokalypsis”. O motywach teatralnych w „Śnie srebrnym „Salomei” Juliusza Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2007.

oddawać sens łacińskiej frazy, to w tekście pojawiłoby się wyrażenie „*superciliis*” – „z brwi”. Zatem nasuwa się wniosek, że pomazane krwią rzęsy kapłanki mogą być parafrazą łacińskiej wersji *Grimnismál*. Warto bowiem odnotować, że zarówno we francuskim przekładzie tej pieśni, jak i w niemieckim podano, iż Midgard został stworzony z brwi Ymera. Cytuję: „*avec ses sourcils la ville de Midgard*” (s. 70), „*Aus seinen Braunen/ Mächten die gutigen Gotter/ Midgard*” (strofa 40). Teza o czerpaniu przez Słowackiego z łacińskiego tekstu byłaby tym bardziej uzasadniona.

Sądzę, że poeta, przedstawiając Rożę z pomazanymi krwią oczyma, celowo wskazał na jej rzęsy, nie zaś na brwi. Zmarszczenie brwi nasuwa bowiem skojarzenie z surowym obliczem boga. Przykładem może być tu Homer, u którego często pojawia się „chmurowładny” Zeus. Epitet ten z jednej strony oznacza boga posiadającego władzę nad chmurami, z drugiej – ukazuje jego obraz z „chmurnym obliczem”, tzn. groźnym i ponurym, przywołującym zmarszczone brwi. Słowacki precyzuje: brwi, podobnie jak u Homera, odsyłają do męskiego, boskiego oblicza i wydają się bardziej „związane” z czołem, bowiem rzęsy kojarzą się z twarzą kobiecą oraz jej oczyma. I chociaż Roza, jak w homeryckim ujęciu, ma „z chmurami przymierze” (wygląda to na parafrazę epitetu „chmurowładny”), to jednak jej rzęsy, a nie brwi, w koncepcji Słowackiego będą odgrywać istotną rolę.

Rzęsy Rozy – tak samo jak brwi w micie o Ymirze – symbolizują odziedzenie świata olbrzymki od „zwykłych ludzi”. Bohaterka potrzebuje wspomnianego azylu (Midgardu – „północnego” *hortulus conclusus*?) dla spełnienia swej wroźby. Jak już wiadomo, tylko absolutne wtajemniczenie, które uzyska dzięki odizolowaniu, może ją natchnąć do wieszczania. Roza jako wieszczka musi pomazać sobie krwią rzęsy, aby móc wrożyć. Od pomysłowości wieszczki zależą przyszłe losy Wenedów. Ale pomazane krwią rzęsy Rozy pełniłyby jeszcze jedną ważną rolę w dramacie i wiązałyby się już nie bezpośrednio z postacią wieszczki, ale z jej ojcem. Stanowiłyby bowiem zapowiedź osłepienia Derwida. Wróżka przepowiada: „Tam w szczytowej ciemności powinni/ Zjawić się krwawi król harfiarz z dziewczyną –” (IV, 4, v. 612-613). Wizja Rozy oznacza, że Derwid, rozkazem lechickiej królowej Gwinony, zostanie okaleczony – pozbawiony oczu. Osłepionego, zakrwawionego ojca będzie prowadzić Lilla.

Przepowiednia zostanie spełniona. Derwid skarży się: „A ty jako kruk, widząc te czerwone/ Oczy, zaglądasz w nie, i głodnym dziobem/ Wyja-

dasz mi łzy czerwone, ostatnie” (IV, 4, v. 637-639). Ojciec, porównując Rożę do spragnionego ludzkiej krwi, drapieżnego kruka, mówi o czerwonych, a więc krwawych łzach. Świadczą one o okaleczeniu i cierpieniu Derwida, które w swoich wizjach przepowiedziała. A ponadto mogą być jakimś odwzorowaniem jej wieszczącej postaci, gdy „stoi z krwią na rzęsach”, tj. na oczach⁹³.

Warto zwrócić uwagę, że pomazana krwią Roza budzi również skojarzenia z hebrajskim *masziach* oraz greckim *christos* – słowami oznaczającymi mesjasza i pomazańca. W ten sposób poeta podkreślałby misję Roży. Zapłodniona popiołami poległych wojowników w cudowny sposób musi urodzić „syna popiołów”. Roza poświęca więc siebie dla stworzenia nowego życia. Inaczej mówiąc, dzięki swojej praofierze, wzorem Ymira, przywraca harmonię świata i „domyka” utraconą Arkadię.

VI

Prochy i popioły zmarłych są jak resztki-części ludzkiego ciała. A równocześnie mogą symbolizować, inaczej niż w micie o praolbrzymie, ponowny powrót z kosmosu do pierwotnego chaosu, czyli odwrócenie arkadyjskiego Złotego Wieku. W tym mitycznym cyklu narodzin i śmierci uczestniczą także inni bohaterowie Słowackiego.

Scenę w *Prologu*, w której Roza przepowiada zgon Lilli, wolno uznać za przeobrażony, zaczerpnięty z *Völuspy* (strofa 3) opis chaosu. Istotny dla rozważań językowych jest fragment wersu: „*Non erat arena*” – „Nie było piasku”. Gdy w dramacie wieszczka przepowiada śmierć Lilli, także wspomina o piasku (Roza Weneda do Lilli): „I ty umarła... ja Ci zamknę

⁹³ Warto dodać, iż kruki były atrybutami Odyna. Jak podkreśla L. P. Słupecki, „na uwagę zasługuje kenning [boga – R.M.] jako «kapłana ofiary dla kruków» (*hráfnblots gódi*) odwołujący się do jego roli, wywołującego wojny i bitwy (E. O. G. Turville-Petre 1964, 58) [...] Bliski związek Odyna z krukami potwierdza [również – R. M.] *Hervarar saga* (9), gdzie [bóg – R.M.] sam zmienia się w kruka”. Por. tegoż, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 102 i 106.

Dla wyjaśnienia dodam, iż „kenning to – według *Słownika terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008, s. 240. – „charakterystyczny dla starogermańskiej twórczości skaldów zabieg poetycki, który polegał na zastępowaniu rzeczowników oznaczających pewne zjawiska lub przedmioty rozbudowanymi, opisowymi peryfrazami, często o charakterze metaforycznym [...]”.

Wydaje się, że porównana do kruka Roza, która nieustannie wzywa Wenedów do walki, została obdarzona cechami odynicznymi. O związku bohaterki z Odynem piszę jeszcze w rozdziale *Językowe związki „Lilli Wenedy” ze skaldycznym poematem „Krakumál”*.

powieki,/ Zimnego piasku w usta nasypię...” (*Prolog*, v. 7-8). Resenius na określenie piasku (przypis 6) używa słowa „*arena*”. Piasek w *Völuspie* oznacza „stały ląd”, „ziemię”, która miała wyłonić się z chaosu. Narodziny ziemi wiążą się ze stanem, o którym można mówić w kategoriach początku świata.

Wydaje się, iż w *Lilli Wenedzie* pojęcie semantyczne piasku ulega przekształceniu. Piasek nie oznacza tu wyłaniającej się z chaosu ziemi i nie staje się symbolem narodzin życia, lecz śmierci. Epitet „zimny” dodatkowo podkreśla jego funeralny kontekst. Scenie, w której Roza zapowiada, że po śmierci Lilli nasypie jej w usta piasku, odpowiada inna (Derwid do Gwinony): „ja Ci [...] / piersi napełnię popiołem” (I, 3, v. 245). Popiół jest zatem jak piasek. Roza napełni usta Lilli piaskiem, Derwid zaś – piersi Lechitki. W obu obrazach Słowacki zaznacza związek piasku-popiołu z wyobrażeniem śmierci. Zamknięte usta Lilli mogą symbolizować brak możliwości porozumienia się z otoczeniem, a napełnione popiołem piersi Gwinony – odsyłać do osoby zmarłej.

Iunctim między popiołem, prochem a umieraniem zostałyby podkreślone jeszcze w jednej scenie (Gryf do Lecha):

Wtenczas ci czarni stojący przy stosie,
Na którym dwoje paliło się trupa,
Chwycili urny pełne dawnych prochów,
I na królowę, co się skał miała,
Rzucili z góry straszne popielnice. –
Przybiegłem – ona leżała okryta
Prochem i ludzi umarłych kośćciami,

(V, 7, v. 282-288)

Śmierć Gwinony następuje wskutek rzucenia w nią urn napełnionych prochami zmarłych. Lechitka próbowała chwytać się skały, uciekać, lecz została zabita. Scena ta wprawdzie dotyczy bezpośrednio postaci bohaterki, ale motywy skał i kości mogą także odsyłać do postaci Ymira. Reminiscencja ofiary praolbrzyma pełniłaby w dramacie rolę metaforyczną. Kości Ymira – przypomnijmy, że to z nich zostały utworzone skały – służą poecie do plastycznego zobrazowania śmierci Gwinony. Jednocześnie podkreślają one jej niezłomny charakter. Królowa Lechitów „leżała okryta [...] ludzi umarłych kośćciami”, a wcześniej się „skał miała”. Skały, których chwytała się Gwinona, symbolizowały jej siłę.

Teraz przysypujące ją kości stają się już tylko dalekim wspomnieniem mocy islandzkiej królowny⁹⁴.

Uwagę zwraca epitet „umarłych”, którym poeta określa kości ludzi zmarłych. Ten zabieg poetycki wydaje się zamierzony. Kości mogą stanowić odniesienie do Ymira, z którego ciała powstał świat „ludzi zmarłych” (prędzej czy później podzielą oni los praolbrzyma), natomiast „urny pełne dawnych prochów” – jak się wydaje – nabierają już innego, szerszego znaczenia.

Dla zobrazowania symboliki urny niech posłuży zacytowany przez Rymkiewicza fragment elegii łacińskiego poety, Decimusa Magnusa Ausoniusa:

Nie płacz nad moją urną. Ona trwa wśród wiosny wieczystej.
Ja nie umarłem, przechodniu. Ja tylko jestem gdzie indziej.
Żadnej radości żywota nie utraciłem,
Czy mniemasz, że wszystko pamiętam, czy zapomniałem wszystko.⁹⁵

Rymkiewicz interpretuje frazy Ausoniusa w ten sposób:

Nie dusza, lecz urna trwa wśród wiosny wieczystej. Nie dusza, lecz urna znajduje się w Elizjum. Urna, a więc to, co urna zawiera, czyli popioły. Reszta: „żadnej radości dawnego żywota nie utraciłem”[Ausonius – R. M.], jest już tylko dopowiedzeniem owej ewokowanej przez symbol urny, znajdującej się w krainie wiecznego szczęścia, myśli o pośmiertnym trwaniu popiołów. Idylliczny topos – pisze dalej badacz – pozwalał więc na wysławianie marzenia o wiecznym trwaniu ciała. Marzenia o wiecznym szczęściu. Marzenia o nieśmiertelności⁹⁶.

Do ustaleń Rymkiewicza dodam jeszcze kilka słów od siebie. Utwór łacińskiego poety, chociaż zawiera temat dotyczący śmierci, ewokuje pogodny, wręcz radosny nastrój. Poeta wyznaje, że jego urna „trwa wśród wiosny wieczystej”, a zatem byłaby ona symbolem trwałości popiołów ludzkich, które w ten sposób ocalone przechowywałyby pamięć o zmarłym i stanowiłyby *iunctim* między nim a światem żywych.

⁹⁴ Warto zwrócić uwagę, iż Słowacki często nazywa Gwinonę królowną islandzką. W ten sposób – wydaje się – podkreśla nie tylko jej islandzkie pochodzenie, ale wskazuje, iż zgodnie z tradycją Północy kobieta nawet po wyjściu za mąż nie stawała się członkinią jego rodu, lecz w dalszym ciągu przynależała do własnego.

⁹⁵ D.M. Ausonius, *Epitaph*. 30 cytuję z wyd. *Muza rzymska. Antologia poezji starożytnego Rzymu*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1963, s. 134, cyt. za: J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 138.

⁹⁶ J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 139.

U Słowackiego dzieje się inaczej: Lilla boi się, że umrze. Mówi o sobie „Umarła”. Jest nieszczęśliwa:

Mówisz i wicher się zrywa
I płacze nade mną biedną.
Więc ja mam umrzeć – o! Boże?

(*Prolog*, v. 11-13)

Wydaje się, że za sprawą Rozy, która nasypie jej (tj. Lilli) „zimnego piasku w usta”, czyli zapowie śmierć siostry, Lilla sama stanie się podobna do urny. W ten sposób topos urny, implikujący nieśmiertelność jako zasadę wiecznego szczęścia, zostałaby przez Słowackiego przeobrażony. W dramacie urna ulega antropomorfizacji. Ma ona jakby „usta Lilli” i „piersi Gwinony”. Obie wspomniane wcześniej sceny zawierają ten sam kontekst. Antropomorfizacja urny posiadałaby swój osobliwy sens. Przywoływałyby obraz bohaterek – Lilli i Gwinony – które w obliczu nadchodzącej śmierci nie myślą o wiecznym szczęściu. Można uznać, że w dramacie topos „nieśmiertelnej urny” załamuje się. Jest tylko człowiek wyrażający swój przedśmiertelny strach. Słowackiemu prawdopodobnie zależało na uwypukleniu odczuć i emocji bohaterów.

VII

Motywywem zaczerpniętym z omawianej strofy *Völuspy* byłby również motyw wiatru w dramacie. Gdy Roza rozpoczyna swoją przepowiednię, Lilla zauważa: „Mówisz i wicher się zrywa” (*Prolog*, v. 11). W strofie, w której volva śpiewa o pierwotnym chaosie, czytamy: „*nec venti pelago*” – „ani [nie było] wiatrów na morzu”. Słowa Lilli skierowane do Rozy mogą stanowić parafrazę *Völuspy*. Słowacki przekształcałby opis chaosu i odwracałby sens motywu wiatru. W pieśni wiatry nie wieją, bo świat nie został jeszcze stworzony. Obraz jest statyczny. Poeta zmienia perspektywę. W dramacie wicher się zrywa, gdy Roza zaczyna wieszczyc. Scena ilustruje początek, ujęty *sensu stricto* początek akcji. Wszystko to, co zdarzy się później, zostaje przepowiedziane już w *Prologu*. Zerwanie się wichru stanowi metaforę natchnienia, stan wskazujący na bycie w transie. Język, jakim posługuje się Roza, jest pełen ekspresji. Obraz u Słowackiego staje się dynamiczny.

Ale wicher, wiatr może także symbolizować ducha, tchnienie, a więc nieśń pewien aspekt ożywienia. W takim ujęciu słowa Lilli odsyłają do

innego kontekstu. Zerwanie się wiatru podczas wróżby Rozy może zapowiadać pojawienie się życia. Słowa kapłanki nabierają odmiennego sensu. Pozostała przy życiu olbrzymka urodzi syna Popieła, da początek nowym pokoleniom. Potomek urodzi się z krwawej Rozy i popiołów, „resztek” poległych wojowników. Jej ofiara doprowadzi do odtworzenia utraconej harmonii, przywołującej czas sprzed *Ragnarök*.

VIII

Obraz chaosu, jaki przedstawia *Völuspá*, to również wizja świata bez śladów roślinności: „*sed herba nusquam*” – „lecz [nie było] nigdzie trawy”. Słowa Rozy: „na krwawym umarłych stepie” (*Prolog*, v. 96) mogą przywoływać sens frazy pieśni volvy. Step jest pustym, rozległym, prawie pustynnym obszarem, bez bujnej roślinności. Słowacki prawdopodobnie prafrazuje ten wers *Völuspy*. Dodatkowo rozwija semantyczne pojęcie stepu. W dramacie step może oznaczać: ziemię, pole, miejsce, gdzie leżą polegli rycerze. Obraz pobojowiska jest „krwawy” od krwi tych, którzy zginęli podczas walki. Zakrwawiony step budzi skojarzenia nie tylko ze śmiercią, ale także z brakiem życia i próżnią. Obraz ten – jak się wydaje – odzwierciedla też stan pierwotnego chaosu. Wypowiedź kapłanki-volvy, opowiadającej o skutkach ostatecznej walki między Wenedami a Lechitami, nabiera zatem charakteru kosmicznego, odsyła do początku powstania świata, chaosu – kiedy jeszcze nie było śladów życia na ziemi.

Drzewo Yggdrasil

I

Podczas gdy w *Völuspie* czytamy:

49. *Ominando sonat antiqua arbor [...]*
[...], arbor erecta, stans,
 [Wieszcząc odzywa się stare drzewo[...]
 [...] drzewo wzniosłe, stojące/stojąc,]

– Lelelew ogranicza się jedynie do stwierdzenia:

42. [...] jesion Igdrasil wstrząśniony.

Drzewo, o którym mowa, to według Reseniusa „*arbor aliqua fatidica [...] [...] systema*” (przypis 2) – „drzewo jakieś wieszczące [...] ; system/konstrukcja”. Co prawda, w komentarzu nie została wymieniona nazwa drzewa, ale można przypuszczać, że chodzi o *Yggdrasil/Ygdrasil/Yggdrasil*⁹⁷. Z tekstu *Völuspá* (49) wynika, że podczas *Ragnarök* pozostanie ono nienaruszone i przetrwa.

Wydaje się, że mit *Yggdrasila* został przywołany przez Słowackiego w jednej ze scen dotyczących Derwida. Chodzi mianowicie o drzewo, które stało się powodem męki Weneda. Można odczytać je jako mitologiczny *Yggdrasil*. Jednocześnie zaś sam wygląd lechickiego zakładnika stanowiłby tu domyślną metaforę *Derwid-Yggdrasil*. W dramacie król Wenedów za sprawą Gwinony zostaje powieszony za włosy na gałęzi. Cytuję (Gwinona do Gryfa):

Gryfie, weź starca, za włos jego siwy
 Uwieś na drzewie, niech słońce go pali
 I dziobią kruki: dla większej męczarni
 Niech końcem stopy, ziemi nie dotyka.
 (I, 3, v. 350-353)

Cierpienie Derwida polega więc na tym, że wisi on w powietrzu, wystawiony jest na działanie promieni słonecznych i żer drapieżnych ptaków. Dla zobrazowania koncepcji Słowackiego istotne będą fragmenty dotyczące zwłaszcza wyglądu korony i korzeni drzewa (*Grimnismál* 32 i 34):

Sciurus
Qui curret
Per Aesculum YGG-DRASILL:

⁹⁷ O drzewie *Yggdrasil* zob. też L.P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 51. Autor również wskazuje na *Völuspá*. Warto tu dodać, że *Yggdrasil* w mitach Północy utożsamiano też ze świętym drzewem, na którym złożył samoofiara Odyn, wisząc na nim przez dziewięć dni. Doświadczenie cierpienia było niezbędne dla boga. Pozwoliło mu zdobyć runiczną wiedzę, dzięki której mógł stać się poetą.

O zdobyciu run przez Odyna opowiada pieśń *Eddy Havamál* (138-143). Słupecki, powołując się na ustalenia Adama z Bremy (IV, 27), zauważył, że samoofiara Odyna, podobnie jak innych ofiarników, których wieszano na drzewach w świętym gaju w Upsali, miała charakter kosmiczny oraz uświęcała zarówno ofiarnika, jak i drzewo, na którym została złożona – zob. tamże, s. 117-119.

Można uznać, że w dramacie Słowackiego kreacja wiszącego na drzewie Derwida – kapłana i poety – jest paralelna z postacią skandynawskiego boga wojny. Przy takiej interpretacji motywem łączący obydwie postacie wydaje się ofiarne drzewo. O paraleli Derwida i Odyna piszę w części drugiej, w podrozdziale *Metamorfozy Derwida*.

Aquilae verba
Ille deorsum feret,
Et dicet NIDHOGGO inferius
 [Wiewiórka,
 Która będzie biegła
 Przez dąb *Yggdrasill*:
 Słowa orła
 (Owa) zniesie na dół
 I powie wężowi Nidhoggowi pod ziemią]
 (34)
Serpentes plures cubant
Sub Aesculo YGG-DRASILLI,
 [.....]
Arboris ramos (vimina) semper atterere.
 [Wiele węży leży
 Pod Dębem Yggdrasillem,
 [.....]
 Zawsze niszczyły gałęzie/ konary drzewa.]

Z opisu dowiadujemy się, że na koronie drzewa swoją siedzibę ma orzeł, wiewiórka będzie biegła z góry na dół, przynosząc wiadomości, a korzenie nieustannie są podgryzane przez węża. Z tego powodu czytamy dalej w pieśni *Grimnismál* (35):

AESCULUS YGG-DRASILLI
Sustinet laborem
Majorem, quam ut mortales norint:
Cervus carpit superne,
At in latere putrescit,
Minuit NIDHOGGUS inferne.
 [Dąb Yggdrasill
 Znosi cierpienie
 Większe niż te, które ludzie znają:
 Jeleń zrywa na górze
 I na boku kruszy,
 Zagraża Nidhogg pod ziemią.]

Zacytowany fragment podkreśla cierpienie drzewa. Powodem udręki są: jeleń obgryzający koronę i bok drzewa oraz duża liczba węży, wśród których najważniejszy jest *Nidhogg*⁹⁸. W obrazie *Yggdrasila* uwagę zwraca

⁹⁸ Skrzydlaty *Nidhogg* podczas *Ragnarök* opuści swą podziemną siedzibę. Na ten temat por. *Völsunga* (64) Reseniusa, dz. cyt. oraz L.P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 68.

rodzaj drzewa. Lelewel podaje, że jest ono jesionem. Natomiast w łacińskiej wersji *Grimnismál* drzewo występuje pod nazwą *aesculus* – „dąb”. Nasuwa się zatem wniosek: Lelewel, dokonując tłumaczenia tego fragmentu, korzystał z innych źródeł niż wymienione, być może – z wersji niemieckiej, gdyż u Majera występuje słowo „*Esche*” – „jesion” (*Grimnismál*, strofa 34).

Autor *Lilli Wenedy* podążałby zatem za łacińską wersją tekstu. W dramacie nie ma bowiem mowy o jesionie, lecz o dębie. Harfiarze noszą: „dębowe wieńce na czołach” (*Prolog*, v. 115). Zatem dąb, nie zaś jesion, byłby dla Słowackiego przedmiotem metafory *Derwid-Yggdrasil*. Głowa Weneda z dębowym wieńcem na skroniach może wyobrażać koronę drzewa. Na jej szczycie, jak na *Yggdrasilu*, swoją siedzibę ma nie orzeł, lecz kruk. Również wygląd siwych włosów Derwida odgrywa istotną rolę (*Lilla do Lecha*):

O! patrz! – ten włos, co tak przezroczyście
 Jak blade gwiazdy błękitnej ogonek
 Pomiędzy drzewem a starego głową:
 (II, 3, v. 274-277)

Słowacki dokonuje tu pewnego zabiegu poetyckiego: posługuje się hypallage. Epitet „błękitnej”, użyty na określenie gwiazdy, w rzeczywistości odsyła do koloru nieba, nie zaś do przedmiotu określonego. Natomiast słowo „ogonek” pełni rolę palimpsestu, ponieważ można odczytać je jako ogon gwiazdy lub też odnieść do kondycji włosów Derwida. Epitet „blade” oraz deminutivum „ogonek” dodatkowo podkreślają ten stan. Paralela między przezroczystym, siwym (I, 3, v. 350) włosem bohatera – poeta posługuje się synekdochą – a błękitnym ogonkiem gwiazdy niesie w sobie następujące wyobrażenie: włosy Derwida są jasne, świetliste, a ponadto przezroczyście – słabe, stare. Przywodzą one na myśl przerzedzoną, zniszczoną koronę wiekowego *Yggdrasila*, przez którą prześwituje niebo.

Ponadto posłużenie się przez poetę słowem „ogonek”, który – jak zostało to wspomniane – odsyła do ogona gwiazdy, sugeruje, że chodzi o kometę. Jej pojawienie się zawsze implikuje stan pewnej transformacji i staje się zapowiedzią jakiejś katastrofy. W utworze Słowackiego byłaby to walka Lechitów i Wenedów.

Ale wertykalne wyobrażenie wiszące na drzewie Derwida – zacytujmy ponownie – który „końcem stopy, ziemi nie dotyka” (I, 3, v. 353) może ilustrować podcięte, podgryzione korzenie dębu. Według przepo-

wiedni, gdy zostaną one naruszone, *Yggdrasil* zacznie się wznosić, jakby chwiać (por. „*erecta*” *Völuspá* 49). Takie zachowanie się świętego drzewa zapowiada nadejście *Ragnarök*. Zatem zawieszony na drzewie Derwid i jego zwisające, niedotykające ziemi nogi implikowałby obraz człowieka, który wkrótce straci życie.

Istotne dla dalszych rozważań będą również magiczne zdolności świętego dębu. Według Reseniusa, drzewo jest „*fatidica*” – „wieszczące”, a zatem zna przyszłe losy ludzi i świata, który „dąży” do *Ragnarök*. Tak rzecz ujmując, scenę opisującą wiszącego na gałęzi króla można potraktować jako wróżbę jego upadku i śmierci. Wkrótce bowiem ów więzień zostanie wrzucony do wieży pełnej węży. Można domyślać się, że w sytuacji, w której znalazł się bohater, pełzające gady zaczęłyby najpierw kąsać jego stopy, gdyż ten broniłby się, aby nie dotarły one w górne partie jego ciała. W tym zaś kontekście postać uwięzionego króla w węzowej wieży odzwierciedla cierpienia samego *Yggdrasila*, drzewa o korzeniach nieustannie podgryzanych przez węże.

II

Opis węzowiska, w którym przebywa Derwid, Słowacki prawdopodobnie zaczerpnął z mitologii Północy. W *Völuspie* czytamy:

38. *Aedem prospexit positam procul a Sole
Oreum versus: Ostium spectat Boream;
Haec aedes est contorta ex spinis serpentum;
Illabuntur venenati torrentes per fenestras.*
[Siedzibę ujrzała położoną daleko od słońca
Zwróconą ku wybrzeżom: ogląda wejście skierowane na Północ:
Ta siedziba jest szpetna od kalców/ kłów węży;
Pełne trucizny strumienie wciskają się przez okna]

Leleweł obraz ten przedstawia jedynie w kilku zdaniach:

59. Patrzcie! oto stoi dom opodal od słońca, tam pod
Nastrond, z drzwiami na północ. Krople trucizny z okien
spadają, z kalców zbudowany, jest mieszkaniem węzów.

Porównajmy ten opis ze sceną dramatu (Gwinona do Lilli):

Spójrzałam wczoraj w jedną wieżę,

Która przy zamku stoi zrujnowana; –
 Spojrzałam z gadzin okropne powoje –
 Błyszczące, pełne ślin, pną się na ściany:
 A w głębokości, gniazda węzów leżą,
 Błyskają oczy, wiją się ogony,
 I ciągły słyhać świst, sykanie, gwary,
 Jak w garnku wrącym – tam – w ciemność okropną,
 W tę sykającą ciemność, w te węzowe
 Błoto, w ten straszny ul kazałam rzucić
 Twojego ojca.

(III, 4, v. 285-294)

Derwid został uwięziony w wieży i rzucony na pożarcie węzom. „*Aedes*” oznacza siedzibę, dom (przy tej wersji pozostaje Lelewel) i świątynię. Słowacki zamieniałby łacińskie słowo na wieżę, która kojarzy się z budynkiem sakralnym. Poeta dodatkowo określa ją mianem „zrujnowana”, co nasuwa skojarzenie: jest ona brzydka, szpetna i odpowiada łacińskiemu przymiotnikowi „*contorta*”.

Z kolei czasownik „spojrzałam” może być parafrazą „*prospexit*” – „ujrzała”, „*spectat*” – „ogłada”. W pierwszym przypadku chodziłoby oczywiście o Gwinonę, która widzi zrujnowaną wieżę, w drugim – byłaby mowa o volvie ogładającej siedzibę węzów.

Warto zauważyć, że wersja Lelewela zawiera formę czasownika w trybie rozkazującym: „patrzcie”, a zatem nie może być podstawą parafrazy w dramacie.

Resenius w komentarzu (przypis 2) na określenie zachowania węzów proponuje czasowniki: „*vieo*” – „wiązać”, „pleść”; „*torqueo*” – „skręcać”, „kręcić”, „obracać”; „*curvo*” – „krzywić”, „zginać”, „spiętrzać”, „wzdymać”; „*revolvo*” – „w tył toczyć”, „zginać”, „zwijać”, „gmatwać”. W dramacie dzieje się podobnie: węże tworzą „powoje”, „pną się na ściany”, „wiją się”. Słowacki być może sugerował się tu obrazem z *Völuspý* Reseniusa. „*Vieo*” nasuwa skojarzenie z tworzeniem się powojów, zwojów, jedno ze znaczeń „*curvo*” – „wzdymać” – z wyrażeniem „pną się”, a „wiją się” – z „*revolvo*”.

Ponadto u Reseniusa węże tworzą „*torrentes*” – „strumienie”, „potoki”. W dramacie ruchy i dźwięki węży: świst, sykanie, gwary, porównane zostały do „wrącego garnka”. Autor dramatu tworzy metaforę w oparciu o wyrażenia onomatopieczne. „Świst”, „sykanie” i „gwary” znakomicie oddają odgłosy wrzenia i kipienia.

W tym miejscu należy dodać, że „*torrens*” oznacza również: „palący”, „piekący”, „suchy”, „wyschnięty”, „gwałtowny” oraz „wartki”, „rwący”. Dwa ostatnie epitety przypominają epitet użyty przez Słowackiego. „Wrący” kojarzy się z wartkim i rwącym, którym posługujemy się mówiąc o strumieniu lub potoku. Gdyby zatem rozwinąć łacińską frazę za pomocą wspomnianych epitetów, to wówczas pojawia się obraz węży tworzących wartkie, rwące potoki, strumienie. Ich odgłosy przywołują dźwięki szumiącej, syczącej wody.

Poprzez zastosowanie epitetów dotyczących węży – „byszczące” i „pełne ślin” – obraz staje się bardzo plastyczny. Dodatkowo może on odsyłać do łacińskiego tekstu. Wolno przypuszczać, że romantyk tworzy w oparciu o komentarz Reseniusa. W omawianym przypisie 2 wydawca pisze o węzach, „*ut [...] virus evomant*” – „że [...] pluja jadem”. Dodam, iż „*virus*” oznacza również „ślinę” i „pianę”. Określenie „pełne ślin” może być parafrazą łacińskiej wersji *Völuspy*. Epitet „byszczące” podkreśla wygląd węży. Wydają się one śliskie, mokre i byszczące od śliny, piany, jadu, które wypływają.

W tekście Reseniusa siedziba węzowiska „*positam procul a Sole*” – „jest położona daleko od słońca”, a jej „*ostium [...] Boream*” – „wejście [jest skierowane – R.M.] na Północ”. U Lelewela miejsce to brzmi podobnie: „z drzwiami na Północ”. Słowacki parafrazowałby: Gwinona oznajmia Lilli, że rozkazała wrzucić Derwida: „tam – w ciemność – okropną/ W tę sykającą ciemność, w to węzowe/ Błoto...” (III, 4, v. 292-294).

Północ kojarzącą się z brakiem słońca i ciemnością poeta próbuje opisać w inny sposób. Można przypuszczać, iż stosuje takie środki stylistyczne, za pomocą których jest w stanie wychwycić sens łacińskiej frazy. Użycie epitetów na określenie ciemności: „okropna” podkreśla szpetność miejsca, „sykająca” powoduje jej animizację, a ponadto wyobraża wydobywające się z owej ciemności odgłosy węży. Słowacki stosuje tu *audition colorée*. Dzięki temu obraz w dramacie nabiera charakteru bardziej ekspresyjnego, a język staje się niezwykle obrazowy.

Tak więc, podczas gdy Resenius i Lelewel opisują siedzibę jako położoną daleko od słońca, na Północy, to Słowacki pozwala sobie na znaczną modyfikację. W obrazie dodatkowo pojawia się „węzowe błoto”. Wyrażenie to jest pewnego rodzaju synestezją: nasuwa skojarzenie z ciemną, czarną i lepłą masą. Poecie prawdopodobnie zależało na uwypukleniu budzącego wstręt obrazu.

Słowacki sytuuje węzowisko w dole: „A w głębokości, gniazda węzów leżą,” (III, 4, v. 289), co z kolei może być nawiązaniem do obrazu węzowiska z pieśni *Grimnismál*. Czytamy tam: „*Serpentes plures cubant*” – „wiele węży leży” (34), „*inferius*” – „niżej”, „na niższym miejscu” (32), „*infre*” – „na dole”, „w dole” (35). Słowacki parafrazowałby więc tutaj hipotetyczny prawzór. Wszystkie te elementy tworzą obraz jakiejś błotnej, ciemnej i głęboko położonej jamy. Tam właśnie przebywa Derwid, który rzucony na pożarcie węzom może stracić życie.

Autor *Lilli Wenedy*, opisując węzowisko, przeobrażałby zatem – podsumujmy – łaciński tekst *Völuspy* (38).

III

Powróćmy do fragmentu strofy 49 *Völuspy*. Jest tam zawarty opis kondycji mitycznego drzewa podczas *Ragnarök*. I tutaj ponownie paralela Derwid-*Yggdrasil* miałyby swoje uzasadnienie. Lech zdziwiony zachowaniem Derwida, który nie reaguje na jego obelgi, nazywa bohatera głuchoniemym królem (I, 1, v. 35). Dostojeństwo, jakie okazuje król swoją milczącą postawą, gdy staje się zakładnikiem Lechitów, wiąże się właśnie z *Yggdrasilem*. Drzewo cierpi, chwieje się i – jak chce Lelewel – jest „wstrząśniony”, ale wszystkie przeciwności losu znosi „*stans*” – „stojąc”, pisze Resenius, oraz jest „*erecta*” – „dumne”/ „wzniosłe” (por. „*erectus*” – „wyprostowany”, „pionowy”, „wyniosły”, a przenieś: „mocny”, „pewny siebie”).

Można stwierdzić, że Słowacki wykreował Derwida na starego, dostojnego króla, który wzorem *Yggdrasila* przetrwa. Bohater zginie dopiero od własnego ciosu, gdy – jak Odyn włócznią⁹⁹ – przebije się „ofiarnym nożem” (V, 5, v. 228). W takiej interpretacji jego śmierć miałyby związek z przymiotnikiem „*erectus*”, oznaczającym też „szybki” i „odważny”. Derwid doskonale zdaje sobie sprawę, że cios zadany w pierś, serce oznacza szybką, gwałtowną śmierć. Ponadto metaforyczne przedstawienie Derwida jako dębu podkreślałoby jego siłę i wytrzymałość, a jednocześnie odnosiłoby się do wspomnianego przymiotnika „*erectus*”, którego jedno ze znaczeń brzmi „mocny”.

Stosując domyślną metaforę, poeta prawdopodobnie sugerował się również tekstem pieśni *Fjolsvinnsmál*¹⁰⁰ (XXI). W utworze czytamy:

⁹⁹ Włócznia była nieodzownym atrybutem Odyna. Bóg, aby zadać sobie cierpienie, dobrowolnie przebił się nią. Zob. L.P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 103.

¹⁰⁰ Fragment pieśni *Fjolsvinnsmál* pochodzi z *Edda rhythmica seu antiquior...*, dz. cyt., vol. 1.

Non corrumpit eam ignis neque ferrum.
[Tego [drzewa] nie niszczy ani ogień, ani żelazo.]

Yggdrasil posiada więc moc, dzięki której może się oprzeć sile ognia i żelaza. W tym obrazie drzewa kryłaby się również *potentia* Derwida. Słowo „*ferrum*” oznacza „broń”. W tekście Słowackiego odsyłałoby ono do topora. Za sprawą celnego rzutu Polelum właśnie taką bronią, tj. toporem, Derwid może zostać odcięty od gałęzi drzewa¹⁰¹.

Motyw ognia zagrażającego bezpośrednio bohaterowi zawiera następująca fraza: „Król na tronie włosy rwał i rzucał./ A pioruny je paliły w powietrzu. – ” (IV, 4, 435-436). Jest to opis rozpaczki Derwida. Jego włosy wyobrażające koronę drzewa są trawione przez płomień ognia, które mogły pojawić się wskutek uderzeń piorunów. W metaforycznym ujęciu Derwid-*Yggdrasil* obraz stanowiłby parafrazę łacińskiego tekstu, ponieważ słowa „*ignis*” – „ogień” używa się również na określenie: „płomienia”, „błyskawicy”, „pioruna”, „pochodni”, „światła”, „żaru” oraz „żądź ciała miłości i gnienu”.

Ostatnie z wymienionych tu znaczeń odsyłałoby zatem do zachowania się Gwinony. Jej gniew, wściekłość, połączone z nienawiścią wobec króla, pozwalają utożsamiać bohaterkę z ogniem, a właściwie z domyslną kłiszą „ogniem nienawiści”. Słowacki – jak się wydaje – rozwija semantyczne pojęcie ognia. Korzysta przy tym z bogactwa znaczeń łacińskiego słowa „*ignis*”. Dzięki temu język poety staje się metaforyczny i ekspresyjny.

IV

A zatem moc *Yggdrasila* i Derwida-dębu została podkreślona poprzez zdolność oparcia się sile ognia i żelaza. Wymienione elementy stanowiłyby o materialnej, cielesnej stronie drzewa-króla. Jednak zarówno autor eddaicznej pieśni, jak i Słowacki wskazywałiby na duchowy aspekt *Yggdrasila*, w dramacie utożsamianego z postacią Derwida.

W pieśni *Fjolvinnsmál* (22) znajduje się fragment, w którym czytamy:

Quid 27) animo (vitali vi) fiet
[...] *illius arboris*,
Cum eam non violat ignis neque ferrum?
[Cóż stanie się z duszą (życiową siłą)

¹⁰¹ Na ten temat piszę w drugiej części, w rozdziale *Trzy próby*.

...owego drzewa,
Kiedy nie zniszczą go ani ogień ani żelazo?]

Sens strofy wyjaśnia komentarz (27): „*animus, vis et robur animi, raro exemplo hic tribuitur arbori, rei inanimatae*”. Wyjaśnienie to można zrozumieć następująco: użycie słów „dusza, siła i moc ducha/ duszy jest rzadkim tutaj przykładem określeń zastosowanych wobec drzewa, rzeczy pozbawionej duszy”.

Słowacki, przedstawiając Derwida jako kapłana i poetę, eksponuje jego duchowe przymioty. Atrybutem bohatera jest harfa. Derwid wyznaje: „Póki ja żyję, ten duch w harfie będzie” (I, 3, v. 187). Instrument uosabia ducha, duszę bohatera i równocześnie staje się symbolem poezji. Słowacki antropomorfizuje harfę. Czytamy w dramacie:

- Gwinona (do Derwida): [Harfa – R. M.] budziła mnie jękiem boleśnym,
(III, 4, v. 227)
- Derwid (w odpowiedzi): Harfa jęczała! – co mówisz, jęczała?
Przy tobie stojąc jęczała?
(III, 4, v. 235)
- Lilla (do Derwida): Ojczy, [harfa – R. M.] jęczy
(IV, 3, v. 322)
- Derwid (w odpowiedzi): ...harfa jęknęła. –
(IV, 3, v. 328),
- Derwid: Czy to duch mojej harfy rozplakanęj
(IV, 3, v. 324)
- Gwinona (do Lilli): Przynieście harfę, którą ja kazałam
W cedrowej skrzyni uśpić rozplakaną
(IV, 3, v. 239- 240)
- Lilla: O! Harfa skarży się, żeś ją opuścił
(IV, 3, v. 321)
- Derwid: Harfa się skarży na mnie?
(IV, 3, v. 322)

Dźwięki wydobywające się z instrumentu zostały oddane przez poetę za pomocą czasowników: „jęczeć”, „płakać”, „skarżyć się”. Wszystkie te określenia mogą wskazywać na parafrazę łacińskiego „*sonat*” – „brzmi” (49 strofy *Völuspy*) oraz – dotyczyć zachowania się drzewa podczas *Ragnarök*. Czasownika „*sono*” – „dźwięczeć”, „rozbrzmiewać” – używa się w języku łacińskim na określenie niemal każdego dźwięku.

Uwagę zwraca jeszcze jedna fraza w utworze Słowackiego. Prawdopodobnie jest ona parafrazą wyżej wymienionej strofy 49. Porównajmy

łacińskie „*stans*” – „stojąc”, które odnosi się do *Yggdrasila*, z wersem dramatu: „Przy tobie [harfa – R.M.] stojąc jęczała?” (III, 4, v. 235). Można przyjąć, że romantyk postępuje tu tak, jak autor *Völuspy*. Posługuje się tą samą nazwą czynności, stosując nieosobową formę imiesłowu współczesnego, utworzoną od czasownika „stać”. Zamienia jednak przedmiot czynności. U Reseniusa „*stans*” dotyczy drzewa, u Słowackiego – harfy, z którego jest ona wykonana.

Ale wbrew ocenie Gwinony instrumentu nie można potraktować jak „kawałka płaczącego drewna” (IV, 3, v. 187). Odczucia harfy, wykonanej z drewna, a więc z drzewa, współbrzmia z odczuciami samego Derwida. Wymienione tu nazwy czynności instrumentu wolno odnieść także do odgłosów wydobywających się z mitycznego dębu, ponieważ w harfie – jak w świętym, utożsamianym z bohaterem drzewie – przebywa dusza kapłana. Słowacki posługuje się więc metaforą zwielokrotnioną: harfa = duch/dusza = drzewo = Derwid. Przy czym harfa, podobnie jak mitologiczny *Yggdrasil*, posiada zdolności profetyczne. W tekście Reseniusa (*Völuspá* 49) czytamy: „*ominando sonat antiqua arbor*” – „wieszcząc odzywa się stare drzewo”. Poeta zapożyczałby ten pomysł (Derwid do Gwinony): „Mam w harfie ducha, co zgaduje przyszłość” (I, 3, v. 187). Wróżbiarski charakter drzewa w dramacie został przypisany harfie Derwida. A zatem w świetle komentarza Reseniusa związki między *Yggdrasilem* a instrumentem wydają się jeszcze bardziej wyraźne.

Wydawca *Völuspy* (49) w komentarzu (przypis 1) objaśnia czytelnikowi, że dźwięki, które wydobywają się z *Yggdrasila*, to „*omen et sonus est*” – „jest to wróżba i dźwięk”. Są one rozumiane jako zapowiedź „*proelium*” – „walki”. I jak dalej czytamy: odgłos drzewa jest dźwiękiem – „*castrensi sonito*” – odnoszącym się do obozu wojennego lub służby wojennej. W dramacie harfa pełniłaby podobną rolę. Jej dźwięk jest sygnałem bojowym i ma wzywać Wenedów do walki z Lechitami (Derwid do Gwinony): „Kto słyszał harfy jęk, we trzy dni skona” (III, 4, v. 238). Skutkiem tego ostatecznego starcia będą więc ofiary. Lecz wieszczka jest pełna nadziei (Roza Weneda do Lilli): „Więc idź... bo harfa zwycięży...” (IV, 4, v. 652). Pomimo wojny i jej ofiar, harfa wzorem *Yggdrasila* przetrwa i nie zostanie pokonana. To przesłanie poświadczałyby także słowa Lilli, która zapewnia swojego ojca, że „w harfie [jest – R.M.] echo nieśmiertelne” (IV, 3, v. 315). Harfa nie ulegnie zniszczeniu nawet podczas katastrofy, tak jak *Yggdrasil* ocaleje w trakcie trwania *Ragnarök*.

Zatem źródłem poetyckiej koncepcji Słowackiego: metaforycznego ujęcia instrumentu i postaci Derwida-dębu mogły być frazy eddaicznych pieśni *Völuspý* (49) oraz wspomnianej wcześniej pieśni *Fjölvinnsmál* (922). Poeta postępowałby podobnie jak autor *Eddy*: obdarzałby Derwida-drzewo zdolnościami duchowymi i profetycznymi.

Ponadto w dramacie za sprawą łacińskiego tekstu mogło zostać rozwinięte semantyczne pojęcie ducha = duszy. Słowo „*animus*” – „duch”, o którym mowa w pieśni *Fjölvinnsmál* XXII i w jej komentarzu 27, etymologicznie związane z „*anima*” – „dusza”, oznacza także: „umysł”, „świadomość”, „sumienie”, „wola”, „zamiar” oraz, na co warto zwrócić uwagę, „serce” i „odwagę”. Autor, pisząc o „*animo*” – „duchu” drzewa, posługuje się również wyrażeniem „*vitali vi*” (abl. sing.¹⁰²). Wyrażenie „*vitalis vis*” (nom. sing.) – „życiodajna siła” trafnie oddaje pojęcie ducha i duszy.

W odniesieniu do Derwida ważne staje się słowo „*animus*” oznaczające, jak wiadomo, także „serce” i „odwagę”. W dramacie znajduje się scena, w której autor celnie zobrazował to powiązanie:

Czekajcie! – Jak mi drży serce; – gdzie harfa?
Już czuję w sobie, że wy zwyciężycie,
Jeżeli w duszę pieśń przeleję całą –
A duszę już mam w rękach, tu – jak piorun,
Jak piorun całą ją cisnę na struny,
I spiorunuję pieśnią. –

(V, 5, v. 166-171)

W strofie jest więc mowa o sercu, harfie i duszy. Słowacki łączy tutaj wymienione motywy. Swój pomysł, aby utożsamić serce z duszą, czerpałby z łacińskiego słowa „*animus*”. Harfa wyobraża ducha Derwida, który staje się także poetą. Instrument pełni zatem rolę symbolu poezji. Jeśli bohater „w duszę pieśń przeleje całą”, spowoduje, że harfa-poezja będzie utożsamiać ducha jej właściciela (domyślamy się, że chodzi o odwagę; por. również „*animus*”), a wówczas – sam wyznaje – „jak piorun całą ją cisnę na struny/ I spiorunuję pieśnią”. Król Wenedów tak oto pokaże swoją odwagę – „*animus*” – i zagra bojową pieśń¹⁰³.

¹⁰² Stosuję następujące skróty: sing. – singularis, plur. – pluralis, abl. – ablativus, nom. – nominativus, acc. – accusativus itp.

¹⁰³ O harfie piszę jeszcze w podrozdziale *Igrają dzieci Mimira* oraz w drugiej części, w rozdziale „*Lilla Weneda*” jako *mit puer-senex*.

Niech się skryje Garmur

I

Warto zwrócić uwagę na często powtarzające się sceny dialogowe między Derwidem a Gwinoną. Język bohaterów obfituje w wyzwicka i ma charakter emocjonalny. Król Wenedów nazywa Lechitkę psem i gadziną (Derwid do królowej):

Jak pies zachrzypląś od krzyku
(III, 4, v. 243)
Oto gadzina ta – była kobietą!
(III, 4, v. 248)

Bohaterka również porównuje swój gniew do „psiej wścieklizny” (Gwinona do rycerzy):

Gdy we mnie wzbierał gniew; kiedym ja wrzała,
To stali cicho, jak uliczne chłopcy
Sykaniem szczwając psa mojego gniewu
(III, 4, v. 271-273)
[.....]
I méj bezsilnej, kobiecój wściekłości
[.....] a jam się rzuciła
W przepaść wściekłości, rozkoronowana;
Znienawidzona i nienawidząca;
(III, 4, v. 276 i 278-281)

Metaforyczne przedstawienie Gwionony jako wściekłego psa może mieć swoje źródło we frazie *Völuspy*:

49. *Lateat nunc Cerberus ante iugum montis*
[Niech się teraz skryje Cerber przed szczytem góry]

W przypisie 4 Resenius wyjaśnia, że wymieniony „*Cerberus apud Grecos*” – u Greków to „*inter canes maximus*” – „największy wśród psów”, który „*inservit*” – „pilnuje” (drzewa *Yggdrasil*). Dźwięk, który wydaje Cerber, autor objaśnia jako „*murmur*”. Słowo to może oznaczać: „pomruk”, „szemranie”, „szepc”, „dźwięk”, „odgłos”, „skrzypienie”, „turkot”, „huk” i „ryk”. Lelewel na określenie dźwięku, wydobywającego

się z paszczy psa, używa czasownika „wyje”. Jego nazwę przekłada jako Garmur. Fraza tłumacza brzmi:

43. Chciwie wyje Garmur.

Natomiast Słowacki, porównując Gwinonę do psa, określa jej głos jako krzyk, kojarzony z nieokreślonym dźwiękiem, podobnym do huku lub ryku. „Jak pies zachrzypląś od krzyku” (III, 4, v. 243) – wyrzuca Derwid królowej. „Zachrzypląś” można uznać za compositum utworzone od czasowników: „krzyczeć”, „skrzypieć” i „chrypieć”. Poeta podkreślałby tutaj różnorodność dźwięków, jakie ona wydaje. Zastosowanie pleonazmu: „zachrzypląś od krzyku” uwydatnia głos przez nią wydawany. Jak się domyślamy, jest on niezwykle donośny, gdyż potem powoduje u niej chrypienie. Przypuszczalnie autor dramatu, kreśląc postać Gwinony, sięgnął do komentarza Reseniusa i skorzystał z jego objaśnień. Uznał, że łacińskie znaczenia rzeczownika „*murmur*” trafnie oddają nie tylko dźwięk wydawany przez psa, lecz także mogą być utożsamiane z głosem osoby „wściekłej”, zdenerwowanej.

Komentarz dotyczący Cerbera-Garmura zawiera jeszcze jedną cenną uwagę. Resenius pisze (przypis 4), że pies „*multa habeat guttura panda*” – „posiada wiele rozwartych paszcz” i „*a terribili aspectu, ut gorgon*” – „ze względu na straszny wygląd jest podobny do Gorgony”. Objasnienia autora mogą mieć swoje przełożenie w koncepcji Słowackiego. Postać Gwinony, zwłaszcza w scenach opisujących jej złość, przypomina wściekłego psa. Lechitka porównywana bywa też do gada: „Oto gadzina ta – była kobietą!” (III, 4, v. 248). Słowo gadzina kojarzy się z jakimś gadem, wężem, żmiją, jaszczurką (w dramacie jest wiele fragmentów opisujących bohaterkę w ten sposób) lub z Gorgoną, dziwką istotą o węzowych włosach. Wydaje się, że obraz Cerbera-Garmura, potwora o wielu paszczach, które przywodzą na myśl wydobywające się z nich rozmaite odgłosy, wpłynął na kreację Gwinony. Różnorodność wydawanych przez nią dźwięków, składających się na określenie jej krzyku, może odsyłać do łacińskiego komentarza. Epitet „*panda*” – „rozwarłe”, określający „*guttura*” – „paszcze”, wskazuje na donośny głos, taki jakim dysponuje Lechitka.

Warto dodać, że łacińskie „*guttur*” (sing.) oznacza również: „gardziel”, „kark”, „utratę gardła” oraz „śmierć”, a przenieśnionie – „pożądanie”. Stylizacja królowej przypominającej Cerbera-Gorgonę, która grozi Der-

widowi swoim krzykiem i zamiarem zgładzenia go, implikuje jej kondycję. Można to określić w ten sposób: Lechitka pożąda-żąda, pragnie śmierci króla; jest jak Cerber-Garmur strzegący *Yggdrasila*, dopilnuje, by król – jej przeciwnik – zginął. Wolno zatem wysnuć wniosek, że Słowacki skorzystał z łacińskiego słownictwa, które posłużyło mu do metaforycznego przedstawienia postaci Gwinony.

II

Jednak związek między psem Cerberem-Garmurem i kreacją Lechitki poeta zaznacza jeszcze w inny sposób. Królowa „wściekła”, zdenerwowana na rycerzy, którzy wobec jej poczynań zachowują milczenie, skarży się, że reagują oni tylko: „Sykaniem szczwając psa mego gniewu” (III, 4, v. 273). Jej wypowiedź została zbudowana na inwersji i metaforze. Przedstawienie gniewu jako psa jest animizacją. Dodatkowo ożywienie Słowacki uzyskuje dzięki imiesłowowi „szczwając”, co – przekładając na współczesną polszczyznę – można zrozumieć jako szczując. Gniew-pies jest szczuty, a więc drażniony, pobudzany, zachęcany do wyrażania swojej wściekłości. Zaimek dzierżawczy „mego” wolno odnieść zarówno do „mego gniewu”, jak i „psa mego”. W tym drugim przypadku mamy do czynienia z inwersją. Służy ona uwydatnieniu słowa „pies”, co podkreśla usposobienie Gwinony, które można wyrazić domyslną kliszą „wściekła jak pies”.

Gdyby jednak wyrażenie czytać bez inwersji i wspomniany zaimek odnieść do gniewu, to fragment wersu „mego gniewu” zawierałby taki kontekst: mój gniew-pies. Wyrażenie „mój pies” może oznaczać „mój przyjaciel”. Słowacki dopełnia to sformułowanie słowem gniew, którego pole semantyczne ulega przeformułowaniu. Gniew jak pies jest przyjacielem bohaterki. Wywołać, szcuć go niczym psa może tylko „sykanie” rycerzy. To oni przypominają teraz jakieś gady, węże. Nic nie mówią, a jedynie „sykaniem” wyrażają dezaprobatę na zachowanie Lechitki. Kiedy w niej „wzbierał gniew” i kiedy „wrzała”, to rycerze „stali cicho, jak uliczne chłopcy” (III, 4, v. 272). Przeciwwstawienie gniewu i złości Gwinony milczeniu rycerzy można uznać za hiperbolę, która ma na celu podkreślenie kontrastu między zachowaniem królowej a postawą przypatrujących się jej wojowników. W tej scenie istotne jest porównanie rycerzy do „ulicznych chłopców”. Czasownik „stali” i przysłówek „cicho” okre-

ślają kondycję rycerzy. Wymienione słowa mogą prowadzić do wniosku, że chłopcy stali na ulicy w ciszy. Takie zachowanie bohaterów przywodzi na myśl rycerzy pełniących wartę.

Słowacki, korzystając z tekstu *Eddy*, dokonywałby pewnej zamiany. To nie królowa Gwinona-Garmur stoi na straży drzewa-Derwida, lecz jej poddani rycerze, którzy tylko obserwują toczące się wypadki. W swej wściekłości jest ona „rozkoronowana”, bezsilna, gdyż utraciła już swoją władzę. Tak jak Cerber-Garmur, może wydawać tylko wściekle, groźne dźwięki. Wkrótce bowiem nadejdzie *Ragnarök* i jak pisze Resenius: „*universis naturae monstra solvantur ac singula destruantur*” – „potwory całej natury zostaną uwolnione i po kolei będą niszczone”. Gwinona, jak sama wyznaje, rzuciła się „w przepaść wściekłości”, by już bezradna zgiąć niczym Garmur pilnujący *Yggdrasilla*.

Igrają dzieci Mimira

I

W *Völuspie* czytamy:

48. *Gestiunt Mnemnonis Filii; [...]*
Iuxta illud insanum mysticum cornu
Altum crepat inflando tubam Heimdallus; cornu
porrigit sursum
Loquitur Odinus cum Mimeri capite.
 [Ciesz się/ igrają Synowie Mimira; [...]
 Obok ów natchniony, mistyczny róg
 Wysoko rozbrzmiewa, dmuchając w trąbę Heimdall;
 unosi róg w górę
 Rozmawia Odyn z głową Mimira.]

Tekst Lelewela brzmi:

42. Igrają dzieci Mima; [...]
- Najgłośniejszym rogiem (*Giallarhorn*) trąbi wysoko
 w powietrze *Heimdall*. Z głową Mimera rozmawia Odyn;

Można przypuszczać, że zacytowane wersy *Völuspysy* wpłynęły na frazy dramatu. Słowacki przeobrażałby je w ten sposób (Gwinona do Gryfa):

Zawołaj mi tu Kraka i Arfona,
 Niech się z tą złotą harfą przyjdą bawić.
 A najmłodszemu Gwinonkowi zanieść
 Oczy wydarte, niech z niemi poigra.

(I, 3, v. 260-263)

Jest to scena, w której królowa Lechitów nakazuje Gryfowi, aby dał jej synom do zabawy harfę i „wydarte” oczy Derwida.

Istotne dla prześledzenia struktury parafrazy będą: rzeczownik „*fili*” – „synowie” oraz czasownik „igrać”. Warto wyjaśnić, że łacińskiego słowa „*filius*” – „syn”, w liczbie mnogiej „*fili*”, używa się również na określenie „dzieci”. Tak też w swoim przekładzie postąpił Lelewel. Natomiast Słowacki w omawianej scenie wymienia imiona synów Gwinony. Są nimi: Krak, Arfon i Gwinonek.

Zwrócę uwagę na czasownik „igrać”. Lelewel podążałby tu śladem Reseniusa, przekładając „*gestiunt*” jako „igrają”. Słowacki również posługiwałby się tą nazwą czynności, lecz w zmienionej formie: „niech [...] poigra”. Trzeba dodać, że łacińskie „*gestio*” ma wiele znaczeń: „okazywać radość gestami”, „skakać z radości”, „cieszyć się”, „swawolić”, „usilnie pragnąć”, „dążyć do czegoś”. Żadna z wymienionych nazw czynności nie odpowiada ścisłemu znaczeniu „igrać”. Klucz do rozwiązania problemu znajduje się w komentarzu do wersji Reseniusa. Autor objaśnia, że „*gestiunt*” można przełożyć jako „*lidunt*”. „*Ludo*” ma podobne znaczenia do „*gestio*”: „tańczyć”, „grać”, „bawić się”, „zajmować się czymś dla zabawy, dla przyjemności” oraz „igrać”, „żartować sobie z kogoś”, „drwić”. Użycie przez Słowackiego zmienionej formy czasownika „igrać” na: „niech poigra” może stanowić parafrazę łacińskich „*gestiunt*”/ „*lidunt*”, które Lelewel przetłumaczył dosłownie „igrają”.

Trudno byłoby w tym miejscu rozstrzygnąć, czy poeta czerpie z oryginalnej wersji *Völuspý*, czy też korzysta z przekładu historyka – gdyby nie fraza: „*iuxta insanum mysticum cornu/ Altum crepat inflando tubam Heimdallus*”. Lelewel znacznie ją skraca, ale przekłada prawie dosłownie. Powtórzmy: „Najgłośniejszym rogiem (Giallarhorn) trąbi wysoko w powietrze Heimdall”. Ważne dla rozważań językowych będą teraz: „róg”/ „na rogu” – „*cornu*”, który w tekście Reseniusa został porównany do trąby – „*tubam*”.

Zanim wymieniona fraza zostanie poddana analizie, należy zwrócić uwagę, że w *Völuspie* można znaleźć jeszcze inną strofę (43), której sens jest podobny do już zacytowanej (48):

43. *Sedebat ibi in tumulo et Citharam pulsavit*
Gyges pastor hilaris aquila
Cecinit coram eo in ramis arboris
Puniceus Gallus fulvus nomine.
 [Siedział tam na wzgórzu i grał na cytrze (lutni)
 wesoły pasterz Gyges [jak] orzeł
 Zapiał mu na gałęziach drzewa
 Czerwono-żółty Kogut o przydomku Purpurowy.]

Komentarz krytyczny Reseniusa objaśnia, że „*pastor*” odnosi się do „opiekuna”/ „strażnika domu” („*custos domus*”) o imieniu *Gyges*. „*Pastor*” został porównany do orła – „*aquila*” ze względu na miejsce, na którym siedział, tj. „*in tumulo*” – na szczycie. Komentator podaje, że jest to „*iuga montium, acumen petrarum*” – „szczyt gór”, „skał”, „*ubi nidificare solent Aquilae*” – „gdzie mają zwyczaj zakładać gniazda orły”. W tekście staroislandzkim zamiast słowa „*aquila*” występuje „*Eggther*”, przydomek pasterza.

Słupecki zinterpretował wspomniany obraz w taki sposób:

stojący na straży Jotunheimu [siedziby olbrzymów – R.M.] Olbrzym Eggther [...] ucieszył się, gdy usłyszał głos koguta, siedzącego na drzewie świata (drzewo szubieniczne to Yggdrasil, na którym zawisł Odyn), wzywającego Olbrzymów do rozprawy z bogami. Z radości zaczął grać na harfie, która jako instrument kultowy i magiczny dobrze się nadaje do grania muzyki, wzywającej do ostatniego boju¹⁰⁴.

Zdaniem badacza, grający Eggther jest jak dmuchający w róg Heimdall. Przy takiej interpretacji obaj pełnią funkcję strażników swoich krajów: jeden Jotunheimu, a drugi Asgaru (siedziby bogów Asów)¹⁰⁵. W nawiązaniu do stwierdzenia Słupeckiego, pragnę zauważyć, że badacz, interpretując 43 strofę *Völuspý*, na określenie instrumentu używa słowa harfa. Autor nie podaje, z jakiej wersji pieśni korzystał. Natomiast w tekście łacińskim występuje słowo „*citharam*” (acc. sing.). „*Cithara*” oznacza „cytrę”, „lutnię” oraz każdy instrument strunowy. A zatem rzeczywiście słowo „*citharam*” – zgodzę się ze Słupeckim – wolno przelo-

¹⁰⁴ L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 58. Badacz powołuje się na ustalenia G. Steislanda 1979.

¹⁰⁵ Por. tamże.

żyć: „na harfie”. Jeśli więc przyjąć założenie badacza, że grający na harfie Eggther odpowiada Heidmallowi ze strofy 48, który dmie na rogu porównanym do trąby, to wówczas sens przekazu *Völuspy* pozwala na taką interpretację: dźwięk harfy (rogu) ogłaszający nadejście *Ragnarök* wywołuje powszechną radość oraz wzywa wszystkich (olbrzymów i bogów) do walki. W takim ujęciu zacytowana wcześniej fraza (*Völuspá* 48): „*Gestiunt Mnemonis Filii; [...]/ Iuxta [...] cornu*” – „Synowie/dzieci Mimira cieszą się/ igrają, gdy w ich pobliżu rozlega się bojowy sygnał instrumentu” staje się bardziej zrozumiała.

Słowacki w scenie zabawy synów Gwinony harfą w podobny sposób oddawałby sens przekazu mitologii Północy. Dzieci królowej wyrażają radość na wieść o nadchodzącej wojnie, która rozegra się między Lechitami a Wenedami. Matka daje im do zabawy harfę Derwida. „*Cithara*” jest jak „*cornu*” – „róg” wzywający do boju. Harfa znajduje się „*iuxta*” – „tuż obok/blisko” dzieci. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w niemieckiej wersji *Völuspy* brak sformułowania, że instrument znajduje się w pobliżu. Cytuję:

42. *Froh spielen Mim's Kinder,*
 [.....]
 Das Giallarhorn;
 Heimdall der halt es
 In Luft hoch und blasen.
 [Wesoło grają dzieci Mimira
 Heidmall trzyma róg Giallarhorn
 Wysoko w powietrzu i dmucha.]

Słowacki przypuszczalnie sięga do tekstu Reseniusa. Obecność harfy, która jest obok dzieci Gwinony, jak się wydaje, przygotowuje je do ostatecznej walki oraz pozwala im oswoić się z nadchodzącą śmiercią. Jednak scena, w której rozgrywają się opisane wypadki, zawiera także inny kontekst.

Ponownie odniosę się do wyrażenia „niech [...] poigra”. Znaczenie czasownika „igrać”, zarówno w języku polskim, jak i łacińskim, wiąże się nie tylko z zajmowaniem się czymś dla zabawy, przyjemności, lecz także z żartami na czyjś temat. Obiektem igrania, drwin stanie się dla Gwinony i jej synów Derwid. Dzieci bawią się, igrają: rzucają w króla „kamyczkami” (II, 2, v. 148), a ich matka dręczy starca, szydzi i wyśmiewa się z jego harfy (I, 3).

Słowacki posługuje się pewnego rodzaju eufemizmem. Teraz nie osoba króla stawałaby się przedmiotem drwin i szyderstw, lecz jego harfa, a ponadto oczy. Instrument oraz wylupione gałki oczne, które w pewnym sensie zastępują umęczone ciało zakładnika, nie łagodzą jednak jego cierpień. Jak wiadomo, harfa jest siedzibą Derwidowego ducha. To, co niegodziwego dzieje się z instrumentem, bezpośrednio odnosi się także do jego właściciela. Również wspomniane oczy Derwida, pojmowane jako domyślna klisza „oczy duszy”, pełniłyby podobną rolę. Igranie z nimi – to w dalszym ciągu drwienie z niewolnika Gwinony. W tym miejscu wypada odwołać się do tezy Ernsta Roberta Curtiusa i podzielić jego zdanie, że wyrażenie „oczy duszy”, odkąd użył go w swoich pismach Platon, stało się:

[...] ulubioną metaforą, którą znajdujemy zarówno u pogańskich [Cyceron i Lukian – R.M.], jak też i u chrześcijańskich pisarzy. W takim użyciu tego obrazu sprawność postrzegania przez oko fizyczne została przeniesiona na zdolność przyswajania przez umysł. Zmysły wewnętrzne powiązane z zewnętrznymi [Orygenes]. Intelkt może więc posiadać i uszy [Juvencus, Hieronim, święty Augustyn], tak samo jak oczy [Paulinus z Noli – R.M.]¹⁰⁶.

W koncepcji Słowackiego domyślną kliszę „oczy duszy”, – za wskazaniem Curtiusa – wolno rozwinąć: „oczy i uszy duszy”. Mogą one być wyobrażone jako gałki oczne Derwida oraz grająca harfa, w którą on się wsłuchuje. Jej dźwięk jest jak zmysły króla – jego „uszy duszy”.

Dostarczenie wylupionych oczu bohatera tylko „najmłodszemu [z synów Gwinony – R.M.] Gwinonkowi”, podczas gdy Krak i Arfon zabawiają się harfą, miałyby również swoje uzasadnienie. Wydaje się, że poeta dokonuje tu wyszukanego zabiegu poetyckiego. Gwinonek jest najmłodszym dzieckiem, a więc w potocznym słowa rozumieniu „oczkiem w głowie” rodziny lechickiej. Stosując taką domyślną kliszę, autor dramatu zaznaczałby silny emocjonalny związek matki z synem¹⁰⁷.

Więź rodzinna podkreślona została również przez użycie imienia Gwinonek. Jego etymologia ma związek z Gwinoną. Imię bohaterki, jak stwierdził Hieronim Chojnacki, wywodzi się z celtyckiego słowa „*gwyddion*” określającego człowieka wiedzącego więcej niż inni. Badacze twierdzili też, iż rdzeń „*gwydd*”: „wiedzieć”/ „wiedza” jest drugim członem złożenia słowa „druid” oznaczającego

¹⁰⁶ E. R. Curtius, dz. cyt., s. 146.

¹⁰⁷ O silnym emocjonalnym związku Gwinony i jej synów pisze również w drugiej części, w podrozdziale *Wenedowie i Lechici*.

kapłana celtyckiego. Ale „*gwyddion*” wolno również odnieść do „maga i czarodzieja walijskiego”¹⁰⁸. Zatem imię Gwinonek można zinterpretować jako ten, który nie posiada jeszcze pełnej magicznej wiedzy. Użycie przez Słowackiego deminutivum odzwierciedlałoby wiek i kondycję chłopca, a także podkreślałoby, że najmłodszy syn Gwinony jest najbardziej podobny do swojej matki i ma wszelkie predyspozycje, aby stać się mężem, który wie znacznie więcej aniżeli pozostali uczestnicy wydarzeń. Wydaje się, że islandzka królowna, a zarazem królowa Lechitów, chce w swoim synu zaszczerpić magiczną wiedzę człowieka Północy, jaką sama posiada. Sądzi, że Gwinonek, igrając wylupionymi ludzkimi oczami, w przyszłości stanie się zahartowanym w boju, twardym rycerzem.

II

Nawiązując ponownie do *Völuspy* (48), zwrócę uwagę, że fraza „*gestiunt filli*” dotyczy synów Mimira¹⁰⁹ – „*Mnemnonis*”. Resenius (przypis 1) objaśnia, iż jest to istota „*repletus scientia et sapientia*” – „napelciona wiedzą i mądrością”. Etymologia jej imienia wiąże się ze słowem „*memor*” oznaczającym „obdarzony pamięcią”. Słowacki dokonywałby więc pewnej kontaminacji. Synowie Gwinony są jak dzieci Mimira. Radują się one z powodu nadejścia wojny, gdyż w ten sposób – wydaje się – uzyskają magiczną wiedzę i pamięć.

W końcowym wersie omawianej strofy *Völuspy* można przeczytać, że: „*Loquitur Odinus cum Mimeri capite*” – „Odyn rozmawia z głową Mimira”. Leleweł przekłada tę frazę podobnie: 42. „[...] Z głową Mimera rozmawia Odin”. Rozmowa Odyna z Mimirzem (*sensu stricto* z jego głową) podczas zbliżającego się *Ragnarök* nabiera właściwego sensu, gdy związek między obu postaciami zostanie wyjaśniony. Wedle przekazu mitologii Północy, bóg i Mimir są spokrewnieni. Ten drugi jest wujem Odyna i dlatego bóg bywa określany kenningiem „przyjaciel Mimira”¹¹⁰.

¹⁰⁸ H. Chojnacki, dz. cyt., s. 178. Autor powołuje się na badania J. Kleinera. Zob. tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje...*, dz. cyt.

¹⁰⁹ Imię Mimir podają za Słupeckim. Zauważa on, że Mimir posiada oboczną formę imienia Mimi. Por. tegoż, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 52.

¹¹⁰ Tamże, s. 299

Mit wiąże się również z opowieścią o źródle mądrości Mimisbrunnr, które znajdowało się pod korzeniami drzewa przeznaczenia, tj. *Yggdrasila*. Tam Odyn przechowywał uciętą głowę Mimira, która posiadała zdolności profetyczne¹¹¹. Dzięki niej, jak pisze Resenius (przypis 2 do strofy 48), „*Odinum ut novissimo mundi periculo consulere caput Mimeri huius memoris*” – „Odyn radzi się głowy Mimira w kwestii zbliżającego się niebezpieczeństwa dla świata” (chodzi o *Ragnarök*).

Trzeba dodać, że motyw „gadającej głowy” Mimira może być parafrazą zaczerpniętą z innej tradycji. Podobne zdolności posiadała głowa Orfeusza, która przepowiedziała klęskę wojsk perskich w wojnie z Massagetami (VI w. p.n.e.). To powiązanie „północnych” i greckich motywów staje się tym bardziej uzasadnione, gdyż Odyn, tak jak jego „antyczny poprzednik”, jest poetą. Zatem rozmowy boga z głową Mimira można odczytać w ten sposób: Odyn rozmawia z nią, aby pozyskać tajemną wiedzę, niezbędną dla poety i „pierwszego skalda”.

Takie potraktowanie magicznej głowy Mimira ma jeszcze jeden kontekst, który należy rozpatrzeć w oparciu o omawianą scenę *Lilli Wenedy*. Jak już zostało to powiedziane, synowie Gwinony są niczym dzieci Mimira: radują się z powodu nadejścia wojny. Gwinonek, igrając gałkami ocznymi Derwida, zostaje wyróżniony przez swoją matkę, która teraz widziałaby w nim nie tylko podobnego Odynowi wojownika, lecz także obdarzonego profetycznym darem poetę, jakby „pierwszego skalda”. W utworze Słowackiego – wolno sformułować tezę – odyniczne zdolności posiada Derwid. Jest przecież, jak Odyn, kapłanem i poetą¹¹². To zaś upoważnia do stwierdzenia, że Gwinonek staje się *a priori* Derwidem. Bawiąc się, igrając wylupionymi oczyma zakładnika, nabiera cech odynicznych: wkrótce obejmie władzę, stanie się, podobnie jak Derwid, królem i poetą.

Ponadto z komentarza Reseniusa wynika, że bóg odwołuje się do głowy Mimira, która została obdarzona pamięcią – „*huius memoris*”. Tak rzecz rozumiejąc, wolno sądzić, że głowa Mimira ma nie tylko zdolności profetyczne, zupełnie jak głowa Orfeusza, lecz także dysponuje pamięcią

¹¹¹ O znaczeniu awunkulatu u starożytnych Germanów pisał Tacyt w *Germanii* (20). Jak zauważa Słupecki, również w Islandii przywiązywano doń ogromną wagę, ponieważ „wuj był wychowawcą swoich siostrzeńców” – tamże, s. 300. Autor powołuje się na ustalenia B.-M. Näsström (2001) oraz wcześniejsze badania G. Dumézila (1988), J. P. Schjødta (1988) i S. Piekarczyka (1979).

¹¹² Tezę o odynicznych zdolnościach Derwida rozwijam w części drugiej, w podrozdziale *Metamorfozy Derwida*.

o czasach sprzed powstania świata. A to pozwala Odynowi na uzyskanie wiedzy o świecie większej niż ta, którą mają inni. W takim ujęciu Gwinonek, jako przyszły, zwycięski król, obdarzony cechami Odyna, będzie także taką wiedzą dysponował.

III

W tym miejscu należy zgodzić się z poglądem Słupeckiego, który stwierdził, że *Ragnarök* „jest odwróconym odbiciem pierwotnego, zbawiennego chaosu złotego wieku [...]”¹¹³. Na ten temat czytamy w strofie *Völuspý*:

8. *Talis luserunt in Area, Hilares erant (Scil. Dii)*
Erat illis nulla offensa de auro
Donec illuc venerunt Cyclopicae virgines
 [Tak grali/ igrali na polu, byli Radośni (oczywiście Bogowie)
 Nie mieli żadnej chciwości złota
 Dopóki tam nie przybyły Cyklopowe dziewice].

Leleweł przekłada fragment w ten sposób:

8. Wesoło i błogo igrali, nie znali co jest złota pragnąć: aż
 trzy dziewice Thurssów, mocą obdarzone, z olbrzymów
 przybyły do kraju.

Podobnie jak we frazie: „igrają dzieci/ synowie Mimira” występuje tu czasownik „*luserunt*” – perfectum utworzone od „*ludo*” : „cieszyć się”, „grać”, „igrać”.

Resenius (przypis 1) tak objaśnia fragment strofy: bogowie grają, rzucając w ten sposób kostkami – „*Tali, iactus Talorum*”. Są to – pisze autor – „*Alea Latrunculi*” – „kostki”, „pionki służące do gry w szachy”. Przeznaczenie byłoby tu tożsame z grą i wiązałyby się z igraniem ludzkimi losami jak pionkami na planszy. W dziele Słowackiego zabawa synów Gwinony, polegająca na rzucaniu w zawieszonym na drzewie Derwida „kamyczkami”, może stanowić parafrazę analizowanej strofy *Völuspý* (8). Cytuję (Lilla do Lecha):

¹¹³ L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 58.

Ona tam teraz przed wiszącym starcem
 Do okrucieństwa zaprawia twe dzieci,
 Ojca mojego im nazywa królem,
 A to maleństwo za matką świegoce:
 „Król, król”, i w mego ojca oczy puste
 Niegodziwemi rzuca kamyczkami.
 O! idź ty, Lechu, i obacz tę zgrozę!
 O! idź ty, Lechu, i skarż tę kobietę!
 Ona Ci psuje, Lechu, twoje dziatki;
 Z tych dziątek będą potem królobójce,...

(II, 2, v. 143-152)

Lilla ostrzega Lecha przed synami Gwinony, którzy zaprawieni przez matkę w okrucieństwie, będą zdolni w przyszłości zagrozić swojemu ojcu. Za cenę zdobycia korony być może dopuszcza się zbrodni. Wychowani w pogardzie dla władzy królewskiej, w sposób, w jaki igrają teraz z Derwidem, będą potem szydzić z Lecha. Scena ta wydaje się reminiscencją wcześniejszej, już omawianej, w której Gwinonek zabawia się wylupionymi gałkami oczu Derwida. Rzucanie „kamyczkami” w „oczy puste” – oczodoły bohatera – niczym pionkami czy kostkami przywodziłoby na myśl pewien rodzaj gry. Wiązałaby się ona z wyzywaniem losu, pojawieniem się zmiennej fortuny. Ostrzeżenie Lilli można uznać za domyślną kliszę „nie igraj z losem” – dodajmy – bo „przegrasz”. Jeśli Lech nie zareaguje na poczynania synów, „los może się zemścić” i ojciec zostanie potraktowany przez swoje dzieci, tak jak Derwid. Obraz rzucania „kamyczkami”, rozumiany jako wyzywanie losu, budzi skojarzenia z postacią rzymskiej Fortuny, którą utożsamiano ze zmiennym szczęściem. Bogini dysponowała swoimi „*alea*”, których rzut decydował o ludzkim powodzeniu.

Literackim przykładem „igrania z losem” jest wiersz Macieja Kazimierza Sarbiewskiego zatytułowany *Serce jednakie* (I, 2). Odwołuję się do fragmentu utworu w przekładzie Jana Andrzeja Morsztyna:

I ta fortuna co śmiesz i smuci,
 Nie podług myśli bystrą kostką rzuci.
 Jeśli teraz źle, nie tak zawsze będzie.
 Jeszcze się słońce spod chmur dobędzie;
 [...] Ledwie nie razem chodzą i niewiele

Odchodzą siebie smutek i wesele;
To śmiech, to zaś płacz, jednym prawie krańcem,
Mienionym do nas powracają tańcem.
Raz nam panują zabawy i żarty,
Drugi frasunek i kłopot zażarty,
I tak więdziemy przez dziwne odmiany
Ten żywot, różnym kwieciem przewijany¹¹⁴.

Personifikacja Fortuny, która „podług myśli bystrą kostką rzuci”, od-
syła do symbolu ludzkiego losu. Jest on igraszką w rękach bogini. Jej
myśl decyduje o żywocie, „różnym kwieciem przewijanym” – zmiennym
powodzeniu w życiu, w którym „raz [...] panują zabawy i żarty”, a nieraz
„frasunek i kłopot” – bywamy zadowoleni, niekiedy jednak doświadczamy
przykrości. Domeną bogini Fortuny jest gra. I podobnie jak u Reseniu-
sa, tak i u staropolskiego poety rzut kostką decyduje o naszej przyszłości.

Ale przecież w mitologii Północy przeznaczenie znajdowało się w rękach
kobiet. Resenius pisze, że „*donec illuc venerunt Cyclopicae virgines*”
– „dopóki nie przybyły tam Cyklopowe dziewice” (chodzi o olbrzymki),
bogowie byli szczęśliwi i grali „na polu” – „*area*”. Autor w przypisie
2 wyjaśnia, że chodzi o „*ager*” – „pole”, „*hortus*” – „ogród”. Przekaz można
zrozumieć w ten sposób: arkadyjski, szczęśliwy okres usytuował Resenius
w bezczasie. Beztroscy bogowie zabawiali się grą w swoim ogrodzie, nie
musieli myśleć ani decydować o przyszłości. Jak wiadomo, nadejście trzech
boginek-Norn spowodowało pojawienie się przeznaczenia, gdyż zabrały
one bogom złote tablice *tafli*, które służyły do gry.

W utworze Słowackiego topos Fortuny oraz jej gry nabiera innego
sensu¹¹⁵. Wydaje się, iż los podlega tutaj personifikacji, tak jak w trady-
cji antycznej i w mitach Północy. Jest zobrazowany w postaciach dra-
matu: Lilli, Rozy i Gwinony, które mogą odpowiadać trzem Nornom
z mitologii Północy. Kobiety w dramacie kierują bowiem losem innych:
kapłanki – Wenedami, żona Lecha – synami. Autor *Lilli Wenedy*, przy-
dzielając bohaterkom role boginek przeznaczenia, odtwarzałyby eddaicz-
ny mit. Jednocześnie ów mit zostałby przez poetę przekształcony, gdyż
role Norn w dramacie pełniłby także synowie Gwinony. Zauważmy, że

¹¹⁴ M. K. Sarbiewski, *Wybór wierszy*, wybór, wstęp i oprac. J. Z. Lichański i P. Urbański, Kraków 1995, s. 49.

¹¹⁵ Zob. J. Sokulski, *Bogini, pojęcie, demon. Fortuna w dziełach autorów staropolskich*, Wrocław 1996.

to Krak, Arfon i Gwinonek bawią się, igrają „kamyczkami”. Fortuna zatem znajduje się w ich rękach.

Wydaje się, iż topos fortuny u Słowackiego ulega jednak rozproszeniu i swoistej depersonalizacji. Trudno znaleźć odpowiedź na tak postawione pytanie: od kogo naprawdę zależą losy bohaterów dramatu? Wobec wojennych wypadków, kiedy przeznaczenie zostało już zdeterminowane i nie ma sensu liczyć na pomyślnie odwrócenie biegu wydarzeń, siła działania Fortuny nie ma mocy sprawczej. Zbliżająca się i ostateczna walka powoduje, że w tym czasie już nikt i nic nie jest w stanie zapanować nad przeznaczeniem. Ten implikujący chaos stan wojny zostałby więc podkreślony postawą synów Gwinony. Pozostawienie w ich rękach „kostek” do gry w dramacie ma swoje uzasadnienie. Synowie, bawiąc się nimi, zaświadczać o swojej bezradności. Kiedy Gwinonę i Lecha zajmują sprawy wojny, lechickie dzieci zostają pozbawione rodzicielskiej troski. Ich zachowanie z jednej strony można zinterpretować jako dalsze rozproszenie fortuny: bo przecież właściwie nie wiadomo, w czyich rękach się ona znajduje, z drugiej – granie dzieci Gwinony, podobnie jak synów Mimira, przywołuje czas *Ragnarök* – epokę pierwotnego chaosu, gdzie nie obowiązują żadne reguły i zasady.

Dodatkowo użycie przez poetę epitetu „niegodziwemi” w odniesieniu do kamyczków, którymi obrzucany jest Derwid, może służyć podkreśleniu mocy fortuny, która wydaje się teraz zagrożona. Wolno przypuszczać, że Słowacki dokonuje pewnej kontaminacji. Zamienia kamyki fortuny na pionki służące do gry wyobrażające gałki oczne. Natomiast harfa wzorem *tafli* staje się narzędziem przeznaczenia. Jednak znaczenie owej harfy nabiera głębszego sensu. Z jednej strony jest ona instrumentem, na którym grają Derwid i harfiarze. Jak zostało to już powiedziane, na jej bojowy sygnał wszyscy bohaterowie mają stanąć do ostatecznej walki, z drugiej – wyobraża ona przedmiot gry, przeznaczenie Lechitów i Wenedów. Od harfy – jak od *tafli* – zależą ich przyszły los.

IV

W omawianej strofie *Völuspý* (8) uwagę zwraca fraza: „*Erat illis nulla offensa de auro*” – „nie mieli oni (tj. bogowie) żadnej chciwości złota”. W przypisie 4 znajduje się objaśnienie dotyczące słowa „*offensa*”. Według Reseniusa, można je przełożyć: „*inimicus Genius* wrogi/ nieżyczliwy duch [...] vel *nocivum monstrum*” – albo „szkodliwy/ niebezpieczny potwór, co

oznacza dążenie do żądzcy” – „*libidinem*” (nom. sing. „*libido*”), z którym autor wiąże czasowniki: „*appeto*” – „dążyć do czegoś”, „szukać”, „mieć apetyt na coś”, „*extendo*” – „rozciągać”, „rozszerzać”, „powiększać” oraz „*cupio*” – „pragnąć”, „pożądać”. „*Offensa*” dotyczy „*de auro*” – złota. Zatem zgodnie z przekazem *Völuspy* dążenie do złota było uznawane za „*offensa*” – „obrazę”, „przewinienie”, „występek”, „grzech”. Innymi słowy: brak żądzcy posiadania cennego kruszcu oznacza stan arkadyjskiego, Złotego Wieku, w którym bogowie beztróska bawili się, grali na polach.

Jest prawdopodobne, że fraza *Völuspy* posłużyła także Słowackiemu do zarysowania koncepcji złotej harfy. Potraktowana jako narzędzie przeznaczenia może być odpowiednikiem złotych *tafli* i nieść z sobą obraz Złotego Wieku. Wolno bowiem uznać, że obydwie plemiona: Wenedowie i Lechici, jeszcze przed nastaniem wojny, żyły w szczęśliwych czasach. Zatem scena igrania, zabawy lechickich synów byłaby również przywołaniem czasów dzieciństwa, ich lechickiej Arkadii. Natomiast Wenedowie o bursztynowych sercach:

A w rękę harfy złociste;
W piersiach serca bursztynowe,
jak słońce złote i czyste.

(*Prolog*, v. 117-119)

– uchodziliby za szczęśliwców, którzy – w przeciwieństwie do żądnym złota najeźdźców – nie pragną cennego kruszcu. Są bowiem szczęśliwymi posiadaczami złotych harf przypominającymi wspomniane *tafli*. O ile jednak dawniej instrument Wenedów nie był przedmiotem międzyplemiennej rywalizacji, o tyle teraz, wobec zbliżających się wypadków, sytuacja ulega zmianie.

Szczególnie ważne dla dalszych analiz będzie łacińskie słowo „*genius*”. Rzeczownik ten służy do nazwania „*geniusza*”, „*ducha opiekuńczego*” człowieka, który towarzyszy mu od urodzenia aż do jego śmierci. Po niej zaś występuje pod nazwą *lar*. Ale „*genius*” oznacza również ducha opiekuńczego miejsca – *genius loci*, a także „wrodzone dary”, „umiejętności” i „talent”. Dla autora *Lilli Wenedy* słowo „*genius*” odgrywałby ważną rolę. Poeta posługuje się wszystkimi jego znaczeniami. „*Genius*” to – towarzyszący mu przez całe życie i „zamknięty” w harfie – duch Derwida. Po śmierci „do nieba uleci”, ale jako *lar* będzie istniał nadal. Oprócz tego „*genius*” bohatera to *genius loci*, tam bowiem, gdzie akurat znajduje się

harfa, król jest bezpieczny. Wreszcie „genius” to „geniusz”, „uzdolnienie”, „wdzięk” kapłana- poety, który potrafi grać na harfie i śpiewać pieśni.

Jednak – jak wiadomo – żądna władzy Gwinona pragnie wywołać z harfy ducha i nim zawładnąć. Wolno stwierdzić, że bohaterka popełnia „offensa” – „przewinienie”, „grzech”. Kieruje nią „libido” – „żądza”, „chciwość posiadania”. Gwinona chce złotej harfy jak cennego kruszcu. Pamiętajmy, że taki stan według *Völuspy* grozi przybyciem trzech Norn i rozbiciem stanu Arkadii. Niepohamowana żądza królowej Lechitów zapowiadałaby więc nadejście katastrofy.

Ponadto – jak się wydaje – Słowacki, czerpiąc z mitologii Północy, używa pewnego eufemizmu. Serca Wenedów „jak słońca złote i czyste” (*Prolog*, v. 118) stają się w pewnym sensie odpowiednikiem złota z *Völuspy*. Dodatkowo epitet „czyste”, jeśliby użyć kolejnego znaczenia „genius”, podkreśla charakter i wrodzoną zdolność Wenedów. Bursztynowe, złote „jak słońca”, czyste serca mogą implikować odwrócenie sensu wyrażenia „offensa de auro”. Wenedowie nie mają przecież w sobie żadnej chęci posiadania złota.

Dodatkowo poprzez użycie epitetu „bursztynowe”, którym Słowacki określa serca Wenedów, zostałby zachowany rodzimy, słowiański koloryt. Bursztyn nazywano bowiem „złotem Słowian”. „Złote” serca Wenedów mogą być parafrazą Złotych Czasów, wspomnieniem, gdy bohaterowie, wzorem bogów z *Völuspy*, byli „Hilares” – Weseli. Wtedy „luserunt” – „igrali”, „grali” na harfie, kierując swym losem aż do nadejścia zapowiedzianej przez Rozę katastrofy¹¹⁶.

Statek Naglfar

I

Według mitologii Północy, w czasie *Ragnarök* pojawi się statek z paznokci o nazwie *Naglfar*:

50. [...] *sed navis unguibus structa solvit.*
[lecz statek zbudowany z paznokci
uwalnia się [z kotwicy].]

¹¹⁶ O sercach Wenedów zob. szerzej w drugiej części, w podrozdziale *Wenedowie i Lechici*.

Tekst Lelewela dotyczący tego motywu jest prawdopodobnie przekładem wersji Majera. Porównajmy:

44. Wyływa statek z paznogi (*Naglfare*) ze wschodu, i na nim syny ognia, z płomienia (*Log*) ludzie pod sterem *Loka*; przyjeżdżają dzieci błazna z żarłocznym (*Freke*), a przed nim brat (*Byleifa*).
44. *Flott wird Naglfare,
Das Fahrzeug aus Osten;
Herbei nun schiffen
Die Sohne des Feuers,
Aus Log die Leute,
Am Ruder Loke;
Fort fahren die Rinder
Des Narren mit Freke,*
[Szybki pojawia się Naglfare,
Pojazd ze wschodu;
Stamtąd teraz płyną
Synowie ognia
Ludzie z *Log*,
Pod sterem *Loka*
Dalej jedzie trzoda
Błazny z [wilkiem] *Freke*

W *Lilli Wenedzie* wprowadzie nie ma opisu statku, ale można przypuszczać, że zacytowane poniżej strofy mogą ilustrować wspomniany obraz. Tak brzmią słowa Rozy Wenedy wypowiedziane do jednego z harfiarzy:

Krew poniesie z sobą tron Derwida,
I król będzie płynął z harfą, z tronem
Jako kawał kry.

(IV, 4, v. 430-432)

I potem:

Krew podmyła tron i wzięła z sobą.
[.....]
Lecz nie mówcie nic jutrzejszym trupom.

(IV, 4, v. 434 i 437)

Przedstawione fragmenty utworów wymagają komentarzy. Pierwszym z omawianych tekstów będzie *Völuspá*.

Resenius (przypis 6) wyjaśnia, że „*Naglfare*” jest to „*navis qua Hrimerus [...] vehetur*” – „statek, na którym będzie płynął Hrimerus”; „*nomen patet unde desumptum fit ab Nagl seu Nogl/ unguis, ungula*” – „widać, skąd wzięta została nazwa [statku], od paznokci, paznokcia/ pazura”. Wydawca (przypis 7) konkluduje: „*Itaque unguibus extracta navis hic notatur quae in commentis Eddicis latius exponitur*” – „Tak więc statek został zbudowany z paznokci, który szerzej jest przedstawiony w komentarzach do *Eddy*”. Zacytujmy jej fragment również w tłumaczeniu Malleta:

232. *Le vaisseau nommé.*
Naglfare est mis à flot; ce vaisseau est fait des ongles des hommes morts; c'est pourquoi l'on doit prendre garde à ne pas mourir sans se faire les ongles; car un homme qui meurt ainsi fournit de la matière pour la construction de ce vaisseau que les dieux & les hommes voudroient bien ne voir achevé que fort tard.

[Statek pod nazwą
 Naglfar płynął w spław;
 ów statek jest zrobiony z paznokci ludzi zmarłych;

dlatego trzeba uważać, żeby nie umrzeć bez obcinania swoich paznokci;
 ponieważ człowiek, który umiera w taki sposób
 dostarcza materiał potrzebny do konstrukcji tego statku,
 który to bogowie i ludzie chcą
 dokładnie obejrzeć u kresu życia.]

Opis statku znajduje się i w *Eddie młodszej* Lelewela. Autor, podobnie jak Mallet, pisze: „Niechże ludzie obcinają paznokcie i z niewielkimi umierają, aby jak najpóźniej ten okręt był gotów” (*dämesaga*, 48, (32), s. 130). Sens zacytowanych fragmentów pozwala na taką interpretację: ponieważ statek zbudowany jest z paznokci ludzi zmarłych, przeto istotne staje się opóźnienie jego przybycia. Pojawienie się bowiem *Naglfar* zapowiada nadchodzący *Ragnarök*. Należy dodać, że według ustaleń

współczesnych badaczy etymologia nazwy statku wiąże się z gockim „*naus*” oznaczającym „zmarły”. Wyraz o podobnym rdzeniu można odnaleźć w języku greckim „*nekus*” – zwłoki ludzkie. A zatem zgodnie z tą wykładnią *Naglfar* wolno nazwać statkiem zmarłych¹¹⁷.

Po wyjaśnieniu sensu przekazu tekstu *Völuspý* i *Eddy* zacytowane frazy dramatu Słowackiego wydadzą się bardziej zrozumiałe. Uwagę zwraca motyw krwi, która w utworze ulega personifikacji. Zacytowane tu wersy: „krew poniesie z sobą tron Derwida” oraz „krew podmyła tron i wzięła z sobą” mogą być reminiscencją wcześniejszych fraz: „tam krew nasza i krew wroga/ Zrobiła strumień [...]” (*Prolog*, v. 16-17), „Przed tobą płynie krwi bolesnej rzeka” (II, 1, v. 18). Wyobrażenie krwi jako strumienia i rzeki stanowiłoby odniesienie do krwawego potopu z mitologii Północy. Dodatkowo słowa krwawoczerwonej kapłanki o królu Derwidzie: „król będzie płynął z harfą, z tronem”, podobnie jak „kawał kry”, mogą nasuwać skojarzenie z płynącym statkiem. Obraz wolno odczytać jako profetyczny. Wydaje się, że scena stanowi zapowiedź nadchodzącej katastrofy, a posługując się terminologią mitologii Północy, przywołuje mityczny *Ragnarök*. Tron podmyty przez płynącą krew stawałby się w dramacie statkiem *Naglfar* i przesądzałby o śmierci bohaterów.

II

Słowacki przeobrażałby eddaiczny mit. W dramacie katastrofa właśnie się rozpoczyna. Śmiertelne zagrożenie implikowałby nie tylko płynący na tronie Derwid, lecz także postać i zachowanie Gwinony (Derwid do bohaterki):

...– I ty myślisz, że ja,
Gdy na mém sercu położysz tve szpony,
Poddam się palcom targającym żyły
(I, 3, v. 218-220)

Szpony islandzkiej królowny są hiperbolicznym przedstawieniem jej paznokci. W takim kontekście odsyłają one do statku ludzi zmarłych. Łacińskie „*unguis*” oznacza bowiem również „pazur” i „szpon”.

¹¹⁷ Zob. L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 60, przypis 91. Badacz powołuje się na ustalenia R. Simeka, 1995.

Słowacki prawdopodobnie zapożycza pomysł od Reseniusa. Zachowanie Gwiony jest jednak odmienne od zaleceń, których sens można odczytać z tekstów mitologii Północy. Bohaterka nie obcina swoich szponów, długich paznokci, a tym samym pragnie nadejścia katastrofy. Wydaje się, iż poprzez taką stylizację Gwiony Słowacki podkreśla nieuchronność wojny lechicko-wenedyjskiej. Ponadto, jako bohaterkę mitów Północy, poeta czyni ją odpowiedzialną za wojenne wypadki.

Zacytowane powyżej frazy dramatu ilustrowałyby ten niespokojny stan. Będą one bardziej zrozumiałe w świetle wyjaśnień Reseniusa. Autor komentarza pisze, że nazwa statku *Naglfare* pochodzi od „*Nagl seu Noglu unguis, ungula [...]*” – „paznokcia, pazura”, „*quod ungvium est*” – „tego, co jest z paznokci”, „*vel referri debet ad clausit, clausura quod digitos claudant*” albo powinno się odnosić do [czasownika] „zamknął”/ „otoczył”/ „ogrodził”, „zakończenie”/ „koniec” – „do tego, co ogranicza, zamyka palce”; „*unde & Nogel clavis*” – „stąd i *Nogel* klucz” (przypis 6). Zatem czasownik „*claudio*” (w tekście Reseniusa formy: „*clausit*”, „*claudant*”) posiada wiele znaczeń. Przydatne dla analizy językowej będą zwłaszcza dwa: „zamykać” i „ograniczać”. Wedle wskazówki wydawcy etymologię nazwy statku wolno również wywieść z różnych znaczeń rzeczowników: „*clausura*” oraz „*clavis*” utworzonych od „*claudio*”. Pierwszym z nich określa się także zamek warowny i więzienie, drugim – klucz i zasuwę.

Szpony Gwiony, aby ponownie posłużyć się komentarzem Reseniusa i znaczeniami łacińskich wyrazów: „*clausura*” oraz „*clavis*”, mogą również odsyłać do sceny uwięzienia wenedyjskiego króla. Wydaje się, iż „klucz” do warownej wieży zamku, w której przebywa Derwid, posiada Gwionna. Od jej decyzji zależy przecież życie zakładnika.

III

W nawiązaniu do zacytowanej strofy *Völuspý* należy dodać, iż statek, jak pisze Resenius, „*solvit*” – „uwalnia się” [z kotwicy]. „*Solvo*” w języku łacińskim używa się na określenie wielu czynności. Oto niektóre z nich: „odwiązać”, „rozwiązać”, „rozbić”, „zniszczyć”, „podnieść kotwicę”. Lelewel przekłada wers dotyczący statku: „wypływa statek”. Czynność wykonywana przez *Naglfar* pod względem semantycznym odpowiada wyrażeniu „podnieść kotwicę”. Źródłem przekładu dla historyka mogła być więc wersja łacińska i ostatnie z podanych znaczeń czasownika „*solvit*”.

U Słowackiego wprawdzie pojawia się wzmianka o płynięciu: „I król będzie płynął z harfą, z tronem”, ale obraz ma bardziej ekspresyjny charakter. Frazy: „krew poniesie”, „krew podmyła tron i wzięła z sobą” sugerują, że to, co dzieje się z królem oraz jego tronem, odbywa się wbrew jego woli, pod przymusem. Można sobie wyobrazić, że płynący tron, wraz z Derwidem i jego harfą, pod wpływem silnego strumienia krwi niszczy, rozbija wszystko, co napotka na swej drodze. W takim rozumieniu jest prawdopodobne, że Słowacki, tworząc ten obraz, sięgnął do tekstu Reseniusa i zaadaptował do swojej koncepcji łacińskie „*solvit*” w znaczeniu „zniszczyć” i „rozbic”.

Być może inspiracją do stworzenia takiego obrazu stała się również fraza zaczerpnięta z francuskiej wersji *Eddy*, w której czytamy (s. 232): „*Le pilote de ce vaisseau que la mer débordée entraîne se nomme le géant Rymer*” – „Dowódcą statku, który wyprowadza go na wzburzone morze, jest olbrzym o imieniu Rymer”. W takim ujęciu „*la mer débordée*” – „wzburzone morze” mogłoby być pierwowzorem dla obrazu silnego strumienia płynącej krwi, która niesie z sobą tron Derwida, niczym mityczny statek. Porównanie wydaje się tym bardziej uzasadnione, że słowo „*débordée*”, użyte przez Malleta na określenie morza, wywodzi się od czasownika „*déborder*” oznaczającego: „wylać”, „przelać się”, „rozlewać się”. Można założyć, że Słowacki zamienia „*la mer*” na „krew”, a zatem tworzy jakby nowe wyrażenie: wylana, przelana, rozlana krew. W takim rozumieniu wyobraża ona strumień, który porywa Derwida.

Obraz statku ilustrują frazy: „I król będzie płynął z harfą, z tronem/ Jako kawał kry”.

Porównanie do kry pozwala wysnuć wniosek, że jest to „statek” o nieregularnym kształcie. Hiperboliczne użycie słowa „kawał” zamiast kawałek wskazywałoby na jego znaczny rozmiar. Metaforyczne przedstawienie skrwawionego tronu jako kry może także wyobrażać skrzep krwi. Sugestia poety wydaje się tym bardziej uzasadniona, że w omawianych tym frazach jest mowa o płynącej krwi. Wyobrażany skrzep byłby zatem synonimem toczącej się zaciekle walki. Podążając za myślą Słowackiego, wolno przypuszczać, że trwa ona długo i pociąga za sobą wiele ofiar.

IV

Istotna dla koncepcji autora *Lilli Wenedy* jest również wersja niemiecka. Zacytujmy: „*Flott wird Naglfare, / Das Fahrzeug aus Osten*”

– „Szybki pojawia się *Naglfare*/Pojazd ze wschodu”. W porównaniu do tekstu łacińskiego wersy opisujące *Naglfar* zawierają dodatkowo epitet „*flott*” – „szybki”, „ożywiony”, statek zaś został określony jako „*Fahrzeug*” – „pojazd”.

Uprawnione wydaje się stwierdzenie, że twórca dramatu w swojej koncepcji skorzystał również z wersji Majera. „Statek” Derwida, który wyobraża siedzący na tronie król i jego harfa, wskutek porwywu strumienia krwi jest, podobnie jak u niemieckiego autora, szybki. A także – wolno chyba tak powiedzieć – „żywy”, gdyż czas *Ragnarök* w utworze dopiero się rozpoczyna i Derwid, chociaż stracił już władzę, nadal żyje i jest królem Wenedów. Ponadto określenie „*Fahrzeug*” – „pojazd” mogło zainspirować autora dramatu do stylizacji poruszającego się tronu jako statku. Poecie przypuszczalnie zależało na dynamiczności opisu, aby w ten sposób ukazać motyw szybko rozgrywającej się walki. Słowa Rozy kończące strofę: „Lecz nie mówcie nic jutrzejszym trupom” zapowiadają śmierć bohaterów. Jej symbolem byłby zatem, niczym *Naglfar*, płynący tron Derwida.

Gród jaśniejszy od słońca

I

Według przepowiedni *volvy* po *Ragnarök* powstanie nowa ziemia, a ród ludzki odrodzi się. *Signum temporis* nowych dziejów będzie „gród jaśniejszy od słońca”. W *Völuspie* czytamy:

63. *Arcem videt illa existentem sole nitidiorem*
 Auro splendidum in antiquo illo coelo sublimi
 Illic virtuosii populi habitabunt
 Et per seculorum dies deliciis fruuntur.

[Widzi ów gród wznoszący się, jaśniejszy od słońca
 Błyszczący od złota na górze, na owym dawnym, wysokim niebie
 Tam będą mieszkać cnotliwi/ dzielni ludzie
 I przez dni wieków będą zażywać rozkoszy.]

Leleweł w swoim przekładzie pisze o „*Gimli*”¹¹⁸. Nazywaną tak w mitologii Północy siedzibę bogów określa jako niebo. Cytując:

56. Patrzcie! Oto stoi dom, połyskuje, jak ogień słoneczny i bardziej złocisto. Imię jego *Gimli* (niebo). W nim po wszystkie czasy zamieszkają ludy i użyją dobrego (43).

Tłumacz dołącza przypis (43), w którym zamieszcza ten oto fragment z *Apokalipsy*: „Oto przybytek boży z ludźmi, i będzie mieszkał z nimi... a śmierci dalej nie będzie, ani smętku, ani krzyku, ani boleści więcej nie będzie iż pierwsze rzeczy przeminęły. *Apokal. XXI. 34*. A miasto nie potrzebuje słońca, ani księżycy, aby świeciły w nim; albowiem jasność boża oświeciła je. *Apokal. XXI. 23*”.

Przedmiotem analizy językowo-porównawczej będzie ustęp *Króla-Ducha* – sen Dobrawny, w którym królowna widziała „gród jakiś Boży”¹¹⁹ i...

[...] jakieś miasto z tysiącem krzyży
Złoty... z brukami złotego kamienia,
Jak słońce, gdy się ku aniołom zniży
I dotknie się tęcz jasnego pierścienia,
Błaskiem słonecznym rażące i chwałą,
Zeszło... i coraz niżej zlatywało.

(R. IV, IV, IX, v. 67-72)

Na fundamentach jakiś blask – ten sam,
Który w kamieniach drogich ziemskich gore,
W tych fundamentach jakieś ciemne jamy,
A w jamach jakąś srebrną widać korę...
Na hakach... złotą mającą zaporę;

(R. IV, IV, X, v. 73-77)

I za wrotyma słoneczne przepaście,
I nad gmachami ze szklanego złota

(R. IV, IV, XI, v. 83-84)¹²⁰

¹¹⁸ Leleweł używa nazwy, która występuje w tekście Majera, strofa 56.

¹¹⁹ J. G. Pawlikowski zinterpretował wizję miasta jako obraz Jerozolimy Słonecznej z *Apokalipsy św. Jana*. Zob. J. Słowacki, *Król-Duch. Komentarz*, t. II, Lwów 1925, s. 213.

¹²⁰ Tekst *Króla-Ducha* cytuję z wyd. J. Słowacki, *Król-Duch. Teksty*, ułożył i komentarzem opatrzył J.G. Pawlikowski, t. I, Lwów 1925. W nawiasie podaję numery: rapsodu (stosując skrót R.), pieśni i strofy (cyfrą rzymską) oraz wersu (cyfrą arabską).

Opis miasta wydaje się paralelny z obrazem Jerozolimy z *Apokalipsy świętego Jana* (XXI, 2-28)¹²¹:

Ja Jan widziałem święte miasto Jerozalem nowe zstępujące z niebá od Boga, zgotowane, iáko oblubienicę ubraną mężowi swemu. Y slyszálem głos wielki z stolicy mówiący: Oto przybytek Boży z ludźmi, y będzie mieszkał z nimi [...]. Śmierci dálej nie będzie, áni smętku, áni krzyku, áni boleści więcéy nie będzie, iż piérwsze rzeczy przeminęły. [...] Y zánióźl mnie w duchu ná górę wielką y wysoką: y okazał mi miásto święte Jerozalem zstępujące z niebá od Boga, máiacé iásność Bożą, a swiátość iego podobná kámieniowi kosztownému iáko kámieniowi láspidowému, iáko kryształ [...] a sámó miásto złoto czyste, podobné skłu czystému. A fundámenty muru miásta, ozdóbione wszelákim kámieniem drogim [...] a kázda bramá bylá z iednéy perły: á ulicá miásta złoto czyste, iáko skło przeżyroczyste. [...] A miásto nie potrzebuie słońcá ani księżycá, áby świeciły w nim: álbówiém iásność Boża oświeciła ie, á świeca iego iest Báránek. A Poganie chodźć będą w swiátości iego: á królowie źiemscy chwałę swojá y cześć do niego przyniosą. A bramy iego nie będą zámknione wé dnie, álbówiém tám nocy nie będzie. Y przyniosą do niego chwałę y cześć Pogánów. Nie wnidzie do niego nic nieczystego álbó czyniącego obrzydłość y kłamstwo, iedno którzy są nápisáni w księgách żywotá Báránkowych¹²².

Ogniwem spajającym analizowane ustępy jest między innymi „miasto”. Gdyby posłużyć się terminem Reseniusa – „*arx*”, słowo to będzie wieloznaczne. „*Arx*” oznacza: „twierdzę”, „zamek”, „wzgórze”, „miejsce obronne”, a także „gród” i „siedzibę panującego”. Łaciński autor wyjaśnia kontekst, w jakim słowo zostało użyte (przypis 1). Wydawca pisze, że jest to „*sublime atrium, subdivale*” – „wznoszące się wysoko, znajdujące się na otwartym powietrzu *atrium*” – „sala”, „komnata”, „dwór”, „pałac”. Wyrażenie „*arcem existentem*” można przełożyć jako „ukazująca/y/e się: twierdza, zamek, wzgórze, gród” itp. lub też, odnosząc się do komentarza Reseniusa, posłużyć się znaczeniami słowa „*atrium*”. W łacińskiej *Völuspie* czytamy też, że „*arx*” jest położony „*coelo sublimi*” – „na wysokim niebie”.

¹²¹ Zob. obszerne studia na ten temat: E. Furmanek, *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczość w twórczości Juliusza Słowackiego*; L. Zwierzyński, *Apokaliptyczność w poezji mistycznej Słowackiego w: Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – egzegeza*, red. K. Korotkich i J. Ławski, Białystok 2006-2007, t. II. Tam też stosowna bibliografia.

¹²² Tekst *Apokalipsy* cytuję z wyd. *Objawienie błogosławionego Jana Apostoła z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. D. Jakuba Wujka SJ: Dosłowny przedruk z autentycznej edycji krakowskiej z r. 1559 potwierdzonej przez Ś. Stolicę Apostolską i J.W. księdza Arcybpa. Gnieźnieńskiego i Poznańskiego opatrzone drzeworytami Alberta Dürera, Firet – Patmos, Warszawa 2002. W nawiasach podaję cyfrą rzymską numer rozdziału, arabską zaś – stosowny ustęp.*

Lelewel w swoim przekładzie posługuje się słowem *dom*, który w następnej frazie, jak już zostało powiedziane, nazywa „*Gimli*” – „niebem”. Prawdopodobnie tekstem źródłowym jego przekładu była *Edda* Majera. Niemiecki tłumacz używa słowa „*Ein Haus*” – „dom”. Cała strofa wygląda następująco:

56. *Ein Haus sieht sie flimmern
Wie Feuer der Sonne
Ja goldener noch –
Sein Name ist Gimli.
Da werden ferner
Wohnen die Völker
Durch alle Zeiten
Genießen das Gute.*
[Ona [volva] widzi dom migocący/żarzący się
Jak ogień słońca
Tak jeszcze bardziej złoty –
Jego nazwa to Gimli
Tutaj będą dalej
Mieszkać ludzie
Przez wszystkie czasy
Rozkoszować się dobrem.]

Natomiast u Malleta jest mowa o pałacu i mieście „*Gimle*”:

117. *Je sais qu'il y a un palais plus brillant
que le soleil & tout couvert d'or dans
la ville de Gimle; les hommes ver-
tueux y doivent habiter & y vivre heu-
reux pendant tous les âges.*
[Wiem, że jest pałac bardziej błyszczący
od słońca i cały pokryty złotem
w mieście Gimle; prawi ludzie
tam muszą mieszkać i żyć
szczęśliwie przez wszystkie lata.]

Zatem Lelewel mógł korzystać i z tej francuskiej wersji.

Słowacki przekształcałby zatem zacytowany fragment *Völuspy*. „*Arx*” uzyskuje miano miasta, które poeta wymiennie nazywa grodem. Ponadto

przypisuje mu aspekt powietrzny. Fraza: „...coraz niżej zlatywało” nasuwa skojarzenie z podniebnym lotem ptaka, który zniża się ku ziemi. Użyta forma czasownikowa „zeszło” jest personifikacją. Czytelnik odnosi wrażenie, że miasto staje się też niedającą się wprost określić postacią, obdarzoną zdolnością unoszenia się nad ziemią. Obraz może odzwierciedlać wizję oblubienicy – Matki Boskiej z *Apokalipsy Świętego Jana*. W odniesieniu do tekstu Wujka sens przekazu u Słowackiego nie ulegałby zmianie. Dzięki wymienionym zabiegom poetyckim obraz w poemacie nabiera niezwykłej dynamizacji i ekspresyjności. Jak wiadomo, Słowacki zamienia występujące w tekście *Völuspy* słowo „*arx*” na „miasto”. Takie semantyczne przekształcenie powoduje odebranie słowu jego militarnego zabarwienia i nadaje mu charakter pokojowy. Tekst *Króla-Ducha* wydaje się bliższy wersji Malleta lub Reseniusa. „*La ville*” do pewnego stopnia zachowuje pierwotne znaczenie „*arx*” – „gród”. Frazy Lelewela wskazują bowiem na większą swobodę przekładu, właśnie przez użycie słowa „dom”¹²³ nazwany niebem, *Gimli*¹²⁴.

Jednak główny sens przekazu wymienionych autorów jest podobny.

II

W innym wersie poematu czytamy: „na fundamentach jakiś blask – ten sam”. Słowacki określa niezmienność blasku, od którego świecą fundamenty miasta. W ten sposób, wydaje się, zostaje podkreślona trwałość grodu. Inaczej mówiąc: ów aspekt odsyłałby nie tylko do przeszłości, lecz do wszystkiego, co budzi skojarzenia z czymś niezmiennym i wiecznym. W takim ujęciu wyobrażenie miasta w koncepcji Słowackiego przypominałoby wiążące się z wiecznością niebo.

Opis fundamentów zostaje rozwinięty przez poetę w kolejnym wersie poematu. Dowiadujemy się, że blask „w kamieniach drogich ziemskich gore”. Fragment wydaje się parafrazą *Apokalipsy*: „A fundamenty muru miastá, ozdobione wszelákim kámieniem drogim”. U Wujka i Słowackiego fundamenty miasta zbudowane są z drogich kamieni. Autor *Króla-Ducha* wprowadza czasownik „gore”. Jest on formą czasownika „gorzeć”, który

¹²³ Warto dodać, że łacińskie słowo „*domus*” można również przełożyć jako siedzibę, przybytek bogów. W takim ujęciu użycie przez Lelewela słowa „dom” wydaje się bardziej zrozumiałe.

¹²⁴ Trzeba tu dodać, iż Słupecki za Snorrim używa nazwy *Gimle*. Według autora *Eddy prozajicznej* zostało ono umieszczone „na skrajcu niebios” i uznane za najbardziej optymalny z zaświatów (*Gylfaginning* 17). Zob. tegoż, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 50.

oznacza: „płonąć”, „palić się płomieniem”, „być ogarniętym pożarem, ogniem”¹²⁵. Użycie słowa „gore” powoduje, że fraza przypomina również tę z tekstu Majera: „*Ein Haus [...] flimmern/ Wie Feuer der Sonne*” – „Dom żarzący się jak ogień Słońca” lub Malleta: „*un palais plus brillant que le soleil*” – „pałac bardziej błyszczący od słońca”. Porównanie wymaga komentarza.

„Gore” w poemacie zostałyby użyte przez Słowackiego w sensie „błyszcząć”. Blask, który wydobywa się z drogocennych kamieni, znajdujących się w głębi ziemi, może również przywoływać skojarzenie z palącym się ogniem. Poeta posługuje się hyperoché. Opisywany blask sprawia wrażenie płomienia. W odniesieniu do tekstu Wujka opis fundamentów w *Królu-Duchu* staje się niezwykle plastyczny i ekspresyjny. Jednocześnie ów blask może wyobrażać promień palącego słońca, który odbija się „na fundamentach”. Słowacki pisze: „Blaskiem słonecznym rażące...”. Odnosi się wrażenie, że promienie słońca rzucają blask, który razi i oślepia. Takie odczytanie opisu wskazuje raczej na parafrazę tekstu Majera. Przypuszczalnie wersy: „*Ein Haus[...] flimmern/ Wie Feuer der Sonne*”, zostały przez poetę przeobrażone. Porównanie domu do żarzącego się jak ogień słońca (francuskie „*brillant*” znaczy tyle, co „błyszczący”) twórca *Króla-Ducha* opisał za pomocą czasownika „gore” i epitetu „rażące”.

Słowem, u wszystkich wymienionych autorów sens opisu nie ulega zmianie.

*

Omawiana fraza poematu prawdopodobnie jest również parafrazą *Völuspy*. Cytuję za Reseniusem: „*Arcem [...] sole nitidiorum*”. Ostatni wyraz to comparativus. Zatem „*nitidior*” (nom. sing.) w odniesieniu do słońca, a właściwie jego blasku, należy przetłumaczyć – „bardziej jaśniejący”, „bardziej błyszczący”. Słowacki mógł sparafrazować to wyrażenie, pisząc o rażącym blasku. Stopnia wyższego używają także Majer i Mallet: „*goldener*” – „bardziej złoty”, „*plus brillant*” – „bardziej błyszczący”. Posłużenie się takim stopniem ma chyba na celu podkreślenie mocy blasku opisywanej siedziby. Jaśniej ona i błyszczącej się bardziej aniżeli słońce – czytamy w tekście Reseniusa. U Majera dom, który jest bardziej złoty, w wersji Malleta staje się pałacem bardziej błyszczącym od

¹²⁵ *Słownik polszczyzny XVI w.*, t. I, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, zob. hasło *gorzeć*.

słońca. Leleweł w swoim przekładzie podążyłby za niemieckim autorem. Píše on: „jak ogień słoneczny i bardziej złocisto”.

Tak więc Słowacki w celu opisanego silnego, oślepiającego i gorejącego blasku w fundamentach, wykonanych z drogich kamieni, mógł sięgnąć do wersji wyżej wymienionych tłumaczy *Völuspy*.

Równocześnie opisywane przez poetę fundamenty, niczym drogie, ziemskie kamienie, z których wydobywa się silny blask, mogą wyobrażać złoto. Gdy mowa o cennym kruszcu, zacytujmy kolejny fragment *Völuspy*: „*Auro splendidum*” – „błyszczące od złota”. Aby wyjaśnić użycie wyrazu „*aurum*” – „złoto” (w tekście – „*auro*”), należy ponownie odnieść się do komentarza Reseniusa. Według niego „*aurum*” to „*peculium pretiosum*” – „majątek”, który można określić jako: „drogi”, „drogocenny”, „cenny”, „kosztowny”, „wspaniały”.

Gdyby założyć, że Słowacki w opisie fundamentów skorzystał z łacińskiej strofy *Völuspy* i stosownego do niej komentarza, to drogie kamienie utożsamiałyby po prostu złoto. W takim ujęciu blask, który „gore”, odsyła do drogocennego i kosztownego kruszcu.

Fragment *Króla-Ducha* z przymiotnikiem „złoty”, wygląda tak: „Aż jakieś miasto.../...z brukami złotego kamienia,/ Jak słońce...”. Opis dotyczy wybrukowanych złotem ulic miasta. Na osi wertykalnej uwaga autora koncentruje się w dolnej części obrazu: wiąże się z opisem fundamentów. Przy czym wersy dotyczące złotych bruków prawdopodobnie stanowią parafrazę tego fragmentu *Apokalipsy*: „á ulicá miasta złoto czyste”. Podczas gdy u Wujka mowa jest o czystym złocie, z którego są zbudowane ulice miasta, u Słowackiego pojawiają się „bruki”. Wydaje się, że romantyk celowo posłużył się tym słowem. „Bruki” to kamienie bądź płyty pokrywające ulice. Tutaj mogą one zostać odczytane także w innym kontekście. Rzeczownik „bruk” odsyła bowiem do czasownika „zbrukać”, który oznacza: „zbrudzić”, „zabrudzić”, „pobrudzić”, „zanieczyścić”¹²⁶. Jeśliby zatem uwzględnić i to pole semantyczne, to „bruki” byłyby utożsamiane z tym, co brudne i zanieczyszczone.

Postępowanie Słowackiego jest inne. Twórca poematu nadaje „brukom” bardziej subtelny odcień. Wydaje się, że oznaczają one to, co

¹²⁶ *Słownik języka polskiego* J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwieckiego, Warszawa 1923, t. VIII, z. 45, zob. hasło *zbrudzić = zbrukać = zabrudzić*.

wiąże się z ziemią, jest „przyziemne”. Zgodnie z tym założeniem poeta używa tego słowa w opozycji do czystego złota, o którym mowa na przykład w tekście Wujka. Cenny kruszec przywołuje aspekt czystości i świętości, natomiast „bruki” stają się synonimem tego, co zwyczajne, ludzkie. Możliwe jest też inne odczytanie tego opisu fundamentów. Jeśli Słowacki połączył w jednym wersie „bruki” ze złotem, to cenny kruszec pełni szczególną rolę: „uświęca” miasto i podnosi jego rangę. Tak potraktowany złoty metal staje się *signum loci*. Ziemski, należący do ludzi gród, nabiera charakteru sakralnego. Nie jest już zwykłym miastem, ale siedzibą ze złotymi ulicami, która kojarzy się z pozaziemskim, nierealnym światem.

III

Oprócz opisu fundamentów autor *Króla-Ducha* wskazuje na jeszcze inne elementy grodu. Wymienia: „bramy”, „złote wrota”, gmachy „ze szklanego złota”. Barwą dominującą jest kolor złoty, co od razu nasuwa skojarzenie z cennym kruszczem. Dobrawna ogląda ulice miasta „z brukami złotego kamienia”, które są „Jak słońce...”. Bohaterka wyraża zdziwienie, „widząc słoneczne takie malowidła”. Śniony przez nią gród, który ma ulice ze złota, sprawia wrażenie oświetlonych słońcem obrazów. We śnie gmachy są zbudowane „ze szklanego złota”. Zacytowany ustęp poematu przypomina ten z *Apokalipsy*: „a samo miasto złoto czyste, podobne szkłu czystemu”; w innym miejscu czytamy zaś: „ulicą miasta złoto czyste, iako szkło przezroczyste”.

Obaj autorzy porównują złoto do szkła. Sens przekazu jest bardzo podobny. O ile w tekście Wujka można mówić o wyraźnym porównaniu złota do szkła, o tyle Słowacki posługuje się oksymoronem: szklane złoto. Słowa „znoszą się” nawzajem. „Szklane” – przymiotnik utworzony od rzeczownika „szkło” – jest synonimem kruchości, natomiast złoto oznacza trwałość i moc. Użycie przez poetę epitetu „szklany” na określenie złota pozwala na taką interpretację: materiał, z którego zbudowane są gmachy, jest kruchy jak szkło. Tak potraktowany szlachetny metal wyobraża słońce opromieniające dachy budowli. Sprawiają one wrażenie, jakby były „ze szklanego”, przezroczystego kruszcu. A zatem promienie słońca są jak blask złota i mogą wywoływać niezwykle, plastyczne skojarzenia.

Trafne spostrzeżenia na temat zespolenia owego niebieskiego ciała z cennym metalem można przytoczyć za Dariuszem Śnieżko: „Złoto zawsze było metalem rzadkim, a co za tym idzie pożądanym. Blask złota łączono z barwą światła słonecznego. Późnoantyczni okultyści utrzymywali, że kruszec ten tworzą zastygłe w ziemi promienie słoneczne”¹²⁷. Zatem trzeba dodać: takie połączenie opisywanych tu elementów świadczy o pewnej literackiej tradycji. U Słowackiego operowanie złotem połączonym ze słońcem, na osi wertykalnej, powoduje, że miasto sprawia wrażenie pewnego zawieszenia w przestrzeni, podobnie zresztą jak u Renesansu. Łacińskie „*coelo sublimi*” – „na wysokim niebie” znajduje swoje przełożenie w wersach ilustrujących opis grodu w *Królu-Duchu*. Czytamy tam: „Na hakach...”, „I za wrotyma słoneczne przepaście”, „...na środku powietrznej czeluści”. W wyobraźni romantyka miasto wisi między niebem a ziemią. Kiedy słońce rzuca swe światło, gród promienieje blaskiem. Wszystkie wymienione elementy składają się na obraz wizji miasta na nieboskłonie. Gdyby wyłączyć elementy wiążące się z opisywanym grodem, to przed czytelnikiem pojawia się obraz „zawieszonego” nad ziemią, jakby „na hakach” nieba, na którym pojawiają się tęcze „jasnego pierścienia”. Można mniemać, że jest to opis wyglądu nieba po burzy. Tęcze przywodzą na myśl stan pięknej pogody i ewokują nastrój spokoju.

Ale wers: „a za wrotyma słoneczne przepaście” narzuca jeszcze inną możliwość jego odczytania. Warto zwrócić bowiem uwagę, iż znów podobny sens można odszukać w *Apokalipsie*: „A bramy jego nie będą zamknięte wé dnie, albowiem tam nocy nie będzie”. Słowacki przeobrażałby tekst Wujka. W poemacie wrota to otwarte bramy, a oświetlane słońcem przepaście odpowiadają przestrzeniom, powstałym wskutek ich otwarcia. Słowo „dzień” stawałoby się synonimem słonecznego światła. Ze zestawienia tych dwu wyobrażeń: przywoływanej przez otwarte bramy przestrzeni oraz związanego ze słońcem dnia, powstałaby metafora „słoneczne przepaście”. W ten sposób twórca – jak się wydaje – uwypukla rozdzielenie nieba i ziemi, a jednocześnie ustanawia między nimi „przymierze”. Synekdocha „przepaście” służy wydobyciu przez poetę wrażeń emocjonalnych, związanych z tym obrazem. Ponadto słowo „przepaście” kojarzy się z ziemią. Epitet „słoneczne” odnosiłby się do słońca i zarazem,

¹²⁷ D. Śnieżko, *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory – warianty – zastosowania*, Warszawa 1996, s. 46.

do nieba. „Słoneczne przepaście” mogą ewokować element oddzielenia, głębi i wiązać się z tym, co niezmierzone i nieosiągalne. Rozdział między ziemią a niebem został więc przez autora poematu „przypieczętowany”.

Odczytując wyrażenie jeszcze w inny sposób, można doszukać się tu aspektu pewnego połączenia. Niebo przywoływane przez epitet „słoneczne” oraz odsyłający do ziemi rzeczownik „przepaście” tworzą w wyrażeniu osobliwe *iunctim*. „Przymierze” między „łędem” a nieboskłonem – podkreślmy jeszcze – zostaje ustanowione. Obraz nieba i ziemi „zlewa się”. A skoro tak się właśnie dzieje, to również wizja miasta ulega zmianie. „Słoneczne przepaście” wywołują nastrój zadziwienia i przerażenia. Nasze rozeznanie co do miasta, nieba, ziemi, gubi się. Tak naprawdę nie wiemy, czy „za [umownymi – R.M.] wrotyma” widzimy: obraz ziemskiego grodu oświetlanego promieniami słonecznymi czy też nieba, na którym świeci słońce.

Jeśli więc uznamy, że Słowacki, tworząc wizję złotego miasta, sięgnął do opisu „*arx*” występującego w *Völuspie*, to wówczas słuszne będzie twierdzenie o wyzyskaniu przez poetę semantycznego bogactwa przymiotnika „*sublimis*”. Oprócz znaczeń: „znajdujący się w powietrzu”/ „na górze”/ „nad ziemią”, ma on także inne: „wysoki”, „wyniosły”, „wspaniały”, „znakomity”, a nawet „dumny” i „pyszny”. W opisie miasta można dostrzec cały semantyczny krąg łacińskiego „*sublimis*”. Warto przypomnieć, że w łacińskim tekście („*coelo sublimi*”) przymiotnik dotyczy nieba. Słowacki przeobrażałby: wszystkie epitety wywiedzione z łacińskiego „*sublimis*”, za pomocą których Resenius określił niebo, poeta odniósłby do grodu. Miasto ukazuje się wysoko na niebie, wznosi się nad ziemią. Dzięki swym drogocennym fundamentom, złotym ulicom oraz dachom budowli, staje się wspaniałe, znakomite, a dodatkowo wyniosłe i dumne, bo „...rażące” chwałą. Takie potraktowanie opisu grodu powoduje, że sens obrazu zawiera się w stwierdzeniu, że Słowacki stawia jakby znak równości między miastem a niebem.

Gdyby zwrócić uwagę na inne, dodatkowe motywy, pojawiające się w analizowanych frazach poematu: „...miasto z tysiącami krzyży”, to mityczne miasto = niebo, które wcześniej mogłoby odpowiadać eddaicznemu *Gimle*, zostaje utożsamione przez Słowackiego z niebem chrześcijańskim. Przy tej lekturze cudowna wizja miasta ewokuje jego sakralny charakter. Opis można odczytać: miasto = niebo = kościół. I chociaż jego obraz, jak już wiadomo, ma wydźwięk pokojowy, to: bra-

ma, wrota, mury, zapory sugerują, że siedziba jest twierdzą. Słowa Dobrawy ilustrują sens przekazu Słowackiego: „We śnie myślałam, że gród jakiś Boży/ Zamknięty, a Bóg – cóż, gdy się otworzy?...” (R. IV, IV, X, v. 79–80). Gród Boży jest więc zamknięty. Dostęp do niego mają tylko ci, którzy nań zasłużyli.

Takie rozumienie obrazu w poemacie przypomina wizję volvy w *Völuspie*. Kolejna bowiem fraza w tekście Reseniusa, na którą trzeba zwrócić uwagę, dotyczy mieszkańców grodu. „*Illic virtuosii populi habitabunt/ Et per seculorum dies deliciis fruuntur*” – „Tam będą mieszkać dzielni/ cnotliwi ludzie/ I przez dni wieków będą zażywać rozkoszy”. Mallet przekłada prawie identycznie: „*les hommes vertueux y doivent habiter & y vivre heureux pendant tout les âges*” – „tam mieszkają ludzie prawi i tam żyją szczęśliwi przez wszystkie lata”. U Majera sens frazy nie odbiega od wymienionych autorów: „*die Völker/ Durch alle Zeiten/ Genießen das Gute*” – „ludzie będą przez wszystkie czasy rozkoszować się dobrem”.

A zatem w swojej koncepcji złotego grodu, przypominającego wizję mitycznych zaświatów-nieba, poeta mógł sięgnąć zarówno do tekstu *Völuspy*, jak i do *Apokalipsy*.

Smok

I

Ukazujący się w wizji volvy złoty gród nie jest jeszcze końcem jej wieszczby. Ostatnia strofa *Völuspy* opisuje bowiem smoka, który na powrót pojawi się podczas *Ragnarök*.

64. *Ibi venit obscurus ille Draco volans
Viperaeus palam, ab inferis montibus
Portat in suis pennis, transvolat humum
Serpens infernalis cadavera nunc demergendus.*
[Oto/ jawnie tam przybywa ów ciemny,
Jadowity Smok, lecąc od podziemnych gór.
Niesie na swoich skrzydłach, unosi nad ziemią trupy
Wąż podziemny teraz zanurzy je.]

Temu obrazowi odpowiada fragment z tekstu Lelewela:

56. Przybywa smok, lecąc i krążąc z przepaści przestępstw;
dźwigając na skrzydłach zwłoki *Nydhoggura*
(przestępstwo tnący) którego kraj przeminał.

Smok w *Völuspie* pojawia się już wcześniej, podczas rozgrywającej się walki:

50. [.....]
Vertitur Draco immnanis in cyclopicam rabiem
Serpens motat maria sed aquila pervolat
Laniat cadavera fulus naso [.....]
[Ogromny smok wpada w cyklopową wściekłość
Wąż wzburza morza, lecz orzeł przelatuje
Spadając szarpie trupy dziobem.....]

Przekład Lelewela wygląda następująco:

60. tam gryzie *Nydhoggur* (przestępstwo tnący) gryzący
ciała umarłych, szarpie, i płata!

Uwagę zwraca wygląd smoka. Z tekstu Reseniusa wynika, że „wy-lania się on z podziemi” – „*ab inferis montibus*”, „burzy morze” – „*motat maria*”; jest „*obscurus*” – „ciemny”, „*immanis*” – „ogromny”, „ma skrzydła” – „*pennae*” (w tekście „*pennis*”) oraz dziób – „*nasus*” (w tekście „*naso*”), którym rozszarpuje ludzkie zwłoki. Autor w swoim komentarzu do strofy 50 (przypis 2) nazywa smoka „*draco*” – „*Jormungandur*”. Według wydawcy jest to potwór: „*terram ambiens et in oceanum a Diis disiectus*” – „otaczający ziemię i przez bogów wrzucony do oceanu”. „*Hic draco*” – pisze Resenius – „*et mundum destruendum conversurus*”, co oznacza, że „ten smok doprowadzi do zniszczenia i przemiany świata”.

W tym miejscu należy dodać, że Lelewel wymienia inną niż Resenius nazwę smoka – *Nydhoggur*. Źródłem przekładu historyka była odmienna wersja *Völuspj*: prawdopodobnie niemiecka. Majer nazywa bowiem smoka *Nydhoggur* (58). W celu uzupełnienia komentarza Reseniusa warto również wyjaśnić, że według mitologii Północy, jeszcze przed końcem świata, podczas *Ragnarök*, smok utożsamiany ze skrzydlatym wężem opuści swoją podziemną krainę, a potem włączy się do walki przeciw olbrzymom. W utworach Słowackiego motyw smoka-węża pojawia się bardzo często. W *Lilli Wenedzie* prawie wszyscy bohaterowie porównywani są do jakichś gadów lub

w pewien sposób są z nimi powiązani. Temat podejmuję w drugim rozdziale tej części pracy¹²⁸. W tym – przedmiotem analizy są fragmenty *Króla-Ducha*.

Juliusz Kleiner uznał, że w śnie Dobrawny smok jest wyobrażany przez Popiela¹²⁹. Zgadzam się z tym ustaleniem, ale opis poddam własnej interpretacji i zwrócę uwagę na inne szczegóły. Frazy ilustrujące smoka wyglądają tak:

A w kącie leżał wąż zielony, długi,
Syczący na mnie skrą i błyskawicą,
Zaryty w ziemię skrzydły, które były
Z rogu – a jako ogniste świeciły.

(R. IV, IV, IV, v. 29-32)

Z ducha mego stało się żądanie:
Zaledwo lody pękły na tej rzece,
A piorunowe ich we śnie pękanie
Słyszałam, jak grzmot – zdało się, że lecę,
Że się ten rycerz-smok niespodziewanie
Zjawia, uderza na moją fortecę,
A tej fortecy ludzie moi bronią,
A smok przez trupy sięga po mnie dłonią....

(R. IV, IV, VII, v. 49-56)

Już nie smok, ale ptak... w oknie mnie widzi,
Srebrne podnosi skrzydła... do mnie leci;

(R. IV, IV, VIII, v. 57-58)

Z opisu wynika, że wąż ma skrzydła, a zatem przypomina smoka z mitologii Północy. Istotne dla rozważań językowych są frazy: „Że się ten rycerz-smok...”, „A smok przez trupy sięga po mnie dłonią”, „Już nie smok, ale ptak”. Można założyć, iż stanowią one parafrazę *Völuspý*. Cytuję: „*Portat in suis pennis [...] cadavera*”. W tekście Reseniusa smok „niesie trupy na swoich skrzydłach”. Wydaje się, że poeta parafrazuje: smok-ptak „przez trupy” sięga dłonią po Dobrawnę. Za pomocą antropomorfizacji skrzydlaty wąż nabiera cech ludzkich. Autor nazywa smoka rycerzem. Lektura snu Dobrawny pozwala przypuszczać, że może on być reminiscencją losów Wand i Popiela. Dzięki metaforze przedstawiającej Popiela jako skrzydlatego

¹²⁸ Zob. *Językowe związki „Lilli Wenedy” ze skaldycznym poematem „Krákumál”*.

¹²⁹ Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. t.1: *Poeta mistyk*, Kraków 1999, s. 546 i 587.

węza poeta podkreślałby eddaiczny rodowód boahtera i stylizowałby go na człowieka Północy, dzikiego Wikinga. Trupy, które pojawiają się zarówno u Reseniusa, jak i u Słowackiego, odsyłałyby do ciał poległych podczas mitycznego *Ragnarök*, w poemacie wojny wywołanej przez Popiela¹³⁰.

II

W tym miejscu należy ponownie odwołać się do przepowiedni volvy. Jak wiadomo, jej wieszczba kończy się wizją smoka, który zagrozi światu. Zanim to jednak nastąpi, wróżka przewiduje odrodzenie ziemi, a wraz z nią pojawienie się złotej, zaświatowej siedziby, pełnej słońca, *Gimli*. Wydaje się, że Słowacki adaptuje mit do własnej koncepcji. W *Królu-Duchu*, dokładnie w śnie Dobrawny, wolno doszukać się powiązań z wizją volvy. Opis złotego miasta zostaje w pewien sposób przez poetę przerwany. Cytuję:

W tych fundamentach jakieś ciemne jamy,
A w jamach jakąś srebrną widać korę...

(R. IV, X, V, v. 75-76).

W fundamentach są jamy. Tam widoczna jest, odsyłająca do drzewa, srebrna kora. Obraz może nawiązywać do *Yggdrasila*, jak pamiętamy, ustawicznie podgryzanego przez węże. Przywoływane przez Słowackiego jamy mogą wyobrażać węzowe kryjówki. Srebrna kora budzi skojarzenia z siwizną i starością. Mityczne drzewo jest przecież stare i pamięta wszystkie poprzednie światy.

Jeśli jednak podążyć za zwolennikami tezy, że pieśń *Völuspá* powstała pod wpływem wzorców judeo-chrześcijańskich, ów obraz smoka przypominałby także wizję bestii z *Apokalipsy św. Jana*. Zacytujmy odpowiedni fragment:

...bestya która wychodzi z przepaści, stoczy z nimi bitwę, y zwycięży ie y pobiie ie.

(XI, 7)

I rzucon iest on smok wielki wąż stárádawny, którego zową dyabłem i szátánem,
który zwodzi wszystek świat: y zrzucony iest ná ziemię,...

(XII, 9)

¹³⁰ Więcej na temat stylizacji Popiela na człowieka Północy piszę w części drugiej, w rozdziale „*Król-Duch*” romantyczną sagą.

Gdyby teraz porównać pierwszy z zacytowanych wersów z przekładem Lelewela, nasuwa się paralela. Wers dotyczący bestii, „która wychodzi z przepaści”, historyk przełożył:

58. Przybywa smok [...] z przepaści przestępstw

Lelewel sięgnął zapewne również do *Apokalipsy*. Podobnie postąpiłby Słowacki. Mityczny smok, jako zagrażające ludziom i światu *monstrum*, stawałby się tu synonimem powtarzalności dziejów, symbolem cyklicznego pojmowania czasu. Wizja złotej, mitycznej siedziby *Gimli* w *Völuspie*, a u Słowackiego słonecznego miasta – symbolu odradzającego się na powrót świata, zostaje zatem rozbita pojawieniem się skrzydlatego węża, który wywołuje ponowną zagładę. W takim ujęciu motyw smoka w *Völuspie*, powstałej prawdopodobnie po okresie chrystianizacji Islandii, obliguje do stwierdzenia, że autor *Króla-Ducha*, tworząc wizję węża, czerpał zarówno z mitologii Północy, jak również ze wzorów chrześcijańskich.

*

Z dokonanych analiz językowo-porównawczych wynika, że Słowacki w znacznej mierze sięgał do pieśni *Eddy*, napisanych po łacinie, rzadziej zaś do przekładów Malleta czy Majera. Raczej w ogóle nie czerpał z Lelewela. Takie postępowanie poety można uzasadnić tym, że tekst łaciński – wolno go uznać za dokładny przekład ze staroislandzkiego – stanowił w pewnym sensie oryginał *Eddy*. Wersja *Völuspy* w wydaniu Reseniusa oraz *Edda rhythmica seu antiquior* mogły zatem wpłynąć na kształt poetyki Słowackiego.

Analizy językowo-porównawcze w dwóch końcowych obrazach, w opisie złotego grodu: mitycznej wizji odradzającego się świata oraz grożącego mu ponownym upadkiem smoka, oprócz utworów eddaicznych, zostały oparte również o tekst *Apokalipsy* w przekładzie Jakuba Wujka. Wobec zgodności opinii badaczy, uznających *Völuspę* za pieśń powstałą pod wpływem wzorów judeo-chrześcijańskich, należało zbadać też owe związki.

W zaprezentowanych poetyckich obrazach, ukształtowanych głównie pod wpływem pieśni *volvy* – trzeba przyznać – uwaga Słowackiego koncentruje się na motywie ostatecznej walki, której skutkiem jest jakaś katastrofa, paralelna do mitycznego *Ragnarök*.

Językowe związki *Lilli Wenedy* ze skaldycznym poematem *Krákumál*

Margaret Schlauch w artykule „*Edda*” w *poezji Słowackiego* słusznie stwierdziła, że wpływ na niektóre sceny *Lilli Wenedy* miał również poemat *Krákumál*¹³¹. Badaczka wskazała na podobne motywy, jakie znajdujemy zarówno w „północnym” poemacie, jak i w dramacie Słowackiego. „Apo-teoza bitwy, „burze które [jej – R.M.] towarzyszą, i włócznie podnoszone przed starciem” oraz „opis rozkoszujący się rzezią i jej akcesoriami w postaci wilków, kruków i drapieżnego ptactwa, niewzruszona pogarda śmierci okazywana przez bohaterów”, to – zdaniem autorki – „ręsy występujące, aż przesadnie w poezji wikingowskich skaldów”¹³².

Odnosząc się do tez badaczki, chcę omówić te elementy języka poetyckiego *Lilli Wenedy*, które – moim zdaniem – zostały zaczerpnięte z poematu *Krákumál*. Warto dodać, że autor dramatu prawdopodobnie czerpał z łacińskiej wersji tekstu, gdyż przekład Paula Henriego Malleta nie jest kompletny. Jak zauważyła autorka artykułu, przełożył on zaledwie dziesięć strof z dwudziestu dziewięciu, które składają się na całość poematu¹³³. Postąpił tak, ponieważ chciał czytelnikowi „oszczędzić opisów obskurnych i – w jego ocenie – mało interesujących miejsc”¹³⁴. Istotne jest również to, że wydanie¹³⁵, jakim – zakładam – posługiwał się Słowacki, zawiera oprócz tekstu po łacinie także równoległą wersję w języku staroislandzkim, opatrzoną łacińskim komentarzem¹³⁶. Można przypuszczać, że autor *Lilli Wenedy* korzystał z owych objaśnień. Wiele bowiem parafraz powstało nie tylko w oparciu o tekst łaciński, lecz także o wspomniany komentarz.

¹³¹ Por. M. Schlauch, „*Edda*”..., dz. cyt., s. 39 i nn. Poemat nie znajduje się w *Eddie* Majera i w *Edda rhythmica seu antiquior...*, dz. cyt. Poematu *Krákumál* nie przekładał też Lelewel.

¹³² Tamże, s. 41.

¹³³ Tamże, s. 40. Mallet nadał poematowi tytuł *Ode. Du roi Regner Lodbrog* i włączył go do własnego przekładu *Eddy*. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 295-298.

¹³⁴ Tamże, s. 294.

¹³⁵ Tekst poematu cytuję z wyd. *Krákumál...*, dz. cyt.

¹³⁶ Warto dodać, że istnieje również wersja niemiecka poematu *Krákumál*, zamieszczona w antologii utworów eddaicznych: *Nordische Blumen von Friedrich David Gräter*, Leipzig 1789. Chociaż dzieło nie jest wersją skróconą, nie zawiera jednak obszernych objaśnień i komentarzy. Źródłem przekładu Gräterera, jak sam podaje, był tekst w języku angielskim J. Johnstonsa, *Lodbrocar-Quida; or the Death-Song of Lodbroc*. Printed for the Author 1782. Zob. F. D. Gräter, *Vordericht*, w: dz. cyt., s. XI i stosowny przypis.

Zanim przejdę do omówienia języka poetyckiego, pragnę zwrócić uwagę na tematykę „północnego” dzieła.

Bohaterem utworu jest Ragnar Lodbrok, syn Sigurda Ringa, króla Danii i Szwecji, sprawującego władzę na tych terenach w połowie VIII wieku. Jak zauważa wydawca, powstanie poematu *Krákumál* (inny tytuł *Lodbrokarquida*) zawdzięczamy staraniom jego drugiej żony, która miała na imię Kraka (*Craca*), stąd tytuł poematu¹³⁷. Utwór jest pieśnią gotycką (*carmen Gothicum*) Lodbroka i jego rycerzy, którzy, przebywając w niewoli saksońskiego króla nazywanego Ella, śpiewają o walkach, jakie toczyli u północnych wybrzeży Europy, nad Morzem Bałtyckim. Z kart dzieła dowiadujemy się, że flota bohatera poniosła ciężkie straty i została rozbita w pobliżu Anglii, a Lodbrok poniósł śmierć od ukąszenia węży¹³⁸.

W poemacie znajdziemy nie tylko obrazy krwawych bitew toczonych przez Wikingów, których hart ducha i dzielne serce są nieustannie podkreślane, lecz także niezwykle plastyczne opisy ich śmierci. Giną wszyscy bohaterowie. A Lodbrok, śpiewając swą przedśmiertną pieśń, z nadzieją i radością opowiada o Disach – wysłanniczkach Odyna¹³⁹, które, jak przystało na dzielnego wojownika, zabiorą go do pałacu boga, znajdującego się w zaświatowej krainie *Walhalli*. Tam wraz ze swoimi towarzyszami będzie mógł rozkoszować się czekającymi na nich wiecznymi ucztami. Na ten temat bohater śpiewa w końcowej partii utworu (strofy 25-29).

Porównanie fraz *Lilli Wenedy* z wersami poematu zaczniemy od tych ostatnich, gdyż budzą one pewne kontrowersje.

Czaszki

W poemacie *Krákumál* możemy przeczytać o pewnym rytuale picia z ludzkich czaszek:

¹³⁷ Por. *Praefatio* do *Krákumál...*, dz. cyt., s. 1-3. Warto jeszcze w tym miejscu przytoczyć słowa Malleta: „z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że ów książę [Lodbrok – R.M.] nie napisał ani jednej strofy ody, ale że inni wybrani poeci stworzyli ją po jego śmierci, aby podkreślić jej doniosłość poprzez śpiew pisanych przez niego wierszy” – tegoż, dz. cyt., s. 294.

¹³⁸ Por. *Praefatio* do *Krákumál*, s. 2. Na temat śmierci zob. strofy: 24-29, zwłaszcza strofa 26, w której jest mowa o zgonie Lodbroka.

¹³⁹ Dysy są utożsamiane z Walkiriami i Nornami. Na ten temat zob. też: L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., rozdział *Boginie*.

25. *Confestim cerevisiam bibemus
ex craniis praecurvis (capacissimis).*
[Wkrótce będziemy pić piwo
z (obszernych) wydrążonych czaszek.]

Podobne frazy znajdziemy w *Lilli Wenedzie*:

Tam są olbrzymie Scyty, co krew piją
w człowieczych czaszkach, wyznawce Odyna;
(IV, 3, v. 167-168)

Schlauch zwróciła uwagę, że Słowacki – podążając za wersją *Eddy* Lelewela i Malleta – przedstawia „scytyjskich emigrantów” z Azji jako lud, który miał w zwyczaju pić krew w czaszkach wrogów. Jej zdaniem, „romantyczne przekonanie” o „dziwnej rozrywce” Wikingów jest nieprawdziwe. Naczyniami, którymi posługiwali się dawni Skandynawowie, były jelenie rogi. Badaczka uznała, że błąd tkwił w przekładzie Malleta. Autor zaczerpnął ów motyw z pieśni *Krákumál*, dołączonej potem do własnego wydania *Eddy*. Schlauch twierdziła, że Mallet nie rozumiał słów o jelenich rogach i błędnie je przetłumaczył jako czaszki – „*les cranes*”¹⁴⁰.

Odnosząc się do ustaleń autorki artykułu, stwierdzam jednak, że jej ustalenia wymagają uzupełnienia. W wersji łacińskiej bowiem, którą zapewne znali: Mallet, Lelewel i Słowacki, w strofie 25 wyraźnie jest mowa o czaszkach – „*craniis*”, nie zaś o jelenich rogach. Ponadto w komentarzu do staroislandzkiej wersji, odpowiadającej strofie łacińskiej, słowo „*hau-sa*” zostało wyjaśnione jako „*cranio*” – „z czaszki”. A zatem wszyscy wymienieni przez mnie autorzy, wbrew sugestiom badaczki, nie popełnili błędów. Być może twierdzenie Schlauch tkwiło w niedokładnym zrozumieniu słowa „*cervisiam*” – acc. sing. od „*cerevisia/cervisia*” – „piwo” lub pomylenia tegoż z „*cervinis*” – abl. sing. pochodzącym od „*cervinus*” – „jeleni”, „dotyczący jelenia”. Gdyby zatem wersja łacińska brzmiała: „*cervinis craniis*”, to wówczas uzasadnione byłoby tłumaczenie „z jelenich czaszek”, a jeśli zaryzykujemy odczytanie wyrażenia jako metafory, kenningu – „z jelenich rogów”.

Zwrócę teraz uwagę na słowo „*cerevisia*” / „*cervisia*” – „piwo”. Mallet używa rzeczownika „*la bière*”¹⁴¹, które odpowiada znaczeniowo

¹⁴⁰ Zdaniem Schlauch, również niemiecka wersja Grätera (*Nordische Blumen*) – autor użył słowa „*Schädeln*” („czaszki”) – podąża za przekładem Malleta. Por. M. Schlauch, „*Edda*”..., dz. cyt., s. 40-41.

¹⁴¹ P. H. Mallet, dz. cyt., s. 297. Trzeba dodać, iż w wersji Grätera nie występuje żadna nazwa napoju. Schlauch zauważa, że autor wskazuje jedynie na ucztę bogów: „*zum Mahle der*

wyrazowi łacińskiemu. Słowacki zamienia to słowo na „krew”. Wedle mojej oceny, poeta postępuje w ten sposób z kilku powodów. Słowacki znał z kart *Eddy* opowieść o „miodzie poezji”. Napój, który składał się ze sfermentowanej krwi zamordowanego Kwasira oraz pszczelego miodu¹⁴², mieli spożywać podczas uctw – także w zaświatach, w *Walhalli* – dzielni rycerze. Posiadaczem „miodu poezji” był sam Odyn, bóg wojny uznawany za ojca poległych wojowników. Zestawienie symbolicznie nacechowanej krwi z wyrażeniem „wyznawce Odyna” ma podkreślać główny wątek utworu, jakim jest walka między plemieniem Wenedów i Lechitów. Krew w ujęciu Słowackiego staje się więc napojem przynoszącym krwawe ofiary, poniesione wskutek bratobójczej wojny¹⁴³. O picciu z czaszek czytamy jeszcze w jednej scenie (Roza Weneda do Wenedów):

Pijcie z czaszek tych, i bladój śmierci...

(IV, 4, v. 481)

W tym wersie nie ma mowy o krwi lub jakimś innym napoju, lecz o śmierci. Tutaj także Słowacki podkreślałby związek tematyki utworu z mitologią Północy. Według jej przekazu, wojownicy uczują w pałacu Odyna, w *Walhalli*, już po swoim zgonie. Tak więc kapłanka, utrzymując kontakt z umarłymi, może w ten sposób udzielić im wsparcia i oswoić ich ze śmiercią.

Inna scena ma także podobny charakter (Gwinona, gdy mowa o Lilli):

– A ty, Lechu, tój dziewczeczki
Zdrowie pić będziesz moją krwią – ty znasz mnie,
Islandzką jestem królową, pamiętaj!

(II, 3, v. 240-242)

Götter”. Por. teźże, „*Edda*”..., dz. cyt., s. 41.

¹⁴² Narodziny Kwasira odbyły się dzięki pojednaniu dwóch zwaśnionych rodów bogów: Wanów i Asów. Splunęli oni do jednego naczynia i w ten sposób powołali do życia istotę, która posiadała największą mądrość. Wkrótce Kwasir został zamordowany przez karły. Na ten temat zob. *Edda młodsza*, pieśń *Skladskap* 57. Por. też: L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 86. Autor zwraca uwagę, że „etymologia imienia *kwas*, por. norweskie *kvase*, słowiańskie *kwas* [...] łączy jego postać [Kwasira – R.M.] z archaicznymi sposobami pędzenia napojów alkoholowych”. Zatem – dodam – nie należy się dziwić, iż w tekście łacińskim poematu *Krákumál* pojawia się słowo „*cervisia*” – „piwo”, a w swojej wersji Mallet, który zapewne znał ów rytuał przygotowania trunku, używa jego odpowiednika „*la bière*”.

¹⁴³ O symbolice krwi por. studium: M. Kurkiewicz, *Tętno epoki. Miejsce i role motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013.

Słowa bohaterki wyprzedzają czas, w którym dzieje się akcja dramatu. Gwinona zwraca się do Lecha z wyrzutem, grożąc, że umrze, a mąż będzie opijał zdrowie pozostałej przy życiu Lilli krwią żony. Związek krwi i śmierci budzi skojarzenie z zaświatami. W tym kontekście słowo „krew”, wypowiedziane przez islandzką królową, ma chyba wskazywać na jej „północny” rodowód.

Wedle romantycznej koncepcji, z Północy wywodzili się przecież słynący z barbarzyńskich obyczajów Wikingowie. Tradycja ta zakorzeniła przekonanie o krwawych, ludzkich ofiarach dokonywanych przez druidów. Słowacki, przenosząc akcję dramatu w świat pogańskiej Słowiańszczyzny, którą – wydaje się – traktuje jak mityczną Północ, uznaje również, że w ten poetycki sposób odtwarza dawne rytuały i obyczaje.

Burze i pioruny

Opisom krwawych walk między Wenedami a Lechitami towarzyszą burze z piorunami, które – co zauważyła Schlauch – są charakterystyczne dla poematu¹⁴⁴. Oto jeden z takich obrazów:

14. *Fulmina acuti chalybis galearum fulcra comminuere.*
[Pioruny/ błyskawice/ miecze roztrząsały helmy/ głowy
z twardej stali.]

Wydawca wyjaśnia, że staroislandzkie słowo „*skiomar*” należy odnieść do łacińskiego „*fulgores*” – „błyskawice”. W komentarzu „*fulgores*” zastępuje wyrazem „*fulmina*” – „pioruny”. Autor wydania proponuje przekład „*skiómar*” = „*fulgores*” = „*fulmina*” jako „*gladii*” – „miecze”, (sing. „*gladius*”) i dalej w komentarzu wyjaśnia, że chodzi o miecz „*rutilans*” – „błyszczący złocisto”. Błyszczący miecz został więc porównany do błyskawicy powstającej wskutek uderzenia pioruna. Parafrazę tej metafory znajdujemy w dramacie Słowackiego (Roza do Polelum):

Ty go zakryjesz miecza błyskawicą. –
(IV, 4, v. 516)

Tutaj także miecz, a właściwie jego uderzenie, zostaje przyrównane do błyskawicy. Miecz staje się jasny, błyszczący, świetlisty. Ponadto odnosi się wrażenie, jakby było słyhać jego dźwięk podobny do uderzenia

¹⁴⁴ Por. M. Schlauch, „*Edda*”..., dz. cyt., s. 41-42.

gromu. Mamy tu do czynienia z *audition colorée*. Pioruny i błyskawice w obu utworach nie są zatem tylko opisem zjawisk przyrody, lecz pełnią rolę metaforyczną. W ten sam sposób wydawca postępuje z łacińskim „*galearum fulcra*” (dosłownie: „podstawy”/ „podpory hełmów”), objaśniając w komentarzu, że wyrażenie „*galeae fulcrum*” – sing. należy przełożyć jako „*caput*” – „głowa”.

W ogóle wydaje się, że znaczenie hełmu i głowy odgrywa znaczną rolę. Zarówno w poemacie, jak i w dramacie Słowackiego bezpośrednia walka została zobrazowana poprzez zderzające się, okryte hełmami głowy rycerzy:

2. *...rigidi ferri ictibus*
 prominentes galeae compages resonabant,
 [sterczące spoiny hełmu dźwięczały z powodu uderzeń twardego
 miecza,]
7. *...inter galearum flictus,*
 [wśród zderzania się/ rozbijania hełmów]

Słowacki rozwijałby ten obraz w słowach Sygonia opisującego wygląd dwugłowego rycerza Lelum-Polelum:

Czasem się obie głowy razem schodzą,
 I płaczą rogi na hełmach ogromne:
 Czasem się jedna zaiskrzona ciska.

(V, 3, v. 106-108)

Autor *Lilli Wenedy* łączyłby i przeobrażałby fragmenty ze strof: 2 i 7 poematu. W owym dramacie głowy w hełmach „się [...] razem schodzą i płaczą rogi na hełmach”. Wzajemne zderzenie się walczących rycerzy odbywa się z taką siłą, że pojawia się „zaiskrzona”, w domyśle iskra, która się „ciska” jak błyskawica pioruna. Obraz ten prawdopodobnie jest również przetworzeniem fragmentu strofy 14 „północnego” dzieła:

14. *Dura in scuta venit procella belli*
 [Groźna burza nadchodzi w stronę tarcz/ rycerzy uzbrojonych
 w tarcze]

W powyższym opisie – podobnie jak to uczynił później Słowacki – uderzenie burzy wraz z towarzyszącymi jej piorunami powoduje pojawienie się iskier. Walka jest więc niezwykle zacięta i dynamiczna. Rycerze

biją się na śmierć i życie. Stajemy się świadkami bezpośrednich starć wojowników. Autor dramatu jeszcze bardziej przybliżałby ten obraz. Użycie czasowników: „schożdzą”, „płaczą”, „ciska” staje się wyrazem niezwyklej ekspresji języka poetyckiego, co pozwala odczuć atmosferę walki.

Rany

Typowymi elementami obrazowania poematu są opisy ran. Obrazy rozciętych hełmów, głów i czaszek charakteryzują ten utwór wymownie:

13. *Spectatum veniunt viri galeas heroum,*
 [.....]
a nobis dilaceratas.
 [Mężowie przychodzą, aby oglądać
 rozszarpane przez nas hełmy bohaterów,]

– i w innym miejscu:

7. *Sanguis (vinum cerebri), ex rimis craniorum ad cervicem manavit.*
 [Krew (wino mózgu) ściekała ze szczelin czaszek na kark.]

Parafrazą tej strofy mogą być słowa Lecha, gdy mówi o Ślazier:

Ten człowiek – widząc krew cieknącą z czoła
 Zawołał: Octu. – Gdyby to był Salmon,
 Byłby zawołał: Szabli. Wiesz, co myślę.
 (III, 5, v. 309-311)

Zarówno u Słowackiego, jak i w poemacie opis rany głowy, z której cieknie krew, staje się niezwykle sugestywny. W dramacie nabiera on jednakże charakteru ironicznego. Śláz staje się uosobieniem człowieka tchórzliwego. Cieknąca krew z czoła powoduje u niego przerażenie i przywodzi myśl o śmierci. Jak umierający Chrystus (jest tu też groteskowe porównanie sługi świętego Gwalberta do Chrystusa) zażądał dla orzeźwienia octu. Gdyby był dzielny Lechitą Salmonem, zażyczyłby sobie szabli i podjąłby walkę. Słowacki zatem podkreślałby nieustraszony charakter lechickiego bohatera, zestawiając go ze Ślazierem, człowiekiem tchórzliwie obawiającym się śmierci.

W poemacie ciosy zadawane są za pomocą różnego rodzaju broni: włóczni, sztyletu, łuku i topora. Jednak rycerze Lodbroka giną przede wszystkim od ciosu miecza:

10. *Gladius (vulnerum terebra) caeruleus,
sanguine udus, durus...*
[Miecz (świder ran) granatowy,
wilgotny od krwi, twardy,...]

W ten sam sposób traci życie bohater Słowackiego. Poeta pisze, że Roza „wychodzi z lochu z dymiącym się nożem” i oznajmia:

Patrzcie! nóż czerwony,
W sercu Lechona był... patrzcie czerwony;
(IV, 4, v. 608-609)

Kenning określający miecz jako świder ran (dosłownie: „świdry ran” – „*vulnerum terebra*” – nom. plur.) został zastąpiony przez autora dramatu nożem, z którego unosi się dym. Podobnie dzieje się w dramacie: Roza zabiła Lechona, użyła noża jak miecza, świdra „*terebrum*”. Postąpiła niczym bohater Pólnocy:

3. *lateque gladium rubefeceram*
[i uczyniłem czerwonym szeroki miecz]

– i w ten sposób sprawiła, że jej nóż stał się czerwony od krwi.

Warto zauważyć, że rzeczownik „*terebra*”, w odróżnieniu od wspomnianego „*terebrum*”, oznacza również „robaka drzewnego”. W komentarzu do strofy poematu znajduje się nota wydawcy, że kenning „*ben-greffil*” należy odnieść do łacińskiego wyrażenia „*vulneris fossor*” – sing., które można przetłumaczyć jako „grabarz”, „kopacz rany”. Autor proponuje również przekład „*vulneris cuspis*” – „ostrze” (włócznie), „grot”, „kolec”, „żądło”, „oścień”, „sztylet”. Zatem wyrażenie: „*gladius (vulnerum terebra)*” wolno przełożyć jako „miecz” („robak ran”) albo bliżej propozycji wydawcy, wybierając jedno ze znaczeń słowa „*cuspis*”, na przykład „miecz” („żądło ran”). Obie wersje mają bardzo podobne znaczenie. Kenning ten został w oryginalny sposób przeobrażony przez Słowackiego (Lech):

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

Bohater, mówiąc o ludzie wenedyjskim, porównuje się do komara, który odebrał władzę olbrzymom. Niczym miecz – drażący rany robak jest sprawcą cierpienia i ofiar Wenedów. Słowacki, parafrazując wersy, podkreślałby więc dotkliwość bólu Lecha. Scena ta nabiera charakteru emocjonalnego. Dodatkowo zestawienie Lechity-komara z Wenedem, którego uosobieniem jest znacznie większa cytryna, może być hiperbolą. Oto przewyższający wszystkich wzrostem lud Wenedów zostaje wyciśnięty jak cytryna, pokonany przez drobnego Lechitę. Owoc pozbawiony soku staje się bezużyteczny. Wenedom brakuje ożywczej siły, bojowego ducha, którego pozbawia ich Lech. Pola semantyczne krwi i metafory robaka-miecza zostają w dramacie znacznie rozszerzone.

Broń

Również inna bohaterka dramatu, Gwinona, wspomina o krwawych nożach:

... – klnę się na Hekate i trzy
 Starki, co w piekle krwawymi nożami
 Nić przecinają ludzkiego żywota,
 Że zginiesz.

(I, 3, v. 195-198)

Trzy Starki mogą odpowiadać trzem Nornom z mitologii Północy, które przędą nić przeznaczenia. Łącząc postacie Starek z krwawymi nożami-mieczami, Słowacki prawdopodobnie ma na myśli „północne” boginki wojny, a równocześnie ponownie zaznacza islandzkie pochodzenie Gwinony, o czym wspomnę jeszcze za chwilę.

Bohaterka została opisana przez Derwida jako czarna kobieta, mająca „krew zieloną” (I, 3, v. 235 i 237). Te epitety Słowacki prawdopodobnie zapożyczył od łacińskiego przymiotnika „*caeruleus*”, który pojawia się w strofie 10 poematu. Warto zauważyć, że etymologia słowa wiąże się z niebem i morzem. Rzeczownikiem „*caerulea*”/”*cerula*” nazywano „błękit nieba” i „lazurowe morza”. Przymiotnik „*caeruleus*”/”*caerulus*” określa kolory: „błękitny”, „modry”, „ciemnoniebieski”, „granatowy”, „czarny”, „ciemny” i „ciemnozielony”¹⁴⁵. W poemacie epitet został użyty

¹⁴⁵ Określenie ciemnozielony podaje tylko *Słownik łacińsko-polski*, wyd. T. Radjusz, Gutenberg –

na określenie miecza – „*gladius*” granatowego – „*caeruleus*”, wilgotnego – „*undus*” od krwi – „*sanguine*” i twardego – „*durus*”. Wydawca posłużył się przymiotnikiem „*caeruleus*”, aby podkreślić waleczność właściciela miecza. Broń jest granatowa, ciemna, czarna, ciemnozielona, a więc wręcz zgniła od krwi, co wskazuje na wielokrotne jej użycie wobec wroga.

Postać Gwinony w dramacie również wiąże się z określeniami dotyczącymi krwi. Poetycki kunszt Słowackiego każe przypuszczać, że posługiwanie się barwami: czarną i ciemnozieloną w odniesieniu do bohaterki podkreśla jej waleczność i nieugiętość, cechy charakterystyczne dla kobiet mitów Północy¹⁴⁶. Jednocześnie zaś, jak wiadomo, kolory te wiążą się ze słowem „*caerulea*”, oznaczającym wygląd nieba i morza. W takim ujęciu pochodzenie Gwinony zostało wyraźnie zaznaczone. Jest ona lechicką królową, ale jej ojczyzna to Islandia, morska wyspa, na której panują polarne, ciemne noce i taką barwę przybierają niebo oraz morze.

Twardym charakterem, podobnie jak Lechici, odznaczają się też Wenedowie. Lech zadaje sobie pytanie:

Cóż robić z temi ludźmi żelaznemi?

(I, 3, v.145)

I tu pojawiałyby się wyszukany zabieg poetycki. Poeta tworzyłby epitet, czerpiąc z łacińskiego wyrazu „*ferrum*”, oznaczającego: „żelazo”, „miecz”. Słowo zostało użyte w zacytowanym już wcześniej fragmencie strofy 2 „północnego” dzieła. Czytamy tam o twardych mieczach – „*rigidi ferri*”. Epitet „*rigidus*” oznacza: „sztywny”, „nieugięty”, „niewzruszony”, „twardy”, „surowy”, „zahartowany”, również „nieokrzesany”, „dziki”. Można go odnieść zarówno do określenia przedmiotu, w tym wypadku miecza, jak i do ludzi. Bohaterowie dramatu odznaczają się nieugiętością i hartem ducha (Gwinona do Derwida):

O! twardy człowieku,

Nigdyż twe serce przede mną nie zadrży?

(IV, 3, v. 262-263)

Print, Warszawa 1996.

¹⁴⁶ Zob. M. Cieśla-Korytkowska, „*Beatryx Cenci*” – *czerwona tragedia*, „Ruch Literacki” 1978, z. 1; A. Kotliński, *Słowacki drapieźny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.

Derwid został nazwany twardym człowiekiem, jednym z żelaznych Wenedów. Słowa „*ferrum*” Słowacki, tak jak wydawca poematu, używałby również na określenie broni.

Lelum mówi do Polelum, który ma rzucać toporem w ten sposób:

Pomyśl – ty dobrze władasz tém żelazem.

(II, 3, v. 311)

W innej scenie Lech oznajmia Sygoniowi:

W uszach mi dzwoni okropne żelazo;

Ażem był jęknął trwogą zadławiony,

Gdy nad Derwida głową zobaczyłem

Drzazgi z żelaza rozsypane skrami.

(III, 1, v. 3-6)

Wydaje się, iż poeta posłużył się rzeczownikiem „*ferrum*” – „miecz”, „żelazo” – nie tylko dla zaznaczenia twardego, „żelaznego” charakteru bohaterów, lecz także dla określenia topora. W ostatniej z przytoczonych scen poprzez zastosowanie epitetu „okropne” następuje spotęgowanie mocy żelaza-topora, które w utworze zostało dodatkowo poddane animacji. Można sądzić, że fraza „w uszach mi dzwoni” jest przekształceniem łacińskiego „*resonabat*” – „dźwięczał/o” i nabiera również charakteru powszechnie używanej kliszy. A to powoduje, że język Słowackiego staje się podobny do mowy potocznej. W ten sposób poeta „przybliżałby” czytelnikowi postać dramatu. Ponadto podkreślenie zadławionego, zdjętego trwogą Lecha pozwala współodczuwać strach bohatera. Wypowiedź Lechity zbudowana jest w oparciu o synestezję, której punktem szczególnym jest *audition colorée*: gdy żelazne drzazgi powstałe wskutek uderzenia topora tworzą „skry” – widzimy iskry i słyszymy uderzenie topora. Język Słowackiego wpływa na uczucia i emocje odbiorcy.

Węże i żmije

W poemacie znajdziemy również inne metaforyczne określenie broni. Miecze bowiem są porównane do węży i jaszczurek:

12. *Ensis (serpens) veneno induratus, sanie sudans,
in vulnera proruit.*

[Miecz (wąż) zahartowany trucizną, ociekając jadem,
rzucił się na rany].

Natomiast włócznia – do smoka, węża:

21. *Hasta vulnifica, velox quasi draco*
[Włócznia przynosząca rany, szybka jak wąż/ smok]

Metaforyczne przedstawienie broni można zauważyć również w *Lilli Wenedzie*. Gdy pojawia się wspomnienie o pieśni, która ma zagrzewać do walki, król Wenedów mówi o mieczach, tak jak o wężach (Derwid):

Ta pieśń, co do krwi pędziła rycerze,
I w miecze kładła dusze nieśmiertelne.
I wściekłą swą ducha ojczystego
Dawała mieczom ząb, co gryzł wam kości
I truł wam rany:...

(I, 3, v. 207-211)

Słowa bohatera dramatu stanowiłyby parafrazę wersów strofy 12 i 21. W komentarzu do strofy 21 znajduje się wyjaśnienie, że kenning „*flug-dreki fara*” należy rozumieć jako „*volans draco vulnerum*” – „smok”/ „wąż żądny ran” i odnieść do łacińskiego rzeczownika „*hasta*” – „włócznia”. Autor dramatu korzysta z sugestii wydawcy. Miecze w dramacie niczym wściekłe węże mają zęby, które gryzą kości i trują rany. Bojowa pieśń, „co do krwi pędziła rycerze”, ulega animizacji i nabiera określeń odsyłających do „*hasta*”. Jest szybka jak włócznia-wąż/ smok przynosząca rany. Dodatkowo pomysł o gryzieniu kości każe przypuszczać, że mamy tu do czynienia z jeszcze jedną przeobrażoną frazą pochodzącą z następującej strofy:

26. *Quam multi angues,*
veneno turgidi, mihi (viscera) vellant.
[Jak wiele węży
napęchanych trucizną/jadem, będzie mi wyrywać (wnętrzości).]

Łaciński wyraz „*viscera*” oznacza „wnętrzości”, ale w przenośni także serce, a nawet kości. Zatem wypowiedź Derwida zostałaby sformułowana w oparciu o frazy pochodzące z dzieła Północy.

Metaforyczne przedstawienie mieczy i ich animizacja w obu utworach przydaje dynamiczności przedstawianym opisom walki. W omawia-

nej scenie *Lilli Wenedy* Słowacki nie nazywa jednak bezpośrednio mieczy wężami. Wprawdzie owe miecze posiadają cechy charakterystyczne dla wspomnianych gadów, ale to porównanie osiąga raczej poeta za pomocą eufemizmu. Węże-miecze zastępuje cechami i nazwami czynności odnoszącymi się do gadów. Język poetycki twórcy dramatu nabiera większej subtelności, a przez to staje się bardziej kunsztowny i wyrafinowany.

Inna scena ma również charakter pewnego niedookreślenia (Roza Weneda):

I tysięcy sześć – nie tkniętych żelazem –
Sześć tysięcy bez ducha upadło,
Jakby je kto struł. – [...].

(IV, 4, v. 463-465)

Wypowiedź kapłanki ilustruje obraz pobojuwiska. Rycerze nie zginęli od mieczy – poeta na ich określenie posługuje się synekdochą żelazo („*ferrum*” – „żelazo”, „miecz”) – lecz prawdopodobnie wskutek zatrucia jadem węży. Cały obraz staje się niezwykle tajemniczy i przerażający. Śmierć wojowników nastąpiła w sposób nagły i niesamowity. Dodatkowo hiperbolizacja siły węży ukazuje stan wielkiej katastrofy-zarazy, w której zginęło „sześć tysięcy” rycerzy. W ten sposób Słowacki wydobywałby sens dramatu. Szybko rozgrywająca się wojna prowadzi do klęski, której skutkiem jest ogromna liczba ofiar.

Do mieczy, węży porównani są również bohaterowie *Lilli Wenedy*. Poeta prawdopodobnie czerpie swój pomysł z poematu. Metaforyczne przedstawienie Derwida znajdujemy w słowach Lecha (do Lilli):

...twój ojciec jest mi jak wąż sprośny,
Młodocianego mi zabił rycerza.

(II, 2, v. 117-118)

Epitet „sprośny” oznacza „niemoralny”, „nieprzyzwoity”, a także „wzbudzający wstręt”, „przerażający”. Ostatnie dwa znaczenia odnoszą się do łacińskiego przymiotnika „*horrendus*”¹⁴⁷. Porównanie Derwida z wężem ma charakter palimpsestu. Metaforę można odczytać w różny sposób. Bohater budzi wstręt. Jest jak przerażający wąż-miecz. Warto zauważyć, że wąż – według terminologii biblijnej utożsamiany ze złem i grzechem

¹⁴⁷ Zob. M. Karpluk, *Słownik staropolskiej terminologii chrześcijańskiej*, Kraków 2001, s. 215, zob. hasło *sprośny*.

– może uosabiać człowieka niemoralnego, nieprzyzwoitego. Derwid w oczach swojego wroga Lecha staje się właśnie taką negatywną postacią.

Innym przykładem uosobienia węża z człowiekiem są w dramacie sceny z udziałem Gwinony. Bohaterka sama porównuje się do węża (Gwinona do Lilli):

Będiesz – li zawsze, jak mała ptaszyna
Skrzydółkiem w oczy bić błyszczące węża?
Jeślim wyrzekła – to chcę [...]
(IV, 3, v. 301-303)

Król Wenedów także spostrzega ją jako uosobienie natury węża (Derwid do Gwinony):

Ukąsisz tylko i umrę z wścieklizny

Gwinona (w odpowiedzi):

Lękasz mego zęba?
(III, 4, v. 257-258)

I jeszcze po zabójstwie Lilli:

Gdym ją dusiła, dziesięć matek było
We mnie zamkniętych – teraz przerażona,
Że wszystkie we mnie syczące gadziny
Ucichły –...
(V, 1, v. 65-68)

Posługując się metaforą Gwinona-wąż, Słowacki dokonywałby ważnego zabiegu poetyckiego: nie tylko wskazywałby na „północny” rodowód bohaterki (jak wiadomo, motyw węża jest charakterystyczny dla mitologii Północy), ale także podkreślałby jej gwałtowne i mściwe usposobienie. Podobny opis dotyczy postaci Rozy i Ślaza (Derwid do Rozy):

Gadzina córka – [.....]
A teraz widzę, że mi wydrze serce,
(IV, 4, v. 629 i 632)

Derwid nazywa swoją córkę gadziną, co można odczytać tak, że król porównuje ją do węża. W innej scenie kapłanka grozi Ślazowi.

– bo serce Ci wydrę i oczy.

(II, 1, v. 32)

Bohaterka zachowuje się jak wąż, który – podobnie jak w przypadku Lodbroka – chce wdrzeć się do ludzkiego serca. Motyw węża pojawia się też w innej frazie. Roza zadaje pytanie Ślazowi:

Wężu, kto jesteś?

(II, 1, v. 13)

Wydaje się, że etymologia imienia bohatera kojarzącego się z czymś śliskim, odgrywa tu również istotną rolę. Śláz uosabia węża¹⁴⁸.

W podobny metaforyczny sposób Słowacki przedstawia Lecha (Król Lechitów tak sam mówi o sobie do Sygonia):

Już przez szeregi na pół wyrąbane
Przelatywałem na wskroś – już oczyma
Sięgałem w same krwawe serce wrogów

(V, 3, v. 93-95)

Zwinność bohatera została skojarzona z przebiegłością węża, który szuka ofiary, aby wkrótce się na nią rzucić. Porównajmy tę scenę z następującą strofą:

27. *Vipera in penetralia cordis se insinuat.*

[Zmija wślizga się do wnętrza serca.]

Wyrażenie Słowackiego „same [...] serce” prawdopodobnie jest parafrazą słowa „*penetralia*” – „środek”, „głębia”, „istota”, a czasownik „sięgałem” ma tutaj sens zbliżony do łacińskiego „*se insinuat*” oznaczającego również: „przenikać”, „wdzierać się”, „wchodzić”, „wkręcić się”. Fragment ten mógł posłużyć poecie do opisu zwinności i szybkości lechickiego rycerza.

Naturą węży zostali również obdarzeni Wenedowie. Chór, komentując wydarzenia, śpiewa:

¹⁴⁸ Podobne symbole w innych dramatach Słowackiego: E. Świdzka, *Gotycka groza w „Mindowem” Juliusza Słowackiego*; J. E. Rusek, *Czarne kobiety. Motyw Hekate w wybranych utworach Juliusza Słowackiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. II: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

Aż ścichnie pieśń i krew oziębnie znowu,

I znów się staną z was pełznące węże?

[.....]

Już czas wam wstać i bić i truć orężem.

(III, 6, v. 533-534 i 538)

Pełzające węże-Wenedowie są niezdolne do walki. Dopiero gdy powstaną napełnione trującym jadem, uniosą się w górę jak miecze i będą w stanie zagrozić Lechitom. Pieśń chóru przypomina fragment frazy „północnego” utworu:

7. *Hasta [.....]*
 [...] clypeos perrepsit.
 [Włócznia [.....]]
 [...] pełzała [w kierunku] tarcz.]

Użycie przez wydawcę czasownika „*perrepsit*” – „pełzała” w odniesieniu do włóczni przywołuje na myśl poruszającego się węża. Koncepcja Słowackiego, porównującego Wenedów do wspomnianych gadów, wpływa zatem z prawdopodobnego przekształcenia wersów ze strofy 7. Personifikacja węży pozwalałaby poecie nie tylko na zaznaczenie związków dramatu z poematem i zachowanie jego „północnego” kolorytu, ale przede wszystkim umożliwiłaby uwypuklenie niezwykle zróżnicowanych rysów bohaterów. Postacie dramatu, chociaż bezpośrednio są przyrównane do węży lub w inny sposób zostają z nimi powiązane, mają odmienne charaktery. Gwinona oraz Roza są mściwe i gwałtowne, Lech jest niezwykle szybki i przebiegły, Wenedowie wydają się niezdolni do walki, natomiast Ślaz po prostu budzi wstręt.

Wilki, psy, drapieżne ptaki

W poemacie szczególnie zostały uwypuklone opisy pobojowiska pełnego rozszarpanego, pokaleczonego przez drapieżne ptaki i wilki ciała. Obrazy te, jak wcześniej zauważyła Schlauch¹⁴⁹, mogły wpłynąć na podobne sceny w *Lilli Wenedzie*. Przykładem takich opisów są zacytowane tu frazy:

¹⁴⁹ Por. M. Schlauch, „*Edda*”..., dz. cyt., s. 41.

2. *truncata membra rapidis feris
Flavaeque pedibus avi tradidi:*
[powierzyłem okaleczone członki
Dzikim bestiom i pactwu o szarych szponach:]
20. *(etenim multi faucibus luporum devorantur;
aliorum autem corpora ab accipitribus bestiisque
divulsa sunt)*
[bowiem wielu było pożartych przez paszcze wilków,
ciała zaś innych zostały rozerwane
przez bestie i jastrzębie]

Gwinona (do Sygonia):

I tam widziałeś poszarpane członki
Człowieka, w paszczy wężowej trzeszczące
(III, 6, v. 494-495)

Zarówno w poemacie, jak i dramacie Słowackiego występuje rzeczownik „członki” – „*membra*”, oznaczający części ludzkiego ciała. Sens łacińskiego epitetu „*truncata*” – „okaleczone” (strofa 2) odpowiada polskiemu „poszarpane”; „*faucibus*” – „przez paszcze”/ „w paszczach” jest parafrazą strofy 20, stworzoną przez autora dramatu. Słowacki zamieniałby tu wilki i jastrzębie na węże. Dodatkowo „poszarpane członki” zostały określone epitetem „trzeszczące”, przez co język poety nabiera znacznej ekspresji.

Ale scena z wilkami gryzącymi ciała rycerzy występuje również w *Lilli Wenedzie* (Harfiarz do Rozy Wenedy):

Słuchaj, tam wrony zaczynają krakać,
I wilcy gryzą śpiące na oszczepie
Ciała rycerzy.

(Prolog, v. 98-100)

Słowa harfiarza – można przypuszczać – stanowią w dalszym ciągu parafrazę fragmentu strofy 20. W poemacie użyto formy czasu przeszłego: „*divulsa sunt*” – „zostały rozerwane”, utworzonej od czasownika „*divello*” oznaczającego nie tylko: „rozdzielać”, „rozrywać”, „niszczyć”, ale też „gryźć”. Fraza „wilcy gryzą” byłaby zapożyczona z dzieła Północy. Zamiast wilków w dramacie pojawiają się psy (Roza Weneda do harfiarza):

Tu na walkę, psy wyjące smutnie!

(IV, 3, v. 414)

Epitet przysłówkowy „smutnie” wprowadza nastrój przygnębienia i smutku. A jednocześnie budzi skojarzenia z nadchodzącą śmiercią. Potocznie bowiem wyrażenie „psy wyjące” stanowi kliszę implikującą nadejście jakiegoś nieszczęścia. Równocześnie dzięki zastosowaniu eksklamacji Słowacki osiągałby jeszcze jeden ważny cel – podkreślałby władzę Rozy. W dramacie, w przeciwieństwie do poematu, w którym wilki/ psy pojawiają się w różnych momentach, nie ma zbędnego chaosu. Wszystko dzieje się według przepowiedni kapłanki. Gdy Roza wzywa „na walkę psy”, oznacza to, że zgodnie z jej wieszczbą wszyscy bohaterowie (z wyjątkiem jej samej) wkrótce zginą¹⁵⁰.

Walczący rycerze Lodbroka i sam bohater ustawicznie zmagają się z chmarą drapieżnych ptaków krążących nad pobojowiskiem:

16. *Ad sinum Vaterfordiae praeda cadaverosa
corvis distributa fuit.*

[Przy zatoce Waterford zdobycze/ łupy pełne trupów/ padliny
zostały rozdzielone przez kruki.]

W dramacie czytamy (Roza Weneda do harfiarza):

Tu na walkę, wrony! kruki! orły!

[.....]

Kruki! orły! wichry i pioruny.

(IV, 4, v. 413 i 417)

W tej scenie występuje motyw kruków, walki oraz burzy z piorunami. Źródło tego połączenia tkwi, jak się wydaje, we wspomnianej frazie poematu. Istotne jest tu słowo „*Vaterfordia*”. Komentarz wyjaśnia: kenning „*Vedra-Firdi*” oznacza Waterford „*in Hibernia*” – „w Irlandii”. Nazwa powstała ze złożenia dwóch członów: „*Vedr tempestas*” – „burza” oraz „*Fiordr sinus maritimus*” – „zатоka morska”. Tu, nad zatoką morską, podczas burzy rozegrała się bitwa, której skutkiem jest pobojowisko pełne

¹⁵⁰ O symbolicze psa: A. Kołtoniak, *Nocne bestiariusz w twórczości Seweryna Goszczyńskiego*, w: *Noc...*, t. II, s. 401-402; A. Kotliński, *Zimne gwiazdy Słowackiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, Białystok 2007; A. Kowalczykowa, *Pies i gwiazdy*, „Prace Polonistyczne” LII, Łódź 1997.

rozkładających się ciał ludzkich, będących pożywieniem dla żerujących ptaków, zwłaszcza kruków. Tak częste powoływanie się na kruki, atrybuty Odyna, podkreślałoby związek boga z wojną i walką.

Kapłanka Roza, jak Odyn, sprawuje władzę nad burzą, piorunami i wicherami. Na walkę, jakby do pomocy, wzywa kruki, które będą żerować na pobojuwisku. Zatem drapieżne ptaki zarówno w poemacie, jak i w dramacie byłyby odynicznym symbolem wojny, której skutkiem są ciała ludzkie, wystawione na krwawą rzeź¹⁵¹. W innej strofie czytamy również o krukach:

8. *corvi affluentem escam*
 laniandam obtinuer.
 [kruki schwytały płynące,
 rozszarpane jadro/ ciało.]

Tym razem pragnę zwrócić uwagę na słowo „*escam*” – acc. sing., pochodzące od „*esca*”. W komentarzu do tekstu pojawia się wyjaśnienie, że staroislandzkie „*brath-escam*” odpowiada wyrazowi „*brad*”, które można przełożyć jako „*victus*” – „pożywienie”. Przy czym komentator rozwija ten rzeczownik w kenning „*caro rosta*”. „*Caro*” oznacza zarówno „mięso”, jak również „ciało ludzkie”, „*rosta*” zaś – „ostrokół” i jest etymologicznie powiązane z „*rostrum*” – „dziób” (plur. – „*rostra*”). Epitet „*laniandus*” – „rozszarpany” (dosłownie: mający być rozszarpany), w połączeniu z rzeczownikiem „*rosta*”/ „*rostra*” – użytym tutaj na określenie dziobów ptaków – oraz z rzeczownikiem „*caro*”, objaśnia sens frazy. Kruki schwytały jako swoje pożywienie płynące – „*affluentem*”, czyli rozszarpane ciała ludzkie.

Krew

Można uznać, iż wspomniany obraz w *Lilli Wenedzie* zamienia się w opis rzeki (Roza Weneda do Sygonia):

Przed tobą płynie krwi bolesnej rzeka,
 Z tych trupów cieknie i płynie.
 (II, 1, v. 18-19)

¹⁵¹ Zob. K. Cysewski, *Romantyczne ornitologia literacka w „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. *Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, Białystok 1997.

Słowacki parafrazowałby strofę 8 „północnego” utworu. Opis w dramacie jest bardziej plastyczny. Płynące ludzkie zwłoki tworzą rzekę krwi. Dodatkowo użycie epitetu „bolesnej” powoduje jej personifikację. Rzeka jak człowiek odczuwa ból po stracie swoich najbliższych. Język Słowackiego wyraża ludzkie uczucia i emocje. Obraz krwawej rzeki mógł zostać przez poetę zapożyczony też z tego fragmentu:

4. *Calidus torrens, e vulneribus erumpens,
totum amnem purpuravit.*
[Gorący potok [krwi], wybuchając z ran,
zabarwił na czerwono całą rzekę.]

Porównajmy jednak ten opis z obrazem krwawego Gopła przedstawionego w *Prologu Lilli Wenedy*, aby zwrócić uwagę na inne szczegóły:

Tam krew nasza i krew wroga
Zrobiła strumień i łożo
I Gopło zaczerwieniła:

(Prolog, v. 16-18)

Twórca dramatu zamieniałby rzekę na jezioro. Zastosowanie czasownika „zaczerwieniła” byłoby transpozycją łacińskiego „purpuravit”, wiążącego się ze słowem „purpura”. Zmiana koloru jeziora na krwawoczerwony odbywałaby się poprzez „strumień” [krwi] – w poemacie „torrens” – i zapowiadałaby początek jakiegoś wydarzenia. Równocześnie użycie w dramacie formy czasu przeszłego „zaczerwieniła”, podobnie jak w tekście łacińskim – perfectum „purpuravit”, stawiałoby czytelnika przed faktem dokonanym: walka już się rozpoczęła, a jej skutkiem są śmiertelne ofiary. Dodatkowo opis krwawego jeziora jest spotęgowany przez dodanie rzeczownika „łożo”, które tutaj powiązane z krwią kojarzy się z umieraniem. A zatem obraz Gopła przedstawionego jako domyślna klisza „łożo śmierci” staje się symbolem walki i zapowiada całkowitą zagładę Wenedów i Lechitów¹⁵².

Natomiast epitet „calidus” – „gorący” w połączeniu z rzeczownikiem „torrens” – „strumień” stanowiłby metaforę określającą świeżą krew, która dodatkowo poprzez użycie czasownika „zrobiła” uległa personifika-

¹⁵² Równie krwawy jest świat Balladyny. Zob. J. Ławski, *Teatr śmierci w „Baladynie”*. *Opanowanie i ekspresja ironii, w tegoż, Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005., s. 350-394; E. Świdorska, *O łąku metafizycznym w „Baladynie” Juliusza Słowackiego*, w: *Noc...*, t. II, s. 365-382.

cji. Podobny zabieg poetycki odnajdujemy w redakcji B dramatu. Strofa 5 zawiera taką wypowiedź chóru:

Krew gorąca i świeża, zawrzała
I przybiegła... słuchać pieśni ostatniej
I odbiegła w rozpaczy...
(v. 7-9)

Jest to prawdopodobne rozwinięcie, wyżej wspomnianej, łacińskiej frazy. W poemacie gorący strumień krwi „wybucha z ran” – „*e vulneris erumpens*”. Natomiast u Słowackiego „krew” ulega animizacji i personifikacji: „zawrzała”, „przybiegła”, aby „słuchać”, „odbiegła w rozpaczy”, co staje się wyrazem znacznie większej ekspresji poetyckiej w odniesieniu do poematu. O świeżej, ciepłej krwi wspomina również Gwinona, zwracając się do Lecha tymi słowami:

... – Ty masz lwią naturę.
Albo spać... albo krew pić lubisz ciepłą.
(I, 3, v. 174-175)

Królowa, porównując Lecha do śpiącego lub wylegającego się lwa, który pije ciepłą krew, zarzuca mu lenistwo i brak chęci do walki. Użyty przez Słowackiego epitet „ciepła”, nie zaś „gorąca”, powoduje zmianę kontekstu i znaczenia krwi. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że w tym obrazie pobrzmiewa myśl poety o „zaleniwieniu” ducha. Czyżby była to jakaś genezyjska predylekcja? W „północnym” poemacie także czytamy o „gnuśnym duchu”.

22. *Ex animo enim ignavo
nihil utile provenit.*
[Z gnuśnego ducha bowiem
nic pożytecznego nie wyjdzie.]

Wolno zatem przypuszczać, że do pewnego stopnia także idee mitów Północy mogły wpłynąć na genezyjską ideę romantyka, przepojoną duchem walki i krwawych ofiar¹⁵³.

¹⁵³ Zwracała na to uwagę Marta Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992. Por. tom rozpraw: *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, Warszawa 2012.

Symbolika krwi odgrywa istotną rolę w *Lilli Wenedzie*. Gdy pozbawiony oczu Derwid pragnie zobaczyć Lille, krzyczy do swoich oprawców:

Puśćcie mnie! krwią chcę ją widzieć i mózgiem.
(I, 3, v. 298)

Wydaje się, że wypowiedź króla została zbudowana na kenningu cytowanej już strofy *Krákumál*:

7. *Sanguis (vinum cerebri)* – [krew (wino mózgu)]

Krew porównana do wina mózgu w poemacie staje się symbolem vitalności, substancją, dzięki której można zachować życie. Podobne znaczenie zachowuje krew w słowach Derwida. Król wprawdzie został okaleczony, ale nadal żyje. Jego pragnieniem jest móc „widzieć” córkę „krwią i mózgiem”, które zastępują jego oczy. Zestawienie słów „krwią” i „mózgiem” byłoby więc transpozycją „*sanguis cerebri*”, ale z pominięciem wyrazu „*vinum*”. W *Lilli Wenedzie* pole semantyczne krwi jest zatem znacznie szersze i prawdopodobnie zostało zaczerpnięte z łacińskiego rzeczownika „*caedes*” oznaczającego: „zabójstwo”, „mord”, „rzeź”; przenieś „krew”, „ciała pomordowanych”, jak również „chłostę” i „bicie”. W poemacie czytamy:

7. *Auro polito fulgidi per planitiem
fatalem caede aestuantem gradiebamur.*
[Błyszczący ozdobnym złotem
kroczyliśmy przez złowieszczą, palącą od rzezi/ krwi równinę.]

Tak brzmią słowa Rozy:

Kiedy wyjdę z groty w krew rozlaną,
Gdy za ojca mego stanę tronem
Słuchająca jęków i czerwona
W krwi wyziewach, w koronie z błyskawic.
(IV,4, v. 423-426)

Słowacki posługiwałby się jednym ze znaczeń łacińskiego słowa „*cedes*” – „krew”. Na określenie krwi dodawałby epitet „rozlaną”, co jest bliższe słowom rzeź, mord. Bohaterowie poematu kroczyli – „*gradiebamur*” – przez pobojozwisko, Roza wyjdzie z groty i także będzie kroczyć wśród pomordowanych, słuchając „jęków”, „w krwi wyziewach”. W podobnym tonie wypowiada się Gwinona:

A sama włożę zbroję... w krew się rzucę...
(V, 1, v. 70)

Bohaterka, wypowiadając te słowa, ma na myśli walkę. Wyrażenia „włożę zbroję”, „rzucę się” budzą skojarzenia z chęcią włączenia się w szeregi walczących rycerzy. Słowacki zatem rozwijałby słowo „*cedes*”. Rozlana krew, jej wyziewy oraz jęczące „ciała pomordowanych”, a także „walka” to określenia użyte przez poetę. Pole semantyczne krwi – podkreślmy – ulega więc znacznemu rozszerzeniu.

Zbroja

Podobnie Roza, gdy wreszcie opuści grotę, stanie się czerwona, a nad głową będzie miała koronę z błyskawic. Można przypuszczać, że poeta zapożycza ten opis również ze strofy 7. Bohaterowie utworu Północy są „*fulgidi*” – „błyszczą się” od blasku złota – „*auro*”. Wydawca nie objaśnia w komentarzu, czy chodzi o kruszec zdobiący – „*politio*” broń lub zbroję. Słowacki bardzo swobodnie przeobrażałby ten fragment i dodawałby blasku koronie Rozy, która nie jest wprawdzie wykonana ze złota, ale stworzona z błyskawic, w domyśle piorunów. Nieustannie towarzyszą one bohaterom poematu i *Lilli Wenedy*.

Ubiór *Lilli*, *sensu stricto* jej koszula, wydaje się także zaczerpnięty z „północnego” utworu. Wymyślone przez nią sposoby uratowania ojca przypominają zdolności magiczne. Dziewczyna nie ma zbroi, ale nosi koszulę (*Lilla* do *Gwinony* i *Lecha*):

W nie zawiązaną przychodzę koszuli,
(IV, 1, v. 1)

– a potem rzecze (do *Rozy*):

Nie płamcie wy krwią [...]
I méj śmiertelnej koszuli – ...
(IV, 4 v. 659-660)

W jednej ze strof poematu zbroja została przyrównana do tuniki, pewnego rodzaju antycznej koszuli:

17. *Ensis in loricas (Hamderi fuscas interulas)*
[.....] *fremuit*.
[Miecz zazgrzytał w zbrojach (ciemnych tunikach *Hamdera*)]

Komentarz krytyczny wyjaśnia, że „*fuscas interulas*” – acc. plur. „w ciemnych tunikach” – należy przełożyć jako „*loricam impenetrabilem*” – „zbroję (pancerz) odporną na ciosy”, której właścicielem był waleczny bohater Hamderus. Koszula Lilli jest jednak „śmiertelna”. Dziewczyna ginie, podobnie zresztą jak wspomniana postać z poematu. Pomimo magicznych zdolności koszuli-zbroi, śmierć w sposób nieunikniony dotyka wszystkich walczących wojowników¹⁵⁴.

Dzieło kończy się śmiercią głównego bohatera i wszystkich jego towarzyszy. Lodbrok wyznaje:

24. *Experientia hoc mihi videtur probatum,
quod omnes lege fatali tenemur.*
[Z doświadczenia wydaje mi się to godne,
że my wszyscy podlegamy nieszczęśliwemu prawu.]

Komentator wyjaśnia, że staroislandzkie słowo „*for-laug*” odnosi się do łacińskiego „*leges*” – „prawa” – nom. plur., które są „*determinantae a Diis*” – „określone/ przeznaczone przez bogów”. Doświadczenie „*fatali lege*” wiąże się z nadejściem śmierci. A zatem walka będzie toczyć się do końca, czyli do tego momentu, kiedy Lodbrok i jego towarzysze broni zginą.

Zgodnie z przepowiednią Rozy identyczny los spotka wenedyjskich i lechickich rycerzy.

„Północna” poetyka Słowackiego

Dla konceptualizacji i zrozumienia wizji mitu u Słowackiego przydatne będą tezy Hansa Blumenberga, dla którego przedmiotem badania – wśród wielu innych zagadnień filozoficznych – jest również, rozumiana w kategoriach poetyki, mitologia. Jego teorie pozwalają umieścić go zarówno w kręgu zwolenników hermeneutyki, jak i Derridiańskiej koncepcji dekonstrukcjonizmu, a na polu kultury – w pobliżu teorii Ernsta Cassirera¹⁵⁵.

¹⁵⁴ O motywach batalistycznych u Słowackiego: A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*: Słowacki, Warszawa 2008. Zob. też tomy: *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze*, red. K. Kopania, Warszawa 2012; *Przez gwiazdy i błękit jestem z wami. W 200. Rocznice urodzin Juliusza Słowackiego*, red. M. Chrostek, T. Pudłocki, J. Starnawski, Rzeszów 2009; *Poeta przez pryzma przepuszczonego. Juliusza Słowacki w 200 rocznicę urodzin*, red. E. Nowicka, M. Piotrowska, Poznań 2011.

¹⁵⁵ Por. A. Zeidler-Janiszewska, *Filozofowanie jako sztuka rezygnacji* w: H. Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997, s. VII.

Świat nauki ceni Blumenberga przede wszystkim za jego nowatorskie poglądy dotyczące mitologii. Wychodząc od niemieckiego idealizmu, autor *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*¹⁵⁶ wysunął tezę, że w micie dochodzi do połączenia dwóch metaforycznych kategorii terroru i poezji (*als Terror und als Poesie*)¹⁵⁷. Zdaniem filozofa, są one na tyle pojemne, iż można im podporządkować wszystko, co zostało ujawnione przy interpretacji mitologii.

Powołując się między innymi na Cassirera, definiującego mit jako: *an objectification of man's social experience*¹⁵⁸, Blumenberg uznał, że miał on na myśli doświadczenie tego, co nieuniknione i co jest przytłaczającym przymusem (*die Erfahrung lastender Unausweichlichkeiten und drückender Zwänge*)¹⁵⁹, a przynajmniej poczynań, w których mitologia stwarza pewnego rodzaju prefigurację. Właśnie ona (tj. mitologia) – z punktu widzenia współczesnych uwarunkowań – usuwa nasze roszczenia do tego, co niezrozumiałe (*entzieht das Unverstandene dem Anspruch*)¹⁶⁰. Uzasadnieniem tej sytuacji może być – według badacza – inne stwierdzenie Cassirera: *This reality cannot be rejected or criticized; it has to be accepted in a passive way*¹⁶¹.

Na przykładzie Cassirera Blumenberg rozpoznaje rzeczywistość jako pasywną, a zatem podatną na poddanie się terrorowi mitu. Innymi słowy: terror mitu to narzucenie pewnej wizji rzeczywistości w określonej poetyckiej formie. Konsekwencje takiej tezy są następujące: w istocie mitu tkwi terror nakazujący rzeczywistości pewne podporządkowanie się, mitologia staje się zakreśleniem horyzontu naszej myśli i wytycza jej granice, których przekroczyć już nie jesteśmy w stanie; skoro polem oddziaływania mitu jest poetycka forma, to podlega ona interpretacji. A podążając tym tropem, wolno sformułować następującą konkluzję: *mitopoiesis* wytycza granice prawdy, która może zostać odkryta dzięki metodzie hermeneutycznej. Nieustanne interpretacje, implikujące nieograniczoną wolność

¹⁵⁶ H. Blumenberg *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos [Pojęcie rzeczywistości i potencjał działania mitu]*, w: M. Führmann, *Terror und Spiel*, München 1971, s. 11 i nn.

¹⁵⁷ Tamże, s. 13.

¹⁵⁸ [„Obiektywizacja socjalnego doświadczenia człowieka”] – E. Cassirer, *The Myth of the State*, New York 1955, s. 57 i nn., cyt. za: tamże, s. 14.

¹⁵⁹ H. Blumenberg *Pojęcie rzeczywistości...*, dz. cyt., s. 14.

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ [„Ta rzeczywistość nie może być odrzucona albo skrytykowana; trzeba ją zaakceptować [choćby] w sposób bierny”] – E. Cassirer, dz. cyt., cyt. za: tamże.

wyobraźni, prowadzą do stanu przypominającego Schellingiański chaos¹⁶² i pozbawiają nas możliwości poznania. Hermeneutyczny przymus zmusza jednak do poszukiwania prawdy. Tak więc mit w wymiarze estetycznym, tak jak go rozumiał Blumenberg, staje się obszarem oddziaływania terroru i pewnej gry, w której uczestniczymy.

Koncepcja pojmowania mitu u filozofa wiąże się z krytyką rozumu. Autor *Arbeit am Mythos* oraz *Lebenszeit und Weltzeit* (1986) pisze o absolutyzmie rzeczywistości. Termin ów rozumie jako negatywny skutek współczesnej nauki, która zastąpiła koncepcję wszechmocnego, monoteistycznego, ale zdystansowanego wobec ludzkiego świata Boga. Odkrycia Galileusza i Kopernika doprowadziły do przeformułowania antyčno-chrześcijańskiej wizji wszechświata. A to nie pozostało bez wpływu na filozofię. Świat nie rządzi się już bowiem metafizycznym prawem zakładającym hierarchizację. Współczesna nauka może, zwłaszcza na polu przyrodznawstwa, doprowadzić wkrótce do zaniku współczesnej kultury. Paradoksalnie zmusza do troski o własną osobę, a tym samym do pewnego zdystansowania się wobec rzeczywistości.

Niemiecki filozof w swoich rozprawach rozważa rozmaite strategie dystansowania się człowieka do wspomnianego absolutyzmu rzeczywistości. Są nimi: ojczysta ziemia (*Genesis der kopernikanischen Welt* 1981), pojmowanie świata jako życia (*Lebenszeit und Weltzeit*), jako tekstu (*Lesbarkeit der Welt* 1981), wreszcie, co istotne dla naszych rozważań, mity (*Arbeit am Mythos* 1986). Według Blumenberga, celem mitu jest przewyciężanie, oswajanie strachu przed rzeczywistością. Praca nad mitem (*Arbeit am Mythos*) to forma ustawicznego dystansowania się człowieka od realnego świata. Mit stanowi narzędzie do wyzbywania się lęku jako skutku absolutyzmu rzeczywistości, w pewnym sensie mit oswaja ów strach i przed nim chroni.

To, co jest celem mitu, staje się również zadaniem dla współczesnej filozofii. Blumenberga interesuje jej język, a *sensu stricto* metafora (*Paradigmen zu einer Metaphorologie* 1960 r.). Zdaniem niemieckiego filozofa, nie można jej zastąpić naukowymi terminami. Owe „absolutne metafo-

¹⁶² Zob. R. Panasiuk, *Schelling*, Warszawa 1987, zwłaszcza rozdz. *Mitologia a objawienie*, s. 109-122; *Schelling: Wolność do dobra i zła*, w: *Filozofia: podstawowe pytania*, red. E. Martens i M. Schnädelbach, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, s. 307 oraz R. Marszałek, *Mitologia a rozum instrumentalny: fundament procesu dziejowego w dziele późnego Schellinga*, Warszawa 2004.

ry” (*absolute Metapher*), jak je określa, są istotne dla zrozumienia świata, w którym istniejemy.

Wszystko to, co odnosi się do języka filozofii, wolno również odnieść do poetyki. Blumenbergowskie teorie wybiegają w przeszłość. Możemy bowiem spodziewać się – pisze filozof – że „immanentna rozbieżność między językiem obiektywizującym [sformalizowanym – R.M.] i językiem poetyzującym będzie się [...] zaostrzać”. Jej rezultatem jest powstanie języka pozbawionego „jakiegokolwiek funkcji referencjalnej [...]”, którego metafory wzajemnie się niweczą i unieważniają [...]; „mitemy bezradnie gubią się i płaczą w swojej mitycznej genealogii [...]”¹⁶³.

Tezy Blumenberga dostarczają teorii do zrozumienia, ujętej w kategorię poetyki, wizji mitu u Słowackiego. Prześledzenie jej konceptualizacji należy rozpocząć od postawienia kluczowych pytań: Czy Słowacki, przedstawiając mitologię Północy, jedynie ją odtwarza, czy też opowiada ją jakby na nowo, a zarazem partycypuje w tworzeniu jej i staje się poetą-mitologiem? W jaki sposób to czyni? Czy kreując „północną” mitologię, tworzy „nowy” język zdolny do jej wyrażenia? A jeżeli tak, to jaki ów język jest?

Po niezbędnej introdukcji w formie zadanych tu pytań, należy teraz podjąć trud szukania odpowiedzi. Pierwsza z poruszanych kwestii dotyczy stosunku autora omawianych utworów do mitologii Północy. Z przedstawionych analiz wynika, że poeta traktował ją w sposób szczególny. Jeśli bowiem prześledzi się proces kształtowania poetyckich obrazów Słowackiego, jakie tworzy on w oparciu o pieśń *Völuspę* i poemat *Krákumál*, a także inne pieśni *Eddy*, to można stwierdzić, że mitologia Północy nie była postrzegana przez poetę jako zamknięta, harmonijna całość. Przeciwnie, wyobraźnię artysty zajmowały pewne jej fragmenty, części, które próbował odtworzyć. Słowacki-mitolog – wolno chyba posłużyć się takim stwierdzeniem – kreuje mitologię Północy, opowiada ją na nowo i w tym ponownym opowiadaniu posługuje się nowym poetyckim językiem.

Aby rozwinąć zasygnalizowane tu kwestie, należy rozpatrzyć je w kontekście dziewiętnastowiecznej wykładni mitologii, tak jak to ujmował Blumenberg.

Twórca kategorii terroru mitu, rozpoczynając swój wywód od teorii Vico, trafnie określił, iż autor *Scienza nuova* przedstawił poetyczno-kre-

¹⁶³ H. Blumenberg, *Rzeczywistości...*, dz. cyt., s. 145.

atywną naturę mitologii jako proces fantastycznego nadawania imion, związany z powstaniem języka. Ten rodzaj nieświadomej poezji ziemi – zauważał Blumenberg – by ująć świat w wierszach, nie wiedząc nic o nim – to potem mitologia dla Friedricha Schlegla. Była ona rozpoznawana „jako romantyczne kontrastujące wyobrażenie pooświeceniowej, rzekomo przez rozsądek zapomnianej tęsknoty” (*als romantischer Kontrastbegriff einer nachaufklärerischen Sehnsucht nach dem von der Vernunft vermeintlich Vergessenen*)¹⁶⁴. Mitologia, ów „pierwszy kwiat młodzieńczej fantazji” (*Als die erste Blüte der jugendlichen Phantasie* – Schlegel)¹⁶⁵, stanowiła „pierwsze narodziny” (*die primäre Entbindung* – Blumenberg)¹⁶⁶ istotnej dla człowieka wolności. Pierwotność tej wolności bowiem nie pozwalała rozumieć jej jako negacji oraz zapowiadany z góry, zagrażający ucisk. Tak właśnie postrzegał romantyk chaos – nie jako pradawne zagrożenie ze strony pierwotnych bóstw, które należało oswoić, lecz jako szansę fantazji i poezji absolutnej¹⁶⁷. Bo, jak chciał Schlegel, chaos jest „najwyższym pięknem, największym porządkiem [...], mianowicie takim, który czeka na dotyk miłości, by rozwinąć się w harmonijny świat, taki jak stara mitologia i poezja; ponieważ mitologia i poezja, obie są nierozdzielną jednością”¹⁶⁸.

Szkoła nowej mitologii, jak zostało to już powiedziane, miała być wyłoniona z najodleglejszych głębin ducha i ujmować mit jako spłot: poezji, historii, filozofii i religii – jako *Einheit*¹⁶⁹. W tym harmonijnym połączeniu owe komponenty wydawały się dla siebie niezwykle istotne i – aby jeszcze raz to podkreślić – nierozdzielne.

Gdyby teraz odnieść się do Schleglowskiego pojęcia chaosu, tak jak widział go romantyk, czyli jako niezmierzonego obszaru, z którego miała wyłonić się fantazja i absolutna, wolna poezja, ujmowana na wspomniany kształt *Einheit*, to projekt Słowackiego w pewnym sensie uchyla tę tezę. Dla wyjaśnienia poetyki dramatopisarza istotne jest rozumienie przez niego mitologii. Słowacki, co prawda traktuje ją na sposób Schleglowski (tj. w kategoriach przywołanej tu właśnie poetyki), ale – wydaje się – w odmiennej formie. Można uznać, iż poeta w swoich koncepcjach rozsądza

¹⁶⁴ Tamże, s. 14.

¹⁶⁵ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie [...]*, München 1967, s. 312, cyt. za tamże, s. 14-15.

¹⁶⁶ Tamże.

¹⁶⁷ Por. tamże.

¹⁶⁸ F. Schlegel, dz. cyt., s. 313, cyt. za: H. Blumenberg, *Pojęcie rzeczywistości...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁶⁹ Por. F. Strich, *Vorrede do Mythologie in der Deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Francke Verlag Bern und München 1970, Band 1, s. VI. Na ten temat pisałam już w *Wprowadzeniu*.

Einheit. A roztrącając jej komponenty, tym samym przeformułowuje mity i zmienia ich semantykę.

Projekt mitologii Północy u Słowackiego można porównać do rozbitego lustra, w którego częściach, cząstkach, odłamkach i drobinach odbijają się mitologiczne obrazy, w zniekształconej, zdeformowanej formie. Nigdy nie dadzą się one poskładać tak, aby odtworzyć wyobrażaną na kształt nienaruszonej, zwierciadlanej tafli pierwotną strukturę mitologii. Inaczej mówiąc, w tych cząstkach „rozbitego lustra” znajdują się małe fragmenty i drobinny mitologii, jakby rozpisane mity. Tworzą one szczerbki, przekształcone obrazy na nowo opowiedziane przez poetę.

Słowacki „grałby” więc mitem. Nieustannie rozsuwałby granice interpretacji i czyniłby to tak dalece, że można mówić tu o przekroczeniu semantyki mitu, jego rozsadzeniu. Innymi słowy, poeta swoje mityczne projekty doprowadza do punktów granicznych, powodując kardynalne zwroty ich pierwotnych znaczeń „aż do – powołując się na Blumenberga – określonego momentu podrażnienia, rozszczepienia sensu”¹⁷⁰. Poetyka Słowackiego polega na ciągłej grze mitem i – rzecz można – na ustawicznej „pracy w wyobraźni”.

Zatem romantyk dlatego rozbija strukturę mitologii, „pruje” sensy mitów i na nowo je tka, aby po tej – nazwijmy ją za Derridą – „dekonstrukcji” (mitologii) wchłonąć ją ponownie, ale już w innej, przeobrażonej formie.

Odnosząc sformułowane tu wnioski na temat przekraczania semantyki mitu bezpośrednio do języka Słowackiego, należy zauważyć, że wprawdzie posługuje się on parafrazami „północnych” utworów, lecz nie czyni tego w sposób bezpośredni. Przekształca, rozszczepia frazy, niekiedy zaś już zmienione łączy w jedną. Przeformułowuje wyrażenia i zwroty. Zmienia bądź rozwija ich znaczenia. Tworzy parafrazy i zdeformowane, często domyślne klisze. Doprowadza tym samym do zatarcia pierwotnej semantyki słów. Tworzy gęstą pajęczynę znaczeń: sensy nakładają się na siebie i łączą ze sobą. Można uznać, iż droga Słowackiego w procesie twórczym wiedzy od przeobrażonego słowa do słowa w taki sposób, że poetycki przekaz zostaje zatarty, pierwotny tradycyjny sens mitu ulega niejako zatraceniu.

Poetyckie obrazy tworzą – by posłużyć się Blumenbergowską terminologią – „absolutne metafory”. Bo – jak trafnie ujęła to Anna Zeidler-Janiszewska – „nie sposób [przecież – R.M.] uchwycić treści ducha inaczej

¹⁷⁰ H. Blumenberg, *Rzeczywistości...*, dz. cyt., s. 140.

niż w trybie symboliczno-metaforycznym¹⁷¹. Kategorie zatem, których użył filozof, przede wszystkim w stosunku do języka filozofii, potencjalnie mogącego spodziewać się poetyzacji, ale też do mitu i historii, wolno odnieść do poetyki Słowackiego. U poety w świetle analizowanych utworów można zaobserwować kilka powiązanych ze sobą zjawisk dotyczących metafory. Przede wszystkim tendencję do jej zwielokrotniania. W pewnym momencie nie wiadomo, czy Słowackiemu chodzi o drzewo = harfę = duszę = serce – albo czy wyobraźnię poety zajmują jeszcze porównywani do węży bohaterowie, a może już tylko ich miecze = węże.

To nakładanie się na siebie metaforycznych przedstawień powoduje: naddawanie sensów, pewną nieokreśloność i wieloznaczność słów, fraz, wyrażeń i zwrotów. Gęstą sieć semantyczną Słowackiego można określić za Blumenbergiem mianem „multiplikacji znaczeń”¹⁷². Język autora *Lilli Wenedy* jest językiem polisemantycznym. Wprowadzenie tego terminu nie ma na celu uchylania się od wykładni niemieckiego teoretyka, a jedynie jeszcze pewne jej przybliżenie, które umożliwi zrozumienie mechanizmów poetyki Słowackiego.

Rezultatem semantycznych przeobrażeń jest pojawienie się niezwyczajnej ekspresyjności języka. Poeta stosuje między innymi: antropomorfizację, personifikację, hiperbolę i synestezję. Posługuje się: eufemizmami, metonimiami i synekdochami. Słowom, wyrażeniom i całym frazom często nadaje charakter palimpsestu. Oto przykłady: obraz groty = czaszki = grobu, motyw piasku = prochu w urnie = prochu strzelniczego, miasta = grodu = nieba itd. Wymienione komponenty poetyki Słowackiego sprawiają, że język staje się narzędziem, za którego pomocą twórca wydobywa treści najistotniejsze, a przy tym wyraża emocje i odczucia bohaterów. Dzięki ekspresyjności języka poetyckie obrazy stają się bardzo dynamiczne.

Istotne jest, że koncepcja rozsadzania, przekraczania semantyki mitu została tu ufundowana na myśleniu postmitycznym. Wydaje się, że u Słowackiego zostało ono powiązane z refleksją nad współczesną rzeczywistością. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że poeta dokonuje podobnego, mitotwórczego gestu, jak później uczyni to Blumenberg. Dla niemieckiego filozofa opowieści mityczne, a potem „świat

¹⁷¹ A. Zeidler-Janiszewska, dz. cyt., s. IX.

¹⁷² H. Blumenberg, *Rzeczywistości...*, dz. cyt., s. 137.

życia” były ucieczką od „absolutyzmu rzeczywistości”. U Słowackiego mit stał się „schronieniem”, a jednocześnie został zastosowany do odrysowania w nim dziewiętnastowiecznej sytuacji społeczno-politycznej, oglądanej już teraz z pewnego dystansu. Inaczej niż u niemieckiego teoretyka, który nie wierzył w restaurację całościowej mitycznej projekcji, poeta ufa mitologii.

W tym miejscu odwołam się do artykułu Mikołaja Sokołowskiego, poświęconego włoskim badaniom nad romantyzmem¹⁷³, aby potem, na tle tych rozważań, odnieść się do kwestii pojmowania prawdy poetyckiej u Słowackiego. Badacz omówił między innymi tezy Sergia Givonego dotyczące „tradycyjnych form poznania”, które z powodu utraty wiary w oświeceniowe ideały uległy kryzysowi. Autor *La questione romantica*¹⁷⁴ przeciwstawił dwie koncepcje pojmowania prawdy reprezentowane przez Novalisa i Nietzschego. Dla pierwszego z nich prawda „musi stać się baśnią”¹⁷⁵, dla drugiego fakt ten już się dokonał. O ile jednak Novalis wierzył, że owej prawdy można dociec, choć nie na drodze rozumu, ale „w trakcie swobodnej gry wyobraźni”¹⁷⁶, o tyle u Nietzschego poznanie prawdy, poddanej hermeneutycznej wykładni, a tym samym nieustająco nowym interpretacjom, zostało skazane na niepowodzenie. Według Givonego, chęć ujawnienia „poetyckiej prawdy” w konsekwencji doprowadziła do sytuacji tragicznej, stanu nihilizmu, w którym nie ma już możliwości jej odkrycia¹⁷⁷.

Uwagę Sokołowskiego zajął również problem rozumienia mitologii. W romantyzmie – przypomniał badacz – została ona utożsamiona z poezją. Mitologię bowiem ze względu na utratę sakralnego charakteru mitu zaczęto ujmować w kategoriach estetyki, nie zaś teologii. Tak też pojmował poezję Novalis. Uwolnienie prawdy było możliwe w oparciu o doświadczenie estetyczne, polegające na swobodnej grze wyobraźni¹⁷⁸.

W odniesieniu do Słowackiego sędzę, iż dla polskiego twórcy – podobnie jak dla Novalisa – poezja staje się polem oddziaływania praw-

¹⁷³ M. Sokołowski, *Włoskie badania nad romantyzmem*, „Pamiętnik Literacki” XCV, 2004, z. 3.

¹⁷⁴ Zob. S. Givone, *La questione romantica*, Roma – Bari 1992.

¹⁷⁵ M. Sokołowski, dz. cyt., s. 92.

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ Zob. studia: H. Krukowska, *Nocne uniwersum w myśli romantycznej Juliusza Słowackiego*; G. Kowal, *Nihilizm Friedricha Nietzschego*, M. Januszkiewicz, *Pożegnanie z metafizyką*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009.

¹⁷⁸ Por. M. Sokołowski, dz. cyt., s. 92.

dy. Wzorem romantyków ujęta w kategorię *mitopoiesis* i nastawiona na przeżycie estetyczne pretenduje ona do miana jej rewelatorki. Innymi słowy: Słowacki wierzy w moc oddziaływania poezji i ufa jej. A zatem w swoim myśleniu bliższy staje się koncepcjom Novalisa niż Nietzscheńskiej „filozofii zwątpienia”. W tym miejscu projekt Słowackiego powiązany z możliwością odkrycia „poetyckiej prawdy” rozmija się też z koncepcją mitu u Blumenberga. Bo, jak chciał niemiecki filozof, w momencie jej poszukiwania, do czego zmusza nas pojmowany jako *mitopoiesis* terror, zawsze skazani jesteśmy na niepowodzenie. Blumenbergowski paradoks docierania do prawdy polega więc na tym, że wprowadzie mitologia zakłada jej (tj. prawdy) istnienie, ale nią nie jest. Nasuwa się więc pytanie, co można zrobić z ową niedogodnością – by tak to ująć – jakiegoś prawdziwego rozpoznania?

Receptą na tak zaistniałą sytuację – mówi Blumenberg – jest należy dystans, a azylem opowieści mityczne. Słowacki, projektując w mitologię Północy współczesną rzeczywistość (XIX wieku), jest świadom dokonanej katastrofy. Można domniemać, iż w odczuciu poety była ową katastrofą klęska powstania listopadowego. Motyw walki i śmierci nieustannie przewija się w omawianych utworach. Ma to związek z mitami Północy. Poeta, adaptując mitologię do swej koncepcji poetyckiej, jednocześnie projektuje ją w kierunku uwypuklenia najbardziej istotnego motywu: ostatecznej, kosmicznej zagłady zwanej *Ragnarök*. Jeżeli uznać za Marią Janion, że mity Północy naruszały „tabu śmierci” – dodam – pozwalały się z nią oswoić, to motyw ostatecznej walki, jako poetycka reminiscencja ofiar listopadowej katastrofy, trafnie ujmował ówczesną rzeczywistość.

Formułując ostateczną konkluzję, wolno zatem stwierdzić, że wysiłek Słowackiego polegał na próbie wchłonięcia i zaadaptowania mitologii Północy, przetworzonej dzięki wolnej grze jego poetyckiej wyobraźni, wyrażonej językiem polisemantycznym, oraz zmierzał do pewnego rodzaju wpisania w nią XIX-wiecznej rzeczywistości, ujętej w ramy jego „północnej” poetyki.



Caravaggio Głowa meduzy ok. 1598 , Uffizi , Florencja



Et in Arcadia Ego Nicolas Poussin 1638-1640 1650-55 Luwr

III

Romantyczny kształt Arkadii

Lilla Weneda jako mit puer-senex

Prezentowany rozdział ma charakter topiczny i lingwistyczny. Ukazuje, w jaki sposób Słowacki, przekształcając topos *puer-senex* w mit, dokonał jego dekonstrukcji. Wplótł weń inne tradycyjnie rozumiane toposy, a także motywy z mitologii Północy i potraktował je jako przeobrażone elementy owego mitu. Analizy, w których porównuję frazy *Lilli Wenedy* z frazami *Iliady* i *Odysei* Homera, prowadzą do wniosku, że język twórcy dramatu mógł kształtować pod wpływem przeformułowanych „północnych” mitów, co zostało już ustalone w pierwszej części pracy, i w oparciu o toposy kultury śródziemnomorskiej.

Rozdział ten składa się z czterech podrozdziałów poprzedzonych introdukcją – „*Lilla Weneda*” a teoria podboju. W pierwszym – *Metamorfozy Derwida* – przedstawiam mit zniewolonego Derwida jako przemianę bohatera *senex* w *puer*. Następny – *Wenedowie i Lechici* – na prawach poetyki – prezentuje charakter tych dwóch mitycznych plemion. W kolejnym – *Trzy próby* – moja uwaga koncentruje się na opisanu trzech pomysłów *Lilli Wenedy*, by wyrwać z niewoli jej ojca i wenedyjskiego króla. Stanowią one zasadniczy wątek utworu. W ostatnim zaś – *Lilla i lilia, czyli o sublimacji poetyckiej Juliusza Słowackiego* – wskazuję źródła inspiracji poety, które wiążą się z tytułem dzieła. Ujawniam, w jaki sposób romantyk doprowadza do transgresji głównej bohaterki i jakie to rodzi konsekwencje dla odczytania idei dramatu. Wyjaśniam też, na czym polega, zawarty w *Lilli Wenedzie*, projekt poezji romantycznej, wiążący się – sędzę – zarówno z mitologią Północy, jak i rodzącą się już wówczas genezyjską myślą poety.

Lilla Weneda a teoria podboju

„Teoria podboju należy do bardziej zawitych zagadnień polskiej historiografii”¹ – pisała Witkowska. Zwolennicy tezy o najeździe „obcej” szlachty, na ziemi zamieszkiwane przez rdzenny lud Słowian, posiadali na ten temat odmienne zdania. Spór dotyczył przede wszystkim pochodzenia plemienia podbijającego oraz roli, jaką odegrało ono przy tworzeniu

¹ A. Witkowska, *Słowiański mit początku*, w: *teje, Sławianie my lubim sielanki*, Warszawa 1972, s. 53, przypis 83.

polskiego państwa². Teoria podboju zawdzięcza swoją karierę zwłaszcza pracom Henryka Lewestama, Wacława Maciejowskiego i Karola Szajnochy³. Wymienieni historiografowie, chociaż różnili się między sobą co do genealogii ludu najezdźnego, to – jak wiadomo – zgodni byli uznać, że Lachowie/Lehici podbili i zniewolili rdzenny lud Słowiańszczyzny oraz przyczynili się do tworzenia organizacji państwa polskiego⁴.

Za Marią Janion wolno przyjąć, iż w ten sposób rozumiana romantyczna teoria podboju spełniła się pod względem historiograficznym i historiozoficznym. Poetycką jej wizję, jak powszechnie sądzono, miała stanowić *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego⁵. Badacze literatury usiłowali więc łączyć romantyczną teorię podboju z koncepcją twórcy dramatu. Chociaż zgodnie przyznawali, że Słowacki w swojej poetyckiej wyobraźni znacznie „odstąpił” od zasłyszanych teorii, to przedmiotem ich badań stały się próby odpowiedzi na pytania: Na ile owo „odstępstwo” jest obecne w *Lilli Wenedzie* i na czym ono polega? Kim właściwie w utworze są Polacy – Lechitami czy Wenedami – i dlaczego ci ostatni muszą zginąć? Aby wyjaśnić tok myślenia literaturoznawców na temat związku teorii podboju z dziełem Słowackiego, należy zwrócić uwagę na ich dotychczasowe ustalenia i poczynione próby odczytania dramatu.

Wiktor Hahn w artykule *Celtowie w Lilli Wenedzie*⁶ zauważył, iż twórca romantycznej teorii podboju, Lewestam, rozpoczął swoje studia historyczno-lingwistyczne pod wpływem osobistej znajomości z Juliuszem Słowackim. Przyszły autor *Pierwotnych dziejów Polski* i poeta przez pół roku mieszkali razem w Paryżu. Skoro zaś rozprawka Lewestama ukazała się w 1841 roku, a więc rok po opublikowaniu *Lilli Wenedy*, to – zdaniem badacza – można przypuszczać, iż Słowacki miał swój udział w tworzeniu teorii o genezie narodu polskiego. W wydaniu autora *Pierwotnych dziejów Polski* przedstawiała się ona następująco: „obcy” Lachowie (według pisowni Lewestama)/Lehowie są Celtami oraz protoplastami szlachty i narodu polskiego.

² Por. tamże.

³ H. Lewestam, *Pierwotne dzieje Polski*, Warszawa 1841; W. Maciejowski, *Pierwotne dzieje Polski i Litwy*, Warszawa 1846; K. Szajnocha, *Lechicki początek Polski*, Lwów 1858.

⁴ Por. M. Janion, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 79.

⁵ Tamże, s. 78-79.

⁶ Por. W. Hahn, *Celtowie w „Lilli Wenedzie”*, „Pamiętnik Literacki” II, 1903, s. 622-625. Badacz powołał się na życiorys Henryka Lewestama autorstwa K. W. Wójcickiego (*Wielka Encyklopedia powszechna Orgelbranda*, Warszawa 1864, XVI, 954). Inne teksty źródłowe podaje również za Hahnem.

Według Hahna teza, którą chciał udowodnić Lewestam, nie była nowa. Historyk oparł się bowiem na fragmencie łacińskiego rękopisu *De migrationibus populorum*, pochodzącym z XVI wieku, który znalazł w bibliotece królewskiej, w Paryżu. Autor *Pierwotnych dziejów Polski* nie podjął jednak szczegółowych badań merytorycznych, lecz za prawdę historyczną przyjął, że *attamen vero Lachi seu Lechi, natio stirpis Gallicae, septentrionem petierunt ripasque magni albi fluminis seu Vistulae incoluerunt*⁷. Hahn uznał wywody Lewestama za pozbawione jakiegokolwiek wartości naukowej. Na dowód przytoczył krytyczny osąd na ten temat Aleksandra Tyszyńskiego („Biblioteka Warszawska” 1841, t. II, s. 806-808) oraz Antoniego Małeckiego (*Lechici w świetle historycznej krytyki*, Lwów 1897, s. 180-187).

Przedmiotem rozważań Hahna była też rozprawka Aleksandra Połujańskiego, zamieszczona w „Tygodniku Petersburskim” z 1840 roku. Autor *Kilku słów o starożytnościach słowiańskich*, podobnie jak Lewestam, wysunął tezę o najeździe szlachty na ziemie polskie. Jego zdaniem, owa szlachta wywodzić się miała od Gallów; stąd charakterem przypominała ówczesnych Francuzów. Wywody Połujańskiego, jak zauważył Hahn, również spotkały się z krytyką. Oponował Wacław Maciejowski („Biblioteka Warszawska”, 1841, t. II, s. 67 i 72).

Hahn przyznawał, że chociaż Słowackiemu mogła spodobać się teoria celtycka i poeta wprowadził ją do swojej koncepcji *Lilli Wenedy*, to jednak odstąpił od teorii Lewestama. Według autora dramatu bowiem: „nie Lechici, przybywający do ziem słowiańskich są Celtami, ale Wenedowie [...]. W końcu dodać należy, że nazwą Wenedów – pisał – oznaczono już w starożytności Słowian, mieszkających nad Bałtykiem: *Venedi* [...] to najdawniejsza nazwa Słowian”⁸. Badacz wnioskował dalej, iż w takim rozumieniu Wenedowie Słowackiego odpowiadają Polanom Lewestama, u którego Polanie są zresztą również Celtami. Zdaniem Hahna, była to kwestia niedająca się rozstrzygnąć.

Jeśli chodzi o szczegóły dotyczące Celtów, to Słowacki zaczerpnął je – jak sądził badacz – z dzieła Chateaubrianda *Les Martyrs* (por. W. Hahn, *Studyum nad genezą „Lilli Wenedy”*, Lwów 1894, s. 23-31)⁹. Godny za-

⁷ [„Natomiast oczywiście Lachowie albo Lechowie potomkowie Gallów, podążyli na północ i zamieszkali nad wielką czystą rzeką, to jest nad Wisłą”.] – tamże, s. 623.

⁸ Tamże, s. 624.

⁹ Zob. też: A. Tretiak, *Byron – Chateaubriand – Słowacki*, „Przegląd Współczesny” [kwie-

interesowania był dla Hahna również fakt, iż poeta przypisał „Wenedom nie tylko zwyczaję celtyckie, lecz także germańskie”¹⁰. Twórca dramatu pisze o Scytach, którzy według niego byli jednym z dwunastu plemion wenedyjskich, jako o wyznawcach kultu Odyna. Istotne dla ustaleń Hahna było także i to, że Lewestam przyjął teorię o „gwałtownym zetknięciu się” Lachów i pierwotnych mieszkańców Słowiańszczyzny. Międzyplemienne starcie porównał nawet do porodu i towarzyszących mu bólów. Badacz, komentując wywody Lewestama, stwierdził: „szczegóły jednak tego zetknięcia są już wynikiem w części fantazyi poety [...]”¹¹. W toku dalszych rozważań Hahn zaobserwował, iż autor *Lilli Wenedy*, łącząc teorię celtycką z teorią najazdu, zaadaptował do swojego projektu ustalenia Maciejowskiego. Według tego historyka, plemieniem najezdny byli Lachowie, którzy pokonali Polan. Hahn, powołując się na sądy Małeckiego (t. I, s. 171-173), wskazał, iż w dramacie Lachom odpowiadają Lechici, Polanom zaś – Wenedzi-Celtowie.

Pod koniec swojego wywodu badacz doszedł do przekonania, że wyjaśnił tok myślenia Słowackiego. „Teraz przynajmniej wiemy, dlaczego poeta utożsamia Wenedów z Celtami, czemu każe Lechitom przybywać z zachodu”¹² – pisał Hahn. Jego zdaniem, Słowacki:

[...] przedstawia rzecz tak, że narodem zamieszkującym ziemię polskie są Wenedzi (Celtowie); narodem zaś występującym na ich miejsce, z charakterystycznymi cechami późniejszej szlachty polskiej jako jej twórcą są – Lechici – według poety protoplaści narodu polskiego. Obok tego jednak przedstawiając zagładę Wenedów poczynił poeta – pisał dalej – aluzyje do upadku narodu polskiego, przez co w umyśle czytelnika powstać może wątpliwość, czy w Wenedach, czy w Lechitach ma się dopatrywać narodu polskiego: wobec uwag powyższych jedynie Lechici [plemię, które podbiło Wenedów – R. M.] mają oznaczać założycieli i twórców przyszełego państwa polskiego¹³.

Stanisław Turowski, powołując się na Wiktora Hahna, Piotra Chmielowskiego (*Lilla Weneda*, Brody 1902), Antoniego Małeckiego (*Juliusz Słowacki*, t. III, Lwów 1881) oraz Henryka Monata (*O Słowackim. Uwagi nad „Lillą Wenedą”*, „Myśl”, Kraków 1892, nr 12-16), również był zdania, że *Lilla Weneda* przedstawia genezę narodu polskiego w oparciu

cień] 1935.

¹⁰ W. Hahn, dz. cyt., s. 624.

¹¹ Tamże, s. 625.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

o teorię najazdu. Zdaniem badacza, Słowacki postępuje zgodnie z teorią Lewestama. Turowski zauważył przy tym, iż charakterystyka Lechitów i Wenedów w utworze jest zgodna z analogicznym opisem Lechitów i Słowian Lewestama. Słowacki nadał Lechitom pewne cechy przyszlęj szlachty polskiej, a Wenedom – niektóre zwyczaje celtyckie. Ich źródła można upatrywać w *Les Martyrs* – jak chciał Hahn – oraz w tekstach Jana Jakuba Ampère’a (*Historie littéraire de la France avant le douzième siècle*, t. III, Paris 1839 oraz Jeana Baptista Bulleta *Mémoire sur la langue celtique*, t. III, Besançon 1754)¹⁴.

To, co na ten temat wcześniej ustalili badacze, powtórzył Juliusz Kleiner¹⁵. Uznał *Lillę Wenedę* za dzieło traktujące o losie ginącego społeczeństwa. Zdaniem badacza, celem autora dramatu było znalezienie odpowiedniej formy dramatycznej dla wcielenia mitu narodowego. Podobnie jak Hahn, Kleiner stał na stanowisku, że inspiracją dla koncepcji Słowackiego były ówczesne teorie o dwuplemienności polskiego społeczeństwa. Dla poparcia swojej tezy przywołał poglądy dziewiętnastowiecznych historyków i historiografów, których prace – jego zdaniem – miałyby znać twórcę *Lilli Wenedy*. Dla Kleinera, podobnie jak dla wcześniejszych badaczy, istotny był fakt, iż wówczas rozróżnienie Lechitów od Polan przyjęto jako prawdę historyczną. Tych pierwszych, za Lelewalem, Maciejowskim i Lewestamem, uznawano za twórców szlachty polskiej. Autor monografii podzielił stanowisko Hahna, który stwierdził, że Słowacki, tworząc *Lillę Wenedę*, pozostawał pod wpływem przyszlęgo autora *Pierwotnych dziejów Polski*, ale – jak wiadomo – jego projekt różnił się od teorii Lewestama. Historyk przyjął bowiem, że Lechici (Lechowic) są Celtami, twórca *Lilli Wenedy* zaś uczynił druidem króla Wenedów Derwida oraz obdarzył jego lud cechami kultury celtyckiej. Kleiner próbował dowieść, jak istotne dla projektu Słowackiego były dwie narodowe idee: o ginącym pokoleniu oraz dwoistości Polski. Ta pierwsza wykluczała drugą – projekt całkowitej zagłady Wenedów nie był do pogodzenia z teorią mieszania się plemion. W przekonaniu badacza Słowackiego interesowały raczej „dzieje ginącego świata”¹⁶. „Po-

¹⁴ Por. S. Turowski, *Geneza narodu polskiego w „Lilli Wenedzie”*, „Pamiętnik Literacki” VIII, 1909, s. 170-188.

¹⁵ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II: *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, Kraków 1999, s. 273 i nn.

¹⁶ Tamże, s. 283.

wstał poemat o tragicznej wojnie narodowej¹⁷ – pisał Kleiner i odniósł ją do upadku powstania listopadowego.

Hieronima Chojnackiego, autora *Polskiej „poezji Północy”*, także intrygowało pytanie: jak na tle romantycznej historiografii w *Lilli Wenedzie* przedstawia się obraz początków narodu polskiego? Badacz, dokonawszy przeglądu stanowisk Małeckiego, Turowskiego i Kleinera, suponował, że Słowacki, „swobodnie” postępując z ustaleniami dziewiętnastowiecznych historyków, przyjął do swojej koncepcji „główny szkielet myślowy”¹⁸ teorii podboju, a tym samym niejako ją usankcjonował. Chojnacki powtórzył więc za badaczami tezę o pojawiającej się w dramacie „nowej”, przeformułowanej przez twórcę *Lilli Wenedy*, wersji najazdu Lechitów na ziemię polskie, zamieszkiwane przez Słowian. Zdaniem badacza, poeta nadał im funkcjonującą wówczas obiegowo nazwę Wenedów.

W opinii Chojnackiego dzieło Słowackiego, oprócz projektu historyzoficznego, próbującego rozwikłać zagadkę powstania państwa polskiego, niosło z sobą inne, nie mniej istotne przesłanie: „Na prawach poetyckiej symboliki” usiłowało „odślonić psychologiczno-moralną charakterologiczną motywację współczesnych czynów i postaw historycznych, związaną głównie [w czym zgadzał się zresztą z Kleinerem i innymi badaczami – R.M.] z powstaniem listopadowym”¹⁹. Chojnacki widział jednak niekonsekwencje w próbach interpretacji *Lilli Wenedy*. Były one spowodowane różnorodnością materii literackiej i odmiennymi pomysłami twórcy dzieła. Chojnackiego szczególnie nurtował, jego zdaniem realizowany, lecz nierozstrzygnięty przez badaczy, mit podboju. Ponadto zauważył on, iż ową sprzeczność między założeniem o dwuplemienności narodu polskiego a całkowitym wyniszczeniu zamieszkujących ziemię polskie Wenedów dostrzegł już Kleiner²⁰.

Rozwiązanie tej zagadki miał przynieść przytoczony przez Chojnackiego pogląd Małgorzaty Filek. Autorka artykułu *Teoria podboju w „Lilli Wenedzie”*, polemizując z badaczami i odrzucając ich ustalenia, doszła do wniosku: „Zapłodnienie [...] Rozy Wenedy popiołami rycerzy można rozumieć po prostu jako symbol połączenia obydwu plemion”²¹. Ta-

¹⁷ Tamże.

¹⁸ H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*, Gdańsk 1998, s. 125.

¹⁹ Tamże, s. 126.

²⁰ Por. tamże.

²¹ M. Filek, *Teoria podboju w „Lilli Wenedzie”*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” XII,

kie odczytanie dramatu badaczka argumentowała tym, iż używane przez Słowackiego słowa: „rycerz”, które Eugeniusz Sawrymowicz traktował „w sensie oceniająco-wartościującym”, trzeba odnieść do Lechitów jako protoplastów szlachty, „lud” zaś – do podbitego plemienia Wenedów²².

Chojnacki ocenił, że przeprowadzona w ten sposób lektura nie rozwiązała jednak kwestii zagłady Wenedów. Według badacza, koncepcja wizji początków narodu została ukształtowana w opozycji do preromantycznych i romantycznych wyobrażeń Słowiańszczyzny przedchrześcijańskiej, traktowanej w sposób sakralno-idylliczny²³. Chojnacki skupił się też na charakterologicznych rysach plemion występujących w dramacie. Poparł tezę Turowskiego o poetycznej parafrazie obyczajów i wierzeń celtyckich, której odzwierciedleniem mają być słowiańscy Wenedowie. Poczynił jednak zastrzeżenia, iż taka interpretacja jest możliwa przy wyłączeniu „wzmianki w wyznawanym przez wenedyjskich Scytów kulcie Odyna, germańskiego pochodzenia, także «runicznej inwokacji» Rozy”²⁴. Chojnacki kategorycznie stwierdzał, że Słowacki, wbrew zachowanym przekazom historyków starożytnych – Cezara, Polibiusza, Strabona – „nie dał jednak Wenedom charakteru Celtów [...]. Natomiast najeźdźcy Lechici otrzymali zarówno imiona, jak i pewne rysy przypisywane Celtom właśnie”²⁵. Wnioskował zatem: „Protopleści narodu polskiego przynależeli do tradycji północnych, włączeni w obręb jej kulturotwórczych oddziaływań”²⁶.

Marta Piwińska nie odniosła się do pracy Chojnackiego. Badaczka próbowała odczytać *Lillę Wenedę* metodą dekonstrukcji. Jak przyznała, punktem wyjścia dla jej interpretacji miała być „postać marginesowa, zagadkowa, wymykająca się wszelkiemu pojęciu”²⁷ – święty Gwalbert. Piwińska sądziła, że w ten sposób odkryje „drugie dno” sztuki. Jednak postać Gwalberta „nie powiedziała nic innego niż sama sztuka”²⁸. Zdaniem badaczki, *Lilla Weneda* jest w lekturze „nieznośna, zgrzytliwa”²⁹.

1971, z. 1, s. 23 i nn.

²² Por. tamże, s. 25.

²³ H. Chojnacki, dz. cyt., s. 127.

²⁴ Tamże, s. 152.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

²⁷ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część 1: od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001, s. 277. Wszystkie cytaty i uwagi podaję za autorką artykułu.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże. Zob. J. Kott, *Rany Julek!!!*, w: tegoż, *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962.

Jej odbiór Piwińska porównała do wrażenia, jakie wzbudzają popisy akrobatyczne. Powołała się na słowa Jana Kotta, który – według niej – miał rację, gdy dostrzegł w dramacie „irytujący makabryzm dydaktyczny z obłąkaną tezą, że z popiołów narodu wyjdzie Popiel mściciel”³⁰. Badaczka przywołała również poglądy wcześniejszych badaczy. Skupiła się głównie na błędach, które literaturoznawcy wytknęli twórcy dramatu. Stanisław Tarnowski³¹ stwierdził, iż „w dziele jest nieprawda”, Ignacy Chrzanowski³² zaś „tropił [w sztuce – R.M.] błędy artystyczne” i „wyliczał, ile jest w niej nieprawdopodobieństw, nielogiczności, dysharmonii”³³. Krytyczny sąd badaczki nie ominął również Kleinera, który „za wszelką cenę” chciał – jej zdaniem – „załatać” zgrzyt lub szczelinę w tekście³⁴. Pochwaliła jednak autora monografii, że dostrzegł on owe sprzeczności.

Piwińska zastanawiała się nad ukrytym sensem sztuki. I odkryła, że nie może nim być ironia, „bo jest przecież jawnie wpisana w tekst”³⁵. Zauważyła, że „uderza [ona – R.M.] w patos, we frenezję, w Lechów, w Wenedów [...], uderza w fabułę, podważa temat i środki”³⁶. Jej zdaniem, „to, co uważano za najważniejsze” – międzyplemienna walka – „zostało przecież rozstrzygnięte w prologu”, dalej „jest już tylko przedstawiane, jest przedstawieniem”³⁷. To teatr, który jest ciałem. Zaś „ciało [...] należy, czytając zniszczyć”³⁸ – pisała Piwińska.

Metamorfozy Derwida

Curtius podawał, że topos *puer-senex* :

można znaleźć [...] czasami w formie odwróconej starego człowieka jako chłopca. O Apoloniuszu z Tyany powiada Filostratos (VIII, 29), iż nie wiadomo było czy dożył lat osiemdziesięciu, dziewięćdziesięciu, stu, a może jeszcze więcej i czy w ogóle umarł. Jako starzec był on fizycznie „bez uszczerbku” [...]”³⁹.

³⁰ M. Piwińska, dz. cyt., s. 255.

³¹ Zob. S. Tarnowski, *Lilla Weneda*, „Dziennik Poznański” 1909, nr 191.

³² Zob. I. Chrzanowski, *Czy „Lilla Weneda” jest arcydziełem dramatu?*, w: tegoż, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. II, Kraków 1939, s. 60-93.

³³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 258-259.

³⁴ Por. tamże, s. 259.

³⁵ Tamże, s. 261.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

³⁹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kra-

Sądzę, że Słowacki przeformułował ów topos. Derwid w koncepcji poety byłby zarówno starcem, jak i dzieckiem, ale nie „bez uszczerbku”. Król Wenedów to udęczonego człowiek, który wie, że wkrótce może stracić życie. Jednak starość Derwida nie ujmuje mu nic z jego dziecięctwa. Zostało ono niejako przypisane bohaterowi na stałe, niemal we wszystkich metaforycznych obrazach, w których został on przedstawiony. Prześledźmy je teraz.

I

Można zgodzić się z badaczami, że poeta upodobnił Derwida do najwyższego celtyckiego kapłana druida⁴⁰. Warto wspomnieć, iż druidzi otaczali czcią dęby uważane za symbol płodności. Wydaje się, że ów gatunek drzewa w dramacie odgrywa istotną rolę: staje się synonimem mocy Derwida. Jak wiadomo, przed wybuchem wojny był on potężnym królem: stał na czele dwunastu plemion⁴¹. Inspiracją do stworzenia kreacji Derwida mogła być *Iliada* Homera⁴². W eposie „dąb” – „δρῦς” lub „φηγός” (XIV, v. 414-418, XIII, v. 389-393, XVI, v. 765-771) występuje jako motyw symbolizujący siłę⁴³. Poza tym, będąc drzewem poświęconym Jowisz-

ków 1997, s. 108. Na temat aspektów *puer-senex* zob. też J. Hillman, *Senex i puer: aspekt terażniejszości historycznej i psychologicznej* (1967), przeł. A. Szykowska, G. Czemieli, „Kronos” 2007, nr 3.

⁴⁰ Zob. np. H. Chojnacki, dz. cyt., s. 151-162. W takiej interpretacji dwunastu pozostałych harfiarzy byłoby również druidami. Zob. też: I. Rusek, *O imieniu Derwida. „Lilla Weneda” Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Słowackiego*, t. II, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

⁴¹ O znaczeniu liczb w dramacie zob. S. Zabierowski, *Male i wielkie liczby*, w: tegoż, *Tragedia wenedyjska*, Katowice 1981.

⁴² Zakładam, że Słowacki czerpał z oryginalnego tekstu dzieł Homera, gdyż – jak pisał Adolf Bednarowski, powołując się na ustalenia Ludwika Ćwiklińskiego i Antoniego Małeckiego – poeta „uczył się języka greckiego w szkole średniej, a nawet czytał Homera w oryginale greckim w jednej z klas wyższych; poznał jednak «ojca poezji greckiej» w całości o wiele wcześniej, jeszcze jako ośmioletni chłopak, z przekładu Dmochowskiego”. Trzeba podkreślić, iż Słowacki sam przekładał fragmenty *Iliady* (Paryż 1846/1847). „Wprawdzie wiele miejsc zmienionych dowolnie znajdujemy już w tłumaczeniu angielskim Aleksandra Pope’a [1720 – R.M.], z którego Słowacki swego przekładu dokonał, jednak polski poeta nie trzymał się zupełnie niewolniczo angielskiego tekstu; wskazują na to liczne reminiscencje z innych pieśni Homera, lub nawet z innych autorów, znajdujące się u Słowackiego w przekładzie pieśni pierwszej, których nie ma nawet tak wolny przekład Pope’a, lub cały zastęp bardzo wolnych przekładów francuskich, dokonanych prozą i wierszem, w których się Słowacki rozczytywał;” – udowodniał dalej badacz. Cyt. za: A. Bednarowski, *Słowacki jako tłumacz* [pisownia autora – R.M.] *Homera*, Lwów 1909, s. 56 i 55. Zachowuję pisownię autora artykułu. Zob. przekład *Iliady* Słowackiego – z autografu fragmenty pieśni: I, XVII, XXI ogłosił – ze zbioru dzieł pośmiertnych A. Małeckiego, Lwów 1866.

⁴³ Więcej na ten temat zob. H. Wójtowicz, *Funkcja kompozycyjna porównań Homera*, Lublin 1971, s. 129.

wi, uchodzi za króla drzewostanu. Jeśli uznać, że zamiarem Słowackiego jest podkreślenie wymienionych cech Weneda, to założenie o inspiracji Homerem jest tym bardziej uzasadnione.

Być może innym powodem, dla którego autor *Lilli Wenedy* uznał za szczególnie ważny ten gatunek drzewa, był fakt, że w tradycji literackiej toposem dębu posługiwano się w celu epickiego zaznaczenia krajobrazu, szczególnie jeśli chodzi o sceny bitew. Przykładem mogą być również frazy Homera. Podczas wojny trojańskiej pod dębem udzielano pomocy rannemu Sarpedonowi (V, 692-693), a Apollo i Atena, przybrawszy postać sępów, odpoczywali na nim od trudów bitwy (VII, 59-60, 22)⁴⁴. Wolno przy tym założyć, że Słowacki nie czerpał z przekładu Dmochowskiego, który zastąpił słowo „φηγός” – „dąb” (w tekście „φηγῶ”) bukiem.

Cytuje⁴⁵:

ἔζεσθην ὄρνισιν ἐοικότες αἰγυπιοῖσι
φηγῶ ἐφ' ὑψηλῆ πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο,

(VII, 59-60)

(Apollo i Pallada) siadają wysoko
Na buku Zeusowym, właśnie jak dwa sępy⁴⁶
(VII, 49-50)

ἀλλήλοισι δὲ τῷ γε συναντέσθην παρὰ φηγῶ·

(VII, 22)

Zabiegli sobie drogę przy Zeusa buku

(VII, 13)

Postępowanie autora tłumaczenia mogło wynikać z zasad retoryki średniowiecza. Jak stwierdzał Curtius: „wyróżniła ona bowiem trzy style, którym odpowiadają określone zajęcia, drzewa i zwierzęta i które wywodzą się kolejno z Wergiliuszowych *Bukolik*, *Georgik* i z *Eneidy*. [Na przykład – R.M.] *stilus humilis* stosowny jest do życia pasterskiego i jego

⁴⁴ Por. E. R. Curtius, dz. cyt., s. 194.

⁴⁵ Tekst *Iliady* cytuję z wyd. Homer, *Ilias. Übertragen Von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern*. Im Ernst Heimeran Verlag 1961.

⁴⁶ Tłumaczenie tekstu greckiego podaje z wyd. Homer, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, Wrocław 1950.

drzewem jest buk⁷⁴⁷. Prawdopodobnie za sprawą takiego właśnie przekładu autor pragnął zbliżyć tekst eposu do konwencji bukolicznej, a inaczej mówiąc, nadać eposowi charakter arkadyjski. Słowacki odrzucałby zatem wersję Dmochowskiego i zmieniałby ową arkadyjską perspektywę tłumacza, pozostając, zgodnie z oryginałem, przy słowie „dąb”. Można przyjąć, że romantyk, posługując się takim gatunkiem drzewa, przeobraża wskazaną powyżej scenę z *Iliady*. U Słowackiego, inaczej niż w eposie, okaleczony Derwid nie schroni się pod bezlistnym dębem i nikt nie udzieli mu pomocy. Opis cierpiącego na drzewie Weneda, jak zostało to już ustalone, stawałby się paralelny z obrazem *Yggdrasila*.

Ale metaforyczne przedstawienie króla Wenedów jako dębu skłania do poszukiwania jeszcze innego źródła inspiracji twórcy dramatu. Jeśli by uznać *Ragnarök* za lustrzane odbicie chaosu Złotego Wieku w okresie początków świata, to *Yggdrasil* ze swoją przerzedzoną koroną byłby odwróconym odwzorowaniem wiecznie zielonego dębu z *Metamorfoz* Owidiusza. Drzewo Jowisza, z którego sączyły się złociste miody:

flavaque de viridi stillabant illice mella
(I, v. 112)

i spadały dorodne żołądziej:

et quae deciderant patula Iovis arbore glandes
(I, v. 106)

– pojawiło się u łacińskiego poety właśnie w opisie Złotego Wieku. Stanowił on „*prima [...] aetas*” (I, v. 89) – „pierwszy wiek”, czas wiecznej wiosny, który nie znał przemocy, zbrodni i wojen. A szczęśliwi mieszkańcy „*sine milite usu*” (I, v. 99)⁴⁸ – „bez użycia wojska” prowadzili bez troskie, błogie, szczęśliwe życie. I było to nieodzowne *decorum* krajobrazu idealnego, a zarazem niezbędny element *loci amoeni*. Drzewa odgrywały w nim bardzo ważną rolę, ponieważ ich cień chronił przed palącym słońcem mieszkańców Południa. Przyjemny chłód pozwalał na chwilę odpoczynku. Istotny był gatunek drzewa, od którego zależały kształt i wielkość cienia, oraz unoszący się w powietrzu zapach, stwarzający miły nastrój.

⁴⁷ E. R. Curtius, dz. cyt., s. 207, przypis 35.

⁴⁸ Fragment *Metamorfoz* Owidiusza cytuję z wyd. J. Wikarjak, *Poetae Latini*, Warszawa 1981, s. 186-187.

Curtius przypominał, jak wybór odpowiedniego rodzaju drzewa mógł być przedmiotem sporu między pasterzami. Podczas gdy Lakon proponuje: „Słodsza będzie pieśń, gdy usiądziesz pod oliwką w tym gaju”, Komatas ma inne zdanie: „Tam nie pójdę. Tutaj rosną dęby i cibora i słodko tutaj brzęczą pszczoły przy swych ulach [...]. Cień jest nieporównanie większy niż u ciebie, a sosna zrzuca swe szyszki” (Teokryt, V, 31 i nn.)⁴⁹. Z opisu wynika, że dąb ze względu na swoją rozłożystą koronę był ulubionym gatunkiem arkadyjskiego sztafażu. „Drzewa więc albo grupy drzew – pisał dalej Curtius – źródło albo strumień dla odświeżenia, trawiasty brzeg, gdzie można by usiąść”⁵⁰, nadają arkadyjski charakter okolicy. Bo „pochwała platana trwa przez całą starożytność. Pod platanami starożytni pisali wiersze i prozę, filozofowali”⁵¹. Ten rodzaj zajęcia stanowił ich *otium*, które – w przeciwieństwie do zwykłych, prozaicznych zajęć (*negotium*) – pozwalało na bardziej wyrafinowane spędzanie czasu. Miły dla oka obraz zielonego, rozłożystego drzewa przywoływał równie przyjemne odczucia. Budził radość i szczęście. „Topole, palmy i platany w późnoantycznym ogrodzie Claudiana były – przypomniał Jarosław Marek Rymkiewicz – podobnie jak ludzie szczęśliwe i zakochane”:

Szczęśliwe drzewa i w drzewach zakochane
I palma się ku palmie skłania,
Topola do topoli, platan do platana
Wzdycha i szepczą do siebie olszyny⁵².

O takich drzewach pisał też neoplatonczyk Bernardus Silvestris, autor *De mundi universitatae sive megacosmus et microcosmus* (XII). Swoje dzieło zwieńczył on poetycką pochwałą, która sławiła narodziny świata, a tym samym stanowiła opis krajobrazu idealnego. Dzieło filozofa trafnie scharakteryzował autor *Myśli różnych o ogrodach*. Rymkiewicz stwierdził, że Silvestris „zapisując tę pochwałę [...], wykorzystał antyczny topos, opisał krajobraz idealny i kazał płynąć źródlanym wodom poprzez szczęśliwe lasy: *Inter felices silvas*”⁵³.

⁴⁹ E. R. Curtius, dz. cyt., s. 197.

⁵⁰ Tamże, s. 194.

⁵¹ Tamże.

⁵² J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 40. Przekład tekstu Klaudiana autorstwa Rymkiewicza według *Claudii Claudiani Carmina*. Recognovit J. Koch. Lipsiae 1893, s. 93-94.

⁵³ Tamże, s. 41. Zob. C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford

Tak więc topos drzewa lub grupy drzew stał się nieodzownym elementem *loci amoeni* i był potem często wyzyskiwany w tradycji literackiej. Niezwykle interesujące spostrzeżenia na ten temat sformułował również Ryszard Przybylski. Autor *Ogrodów romantyków* przedstawił romantycznego artystę jako miłośnika przydomowego ogródka. Cytuję:

Kiedy w swojej samotni w Pâquis pod Genewą po raz pierwszy zanurzył ręce w trumnie Rzeczypospolitej, wyciągnął z tego prochu najpierw księgi Jana Kochanowskiego. Język i poezję czasów Zygmuntofskich potraktował jako ewangeliczne ziarna, z których wyrosnie kłos odrodzonego duchowo narodu. Ale jedno z tych ziaren było nasieniem drzewa i wyrosło mu tam, na wygnaniu, w ogromną lipę czarnoleską, strażniczkę „białego polskiego domu”, w którym odbywało się i odbywa nadal misterium trwania i duchowego rozkwitania polskości⁵⁴.

Słowacki zaś pisał:

Lubiłem lipę, co nad sławnym Janem
Cień rozstrzelony zbierała pod siebie
I co rok miodu obdarzała dzbanem
Niewymyślnego w żądzach i potrzebie,
Co była drugim poety mieszkaniem,
Głośna słowików-szpaków narzekaniem.

(*Podróż do Ziemi Świętej...VI*, 49-54)

„I dworki pozostawione w kraju – stwierdzał słusznie badacz – przekształciły się nagle w «twierdze polskości», w mityczny Czarnolas. Lipa przy dworze stała się polskim Partenonem, ogródek pod oknami wirydarzem szczęścia, odgradzonym od historii i jej okrucieństw rzędem malw⁵⁵. Ale taki arkadyjski *hortulus conclusus* nie zawsze można było wyczarować oczami poetyckiej wyobraźni. W *Lilli Wenedzie* brakuje lasu, zieleni, nie ma szemrzących strumyków, nie śpiewają ptaki. I najważniejsze: nigdzie nie ma wiecznie zielonego, rozłożystego dębu, lipy... Fraza, za pomocą której poeta opisał drzewo, wiąże się z wyglądem Derwida – starego *Yggdrasila* – podkreślmy – odwróconym obrazem młodego platana.

Owidiuszowy dąb, z którego korony sączyły się złociste miody i spadały dorodne żołędzie, służące za pokarm szczęśliwym ludziom, stał się symbolem narodzin świata. Wiecznie zielone drzewo Jowisza

1953, s. 92.

⁵⁴ R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 71.

⁵⁵ Tamże. Tekst Słowackiego cyt. za: R. Przybylski.

nie tylko zapewniało egzystencję mieszkańcom, ale samo stanowiło esencję życia.

W dramacie Słowackiego dąb nie pełni takiej funkcji. W przeciwieństwie do arkadyjskiego drzewa z *Metamorfoz* Owidiusza, Derwid-*-Yggdrasil* nie zapewni swoim poddanym opieki, gdyż jemu również grozi niebezpieczeństwo. Sędziwy ojciec, niczym uschła roślina, nie stanie się dawcą nowego życia. Można przyjąć, że poeta, podobnie jak czynił to Claudianus, spleta obraz drzewa z kondycją człowieka. Zmienia jednak charakter antyczno-średniowiecznego toposu. Drzewo w dramacie Słowackiego nie rośnie – żeby powołać się z kolei na Silvestrisa – w szczęśliwym lesie – i ponownie na Claudiana – wśród palm, olszyn i topoli. Nie ma kogo obdarzyć miłością, ku komu się skłaniać, wzdychać i szeptać. Samotnie rosnące wywołuje stan smutku i przygnębienia. Podobne uczucia przeżywałby król Wenedów. Ale znajdujące się na pustkowiu, ogołocone z liści i nie rodzące owoców drzewo nasuwa również skojarzenie z szubienicą. Interpretacja wydaje się tym bardziej uzasadniona, że w planie Gwinony zawieszenie zakładnika na gałęzi stanowi jeden ze sposobów doprowadzenia go do śmierci. W takim ujęciu wyobrażany przez Słowackiego dąb-szubienica staje się zwiastunem zgonu Derwida⁵⁶.

Inspiracją do zilustrowania zbliżającej się śmierci starca za pomocą obrazu uschłego drzewa mógł być wiersz Kajetana Koźmiana. Stanowi on przykład zespolenia toposu cmentarza-ogrodu i nieodzownych w nim drzew. Cytuje:

Przy grobie starca ciemne ramię zwiesza jodła,
Na mogiłę, co kryje tkliwej żony szczątki,
Wierzba jak lzy ciekące spuszcza wiotkie prątki;
Lilie śnieżne, róże myrtem spłotłe razem,
Są pamiątką dziewicy, jak były obrazem.
Pierwiosnki i stokrocie, barwinki, jaśminy
Wiją się po mogiłce drobniuchnej dzieciny.

Autor, dzięki opisowi różnych gatunków roślin, podkreślił wiek i kondycję zmarłych ludzi. I tak ciemnozielona jodła stanowi obraz starca, wiotka, delikatna wierzba – tkliwej, wrażliwej żony, białe lilie – młodej dziewczyny, zaś drobne kwiatki: pierwiosnki, stokrotki, barwinki i jaśminy – bardzo małego dziecka⁵⁷.

⁵⁶ Podobną scenę mordu przez powieszenie znajdujemy w *Balladynie* (Śmierć Pustelnika).

⁵⁷ Por. J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 59. Tekst Koźmiana cyt. za: J. M. Rymkiewicz według wyd. K. Koźmiana, *Ziemiaństwo polskie. Poema w czterech pieśniach*, Wrocław 1839, s. 167. Por.

Myśl Słowackiego podążałaby w podobnym kierunku. Utożsamienie Derwida z dębem pozwala mniemać, że kondycja drzewa zmienia się wraz z położeniem bohatera. Dawniej potężny król państwa, teraz bezsilny starzec już wkrótce podzieli los świata zmarłych. Na temat związania toposu ogrodu z toposem cmentarza celne uwagi sformułował Rymkiewicz. Zauważył on, że

[...] przekształcenie toposu nie było [...] dziełem modernistów. Nie wyciągnęli nawet konsekwencji z przemian, którym topos podlegał w wieku XVIII i XIX. W opisywanych przez nich ogrodach panowała złota i purpurowa jesień, ponieważ melancholijna jesień była najpiękniejszą i wymarzoną porą roku w ogrodach Delille'a. Świecił księżyc, ponieważ księżyc był ważnym elementem idealnego krajobrazu Gray'a, drzewa traciły liście, ponieważ suche i nagie drzewa miały szczególną wartość symboliczną dla teoretyków sztuki ogrodowej wieku XVIII i malarzy wieku XIX. Topos nie został więc ani wzbogacony nowymi znaczeniami, ani zakwestionowany⁵⁸.

Można chyba powiedzieć, że elementy, które wskazał badacz i które należą do takiego krajobrazu, są również obecne u Słowackiego. W dramacie nie ma wprawdzie mowy o jesieni, ale barwy, którymi operuje poeta, czyli złoto i purpura, nasuwają skojarzenie właśnie z tą porą roku⁵⁹. Tutaj prawie wszystko ma kolor krwi. Jej barwę wolno utożsamiać z purpurą. Krwawe są: Roza i jezioro Gopło, okaleczony Derwid, a nawet jasne włosy Lilli, służące do otarcia oczodołów ojca. Słowacki operuje również barwą złotą – wieńce druidów, ich bursztynowe serca, a także złote struny harfy. Jak przystało na krajobraz cmentarny, jest również i księżyc, nazwany „słońcem umarłych”. Zaś szubieniczne drzewo, miejsce Derwidowej kaźni, może wyobrażać nagrobny krzyż.

Ł. Zabielski, *Cyncynat polski. O „Ziemianstwie polskim” Kajetana Koźmiana i „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. I: „Wokół straży nocnych” *Bonawentury*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2011, s. 603-634.

⁵⁸ J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 61. Zob. J. Delille, *Les jardins. Poème*. Nouvelle édition, considérablement augmentée, Paris 1801, s. 20. Tłumaczenie polskie w: F. Karpiński, *Dziela*, t. III, Lipsk 1836, s. 106. Rymkiewicz wskazywał również: „[...] na obraz niemieckiego malarza Gaspara Davida Friedricha *Mężczyzna i kobieta patrzący na księżyc* (1819), gdzie jesienny i skalisty krajobraz ozdobiony jest nagim i suchym drzewem o powykręcanych konarach i korzeniach” – tamże, s. 238, przypis 50.

⁵⁹ O barwach w twórczości Słowackiego zob. Z. Lubertowicz, *Paleta barw i klejnotów w utworach Słowackiego*, Brody 1909/10; D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

II

Postać króla Wenedów wydaje się również paralelna z Odynem. Bohatera Słowackiego łączyłyby z bogiem doznane cierpienia: wiszenie na drzewie, dobrowolne przebicie się włócznią, oślepienie oraz fakt, że obaj są kapłanami i poetami⁶⁰.

Jednak Odyn to przede wszystkim bóstwo wojenne. Jego pojawienie się zawsze wywołuje spory i doprowadza przeciwników do walki. Również Derwid wydaje się obdarzony jakimś odynicznym pragnieniem walki. Jako potwierdzenie tej tezy niech posłużą słowa samego bohatera: „Ja czuję w sercu jakąś moc zabójczą,/ która mym słowom da moc zabijania,” (I, 3, v. 239-240). Owa moc jest zdolnością darowaną jakby z góry i ma charakter transcendentny. Aby podkreślić jej znaczenie, Słowacki w tej samej frazie słowo „moc” powtarza dwukrotnie. W pierwszym z wymienionych wersów została ona określona jako „moc zabójcza”, w drugim nazwana „mocą zabijania”. Owa „moc” mogłaby odnosić się do osoby, która ma zdolność do pozbawienia kogoś życia. Derwid, jako przywódca Wenedów, musi poprowadzić ich do boju oraz wydać rozkaz zabicia lechickiego wroga. Nie czyni jednak tego orężem, lecz – jak przystało na poetę – przez słowa pieśni-poezji. Pieśń, jak odyniczne runy, ma rozpalić w rycerzach bojowego ducha tak, aby byli oni zdolni stawić czoła najeźdźcom.

Zarówno więc w pierwszym, jak i w drugim wyrażeniu Słowacki wypowiadałby tę samą, ale powtórzoną myśl. Jednakże epitet „zabójcza” zastosowany na określenie mocy, którą Derwid odczuwa w swoim sercu, wolno odczytać też w inny sposób. Osoba doświadczająca „zabójczego” uczucia cierpi, podobnie jak przyszła ofiara. A to sprawia, że Derwid dobrowolnie chce się zabić. Wbiwszy sobie sztylet, jak odyniczną włócznię, w samo serce, w przeciwieństwie do rannego tylko boga, ginie (V, 5, v. 228). Trzeba jednak zaznaczyć, że przyczyny udreki obydwu cierpiętników są różne. O ile bowiem tortury Odyna wynikają z jego woli, o tyle

⁶⁰ Więcej na temat skandynawskiego boga wojny zob. L. P. Słupecki, *Mitologia skandynawska w epoce Wikingów*, Kraków 2003, rozdział *Odyn*, s. 96-128.

O ofierze Odyna na Yggdrasilu pisałam już w części pierwszej, w podrozdziale *Drzewo-Yggdrasil*. Zob. przypis 97.

Warto jeszcze tu dodać, że oślepienie Odyna odbyło się w ten sposób, że bóg oddał swoje oko w zamian za możliwość czerpania wiedzy ze źródła mądrości, które znajdowało się pod opieką Mimira. Opowiada o tym *Völuspá* (29) Reseniusa. Słupecki wskazuje też na pieśń *Gylfaginning* (15) z *Eddy prozaicznej* (tamże, s. 116).

król Wenedów doświadcza ich jako zakładnik Lechitów. Jednak wydaje się, że w obu przypadkach los bohaterów jest już przesądzony i wszystko dzieje się zgodnie z nakazem Fortuny.

Tortury, których doświadcza bóg, wzbogacają go wewnątrz. Poruszając się na granicy życia i śmierci, poznaje tajemnicę egzystencji: obcuje zarówno ze światem ziemskim, jak i z tym, co przynależy do sfery *sacrum*. Odyn, zdobywszy w zaświatach wiedzę tajemną, powraca do ziemskiego życia. „Jego krzyk [spowodowany dotkliwym bólem – R.M.] można uznać za tożsamy z pierwszym krzykiem niemowlęcia i znak ponownych narodzin. Ale jest to już inny Odyn, bogatszy o zdobytą wiedzę”⁶¹. Podobnie działoby się z Derwidem: odyniczna męka umożliwia starcowi nie tylko nabycie jeszcze jednego nowego doświadczenia, lecz także służy pewnemu duchowemu odrodzeniu króla. Można przypuszczać, że Derwid, wzorem bohatera „północnych” mitów, stanie się jak gdyby nowo narodzonym dzieckiem. To pozwoli mu jeszcze zacieśnić kontakt ze światem nadprzyrodzonym i uzyskać magiczną, tajemną wiedzę. Bo przecież – jak myśleli romantycy – doświadczenie przeszłości, a zarazem zdolność do rozumienia przyszłości „czyni z dziecka filozofa, mędrca, który patrzy na życie przez pryzmat śmierci [...]”⁶². W *Lilli Wenedzie* tym mędrce, a zarazem i poetą byłby Derwid. Doświadczenie cierpienia implikowałoby duchowe dziecięctwo starca oraz pozwalałoby mu oglądać świat oczyma dziecka. Wydaje się, że Derwid-*puer* patrzy na świat przez pryzmat własnej śmierci. Dzięki temu uzyskuje dostęp do wiedzy tajemnej: wiedzy o życiu i śmierci.

Można zatem uznać, że Słowacki poprzez wprowadzenie wątku odyniczności Derwida przeobraża i rozbudowuje tradycyjny topos *puer-senex*. W ujęciu poety dziecko-starzec to już nie tylko – jak u Curtiusa – mądry chłopiec lub w odwróconej wersji – młody duchem starzec, ale pogodzony z losem, nowo narodzony człowiek, którego doświadczenie cierpienia pozwala mu więcej wiedzieć i rozumieć. W takiej interpretacji postać Derwida staje się również przekształconą poetycką figurą *puer-senex*. Pierwszy z członów – *senex* odsyłałby do wieku bohatera, drugi – *puer* wiązałby się z jego odynicznym cierpieniem.

⁶¹ Tamże, s. 120.

⁶² L. Libera, *O dziecięcym filozofie Słowackiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XIV-XV, 1979-1980, s. 113. Do artykułu badacza nawiązę jeszcze w dalszej części rozdziału. Teraz jednak chciałam zwrócić uwagę na romantyczne rozumienie „dzieciństwa”.

Innymi słowy: ta złożoność kreacji Weneda upoważnia do konkluzji, że owe – by tak nazwać – Derwidowe *iuvenitas* i *senium* należałyby rozpatrywać w dwóch kategoriach: pierwszą w odniesieniu do sfery duchowej bohatera, drugą zaś – do jego cielesności.

III

Kolejną udręką Derwida jest jego oślepienie. Lilla Weneda, widząc okaleczonego ojca, zwraca się do Rozy słowami: „Widzisz, płaczący usiadł na kamieniu/ I duma jako stary bocian ślepy” (IV, 4, v. 646-647). Król porównany do ślepego bociana płacze i rozmyśla nad swoim losem. Metaforyczne przedstawienie Derwida jako bociana można odczytać w różny sposób⁶³. Istotne wydają się antropomorficzne określenia i nazwy czynności, którymi posługuje się poeta: „płaczący”, „stary”, „ślepy”, „usiadł”, „duma”. Zespolenie aspektów odsyłających do człowieka i ptaka zostałyby wyrażone we frazie: „usiadł na kamieniu”. Z jednej strony czynność siedzenia na kamieniu odnosi się raczej do ptaka, z drugiej zaś – do osoby. Warto zauważyć, że obraz bociana najczęściej jest kojarzony z jego postawą, gdy ten stoi na jednej nodze. A to powoduje wyprostowanie sylwetki i uniesienie głowy w górę. Taka postawa może podkreślać powagę i dumę ptaka, podobnie jak u władcy bądź króla. Wyobrażony w ten sposób bocian trafnie obrazowałby dostojność Weneda.

Jednak w omawianej frazie Derwid-bocian nie stoi, lecz jak człowiek „usiadł”. Podczas gdy siedziskiem króla winien być jego królewski – można mniemać – kamienny tron, tutaj zostaje on zamieniony na zwykły kamień. Wydaje się, że Słowacki upodabnia Derwida-bociana, wędrownego ptaka, do znajdującego się w nieustannej podróży żebraka, który przysiadł na chwilę, aby odpocząć. W innej frazie zakładnik sam przecież tak siebie nazywa: „I chcesz tu z króla uczynić żebraka?! Już mię z postaci masz prawie żebrakiem” (IV, 3, v. 264-265).

Na temat Derwida pisała Elżbieta Wesołowska w artykule *Królewscy tułacze u Seneki, Szekspira i Słowackiego*. Autorka, opisując paralelne motywy występujące w utworach wymienionych autorów, uznała, że „zdetronizowany Derwid [...] uosabia”, jak na przykład: Tyestes, Edyp,

⁶³ Wnikliwą analizę ptasich motywów u Słowackiego daje Dorota Kulczycka: „*Jestem jak człowiek, który we śnie lata...*”. *O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004.

Gloucester, „dar wieszczenia” czy utratę wzroku, ale „trudno jednak mówić o nim jako o tułaczku czy wygnańcu”⁶⁴. Zdaniem autorki:

Tułaczka u wielkich nowożytnych ma wymiar umowny i symboliczny jako znak pozbawienia pewnych zasadniczych wartości, o które należy się ubiegać, czy jest to szacunek ze strony dzieci, czy królewski splendor. To tułaczce „na smyczy” własnych błędów z przeszłości lub nieludzkich cierpień⁶⁵.

Osąd Wesołowskiej wydaje się nieco uproszczony. Przykładem może być omawiana przeze mnie fraza: „usiadł na kamieniu”. Jeśli zostanie ona poddana głębszej analizie, to przed czytelnikiem jawi się postać zdetronizowanego króla Wenedów jako tułacza. Można zgodzić się z badaczką, że tułaczka Derwida ma wymiar umowny, symboliczny. Warto jednak dodać, iż – poprzez motyw kamienia symbolizującego chwilową przystań – odgrywałaby ona istotną rolę. Wiązałaby się z toposem domu, a raczej jego braku. Kamień bowiem, kojarzony z mocą i siłą, powszechnie uważa się za kamień węgielny, który – jak nakazuje zwyczaj – należy położyć pod budowę nowej siedziby. W przypadku bohatera Słowackiego byłoby inaczej. Zakładnik Gwinony na zawsze został pozbawiony swojego królestwa. Jego dom nie istnieje. Co więcej, siedzący na kamieniu Derwid sprawia wrażenie jakby go pilnował, strzegł jakiejś ruiny – można sądzić – tego, co zostało z jego domostwa. Bo przecież – zgodnie z przepowiednią Rozy – nadgoplańska kraina zostanie zamieniona w step umarłych. Na wenedyjskiej ziemi nie pozostanie więc kamień na kamieniu.

O motywie zrujnowanego domu pisał Mikołaj Sokołowski w książce *Nikt tylko Mickiewicz*. Autor porównał stosowne ustępy IV części *Dziadów* Mickiewicza i poematu *Outis Nemo* von Huttena. Cytuje:

Oba opisy powrotu do domu [...] przedstawiają Nikogo: obdartego żebraka i szaleńca, który pojawia się w obejściu, gdzie panują kompletny bałagan i degrengolada. Gustaw wspomina o chwastach porastających podwórko, widać, że od dawna opieka nad domostwem nie była sprawowana. U von Huttena ruina domu odmalowana jest nieco innymi barwami. Wszędzie panuje chaos, sprzęty domowe leżą w nieładzie⁶⁶.

⁶⁴ E. Wesołowska, *Królewscy tułacze u Seneki, Szekspira i Słowackiego*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 277.

⁶⁵ Tamże, s. 278. O motywie domu szerzej: M. Burzka-Janik, *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Opole 2009.

⁶⁶ M. Sokołowski, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008, s. 72-73. Warto podkreślić, że przedmiotem badań Sokołowskiego był motyw Nikogo. Badacz sformułował następującą tezę: „W tradycji Nikogo, a szczególnie w poemacie von Huttena *Outis Nemo* kryją się załączki pomysłów roz-

Jeśli teraz, posługując się ustaleniami badacza, porównać sytuację Gustawa i Derwida, to trzeba sformułować następujący wniosek: o ile u Mickiewicza można mówić o podróży tułacza – podobnie jak Odysa – do dawnego domostwa, o tyle u Słowackiego tułaczka bohatera jawi się jako wygnanie z rodzinnego domu. Gustaw wędruje *domum*, Derwid zaś – *domo*. Takie odczytanie sceny w dramacie rodzi dalsze konsekwencje. Choć dom bohaterów Mickiewicza i von Huttena znajduje się w ruinie, to – można sądzić – że posiadają oni zdolność, aby przywrócić domostwu jego dawną świetność. Wydaje się, iż „brak troskliwej i opiekuńczej ręki”⁶⁷ mogłby zostać w jakiś sposób usunięty, skoro były mieszkaniem domostwa właśnie przybył do rodzinnego gniazda. Derwidowi taka sposobność została odebrana. Katastrofa, która spotkała wenedyjskiego króla, spowodowała całkowite zniszczenie jego domu. Pozostał jedynie kamień. A więc nie ruina nawet, lecz częśćka rodzinnej siedziby, której już nie będzie można odtworzyć.

Podobnie zatem jak u Mickiewicza, tak i w dramacie Słowackiego scena dotycząca domu staje się toposem. Poeta dla swojej koncepcji pozyskał mit homerycki, w którym została opowiedziana podróż powracającego do domu Odysa. Autor dramatu przekształcił ów mit i odwrócił jego sens. Skoro tułaczka Derwida odbywa się w przeciwnym kierunku niż Gustawa, to zmienia się charakter podróży obydwu bohaterów. Wolno zatem uznać, że wędrowka Gustawa ma charakter arkadyjski, zaś tułaczka Derwida – niearkadyjski⁶⁸.

Omawianą frazę dramatu można odczytać także w inny sposób. I ponownie kamień będzie odgrywał istotną rolę. Jeśli założymy, że stanowi on aprioryczne wyobrażenie kamienia nagrobnego, którego strzeże jego przyszły właściciel, to okaleczony król staje się wieszczem własnej śmierci. Epitet „ślepy” znaczyłby zaś tyle co ciemny i odsyłałby do, wyobrażanego przez ów kamień, Derwidowego grobu. Wydaje się, że takie odczytanie frazy upoważnia do sformułowania istotnej tezy. Słowacki, stylizując króla Wenedów na celtyckiego kapłana i przedstawiając go pod postacią siedzącego na kamieniu ptaka, stał się wyrazicielem idei religii

winiętych i twórczo przekształconych przez Mickiewicza w IV części *Dziadów*⁶⁷ – tamże, s. 63. Jednak zacytowany fragment z pracy Sokołowskiego – w moim ujęciu – ma na celu zwrócenie uwagi na motyw domu, który popadł w ruinę.

⁶⁷ Tamże, s. 73.

⁶⁸ O arkadyjskiej i niearkadyjskiej wizji domu jako Antydomu – określenie J. Farysej – zob. artykuł tejże, *Arkadia „z terminem ważności” – wizerunek domu w późnej twórczości Ewy Lipskiej*, „Pamiętnik Literacki” CI, 2010, z. 1, s. 55-89.

celtyckiej⁶⁹. Celtowie wierzyli, iż dusze zmarłych zamieszkują kamienie, rośliny i zwierzęta. Żeby uwiarygodnić ten sąd, warto powołać się na słowa Marcela Prousta, przytoczone przez Rymkiewicza:

Bardzo rozsądna wydaje mi się wiara celtycka, że dusze tych, których straciliśmy, uwięzione są w jakiejś niższej istocie dla nas aż do dnia – dla wielu nie przychodzi on nigdy – gdy nam się zdarzy przejść koło drzewa, wejść w posiadanie przedmiotu będącego ich więzieniem. Wówczas drżą, wołają nas i skorośmy je tylko poznali, czar pryska. Oswobodzone przez nas, zwyciężyły śmierć i wracają, aby żyć z nami⁷⁰.

Rymkiewicz posłużył się wypowiedzią Prousta, żeby stwierdzić, że „przeszłość nie jest rzeczą, którą się traci”⁷¹. Badacz, pisząc powyższe słowa, miał na myśli akt twórczy poety. Artyście „może przypaść w udziale nagłe i niezasłużone szczęście: szczęście napotkania w czasie minionym (lecz czy minionym?) wiersza, którego dykcja i rozkład akcentów będą mu tak bliskie, że zechce uznać go za napisany przez siebie”⁷². Sąd Prousta na temat celtyckich wierzeń skłaniałby więc do myślenia, że Słowacki, tworząc postać Derwida, nie traci nic z przeszłości. Poeta w postaci uwięzionego i skazanego na śmierć bohatera odtwarzałby mit poety i jego poezji. Zaklęta w kamieniu dusza wenedyjskiego króla wprawdzie nie jęczy, nie woła, jak chciał Proust, ale jej cierpienie i ból wyraża płacz Derwida-bociana. Już wkrótce, gdy zakładnik umrze, kamień stanie się więzieniem jego duszy, miejscem spoczynku zmarłego człowieka, jego przyszłym królewskim grobem, swoistym pomnikiem pamięci o dawnym królestwie.

Takie potraktowanie kamiennego siedziska Derwida odsyłałoby więc do cykliczności. Kamień to duchowe *iunctim* ziemi i nieba, symboliczne zespolenie świata żywych i zmarłych. Wydaje się, że „ślepy”, „stary”, płaczący Derwid nie przynależy ani do jednego, ani do drugiego z nich. Jest wprawdzie, oczekującym na swoją śmierć, ociemniałym starcem, ale porównany do bociana, przez swoją ślepotę, upodabnia się do bezbronnego ptasiego pisklęcia, które dopiero co wykluło się z jaja.

Podobnie jak we frazie, w której zostały opisane odyniczne cierpienia Derwida, także tutaj Słowacki przedstawiałby Weneda jako *se-*

⁶⁹ Zob. J. B. Bouché, *Les Druides*, Paris 1844 oraz C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, Brody 1911.

⁷⁰ J. M. Rymkiewicz, *Czym jest klasycyzm: manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, s. 10.

⁷¹ Tamże.

⁷² Tamże.

nex i *puer* równocześnie. We wcześniej omawianej już scenie pierwszy z członów toposu odsyłałby do realnego wieku bohatera, drugi zaś – do jego kondycji duchowej. Natomiast w analizowanych wersach zarówno *senex*, jak i *puer* odnoszą się do cielesności Derwida. W takim rozumieniu pierwszy z członów toposu można odczytać jako *senium* Weneda, drugim zaś – określić objawiającą się w nowym, ptasim wcieleniu Derwida jego *iuvenitas*. Cielesność tej ostatniej byłaby jednak tylko pozorną. Dzieje się tak dlatego, że metamorfoza Derwida w bociana obnaża jego duchowy powrót do stanu dziecięctwa. Wydaje się, że w ten sposób poeta wypukla cykliczne rozumienie czasu. Jednocześnie zaś ów powrót do Arkadii dziecięctwa stałby się załączkiem myślenia poety w duchu geazyjskim.

W tym miejscu warto powołać się na spostrzeżenia Leszka Libery, który w artykule *O dziecięcym filozofie Słowackiego*⁷³ podjął temat szczególnej „preferencji dziecięcości”⁷⁴ w twórczości poety. Badacz zwrócił uwagę, że zagadnienie to nie dotyczy tylko tzw. okresu mistycznego Słowackiego, lecz ma swoją genezę już w *Godzinie myśli* i w *Kordianie*. Ustalenia Libery są istotne, gdyż stają się inspiracją dla poszukiwania owej preferencji również w *Lilli Wenedzie*. We wcześniej jednak wypada za autorem wyjaśnić jej istotę. Otóż owa „preferencja dziecięcości” polega na powiązaniu metempsychicznej idei porządkującej filozofię (gnose) Słowackiego z permanentnym uczestnictwem w niej dziecka. Tylko bowiem „dzieci albo też filozofowie z kwalifikacją do regresu w dzieciństwo” mają dostęp „do księgi natury”⁷⁵. Innymi słowy: zostaje ona ujawniona jako „kontaminacja empirii przyrodoznawczej oraz iluminacji Ducha-Dziecka”⁷⁶. Przy czym owa – jak inaczej nazywa ją badacz – „historia naturalna Słowackiego” jest zarówno „rewelacją Ducha”, jak i „modlitwą dziecięcą”, której fragment wypada tu zacytować: „Pozwól mi Boże, że jako dzieciątko wyjąkam dawną pracę żywota i wyczytam ją z form, które są napisami mojej przeszłości” (*Genesis z Ducha*, s. 47)⁷⁷. Duch budzi się zatem „w nowym dzieciątku”⁷⁸. Powtórzę za au-

⁷³ L. Libera, dz. cyt., s. 111-121.

⁷⁴ Tamże, s. 111.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże, s. 112.

⁷⁷ Tamże, s. 111. Fragment tekstu Słowackiego cytuję za autorem artykułu.

⁷⁸ Tamże, s. 118.

torem artykułu: „Duch uzyskuje świadomość przeszłości a tym samym i przyszłości w momencie zaistnienia w dziecku, ożywia materię gwałtownie”⁷⁹ i czyni to poprzez różnie ujawniającą się iluminację. Mogą nią być: „sen, somnambulizm poetyckiego natchnienia, «wybuch światła»” lub też wspomniana już „objawiona modlitwa”⁸⁰.

Jednak „to dzieciństwo – pisał dalej badacz – nie ewokuje szczęśliwego idealizowania życia i tęsknot eudajmonistycznych”⁸¹. Bohater Słowackiego (tu: Kordian) posiada bowiem aprioryczną wiedzę „o nicości i uśmiercającym działaniu czasu”⁸². U Słowackiego – Libera powołuje się tu na Skwarczyńską – można mówić o „pogromie dziecięcej arka-dii”⁸³. W *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* „dziecko wypełni [więc – R. M.] rolę odwrotną do gwarantującej pogodę uczuć, sielskość, bez-troskę, radosną tkliwość”⁸⁴. Cytuję za badaczem: „Dalej zantejski sędzia i sędzina,/A między nimi synek niedołązny” (*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* – DW, t. IX, s. 27)⁸⁵.

Dzieci-duchy Słowackiego: przywołany przed chwilą bezimienny „synek”, ale też Kordian, Anhelli, Eolion oraz bohaterowie *Króla-Ducha* – Wodan, Ziemowit, Mieczysław – uczestniczą więc „w egzegezie – objawieniu legendy narodowej [oraz – R.M.] odsłaniają procesy rządzące historią i pełnią rolę mędrców historiozoficznych”⁸⁶. Obdarzeni nadprzyrodzonymi zdolnościami, stają się oni rewelatorami narodowej historii, rozumianej tu apriorycznie i jako nieodzowne *continuum* tej już minionej. Odnosząc spostrzeżenia Libery do *Lilli Wenedy*, można pokusić się o następującą tezę: owo – nazwijmy je – duchowe dzieciństwo ma swoje przełożenie w dramacie. Poeta wpisałby je w kreację Derwida, w którym dokonuje się metamorfoza: *senex* staje się *puer*. A inaczej: cielesne *senium* bohatera domagałby się ujawnienia jego duchowej *iuventas*. Obudzenie ducha następowałoby więc nie w ciele dziecka, jak u Kordiana, Anhellego, Eoliona lub wspomnianych bohaterów *Króla-Ducha*, lecz – w ciele starca króla Wenedów.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże, s. 114.

⁸² Tamże, s. 115.

⁸³ Tamże, s. 117.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże, s. 119.

U Derwida – aby sparafrazować Liberę – kontaminacja empirii oraz iluminacji dokonywałyby się nie poprzez sen, wybuch światła czy modlitwę, lecz poprzez wstrząs, jakim stawałoby się doznane przez bohatera cierpienie. Różne byłyby jego formy: powieszenie za włosy, prażenie się w gorącym słońcu, dziobanie przez kruki, oślepienie, a potem także ob rzucanie kamieniami, uwięzienie w węzowej wieży i morzenie głodem. Lilla wymyśla trzy sposoby przerwania owej udręki: odcięcie toporem „wisielca” przez Polelum, poskromienie jadowitych gadów grą na harfie i nakarmienie ojca sokiem z lilii. Wszystkie próby uwolnienia Derwida są niebezpieczne. W pierwszym przypadku istnieje obawa o utratę oczu powieszonoego, w drugim i trzecim – pojawiają się węże zagrażające życiu nie tylko zakładnika, lecz także Lilli. Można zatem uznać, że owe próby, podobnie jak doznawane przez Derwida cierpienia, także mają charakter wstrząsu. Przypuszczalnie w bohaterze dokonuje się, jeśli już nie pełna, implikująca empirię, iluminacja, to na pewno jakaś jej część. Będzie ona ujawniać się w odnycznym cierpieniu, które pozwala Derwidowi wznieść się na wyższy, genezyjski poziom i zaistnieć jako dziecko, czy inaczej mówiąc, duchowo odrodzony *puer*. Warto przy tym zauważyć, że podobnie jak u innych bohaterów Słowackiego, Duchów-dzieci, ów spirytualny powrót Derwida do Arkadii dziecięctwa nie ewokuje w pełni eudajmonii. Chociaż próby uwolnienia króla będą udane, to jednak bohater zginie.

*

We frazie, w której Słowacki porównuje Derwida do bociana, warto zwrócić również uwagę na jeszcze jeden szczegół – pozostający tylko w wyobraźni czytelnika – czerwony dziób ptaka. Jego barwa odsyła do koloru krwi. Apriorycznym wyobrażeniem czerwonego dziobu bociana mogą być pokrwawione usta Derwida. Oto cytat ilustrujący ten obraz:

Usta położył na strunach, całuje,
A te niedobre struny i niewdzięczne
Usta mu krwawią. –

(IV, 3, v. 335-337)

Król, składając pocałunek na harfie, kaleczy usta, a te zaczynają krwawić. Użyte przez Słowackiego epitety „niedobre” i „niewdzięczne” na określenie strun instrumentu po oderwaniu prefiksu „nie” stałyby się antonimami. Struny byłyby więc dobre i wdzięczne. Tak się jednak nie

stanie. Obraz ust Derwida nabiera charakteru profetycznego. Za chwilę, bo w tym samym akcie (IV), w kolejnej scenie (4) zostaną one zastąpione przez poetę wyobrażanym czerwonym, bocianim dziobem Derwida. Metaforyczne przedstawienie króla jako bociana może odzwierciedlać stan, w którym bohater nie ma możliwości porozumienia się z otoczeniem. Wyobrażany dźwięk, wydawany przez Derwida, pozwala przypuszczać, że jego głos brzmi teraz jak bociani klekot-bełkot zniewolonego poety. Pozbawionemu harfy Derwidowi pozostaje tylko płacz, który w jakimś sensie zastępuje jęczący dźwięk instrumentu.

Czynność płaczu odsyłałaby równocześnie do żalu i cierpienia dziecka. Ów domniemany bociani klekot mógłby także symbolizować pierwsze niemowlęce próby posługiwania się mową. Brak harfy stawałby się dla starego Derwida pewnym *transitum* do stanu dziecięctwa. Inaczej mówiąc, kolejne jego doświadczenie cierpienia – odebranie przez Lechitów magicznego instrumentu – projektuje metamorfozę bohatera *senex* w *puer*. Być może jest to również predylekcja do genezyjskiej modlitwy Słowackiego, który jak dziecko będzie chciał wyjąkać „dawną pracę żywota z form” z zapisów jego przeszłości. Opis Derwida porównanego do ślepego, płaczącego bociana byłby też symbolem jego zniewolenia oraz wyobrażałoby stan rozbicia arkiadyjskiego świata, w którym żył jako szczęśliwy władca Wenedów. Dzieje się tak dlatego, gdyż ptak jest symbolem nowego życia. Metaforyczny opis bohatera można więc odczytać w ten sposób: Derwid-bocian nie spełni swojej roli, nie będzie kontynuatorem rodu. Walka Wenedów z Lechitami zakończy się katastrofą. W takim rozumieniu poeta czyni z Derwida-bociana zwiastuna nie życia, lecz śmierci.

Jarosław Ławski w książce *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie* dokonał interpretacji motywu bocianiego gniazda. Autor, przeprowadziwszy paralelę między motywami występującymi w *Marii* Malczewskiego oraz w poemacie *Jan Bielecki* Słowackiego, doszedł do następującego wniosku: w pierwszym z wymienionych utworów bocianie gniazdo jest symbolicznym obrazem wieczności, boskości. „Tu gniazdo – pisał badacz – to dom, trwałość pokoleń, symbol powodzenia, zakorzenienia”. Natomiast u Słowackiego („I tak szczęśliwy, że nad jego domem/ co wiosny bocian nowe gniazdo wije./ Lecz dzisiaj ptaka wypłoszę z gniazda,/ jękiem i dymem, iskrami promieni” – v. 113-116) pełni ono rolę niepomyślnej wróżby, jest zapowiedzią katastrofy. Jan „nie stworzy rodziny, nie doczeka dzieci [...]”. I wypada też się zgo-

dzień z dalszym wywodem badacza: „Między szlachecką Arkadią XVI czy XVII wieku ukazywaną w poezji ziemiańskiej a rozbitym *universum* byronicznej powieści rozciąga się przepaść. Raz wydzwignąwszy się z nieszczęścia (niewola Jana), trzeba się w nim pogрузić na powrót i już ostatecznie”⁸⁷.

W *Lilli Wenedzie* znakiem bocianiej fatalnej wróżby nie jest więc, jak w wymienionych utworach, obraz domu z gniazdem, lecz sam bohater w postaci starego i okaleczonego ptaka. Jednak sytuacja Derwida przypomina położenie Jana. Król Wenedów – aby ponownie powołać się na badacza – nie wydzwignie się z nieszczęścia, będzie tkwił w lechickiej niewoli aż do momentu samobójczej śmierci.

IV

Wydaje się, iż porównanie Weneda do wędrownego ptaka odsłania z sobą jeszcze jeden istotny kontekst. Siedzący na kamieniu bocian jest pozbawiony „powietrznego żywiołu” (Rymkiewicz). Poetycka koncepcja Słowackiego zmieniałaby istniejący porządek arkadyjskiej tradycji, w której ptaki odgrywały ważną rolę. Jak przypomniał Rymkiewicz:

śpiewały [one – R.M.] na łące opisanej przez Berceo, śpiewały jutrznie Panu w ziemskim raju Dantego. Nie było chyba chrześcijańskiego sielankopisarza, który nie wspominałby o ptakach i o ich czystym prawie anielskim śpiewie. Ta miłość do ptaków – pisał badacz – wynikała zapewne z przekonania, że są one bliżej Boga niż ludzie i że ich śpiew, chwalaący Pana, jest piękniejszy niż śpiew człowieka⁸⁸.

W dramacie cały ten ptasi ład wydaje się zakłócony. Derwid-bocian nie posiada zdolności latania, a więc nie znajduje się „bliżej Boga”. Ponadto nie potrafi pięknie śpiewać. Rolę „anielskiego śpiewu” miała bowiem spełniać jego harfa, z której – wobec grożącego mu niebezpieczeństwa – nie jest on w stanie wydobyć harmonijnego dźwięku. Derwid mówi o niej w ten sposób:

Czy to duch mojej harfy rozplakanéj
Stoi przede mną w promieniach; i skrzydła

⁸⁷ J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s. 160-161. Fragment utworu Słowackiego cytuję za badaczem.

⁸⁸ J. M. Rymkiewicz, *Myśli...*, dz. cyt., s. 210. Zob. Berceo de G., *Milagros de neutra señora*, w: J. Chabas, *Antología general de la literatura española*, La Habana 1995, s. 24-25.

Roztworzył, jakby z płaczącymi jęki
Już odlatywał do nieba. – Ha! –
(IV, 3, v. 324-327)

Porównanie harfy wydającej płaczące tony do jej uskrzydłonego ducha pozwala wysnuć wniosek, że wprawdzie Derwid-bocian nie został obdarzony „powietrznym żywiołem”, ale ten dar jest w posiadaniu jego magicznego instrumentu. Wszystkie bowiem przymioty dotyczące harfy odnoszą się do obecnej kondycji Derwida. Instrument, a właściwie jego duch, pełni teraz rolę ptaka stojącego z rozpostartymi skrzydłami, szykującego się do podniebego lotu. Czynność stania – jak w przypadku bociana – świadczyłaby o dumie, a jednocześnie odsyłałaby do stanu gotowości. Ptak wkrótce odleci do nieba, a tym samym król Wenedów zakończy swój ziemski żywot. Zwieńczenie wypowiedzi bohatera – okrzyk „Ha!” – wyrażałoby radość z końca jego udręki. Słowacki w omawianych frazach „grałby” więc czasownikami: „usiadł” oraz „stoi”. Z poprzedniego fragmentu wynikało, że siedzibą wenedyjskiego króla, porównanego do celtyckiego ducha, był kamień, na którym siedział pozbawiony żywiołu powietrznego, zniewolony i oślepiiony Derwid-bocian, w omawianym zaś – staje się nią harfa. Obdarzony skrzydłami duch instrumentu „stoi w promieniach” – oślepiającym blasku słońca, jakby był gotów do uniesienia się w przestworza.

W tym miejscu wypada powołać się na myśl Chojnackiego, który twierdził, iż „domeną poezji jest nie tylko sfera «ducha», uczuć, a więc to, co ją najsilniej wywyższa, lecz także – równie ważna sfera wolności [...]”⁸⁹. Badacz odniósł swój osąd do innej frazy utworu (słowa Derwida o pieśni – V, 5) i powiązał ją z ideą tyrtejskiego zadania twórczości⁹⁰. Przywołany pogląd badacza trafnie ujmuje koncepcję Słowackiego w interpretowanym przeze mnie fragmencie. Skoro bowiem harfę wolno uznać za symbol poezji, to porównanie jej do ptaka, który rozpościera skrzydła, aby w każdej chwili móc wzbić się w przestworza, ową domenę ducha, implikuje zarazem bezgraniczną wolność aktu tworzenia i brak jakichkolwiek dłań ograniczeń⁹¹.

⁸⁹ H. Chojnacki, dz. cyt., s. 159.

⁹⁰ Por. tamże.

⁹¹ Por. M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzykalne. Literackie konteksty idei musica instrumentalis*, Toruń 2010. Tegoż badacza tekst w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I: *Principa*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012.

Jednak scena, w której poeta przedstawia harfę-ptaka, może stanowić też przeformułowany topos ptasiej cytry. Aby ujawnić prawdopodobną parafrazę w dramacie, odwołam się do tekstów zebranych przez Curtiusa. Autor podaje kilka przykładów utożsamienia instrumentu z ptakiem. Cytuję stosowne frazy z tekstu Argote Luis de Góngora – *Soledad*, I, 556:

Pindadas aves cítaras de pluma.
 Malowane ptaki, pierzaste cytry.
aladas musas, que de pluma leve
enganada su oculta lira corva...
 uskrzydłone muzy o lekkich piórach,
 jego czarowna, ukryta rogata lira...
aquel violin que vuela
 owe skrzypce, które latają⁹²

– oraz Calderona (*El Magico prodigioso*, II, sc. 19):

El ave, que liberal
Vestir matices presume
Velor cítara de pluma
 Ptak, któremu wydaje się,
 że może przybierać dowolne odcienie
 szybka pierzasta cytra⁹³.

Zatem „pierzasta cytra”, „o lekkich piórach [...] lira”, latające „skrzypce”, to instrumenty, których atrybutem jest żywioł powietrzny. Ich animizację poeci osiągają poprzez upodobnienie do ptaków. Tak samo – wydaje się – postępuje Słowacki. Aby jeszcze podkreślić: wyobrażenie harfy, a właściwie jej ducha (aniola?) podobnego do ptaka, stanowiłby przetworzony i zaadaptowany przez poetę tradycyjny topos ptasiej cytry. Słowacki rozwijałby jego sens. W dramacie bowiem nie tylko instrument jest utożsamiony z ptakiem, ale także Derwid-bocian, a właściwie jego duch, którego skrywa harfa. Twórca dramatu wprowadzałby jeszcze jedną istotną zmianę. Jego „ptasia cytra” nie jest „czarowna”, jak na przykład lira u Gorgona, lecz wydaje z siebie „płaczące jęki”. Instrument u Słowackiego podlega nie tylko animizacji, jak w omawianym toposie, lecz także antropomorfizacji. W jękach „ptasiej cytry” odzwierciedlony został ból człowieka-ptaka.

⁹² E. J. Gates, *The Metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia 1933, s. 95 i nn. – *Sonet 337 (Ob-ras*, wyd. Millé y Gimenez, s. 521 – D. Alonso, *Ensayos sobre poesia española*, 1944, s. 204), cyt.za: E. R. Curtius, dz. cyt., s. 287.

⁹³ Fragment wiersza Calderona cyt. za: tamże, s. 288.

Można więc sformułować wniosek, że autor *Lilli Wenedy*, tworząc metaforyczne obrazy Derwida-bociana, przeobraża tradycyjne *topoi*. Pod płaszczyzną arkadyjskiej metaforyki kryją się cierpienie i rozpacz oczekującego na śmierć Weneda.

Wenedowie i Lechici

Wiktor Hahn, powołując się na tekst listu dedykacyjnego, zamieszczonego w wydaniu dzieła, skłonny był uznać, że Słowacki opisując wojnę Lechitów z Wenedami przeniósł na karty dramatu walkę Rzymian z Helwetami. O takiej stylizacji świadczyć też miała postawa tytułowej bohaterki – Lilli Wenedy, która wzorem Helwetki Julii Alpinuli udaje się do obozu wroga, aby prosić o uwolnienie swojego ojca⁹⁴.

Kleiner porównał walkę Wenedów z Lechitami do bitwy między Cosdroasem a Heraclionem w *Wywyższeniu krzyża* Calderona. Zauważył jednak, iż źródłem inspiracji dla Słowackiego mógł być opisany w eddaicznej pieśni *Völuspá* Zmierzch Bogów lub zagłada Burgundów z eposu o Nibelungach. Wskazał także na występujący zarówno w mitologii antycznej, jak i w *Eddzie* mityczny motyw „walki olbrzymów z nowym, słabszym, karłowatym, ale jednak zwycięskim pokoleniem”⁹⁵.

Stanisław Zabierowski, czytając *Lillę Wenedę* według judeo-chrześcijańskiego klucza, twierdził, że poetyckiej parafrazy katastrofy, która spotkała Wenedów, wolno upatrywać w egipskiej niewoli Izraelitów. Pozbawienie wenedyjskiego ludu harfy można zaś rozumieć jak utratę biblijnej arki przymierza⁹⁶.

Podążając tropem badaczy, wolno doszukiwać się też innych prael i rozważać, dlaczego bitwa Wenedów z Lechitami nie mogłaby być (na przykład) poetycką wizją „północnego mitu” wojny między dwoma różnymi rodami bogów: Asami i Wanami albo – stanowić poetyckiej parafrazy walki olbrzymów i karłów z mitologii Północy. Nie o to jednak tutaj chodzi. Za Kleinerem uznajmy, że ostateczną bitwę, którą Wenedowie mają

⁹⁴ Por. W. Hahn, *Studyum nad genezą Lilli Wenedy*, Lwów 1894, s. 11. Badacz powołuje się na wcześniejsze ustalenia szwajcarskich literaturoznawców.

⁹⁵ J. Kleiner, dz. cyt., s. 280-281.

⁹⁶ Por. S. Zabierowski, *Tragedia wenedyjska*, Katowice 1981. Analizy *Lilli Wenedy* badacz dokonał także w artykule *Krąg archetypów w „Lilli Wenedzie”*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego”, Katowice 1969, nr 1.

stoczyć z Lechitami, Słowacki stylizuje na Zmierzch Bogów (*Ragnarök*). Równie jednak istotne dla koncepcji poetyckiej *Lilli Wenedy* jest prześledzenie: Kto właściwie w utworze jest *puer*, a kto *senex* – Wenedowie czy Lechici? Jakie to rodzi konsekwencje dla zrozumienia idei Słowackiego?

I

Wenedowie wydają się starsi od Lechitów. Można przypuszczać, że poeta wykreował ich na olbrzymów z mitologii Północy.

Dwa walczące ze sobą plemiona różnią się swoim charakterem, co zostało uwypuklone za pomocą motywu serca. U Wenedów serca są określone jako „bursztynowe” i porównane do złotych, czystych słońc (*Prolog*, v. 117-119). Użyte przez poetę środki stylistyczne ewokują kolor żółty, kojarzony z barwą miodu. Ów zaś przywodzi na myśl wyobrażenie ludzi o pogodnym i miłym usposobieniu.

Słowacki, tworząc opis serc Wenedów, mógł odwołać się do *Odysei*⁹⁷ Homera.

Cytuję:

ὤς ἔφατ', ἐν στήθεσσι καθαρπτόμενος φίλον ἦτορ·

(Homer, XX, v. 22)

Rzekł Ulis, gromiąc serce; a to wodzy słucha

(Przybylski, XX, v. 27)

Tak mówił [Odys – R. M.], zwracając się do swego milego
w piersiach serca. A cierpliwe serce było mu posłuszne
i to nie ustannie.

(Wójtowicz XX, v. 22-23, s. 22)

⁹⁷ O ile nie zaznaczono inaczej, przekłady fragmentów *Odysei* Homera podaję w dwóch wersjach: dziewiętnastowiecznej, którą, zakładam, znał Słowacki – *Odyseja Homerowska ku czci Ulisa Laertowicza z Itaki w śpiewach dwudziestu czterech. Przekładnia Jacka Idziego Przybylskiego, w Drukarnii Grebłowskiy [Kraków] 1815 roku* – oraz współczesnej. Czynień tak ze względu na to, aby czytelnik mógł łatwiej zrozumieć sens zacytowanego tekstu. Korzystam przy tym z opracowania H. Wójtowicza, dz. cyt.

Frazy ilustrują serce Odyseusza implikujące jego miłe, spokojne, łagodne usposobienie. Uwagę zwraca greckie „*φίλος*” – w tekście „*φίλον*” – oznaczające: „kochany”, „drogi”, „miły”, „przyjemny”, „pożądany”, a także „przyjaciel” i „ulubieniec”. Epitet „posłuszne” oraz przysłówki „nieustannie” podkreślają zrównoważony charakter bohatera. W dramacie postacią o takim usposobieniu⁹⁸ wydaje się utożsamiona ze złotą harfą⁹⁹ Lilla Weneda. Jej jasne włosy poeta porównuje do strun instrumentu (V, 5, v. 183). Celne uwagi na temat związania motywu serca kapłanki i harfy sprecyzował Marcin Lul. Jak pisał:

Prefigurację mistycznej ofiary serca przynosi historia poświęcenia się Lilli Wenedy. Konstrukcja tej postaci opiera się na podwójnym „rusztowaniu” złożonym z obrazu serca i symbolu harfy, mówiących „głosami” wzajemnie sobie odpowiadającymi. Znacząca w planie zdarzeń i nadbudowanych nad nim sensów symbolicznych wydaje się zwłaszcza „zamiana” harfy na martwe ciało i serce Lilli, zapowiedziana niejako przez samą ofiarodawczynię („bo w mojem sercu/ jest tyle złotych strun, jak na tej harfie./ Lecz wszystkie pękną od razu z boleści/ Jednym wyrazem ojcowskim stargane” (IV, v. 357). Harfa i serce są w *Lilli Wenedzie* znakami tragicznej wyższości prawa ducha w stosunku do ziemskiej idei panowania nad wrogami¹⁰⁰.

W swoich rozważaniach skupię się na innych aspektach zacytowanej i zinterpretowanej przez badacza frazy, poddając ją własnej analizie.

Przedstawiony opis, znajdujących się w sercu Lilli, złotych strun ma swoje odzwierciedlenie w scenie, gdy Derwid sprzeciwia się żądaniom Gwinony. Bohater oznajmia, że nie zechce poddać się jej „palcom targającym [jego – R.M.] żyły”. A ze swego wywołanego bólem jęku „nie zrobi” pieśni (I, 3, v. 220 i 221). Słowem, które łączy zacytowane przez Lulę i przywołane przeze mnie frazy, jest czasownik „targnąć”. W wersach oma-

⁹⁸ K. Kardyni-Pelikánová stwierdziła, że łagodna i niewinna postać Lilli Wenedy „jest tylko pozorem pokrywającym kameleonową zmienność, przebiegłość, umiejętność przeistaczania się czy maskowania dla osiągnięcia własnych celów”. Dowodem mają być słowa Gwinony o Lilli: „Klnę się wam na dusze./ Że ta dziewczyna cierpi pomięszanie./ Lub pomięszanie cierpi, lub fałszywa;/ a w jej białości tyle jest kolorów/ Jako na szyi gołębia”. Por. sąd badaczki: *Lilla Weneda Słowackiego wobec mitu Słowianina o gołębim sercu*, „Prace Polonistyczne” XXXII, 1976, s. 195-196.

⁹⁹ Na temat roli eolskiej harfy u romantyków zob. J. M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 155-159.

¹⁰⁰ M. Lul, *Symbolika i metaforyka serca w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Ate-ny, Rzym, Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2008, s. 206-207.

wianych przez badacza ma on formę przymiotnika „stargane”, natomiast w moich – imiesłowu współczesnego „targającym”. Kontekst podstawowego wyrazu „targnąć” w obu ustępach nie zmienia się. Czasownik ten oznacza „szarpać” i w takim znaczeniu można odnieść go do strun instrumentu.

Ze słów Lilli wynika, że jej serce jest sprzęgnięte z harfą. Instrument zachowywałby się więc jak organ ludzki, struny zaś zostałyby utożsamione z ludzkimi żyłami¹⁰¹. O ile w pierwszej z omawianych fraz (Lul) słowo „żyły” pozostaje tylko w sferze domysłu, o tyle w słowach Derwida wyraźnie jest o nich mowa. Dosłownie wypowiedź Lilli można zrozumieć w ten sposób: żyły w jej sercu „pękają z bólem”. Stanie się to, gdy będą one „jednym wyrazem ojcowskim stargane”. Inaczej mówiąc, jedno słowo Derwida zadecyduje o tym, czy struny-żyły zostaną „stargane”, poszarpane. Jeśli król nie ugnie się pod żądaniem Lechitów, nie wyda harfy – Lilla zginie. Możliwe jest też inne odczytanie tego fragmentu. Struny-żyły serca bohaterki zostaną „stargane”, poszarpane na wieść o cierpieniu, śmierci Derwida. A zatem wtedy Lilla umrze. Serce Derwidowej córki byłoby nie tylko tożsame z odczuciami harfy, lecz także z sercem jej ojca. W następnych wersach stanowiących wypowiedź Derwida, imiesłów „targającym” odnosi się do palców Gwinony, która ma zamiar „szarpać” żyły królewskiego serca. Tu z kolei jęk zadawanego bólu została utożsamiona z dźwiękiem wydobywającym się z harfy symbolizującej poezję.

Zarówno jednak w słowach Lilli, jak i Derwida kryłoby się odniesienie do żył, które targane, szarpane niczym struny harfy mogą w każdej chwili pęknąć. To spowoduje utratę życia bohaterów. Wydaje się, że Słowacki posługuje się całym polem semantycznym słowa „żyły”. Wyraz, użyty w liczbie pojedynczej, nie tylko odsyłałby do ścisłego znaczenia: żyła jako organ ludzki, lecz także budziłby skojarzenie z weną twórczą (por. łac. *vena* – żyła). Uprawnione zatem jest takie odczytanie frazy: gdy żyły-struny będą targane, szarpane lub po prostu pękną, to wówczas *vena* artysty, czyli jego moc twórcza, zostanie przerwana.

Upodobnienie strun instrumentu do żył może być przekształconym motywem z eposu Homera. Cytuję:

¹⁰¹ O porównaniu strun instrumentu do żył można przeczytać w wierszu W. Broniewskiego *Przyjacielu, los nas poróżnił*. Zob. na ten temat M. Janion, *Dzieje harfy*, w: *też*, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 212.

ὥς ἄρ' ἔφαν μνηστῆρες· ἀτὰρ πολύμητις Ὀδυσσεύς,
 αὐτίκ' ἔπει μέγα τόξον ἐβάστασε καὶ ἶδε πάντη,
 ὡς ὄτ' ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ἀοιδῆς
 ῥηιδίως ἐτάνυσσε νέω περὶ κόλλοπι χορδῆν,
 ἄψας ἀμφοτέρωθεν ἐϋστρεφὲς ἔντερον οἴος,
 ὥς ἄρ' ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς.
 δεξιτερῇ δ' ἄρα χειρὶ λαβὼν πειρήσατο νευρῆς·

(Homer, XXI, v. 404-410)

Tak bochatyr łuk napiął bez wywarcia siły
 I prawicą doświadczył natężoney żyły.
 Ta pod jego palcami tak zawarczy potem,
 Jak gdy jaskółka [pisownia autora – R.M.]
 fruknie skrzydełek tarkotem.

(Przybylski XXI, v. 406-409)

Tymczasem przemądry Odys podniósł wielki łuk. Obejrzał go na wszystkie strony. Jak kiedy człowiek dobry znawca formingi i śpiewu, łatwo naciąga strunę na świeżym kołku, z obu stron chwyciwszy mocno skręconą strunę z owczego jelita, tak wtedy Odys bez trudu napiął wielki łuk. Prawą ręką zaraz chwycił i zbadał cięciwę. A ona pięknie zaśpiewała, głosem podobnym do jaskółki.

(Wójtowicz XXI, v. 404-411, s. 22)

Jak słusznie zauważył Wójtowicz: biegły we władaniu łuku Odys został porównany do utalentowanego, zawodowego artysty. Motyw jaskółki pełni podwójną rolę. Z jednej strony poeta zaznacza piękny dźwięk, „śpiew” napiętego łuku, z drugiej zaś przepowiada szczęśliwy los dla Odyseusza i zgubę dla zalotników¹⁰². Słowem łączącym frazy eposu i dramatu jest greckie „*νεῦρον*” – w tekście „*νευρήσ*”, które oznacza: „ścięgno”, „żyła”, „nerw”, „siła”, „sprężystość” i „struna”. Skoro Słowacki przy konstruowaniu opisu harfy sięgał do Homera i porównał struny instrumentu do żył, to należy jeszcze zwrócić uwagę na inne wynikające stąd implikacje. Słowa „*νεῦρον*” używa się również na oznaczenie „cięciwy łuku”, a więc broni Greków. Wolno sądzić, że taką rolę w dramacie ma odegrać harfa. Słowacki poszerzałby zatem pole semantyczne instrumentu. W postępowaniu poety można odkryć również edaiczne motywy.

¹⁰² Por. H. Wójtowicz, dz. cyt., s. 22.

Jak już zostało to powiedziane, w dramacie harfa, podobnie jak *cithara* w *Völuspie*, pełni bowiem rolę rogu bojowego. W tym znaczeniu instrument stanowi pewnego rodzaju broń w rękach Wenedów. Od napiętych, gotowych do wydania bojowego sygnału strun harfy, jakby cięciwy napiętego łuku, zależą siła i powodzenie bohaterów podczas wojennych zmagañ. W takim ujęciu omawiany instrument – przypomnijmy – niczym opisane w *Völuspie* złote *tafli*, pełni również funkcję narzędzia przeznaczenia. A to pozwala zrozumieć, jak ważne jest dla Wenedów utrzymanie harfy-broni. Od niej bowiem, dokładnie od jej strun, zależą nie tylko losy Derwida i Lilli, ale także innych Wenedów. Wolno bowiem sądzić, że w obliczu katastrofy zarówno znajdujące się pod szponami Gwinony i ewokujące dziecięcą wrażliwość serce króla, jak również „złote serca” – bursztynowe harfy Wenedów – mogą w każdej chwili pęknąć, ulec Lechitom.

Wydaje się, że w ten sposób Słowacki przekształca obraz Wenedów – *senes*-starszych, którzy są teraz *pueri*-młodszy, słabszy od swoich przeciwników.

II

Taka lektura analizowanych fraz upoważnia do sformułowania kolejnej tezy: Lechicy chcą pokonać Wenedów i stać się *senes* jak oni. Lechicką siłę autor dramatu stara się podkreślić poprzez kreację ich królowej Gwinony, „twardej skandynawskiej dziewczki”¹⁰³. Wydaje się, iż jej krzyk, porównany z odgłosami wydobywających się z paszczy psa (III, 4, v. 243, 248), nie tylko odsłania eddaiczny mit o Garmurze – co zostało już ustalone – ale również stanowi parafrazę fragmentu *Odysei*. Cytuję:

ὔστατα καὶ πύματα· κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει.
ὥς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα
ἄνδρ' ἀγνοιήσασ' ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι,
ὧς ῥα τοῦ ἔνδον ὑλάκτει ἀγαιομένου κακὰ ἔργα.

(Homer, XX, v.13-16)

¹⁰³ *Do Autora „Irydiona”. List II*. Fragment listu dedykacyjnego do wydania *Lilli Wenedy* cytuję z wyd. J. Słowacki, *Dzieła wszystkie. Dramaty*, red. J. Kleiner, wyd. II, Wrocław 1953, s. 288.

...lecz serce skomli w nim i boli
 Jak swych młodych szczeniuchów obchodząca
 Werczy na Nieznajomca i ukąsić szuka, (suka)
 Tak w piersi Bochatyra serce zawierzało,
 Gorszące się rozpustą i domu zakałą

(Przybylski XX, v. 16-20)

A jemu [Odysowi – R.M.] serce szczekało w piersi. Jak suka biega wokół słabych szceniąt i szczeka na człowieka, którego nie zna, i pragnie z nim walczyć, tak wtedy on szczekał z oburzenia wewnętrznego na podle czyny.

(Wójtowicz XX, v. 13-16, s. 21)

Fraza ilustruje scenę, w której Odyseusz staje się świadkiem miłosnych schadzek kobiet z zalotnikami w jego własnym domu. Gniew bohatera został porównany do serca zachowującego się jak suka broniąca własnych szceniąt. Słowacki prawdopodobnie przeformułował ustęp z Homera. Rozbija homeryckie porównanie na cząstki i adaptuje je do omawianych fraz utworu. O ile w eposie serce Odyseusza zachowuje się jak warcząca suka, o tyle w dramacie to wspomniany, donośny głos Gwinyony zostaje utożsamiony z dźwiękami wydawanymi przez wściekłego psa. Wydaje się, że taka koncepcja autora dramatu ma swoje źródło w użytym przez Homera słowie „*κραδίη*”/ „*καρδία*”. Określa się nim nie tylko „serce” rozumiane jako siedlisko uczuć i namiętności, lecz także „skłonność”, „chęć” i „pożądanie”. Ponieważ Gwinyonę kieruje myśl zgładzenia Derwida, wolno uznać, że owo słowo trafnie oddaje podszytą wściekłością pragnienie bohaterki.

Omówiona fraza Homera przypuszczalnie posłużyła Słowackiemu do stworzenia sceny, w której Krak, Arfon i Gwinynek zostali porównani do szczeniaków (II, 3, v. 193). Metaforyczne potraktowanie lechickich synów jako psich szceniąt jest wyszukany zabieg poetycki. Można sobie wyobrazić, że wściekłe na Derwida dzieci Gwinyony i Lecha wydają podobne do psich dźwięki. Źródła omawianej sceny wolno upatrywać też w innych frazach Homera. Cytuję:

ὣς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο νηλεί θυμῷ,
 ἀλλ' ὁ γ' ἀναίξας ἐτάροις ἐπὶ χεῖρας ἴαλλε,
 σὺν δὲ δῶα μάρψας ὥς τε σκύλακας ποτὶ γαίη

(Homer, IX, v.287-289)

Rzekłem; a on nie odrzekł w barbarzyńskiej chuci
 Lecz się nagle na moich Towarzyszów rzuci.
 Pozwie dwu w obie dłonie, każdego za ciemię,
 I obu, jak szczeniaków, uderzy o ziemię.

(Przybylski IX, v. 283-286)

Tak mówiłem, w jego bezlitosnym sercu nie było odpowiedzi. Wyciągnąwszy ręce i porwawszy dwóch naraz rąbnął nimi o ziemię, jakby to były szczenięta.

(Parandowski IX, v. 287-289)¹⁰⁴

Podczas gdy Homer mianem „szczeniaków” określa pożartych przez Cyklopa towarzyszy Odysa, Słowacki nazywa tak synów Lecha. Warto zwrócić uwagę, że zarówno autor *Odysei*, jak i twórca *Lilli Wenedy* używają zdrobnień. W języku greckim wyraz „σκύλαξ” – w tekście „σκύλακας” – oznacza nie tylko „psa”, „sukę”, lecz też „szczenie”. O ile jednak w eposie słowo to ma na celu uwypuklenie bezradności towarzyszy Odysa, o tyle w dramacie wyraża ono sposób postępowania lechickich dzieci, które zachowują się jak sfora rozwścieczonych, bezpańskich psów.

Zarówno pierwsza z omawianych scen, gdzie Gwinona została porównana do psa lub suki, oraz druga – ilustrująca postawę jej dzieci zachowujących się jak szczeniaki, łączą się ze sobą. Staje się to możliwe dzięki prawdopodobnemu przekształceniu fraz Homera. Trzeba bowiem zauważyć, że autor eposu używa słowa „σκύλακας” (nom. sing. „σκύλαξ”), którym onazywano również Cerbera. Skoro zaś Słowacki utożsamia postępowanie Gwinony z zachowaniem się wściekłego psa, to wydaje się, że przez porównanie Kraka, Arfona i Gwinonka do szczeniąt zaznacza silny, emocjonalny związek między synami a ich matką – są oni wściekli na Derwida jak ona. Można przypuszczać, że takie zachowanie bohaterki sprawi, że lechiccy synowie-*pueri* wyrosną na dojrzałych-*senes*, tj. bardziej od Wenedów zahartowanych w obchodzeniu się z wrogiem.

¹⁰⁴ *Wybór z „Odysei” Homera*. Tekst grecki z przekładem polskim J. Parandowskiego, wstęp i objaśnienia W. Madyda i J. Safarewicz, Wrocław 1956.

III

Dla uwypuklenia charakteru Gwinony Słowacki używa frazy, w której Derwid określa jej serce jako czarne. Cytuję:

Rzuć tu na podłogę
Twe czarne serce, pod moje kolana
(III, 4, v. 262)

W rozkazie króla uwagę zwraca wyrażenie „pod moje kolana”. Do słownie wersy wypadaloby zrozumieć tak: Derwid żąda, aby Gwinona rzuciła swoje serce pod jego nogi. Użycie przez poetę w jednej frazie słów „serce” i „kolana” przypuszczalnie ma swoje źródło „w apokryficznej *Oratio Manassae* [...], która – zauważył Curtius – załączona była do Wulgaty”. Cytuję za autorem: „i oto teraz zginam kolana mego serca” („*et nunc flecto genua cordis mei*”)¹⁰⁵. Kolana serca sugerują, że jest ono pokorne i należy do człowieka o łagodnym usposobieniu. W dramacie metafora została przeobrażona. Słowacki zastępuje wyrażenie „mojego serca” przez „moje kolana”. Posługuje się przy tym inwersją: zaimkiem dzierżawczym określa bowiem nie serce, lecz kolana. Taki zabieg poetycki pozwala poecie zilustrować zarówno postawę Derwida, jak i jego usposobienie. Król klęczy przed królową, a więc jest wobec niej pokorny. Natomiast serce Gwinony, określone przez poetę jako czarne, staje się synonimem jej gniewu i nienawiści. Rozkaz króla, aby zacytować ponownie: „Rzuć tu na podłogę [serce – R.M.]”, wolno zatem odczytać następująco: Derwid pragnie, aby Gwinona wyrzuciła z siebie złość i stała się tak pokorna jak on.

Można też inaczej odczytać tę frazę. Królowa jest osobą, która – chcąc wyrazić swoją wściekłość – mogłaby miotać się po podłodze. Należy zauważyć, że czarne, złe serce Gwinony „nie ma kolan”, nie jest pokorne, lecz „kipi nienawiścią”. Wydaje się, że inspiracją do stworzenia tej sceny dramatu jest również ustęp z eposu Homera. Cytuję:

κίονος ἑξάψας μεγάλης περίβαλλε θόλοιο,
ὑπόσ' ἔπεντανύσας, μή τις ποσὶν οὔδας ἴκοιτο.

(Homer, XX, v.466-467)

¹⁰⁵ E. R. Curtius, dz. cyt., s. 147.

... z góry liny okrętowej sięga,
 Co z wysokiego słupa wisiała tam tęga.
 Tę na stropowy pierścień zawlókł tak wysoko,
 Iż się nogi wiszących na ziemię nie zwłoka.

(Przybylski XXII, v. 462-465)

Do wielkiej kolumny przymocował linę z okrętu o czarnym dziobie, owinał dookoła okrągłego budynku z dachem stożkowym, rozciągając wysoko, by któraś nogami nie dotykała ziemi

(Wójtowicz XXII, v. 446-447, s. 24)

Fraza dotyczy sceny powieszenia rozpustnych dziewczek przez Odysa. Żadna ze skazanych nie będzie miała możliwości dotknięcia ziemi nogami, aby w ten sposób uchronić się przed śmiercią. Słowem-kluczem do ujawnienia homeryckiej parafrazy w utworze Słowackiego byłoby słowo „*οἰδας*” oznaczające „ziemię”, „podłogę”. Sens frazy mógłby zostać odczytany w ten sposób: Gwinona, postępując wedle rozkazu Derwida, ma rzucić na podłogę, na ziemię swoje serce. Zetknięcie serca z ziemią ewokuje jego pogrzebanie, śmierć. Derwid wydaje wyrok na Gwinonę: królowa ma umrzeć. Innymi słowy: gdy jej serce dotknie ziemi, bohaterka zginie. Takie wypadki przyśpieszą więc katastrofę.

Słowacki w kunsztowny sposób przekształcałby zatem ów ustęp z Homera. O ile rozpustne dziewczki czekała zguba, gdyż nie mogły stopami dotknąć ziemi, o tyle jej dotknięcie przez Gwinonę spowoduje nagły zgon Lechitki. Za pomocą tej parafrazy poeta obnaża bezsilność królowej. Teraz Derwid ma nad nią przewagę. Jest względem niej *senex* – bardziej dojrzały. Zdaje sobie bowiem sprawę, że los Wenedów i Lechitów został przesądzony – wszyscy zginą. A zloszcząca się Gwinona, jak rozkapryszone dziecko-*puer*, może tylko rzucać się na podłogę.

*

Analizowaną scenę wolno rozpatrzeć także w świetle innego dzieła Homera, *Iliady*. Zanim owa paralela zostanie ujawniona, odwołajmy się do ustaleń Artura Bednarowskiego. Autor artykułu *Słowacki jako tłumacz* [pisownia autora – R.M.] *Homera* był zdania, że kreśląc postać Derwida, poeta stylizował ją na greckiego kapłana Chryzesa¹⁰⁶. Warto więc zazna-

¹⁰⁶ Por. A. Bednarowski, dz. cyt., s. 73.

czyć pewne związki łączące obu bohaterów. Derwid, podobnie jak Chryzes, sprawuje funkcje kapłańskie i domaga się wydania własnej córki, która pozostaje w obozie wroga. Badacz zauważył, że Słowacki, dokonując parafrazy tekstu Homera, rozbudował tę scenę i dodał kilka wersów od siebie. Cytuję za autorem artykułu:

Homer:

Chryzes przybył do szybkich okrętów greckich z wielkim okupem,
aby uwolnić córkę [...] prosił wszystkich Achajów, najbardziej zaś obu
Atrydów, dowódców ludów.

Słowacki:

...Chryzes, kapłan Apollina,
Któremu wzięta była przez Greki dziewczyna,
Jedynaczka, najmilsze dziecko, córka droga,
W płaczu wznosił wprzód ręce, niosąc je do Boga,
A potem się przed ludźmi rzucił na kolana...

Agamemnon w odpowiedzi:

Odepchnął klęczącego starca przed kolany
I rzekł: „Precz stąd, żebraku, włóczęgo i szpiegu!”

Bednarowski tak konkludował swoje spostrzeżenia na temat parafrazy Słowackiego: „Tego wszystkiego nie ma u Homera i być nie mogło. Epos grecki ma w sobie chwile dramatyczne, lecz nigdy one nie wybuchają w tak gwałtowny sposób”¹⁰⁷. Zgodziwszy się z ustaleniami badacza, zwrócić uwagę na pewne zbieżności zacytowanego fragmentu wersji *Iliady* Słowackiego z tekstem dramatu. Cytuję (Gwinona):

Rycerze, proszę, zlitujcie się nad nim.
To człowiek biedny... to człowiek szalony.
Harfiarzu! klęknij.

¹⁰⁷ Tamże.

Derwid w odpowiedzi powiada (cytuję ponownie):

Rzuć tu na podłogę

Twe czarne serce, pod moje kolana.

(III, 4, v. 262)

W eposie poeta przedstawia Chryzesa, który klęczy przed Agamemnonem. Kapłan błaga wodza Greków o wydanie swojej córki. W dramacie Derwid nie klęczy, ale jest zmuszany przez Gwinonę do przybrania właśnie takiej postawy. Słowa wypowiedziane przez Agamemnona wobec Chryzesa: „żebraku, włóczęgo i szpiegu” oraz wypowiedź Gwinony skierowana do Derwida: „biedny”, „szalony”, „harfiarzu” stają się obelgami i mają podobne znaczenia. „Żebrak” jest bowiem synonimem włóczęgi oraz biednego człowieka, harfiarz zaś, to – według tradycji antycznej – prowadzący wędrowny tryb życia i obdarzony poetyckim szaleństwem ślepy aoid, który tworzy pieśni przy akompaniamencie harfy. Traktowany jako *hospes* (łac. gość, ale też przybysz, obcy) był często uznawany za *persona non grata*, a nawet szpiega¹⁰⁸.

Pewna paralela w omawianych fragmentach *Lilli Wenedy* i *Iliady* ujawnia się także we frazach z użyciem słów: „kolana”, „kolany”. U Homera czytamy: „A potem się przed ludźmi rzucił na kolana” oraz „Odepchnął klęczącego starca przed kolany”, w dramacie zaś: „Rzuć tu na podłogę/ Twe czarne serce, pod moje kolana”. W eposie Chryzes rzuca się na kolana, klęka „przed kolany” Agamemnona i – można sobie wyobrazić – jednocześnie obejmuje kolana wodza Greków. W dramacie Gwinona, a właściwie ucieleśniające jej postać „czarne serce”, na rozkaz Derwida ma uklęknąć, ukorzyć się przed nim. W obu tekstach Słowacki dla zachowania większej ekspresji posługuje się formami czasownikowymi: „rzuca się” oraz „rzuć”. W pierwszym przypadku chodzi o bohatera Homera, w drugim – o postać z dramatu.

Trzeba jeszcze dodać, że o ile na stylizację Derwida być może miała wpływ kreacja kapłana Chryzesa, o tyle przedstawiając Gwinonę jako kobietę o „czarnym sercu”, Słowacki prawdopodobnie miał na myśli Agamemnona. Epitet, który łączyłby postacie Lechitki i Greka, odnosi się do barwy. Wódz nazywany jest przez poetę czarnym Memnonem, królowa zaś postacią o czarnym sercu. Kolor ten kojarzy się przede wszystkim z żalobą i smutkiem. Może również odsyłać do człowieka o złym uspo-

¹⁰⁸ Por. na ten temat T. Compton, *Victim of Muses*, Washington 2006, s. 32.

sobieniu. Wydaje się, że Słowacki, kojarząc wymienionych bohaterów z czarną barwą, zaznacza nie tylko ich bezwzględny charakter oraz niejasne zamiary wobec Chryzesa i Derwida, ale także wyraża cierpienie żalobnika, ojcowski ból po stracie ukochanego dziecka.

O ile w świetle zanalizowanych tu zapożyczeń z Homera nieutulony w żalu Derwid stawałby się bezradnym *puer*, o tyle kreowana na greckiego wodza Gwinona umacniałaby swoją pozycję jako *senex*. Wydaje się, że będący pod jej władzą Lechici-*senes* wkrótce zwyciężą Wenedów. A zatem Słowacki, opisując serce lechickiej królowej, nie tylko uwypuklałby jej charakter, ale także – usposobienie żądnych władzy Lechitów. Podobnie jak w przypadku poetyckiej wizji Wenedów, także tutaj poeta przeformułowałby różne motywy i adaptowałby je do swojej koncepcji *puer-senex*.

Trzy próby

I

Trzy próby to wymyślone przez Lillę trzy sposoby na wyrwanie z lechickiej niewoli jej ojca i króla Wenedów. Pierwszy z nich Hahn uznał, powołując się na słowa Słowackiego z listu dedykacyjnego do Zygmunta Krasińskiego, za poetyckie odtworzenie bohaterskiego czynu Wilhelma Tella¹⁰⁹. Myśl Hahna powtórzył Kleiner. Słowacki, słowami Lecha skierowanymi do Lelum-Polelum, wyjaśnia, na czym ów sposób uratowania Derwida ma polegać:

Jest wieść, że celnie rzucacie toporem.
 Jeśli z was który o sto kroków rzuci
 Topór na ojca, i tak weń wymierzy,
 Że wiszącemu na drzewie za włosy
 Starcowi, tylko włos ustrzyże siwy:
 To będzie wolny razem ze swym bratem.

(II, 3, v. 288-293)

¹⁰⁹ Chodzi o wspomniany już drugi list *Do Autora „Irydiona”*. Por. W. Hahn, *Studium nad genezą...*, dz. cyt., s. 33 i nn. Szwajcarski łucznik, odmówiwszy złożenia ukłonu przed kapeluszem – symbolem władzy cesarskiej w Altdorf (Urli), został zmuszony przez habsburskiego władcę Gesslera, który groził mu śmiercią, do zestrzelenia jabłka z głowy swego syna. Udana próba strzału Tella uczyniła zeń nieustraszonego bohatera i późniejszego przywódcę powstania chłopskiego w Rütli.

Król Lechitów, przystając na pomysł Lilli, proponuje, aby jeden z braci Lelum lub Polelum odciął powieszonoego za włosy zakładnika z gałęzi drzewa. Jeśli próba zakończy się pomyślnie, Lech obiecuje, że król Wenedów i jego synowie będą wolni.

Scena ukazująca próbę odcięcia „wisielca” na drzewie oraz domyślna metafora Derwid-dąb pozwalają przypuszczać, że poeta ów pomysł zaczerpnął z zacytowanego poniżej ustępu *Iliady* Homera:

Ἴδομενῆα βαλεῖν· ὁ δὲ μιν φθάμενος βάλε δουρὶ
 λαϊμὸν ὑπ’ ἀνθιρεῶνα, διαπρὸ δὲ χαλκὸν ἔλασσεν.
 ἤριπε δ’, ὡς ὅτε τις δρυῶς ἤριπεν ἢ ἀχερωῖς
 ἢ ἐ πίτυος βλωθρῆ, τὴν τ’ οὔρεσι τέκτονες ἄνδρες
 ἐξέταμον πελέκεσσι νεήκεσι νήιον εἶναι·

(Homer, XIII, v. 387-391)

Srogi zwalony ciosem padł na ziemię Azy.

Jak głębokie siekiery odebrawszy razy

Wali się dąb lub sosna na górze wyrosła,

Lub topola, co pyszny wierzch do nieba wzniosła:

Tak padł Azy na ziemię, [...]

(XIII, v. 241-244)

Istotne w eposie greckiego poety jest porównanie ginącego na polu walki bohatera do ścięcia drzewa oraz narzędzia, którym wykonuje się ową czynność. Najpierw odniosę się do pierwszej z poruszonych kwestii. Homer stosuje pewną gradację wymienionych przez siebie gatunków drzew. Na początku pisze o dębie, potem zaś o sośnie i topoli. Wolno sądzić, że poeta, wymieniając jako pierwszy ten właśnie gatunek drzewa, uwypukla jego znaczenie. Jak wiadomo, dąb jest uważany za króla drzewostanu oraz kojarzy się z mocą i siłą – niezbędnymi walorami władcy-wojownika. Słowacki prawdopodobnie z tych samych powodów co Homer uznał dąb za godne odzwierciedlenie postaci wenedyjskiego króla-rycerza. Homeryckie zapożyczenie uzasadniałby również fakt, że w dramacie odcięcie Derwida-dębu, podobnie jak w eposie „powalenie” na ziemię greckiego wojownika, może spowodować śmierć bohatera.

Ważną rolę w zacytowanych ustępach pełnią również słowa, które – wydaje się – łączą frazy eposu z dramatem. Są nimi: „siekiery” u Homera oraz „topór” u Słowackiego. Użyte słowa oznaczają narzędzia, ale mogą one również pełnić funkcję broni. Warto odnotować, że w języku greckim zarówno siekiera, jak i topór są określane jednym słowem „πελέκεσσι”. Gdyby

zatem przyjąć, iż zacytowany fragment dramatu stanowi parafrazę ustępu Homera, to wolno sformułować następujący wniosek: poeta nie korzystał z przekładu Dmochowskiego, który tłumaczył „*πελέκεσι*” jako „siekiery”, lecz sięgnął bezpośrednio do oryginału. Z dwóch znaczeń greckiego słowa wybrał „topór”. Wydaje się, że takie postępowanie Słowackiego podyktowane zostało odniesieniem do mitologii Północy. Aby je ujawnić i zrozumieć, należy zwrócić uwagę również na frazy dotyczące rzutu toporem. Cytuję:

(Lilla do Lecha i Gwinony)

Dwóch macie synów tego starca w rękach:
 Otóż wybierzcie z nich którego losem,
 Dajcie mu w rękę topór wyostrzony,
 Niech o sto kroków stanie i toporem
 Rzuci na ojca-co? czy pozwalacie?

(II, 3, v. 267-271)

(Lelum do Polelum)

Pomyśl – ty dobrze władasz tém żelazem.
 Gdyby nie serce w tobie, to byś trafił;
 Więc zatruj serce na chwilę i pomyśl,
 Że to nie w ojca włos uderzyć trzeba,
 Lecz w łona ludzi tych, co będą czuli
 Hańbę ze swego zwycięstwa nad nami...
 Polelum! podnieś ten topór okropny,
 Przykuty do mnie za twą lewą rękę,
 Tyś niewolnikiem mojej ręki prawej:
 Ty cały jesteś moją ręką prawą:

(II, 3, v. 311-320)

Z pierwszego ustępu wynika, że wyrokiem losu do rzutu toporem wybrany zostanie jeden spośród synów Derwida: Lelum albo Polelum. Gdy wynik losowania jest już oczywisty, zadania tego podejmuje się drugi z wymienionych braci. Ma on ustrzyc włosy ojca w taki sposób, aby odciąć go od gałęzi drzewa. Drugi ustęp stanowi wypowiedź Lelum, który – znając rozterki Polelum (bohater obawia się, czy swoim rzutem nie zrani bądź nie zabije ojca) – prosi go o wyzbycie się wszelkich uczuć i emocji. Zadanie jest tym bardziej utrudnione, iż Wened, przykuty łańcuchem do swojego brata, ma je wykonać lewą ręką. Jednak Lelum udziela Polelum swojego wsparcia. Słowa „Ty cały jesteś moją ręką prawą” sugerują, że brat obdziela go siłą i umiejętnością swojej prawej dłoni.

We wspomnianym liście dedykacyjnym Słowacki pisał, że wzorem dla kreacji braci Lelum-Polelum była bliźniacza para z mitologii antycznej – Kastor i Polluks. Warto wspomnieć, że Dioskurowie, uznawani za opiekunów żeglarzy i wojowników, są symbolem wiernych i nierozłącznych przyjaciół. Ponadto istotna jest ich moc, dzięki której mają oni władzę nad piorunami. Oto fraza ilustrująca to powiązanie:

(Polelum z trupem Lelum)
 – Chmury! czarne chmury,
 Co uciekacie znad trupiego pola,
 Ostatnie miecąc pioruny – o! chmury,
 Podnoszę do was tę rękę w łańcuchu,
 Z tą drugą ręką mego brata trupa;
 Obie te ręce i ten łańcuch proszą
 O piorun jasny, litośny, ostatni...
 Cóż! nie słuchacie? – Więc tą ręką trupa
 I tym łańcuchem wzywam do walki
 Was, napelnione piorunami burze,
 Aż prośbą piorun wasz nie wywołany
 Wydrę przekleństwem.

(V, 8, v. 325-336)

Jeśli zatem nie prośbą czy rozkazem, to klątwą należy przywołać pioruny, aby wywołać pożar. W ten sposób Polelum będzie mógł podzielić los zmarłego brata. Wprawdzie nie zginie jak Lelum na polu walki, ale umrze na pogrzebowym stosie.

*

Zacytowany fragment zawiera w sobie jeszcze inny ukryty aspekt, którego wyjaśnienie pozwoli na ujawnienie obecności mitu Północy. Obdarzenie bliźniaczej pary mocą panowania nad piorunami oraz zdolnością posługiwania się toporem pozwala przypuszczać, że „rycerz [...] z Tella, z Kastora i z Poluksa złożony”¹¹⁰ wymyka się zamierzeniom Słowackiego i odsłania zupełnie inną stylizację bohatera. Wydaje się, że owego dwugłowego wodza Lelum-Polelum poeta kreuje na boga piorunów, Thora. Aby przybliżyć postać mitycznego bóstwa, posłużę się tekstem *Eddy prozicznej* w przekładzie Joachima Lelewela. Cytuję:

¹¹⁰ *Do Autora „Irydiona”*..., dz. cyt., s. 287.

Thor (piorun) jest bóg najślawniejszy i najmocniejszy, zwany często Asathor (Asów piorun? czyli bóg Thor) i Aukuthor (jadący Thor). Państwo jego Thrudwanger (siły pobyt czyli wysoki przybytek), a dwór Bilskermer miejsce przerażenia, w którym pałac z 540 salami. Jeżdżącego na wózku Thora czyli Aukuthora ciągną dwa kozły, Tannnioskur (zębami zgrzytający) i Tanngrissner (z zębami rzadkimi). Nadto posiada trzy kosztowności. Pierwszą jest obuch Mjolner (płatający, druzgocący), który rzucony sam powraca: znają go dobrze olbrzymi tak lodu, jak gór. Drugą Meigen giordernar (pas siły), który gdy zapnie, dwakroć sobie siły przymnaża. Trzecią rękawica żelazna, bez której obucha nie używa (*dämesaga* 19 (11))¹¹¹.

To, co wyróżnia Thora to: „płatający, druzgocący” młot („obuch”), „który rzucony sam powraca”, „pas siły” i „rękawica żelazna”. Gdyby więc zastosować paralelę Thor-Polelum-Lelum, trzeba by uznać, że postacie te łączą przede wszystkim: broń oraz związek z piorunami. O ile „północny” bóg posługuje się młotem (obuchem)¹¹², o tyle bohater Słowackiego toporem. Pozostałymi elementami uzbrojenia Thora były wspomniane przed chwilą: pas dwukrotnie dodający bogu mocy oraz wykonana z żelaza rękawica, bez której zostałby on pozbawiony możliwości celnego władania młotem. Wydaje się, że Słowacki wszystkie te elementy uzbrojenia – w formie przeobrażonej – wprowadza do swojej koncepcji. Pierwszy z nich może wyobrażać łańcuch, którym zostali skuci Lelum-Polelum, drugi zaś – dłoń Polelum, wyciągnięta do rzutu toporem i w ten sposób przypominająca kształtem rękawicę.

Uwagę zwraca materiał, z jakiego została ona wykonana (II, 3, v. 311). Poeta prawdopodobnie posłużył się tu znaczeniem łacińskiego „*ferrum*” – żelazo. Przypomnijmy, że było ono stosowane przez autorów antycznych na określenie wszelkich narzędzi i przedmiotów żelaznych, a także każdego rodzaju oręża. Słowo to zatem może odsyłać zarówno do żelaznej rękawicy, jak i do topora. Podobnie rzecz się ma z czasownikiem „władasz”, które występuje w analizowanej frazie. Nazwę czynności wolno odnieść zarówno do ręki, jak i do broni. Biorąc jednak pod uwagę, że wyobrażana – wykonana z żelaza – rękawica stanowi o umiejętności wojownika (bez niej przecież rzuty byłyby niecelne), można utożsamiać ją z żelaznym orężem.

¹¹¹ „*Edda*” to jest księga religii dawnych Skandynawii mieszkańców, Wilno 1828, s. 113.

¹¹² Ze względu na podobieństwo młota do maczugi Thora utożsamiano z Herkulesem, a także z Jowiszem. Zob. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 129 i nn.

Słowacki przekształcałby zatem mit o Thorze i włączałby go do swojej koncepcji podwójnego rycerza Lelum-Polelum. Wydaje się, że owa złożoność bohatera została zobrazowana poprzez żelazny łańcuch, który jak pas Thora tak naprawdę nie umniejsza, a wręcz przeciwnie – duplikuje siły wenedyjskiego wodza. Wszak Roza, powołując do życia Lelum-Polelum, zapowiada, że bracia, chociaż mają dwie głowy, muszą być jednym rycerzem-mścicielem. Dzięki ujawnionemu zapożyczeniu z mitologii Północy możliwe staje się zrozumienie kreacji podwójnego wojownika.

Omawiając elementy uzbrojenia Polelum-Lelum stylizowanego na Thora, warto podkreślić, iż zostały one przedstawione przez Słowackiego w kontekście sakralnym, schryścianizowanym. W celu wyjaśnienia koncepcji poety należy zanalizować następujące wersy dramatu (Polelum do Rozy):

Jam gotów – pieśnią zawołaj piorunów. –
 [.....]
 Wróżko, zawołaj piorunów; jam gotów...

(Roza Weneda):
 Podnieś do nieba rękę, z ręką trupa.
 Wołajcie oba gromów łańcuchami.

(V, 8, v. 304, 307-309)

Polelum domaga się od Rozy, aby wezwała pioruny. Będą one pomocne do zapalenia pogrzebowego stosu. Kapłanka spełni prośbę brata pod warunkiem, że wyciągnie on rękę w kierunku nieba wraz z ręką nieżyjącego Lelum. Poeta za pomocą tej frazy przedstawia więc obraz dwóch złączonych i skierowanych ku górze dłoni. Takie ułożenie rąk implikuje gest modlitwy. Jednak obraz modlącego się Polelum wraz z jego zmarłym bratem Lelum byłby niepełny, gdyby nie łańcuch, który ich łączy. Jak zostało to powiedziane, może on być synonimem „pasa siły” powodującego zwielokrotnienie mocy – Lelum i Polelum wspierają się przecież nawzajem – lub też symbolem niewoli, w jaką popadli obaj Wenedowie. Jednocześnie wolno mniemać, że za pomocą tego obrazu Słowacki nawiązał do losów uwięzionych uczestników powstania listopadowego. Ów krępujący ruchy rąk „pas siły” może bowiem wyobrażać kajdany, którymi byli skuci powstańcy.

Owinięty wokół dłoni Lelum-Polelum łańcuch ze względu na swój kształt przywodzi na myśl także różaniec. Taki obraz najczęściej kojarzy

się z człowiekiem zmarłym. Istotne jest zatem wezwanie Rozy, aby Polelum podniósł swoją rękę „z ręką trupa” Lelum. Tylko postępując w ten sposób, jako człowiek już na wpół umarły, będzie mógł „prosić chmury” o zesłanie burzowych piorunów, żeby jak najprędzej podzielić los brata¹¹³.

Interpretacja wydaje się tym bardziej uzasadniona, że w tym samym niemal czasie Roza rzuca łańcuch pod nogi Lecha, a nad dogasającym stosem ukazuje się „cudowne widmo w obręczy z płomyków” (V, 8, v. 336) – postać Bogurodzicy, której atrybut to wspomniany różaniec¹¹⁴.

W dramacie sfera *sacrum* została wyeksponowana jeszcze w inny sposób, mianowicie przez obraz nieboskłonu, na którego wyobrażenie składają się: „Chmury! czarne chmury” (V, 8, v. 324) oraz „korona” siwych włosów Derwida-dębu, przez którą prześwituje niebo. Ponieważ uderzenie toporem ma odciąć zakładnika z gałęzi drzewa, scenę można odczytać w ten sposób: wyciągnięta do rzutu bronią dłoń Polelum w rzeczywistości zostaje również skierowana w stronę owego wyobrażonego *sacrum*. Można uznać, że i sama czynność odcinania toporem Derwida przez Polelum nabiera charakteru sakralnego. Zostanie ona wyjaśniona w świetle następującej frazy, którą wypowiada chór harfiarzy. Cytuję:

Cóż będzie, jeśli topór w czaszce jęknie?
Topór, co w drżącej ręce syna miga:
(II, 3, v. 363-364)

Ważne dla analizy będą słowa: „topór”, „czaszka” oraz „jęk”, który rzekomo ma wydobywać się z broni. Tak skonstruowaną frazę można odczytać w ten sposób: rzut toporem przez Polelum, jakby młotem Thora, nastąpi *en face*. Świadczą o tym słowa syna:

Przez błysnięcie
Mego topora utraciłby oczy
(II, 3, v. 340-341)

¹¹³ Zob. M. Bajko, *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*; U. M. Pilch, *Pejzaż przeżycia mistycznego w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, w: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, red. B. Paprocka-Podlasiak, G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2009.

¹¹⁴ Motyw ten interpretuje szkicowo A. Danielewicz: *Bogurodzica w pogańskim świecie „Lilli Wenedy”*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2005.

Polelum wyraża zaniepokojenie, czy ojciec wskutek odniesionych ran nie straci wzroku. Gdyby zatem wziąć pod uwagę wypowiedź bohatera, to słowo „czaszka” w rzeczywistości odnosiłoby się do czoła Derwida. Takie rozumienie słów Polelum rodzi dalsze konsekwencje. Jęk, który miałby wydobywać się z czaszki „wisielca” w wyniku niecelnego uderzenia topora-młota, naprawdę dotyczyłby Derwidowego, ojcowskiego czoła. Warto podkreślić, że omawiane narzędzie jest też oznaką władzy. Przykładem takiej symboliki może być zwyczaj oznajmiania śmierci głowy państwa watykańskiego. Kardynał pełniący funkcję kamerlinga (pokojowego) trzykrotnym uderzeniem młotka w czoło papieża potwierdza jego zgon. Dosłowny sens tego zwyczaju można odczytać w następujący sposób: jeśli zmarły nie wyda z siebie żadnego dźwięku, oznacza to, że rzeczywiście nie żyje.

Słowacki, wykorzystując motyw topora-młota, mógł więc zainspirować się powszechnie znanym rytuałem. Odwrócił jednak jego sens. Rzut Polelum, który obawia się jęku topora – uderzenia ojca w czoło – nie chybi celu. Derwid zostaje odcięty od gałęzi drzewa. Uratowanie króla powoduje, że nie wyda on z siebie żadnego dźwięku. Jednak próba uderzenia toporem, podobnie jak kardynalskim młotkiem, staje się jeśli już nie potwierdzeniem, to przynajmniej zwiastunem rychłej śmierci Weneda. Derwid to przecież władca królestwa, osoba dostojna i poważana. Dzięki dębowej koronie na jego skroniach, przypominającej aureolę, wolno widzieć w nim postać związaną z *sacrum*. A to z kolei skłania do myślenia o kraju Wenedów jako o państwie, które może być nazwane, jeśli jeszcze nie chrześcijańską Arkadią, to przynajmniej jej wyraźnym *originum*.

W takim rozumieniu plemienny król Derwid-*senex*, wyswobodzony z lechickiej niewoli, miałby stać się *puer* – rewelatorem nowego państwa. Tak się jednak nie stanie. Zapowiedziana przez Rożę katastrofa uniemożliwia bohaterowi wykonanie misji. Derwid nie będzie więc *puer* – protoplastą nowej Arkadii, ani też nie ocali swego życia jako *senes*, dawny władca arkadyjskiej krainy Wenedów.

II

Drugą próbę wyrwania Derwida z rąk Lechitów obrazuje scena gry Lilli na harfie. O cudownym sposobie uratowania wrzuconego do węzowej więzy zakładnika możemy dowiedzieć się z relacji Sygonia. Cytując:

Przy wieży, biała księżycem dziewica
 Siedzi na harfie grająca; a przy niej
 W krąg stoją węże, tak wyprostowane,
 Jak morska fala wzdęta nad dziewczyną:
 Ona te węże czarodziejską pieśnią
 Zaczarowane trzyma i spokojne,
 (III, 6, v. 503-508)

Gra oświetlonej księżycowym światłem Lilli ma niezwykle, cudowną moc. Dźwięk harfy sprawia, że węże stają się jakby zaczarowane, uspokajają się i przestają zagrażać kapłance oraz jej ojcu. Zanim jednak scena zostanie poddana szczegółowej interpretacji, warto zwrócić uwagę na miejsce, w którym znajduje się uwięziony Derwid (III, 4, v. 285). Użyte przez Słowackiego słowo „wieża” może mieć swoje źródło w średnio-wiecznym tekście Alana z Lille. W *Antyklaudianusie* (XII wiek) opisuje on zwieńczony basztami i otoczony zagajnikiem zamek. Charakterystyczną cechą takiej obronnej budowli jest właśnie wieża. Mieszka tam Natura. Zdaniem Curtiusa, zamek „urzeczywistnia szczyt naturalnego piękna”¹¹⁵. Badacz nazywa to miejsce „*locus ille locorum*, czyli [...] *locus amoenus*”¹¹⁶. Słowem, zamek staje się synonimem arkadyjskiej, implikującej piękno i szczęście siedziby.

Słowacki przeobrażałby topos *locus amoenus* i pod wpływem *Eddy* zmieniałby jego sens. Jak pamiętamy, wieża zamku Lechitów jest zrzuconą, brzydka, szpetna i przypomina tę opisywaną w *Völuspie* – *aedes contorta*. Nie otacza jej żaden zagajnik. I, by przytoczyć Curtiusa, nie urzeczywistnia ona szczytu naturalnego piękna. To zaś pozwala na sformułowanie przypuszczenia, że obraz przyzamkowej wieży może być parafrazą arkadyjskiego toposu „rozkosznego miejsca”, ale w jego odwróconej, „północnej” formie. W takim rozumieniu *locus amoenus* stawałby *locus horridus*.

*

¹¹⁵ E. R. Curtius, dz. cyt., s. 204.

¹¹⁶ Tamże.

Wróćmy jednak do sceny gry na harfie¹¹⁷. Moc instrumentu potrafi sprawić, by na jego cudowny dźwięk „oniemiały” węże. Jest w tym jakieś *miraculum*, a ponadto dzieje się coś jeszcze. Wydaje się, że gra Lilli przypomina orficką grę na lirze, której mocy nie są w stanie oprzeć się żadne bestie. „Orfickie misterium” – uczestniczą w nim wtajemniczona kapłanka i jej instrument – splata w sobie pierwiastek ziemski i nieziemski zarazem, przy czym harfa, podobnie jak lira Orfeusza, staje się symbolem zakłętego *medium* mającego zdolność łączności ze światem nadprzyrodzonym. Ballanche, tęskniąc za Orfeuszem, powiada: „Lira jest niewyobrażalnym znakiem dzieictwa w rejonach niebieskich, który jest prawozorem i rękojmą posiadania tu na ziemi. To lira cywilizuje ludzi”¹¹⁸. A Maria Cieśla-Korytowska dodaje:

[...] istnieje dźwięk pieśni i dźwięk liry, i to też jest poezja, i choćby nazwać struny liry, i określić wysokość dźwięków, nie sposób do końca uchwycić i pojąć metafizycznego ich brzmienia, tego, co w poezji jest owym tchnieniem bożym u początku, a tajemniczym wpływem na rzeczywistość w ciągu dalszym¹¹⁹.

Utożsamienie pieśni i dźwięku instrumentu z poezją nie jest więc zabiegiem nowym. Słowacki prawdopodobnie posłużył się orfickim motywem, przekształcił go i wplótł do swojej mitycznej opowieści. Zgodziwszy się z francuskim autorem oraz ustaleniami badaczki co do znaczenia i symboliki gry na orfickiej lirze, nie sposób nie zwrócić uwagi na średniowieczny przekaz. U Klemensa Aleksandryjskiego czytamy, że „Bóg jest muzykiem, który gra na «instrumencie świata». Chrystus to boski Orfeusz. Jego lirą jest drzewo Krzyża. Swym śpiewem przyciąga naturę ludzką”¹²⁰.

¹¹⁷ Można zgodzić się z Hahnem (jego tezę powtórzyli inni badacze, w tym Kleiner oraz Schlauch), że druga próba uwolnienia lechickiego zakładnika ma charakter typowo eddaiczny i jest pewnym odwzorowaniem grającego na harfie Gunnara. Bohater, wedle rozkazu króla Attiego, został uwięziony w wieży pełnej węzów. Jego kochanka potajemnie dostarczyła mu harfę. Gunnar, grając na niej, usypiał jadowite gady. Mimo niesamowitego wysiłku więźnia – grał on na harfie palcami stóp, gdyż ręce miał skrupowane – jeden z węży rzucił się na niego i ukąsił go w samo serce. Por. W. Hahn, *Studjum nad genezą...*, dz. cyt., s. 52-53; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje...*, dz. cyt., t. II, s. 315.; M. Schlauch, „Edda” w *poezji Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1, s. 39.

¹¹⁸ Ballanche, *Orphée*, V, 146, s. 150, cyt. za: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche. Novalis. Słowacki*, Kraków 1989, s. 121.

¹¹⁹ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna...*, dz. cyt., s. 121. Zob. także: M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval o kontekście epoki*, Kraków 2002.

¹²⁰ E. R. Curtius, dz. cyt., s. 249.

Jeśli zaś w postaci Orfeusza pisarze widzieli samego Chrystusa, to gra Lilli na harfie jak na orfickiej lirze pozwala dostrzec ów chrześcijański pierwiastek. W koncepcji Słowackiego Derwidowa córka jest więc pewnego rodzaju emanacją boskości – by tak rzec – jakimś Chrystusowym odbłaskiem. Jej harfa, potraktowana przez Gwinonę jako „kawałek płaczącego drewna” (IV, 3, v. 187), stanie się jak „drzewo Krzyża” – nie tylko synonimem cierpienia Lilli i Derwida, lecz także znakiem zbliżającej się katastrofy i śmierci bohaterów.

Zatem znaczenie instrumentu w tekście dramatu ulega ciągłym przeobrażeniom. Koncepcja poetycka Słowackiego nieustannie rozszerza symbolizm harfy, umożliwiając różne warstwy jej odczytania. Ontologiczno-metafizyczny potencjał instrumentu wyzwala nieustanną *inventio interpretatorum*. Harfa to już nie tylko atrybut Derwida i jego harfiarzy, wzywający do rozpoczęcia walki róg bojowy, mające moc kierowania ludzkim losem złote *tafli*, przypominająca łuk Odyszeusza broń, instrument podobny do ptasiej cytry lub Orfeuszowej liry, „płaczący kawałek drewna” – drzewo Krzyża, lecz wreszcie sama Lilla, ucieleśnienie magicznego instrumentu, muzyki, poezji¹²¹.

„Harfa [bowiem – R.M.] równa [Derwidowej – R.M.] córce wzrostem” (IV, 3, v. 277) przypomina bohaterkę. Derwid nazywa instrument swoim kochanym dzieckiem (IV, 3, v. 401). Gdy Gwinona nie chce oddać harfy i stawia Derwida przed wyborem: albo harfa albo Lilla, ten, słuchając błagania córki, aby to ona a nie harfa stała się nowym zakładnikiem, wybiera właśnie ów instrument (IV, 3)¹²².

¹²¹ Na temat harfy zob. też: S. Zabierowski, *Harfa*, „Pamiętnik Literacki” XXXII, 1935. Badacz wskazuje na pewne podobieństwo magicznej harfy Słowackiego do lutni Adelsfreita z dramatu G. Sand, *Les sept cordes de la lyre* (1839) oraz do cudownej trąbki z opowiadania J. Kerninga (tamże, s. 262 i 265).

O znaczeniu harfy w dramacie piszę jeszcze w podrozdziale *Lilla i lilia czyli o sublimacji poetyckiej Juliusza Słowackiego*.

¹²² G. Ritz zwrócił uwagę, że Gwinona, rozkazując Derwidowi, aby dokonał wyboru między harfą a córką, „stara się przerzucić okrucieństwo na rodzinę przeciwnika, wpycha ofiary w rolę katów” – tegoż, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009, s. 157.

III

Trzecia próba uwolnienia Derwida, którą także obmyśla i wygrywa Lilla, to nakarmienie ojca sokiem z lilii splecionych w wieniec, który wieńczy skronie kapłanki. Po dokonaniu tego czynu oznajmia ona Gwinonie:

Ty nie wiedziałaś, że ten wieniec biały,
Zdziecinniałemu, będzie piersią matki
(IV, 3, v. 198-199)

Lilla karmi Derwida kwiatami jak własną piersią. Niedołężny, pozbawiony oczu starzec-*senex* z dziecinną radością przyjmuje jej dar. Jest jak bezbronne dziecko-*puer*, szukające schronienia u matki. Ostatni pomysł bohaterki ma wiele źródeł. Wprawdzie w liście *Do Autora „Irydiona”* poeta pisze Zygmunтови Krasieńskiemu, jak jadąc przez pińskie błota widział „mnóstwo lilii wodnych”¹²³, którymi żywili się chłopci, ale w scenie karmienia kwiatami można doszukać się też innych reminiscencji. Hahn podawał, że inspiracją do napisania tej sceny mógł być motyw z czwartej pieśni *Childe Harolda* Byrona. Tezę tę powtórzył potem Kleiner¹²⁴. Zabierowski wskazywał na jeszcze inny antyczny mit: karmienie Kimona przez Perę¹²⁵.

W dramacie, zgodnie z planem Gwinony, lechicki zakładnik ma umrzeć śmiercią głodową. Cierpienia Derwida ilustrują słowa bohaterki:

Wiercony srogim głodem aż do kości,
(IV, 3, v. 255)

Istotne wydaje się porównanie uczucia głodu do czynności wiercenia – ta zaś budzi skojarzenia z przebijaniem i przesywaniem. A to sprawia, że głód zostaje utożsamiony z bólem. Dotkliwość takiego stanu poeta dodatkowo zaznacza przez epitet „srogim” oraz wyrażenie „do kości”. Tym samym – wydaje się – tworzy domyślną kliszę. Brzmi ona: „ból przesywający kości”. Cierpienie Derwida zostało zatem spotęgowane do granic wytrzymałości. Analizowaną frazę można również potraktować jako nawiązanie do motywu apokaliptycznego. W tym miejscu należy powołać się na spostrzeżenia Zwierzyńskiego, który badał w twórczości Słowackiego

¹²³ *Do Autora „Irydiona”...*, dz. cyt., s. 290.

¹²⁴ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje...*, dz. cyt., t. II. s. 289.

¹²⁵ Por. S. Zabierowski, *Tragedia...*, dz. cyt., s. 86.

obecność obrazów rozciniania apokaliptycznym mieczem, „wychodzącym” z ust Chrystusa (Apok. I, 16)¹²⁶. W omawianej frazie taką rolę spełniałby głód – ból przeszywający kości. Wydaje się, że oczekujący własnej śmierci, głodujący Derwid dążył do rozcięcia, „otwarcia niebios”¹²⁷ domniemanym mieczem i w ten sposób pragnie spotkania z Bogiem.

Jednocześnie analiza tej frazy mogłaby zostać rozpatrzona w świetle ikonografii chrześcijańskiej. Chodzi o postać Jezusa Miłosiernego. Centralny punkt obrazu stanowią dwa strumienie promieni wydobywające się z przebitego boku Chrystusa: jasny symbolizujący wodę oraz czerwony – krew. Pominąwszy znaczenie ich kolorystyki, wolno chyba uznać, że każdy z owych strumieni wygląda jak świetlisty, apokaliptyczny miecz. Rozdzierają one i przeszywają szaty Jezusa. Według ogólnie przyjętej wykładni, przesłaniem obrazu jest spełnianie uczynków miłosierdzia dwojakiego rodzaju: względem duszy oraz względem ciała. Do tych pierwszych należy między innymi pocieszanie strapionych, natomiast do drugich – nakarmienie głodnych, odwiedzanie chorych i więźniów. Gdyby zatem uznać, że scena, w której Lilla podaje kwiatowy pokarm uwięzionemu Derwidowi, świadczy o wymienionych uczynkach miłosierdzia, to bohaterka spełnia je wszystkie.

Poetycka wizualizacja apokaliptycznego miecza-głodu-bólu ma jednak jeszcze jedno uzasadnienie. Istotny dla rozważań jest tzw. aspekt oralny. W dramacie został on ujawniony w scenie karmienia Derwida. W *Apokalipsie* jego ośrodkiem są usta Chrystusa, z których wychodzi wspomniany miecz.

Warto dalej zauważyć, że Lilla podająca Derwidowi pożywienie przywodzi na myśl obraz karmiącej matki. Stary ojciec ssię kwiaty niczym matczyną pierś. Zachowuje się przy tym jak bezbronny niemowlę-*puer*. Placze i śmieje się na przemian. Słowacki podkreślałby jego dziecięctwo także w inny sposób – przez ślepotę. Niewidomy król wydaje się nieświadomy grożącego mu niebezpieczeństwa, nie widzi bowiem pełzających wężów. Zdany na łaskę Lilli, poddaje się bezgranicznie jej woli jak dziec-

¹²⁶ L. Zwierzyński, *Apokaliptyczność w poezji mistycznej Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – egzegeza*, t. II, red. K. Korotkich i J. Ławski, Białystok 2006-2007, s. 251-252.

¹²⁷ Tamże, s. 252. Lucyferyczną próbą „otwarcia niebios” Zwierzyński nazywa zachowanie Popiela. Zdaniem badacza, bohater *Króla – Ducha* dąży „do zetknięcia się z Bogiem przez mnożenie, eskalację zbrodni”. Słowa Zwierzyńskiego, których użyłam w odniesieniu do Derwida, określają postawę króla Wenedów – wydaje się, że w przeciwieństwie do Popiela, cierpliwie oczekuje on śmierci.

ko. Taka lektura sceny upoważnia do sformułowania wniosku: okaleczenie króla wprowadza go paradoksalnie w świat dzieciństwa, rodzinnej Arkadii, w której Lilla zastępuje mu matkę. Owa kraina to, prawie jak u Tibullusa, „podziemny ogród miłości”¹²⁸, miejsce spotkania wprawdzie nie kochanków, ale córki i ojca. Ich niezwykle emocjonalny związek uwypukla scena karmienia. Inicjacyjna rola Lilli w tym wydarzeniu pozwala stwierdzić, że uczucie wiążące córkę z ojcem poeta zamienił na matczyną miłość do dziecka.

Dzięki takiej stylizacji Lilli możliwe staje się odczytanie sceny w kontekście chrześcijańskim. Inspiracją do jej stworzenia mógł być obraz karmiącej Madonny. Gdyby więc uznać Lillę za przeobrażone poetyckie wcielenie *Maria lactans*, a posilającego się Derwida za postać paralelną z Boskim Dzieciątkiem, to węzowa jama w dramacie staje się betlejemską grołą. Dzięki karmiącej dziewicy król zostaje przywrócony do życia, jest jak nowo narodzone dziecko-*puer*. Apokaliptyczne przemienia się więc w arkadyjskie, a cała scena nabiera wtedy chrześcijańskiego charakteru.

*

Pojawienie się Lilli w węzowej jamie sprawia, że głodujący ojciec zostaje nakarmiony: spija kwiatowy nektar. Wydaje się, że w swoim zachowaniu Derwid-poeta staje się podobny do pszczoły. Wolno przyjąć, że scena ta stanowi tradycyjnie pojmowany topos literacki. Słowacki pozyskałby do swojej koncepcji opowieść o Platonie, lecz przeobraziłby ją znacznie. Źródłem tej historii jest opowiadanie Olimpiodora (VI w. n. e.). Według przekazu: gdy Platon był jeszcze dzieckiem, spotkała go przygoda z pszczołami. Pewnego razu jego usta zostały napełnione słodkim miodem. To „niesamowite zdarzenie” Rymkiewicz zinterpretował w ten sposób: „pracowite owady symbolizują tak słodsze od miodu słowa filozofa, jak i marzenie o Złotym Wieku (Platon był przecież twórcą modelu państwa idealnego)”¹²⁹. Podobnie jest u Horacego – sens toposu nie odbiega od Platońskiego, z tą tylko różnicą, że miejsce filozofa zajmuje poeta.

Skoro Słowacki, tworząc scenę karmienia Derwida, mógł szukać inspiracji w antycznych *topoi*, to wydaje się, że dzięki temu ujawnił związki bohatera ze sztuką poetycką. Król Wenedów, ukryty przez Gwinonę

¹²⁸ Por. J. M. Rymkiewicz, *Myśli...*, dz. cyt., s. 142.

¹²⁹ Tamże, s. 199.

w podziemnej jamie, nie mógł już wypełniać swojej roli. Zaspokajając głód kwiatowym sokiem, stał się pszczołą. O tym pracowitym owadzie pisał Andrzej Morsztyn. Fragment zanalizowanego niżej wiersza mógł również posłużyć Słowackiemu do stworzenia omawianej sceny. Cytuję wprawdzie za Przybylskim, ale wersy poddaję własnej interpretacji:

Widomie skryta w przezroczystym bursztynie,
Zda się, że we własnym miedzie pszczoła płynie¹³⁰.

Uwaga czytelnika nakierowana jest na bursztyn porównany do miodu, w którym płynie pszczoła. Poeta nazywa kamień „przezroczystym”, co można zrozumieć jako bardzo czysty lub przezroczysty. Wyrażenie „widomie skryta” w odniesieniu do pszczoły ma charakter oksymoronu. Frazy ilustrują obraz nieruchomego owada zatopionego w bursztynie.

Jeśliby założyć, że Słowacki, myśląc o toposie poety-pszczoły, jednocześnie przeobraża frazę z Morsztyna, to wydaje się, iż wymaga ona takiej interpretacji: pozbawiony swojej harfy i zamknięty w więzieniu Derwid – król o „bursztynowym sercu” jest niczym zastygła w bursztynie pszczoła. Jednak nie „płynie” on we „własnym miedzie”, lecz zostaje oblepiony „węzowym błotem”. O ile złoty miód mógłby symbolizować poetycką twórczość, o tyle czarna, lepka masa stawałaby się jej zaprzeczeniem. Derwid nie może tworzyć. Jak zatopiony w lepkiej, czarnej masie owad nie ma sposobności wykonania żadnego ruchu. Ponadto nie jest – aby sparafrazować Morsztyna – „widomie skryty”. W mrocznej, podziemnej wieży zostaje odizolowany od świata. Na zewnątrz są Wenedowie, jego poddani, którzy czekają na rozkaz swojego króla. Ale Derwid jest „widomy” tylko dla Lilli. Jak pszczoła może odebrać od niej kwiatowy nektar. Ten zaś w ustach Derwida-poety przeistacza się w miód. Król posila się i odzyskuje siły. Miód sprawia, że moc twórcza ponownie powraca. Takie odczytanie obrazu upoważnia do stwierdzenia, że pokarm okazuje się nie tylko zwykłym posiłkiem głodnego człowieka, lecz także czymś więcej: uczłą duchową dla kapłana i poety.

Przy konstruowaniu obrazu cudownego ocalenia Derwida przez Lillę autor dramatu sięgnął prawdopodobnie także do innych źródeł, które domagają się ujawnienia. Jak zauważył Curtius, odkąd Dante przeznaczył

¹³⁰ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 35.

pola elizejskie tylko dla poetów starożytności¹³¹, poeta mógł potraktować ociemniałego Derwida jak Homera. Lillę zaś uznać za wcielenie jednej z Muz, które francuski autor nazywał – podobnie zresztą jak Wergiliusz – „naszymi piastunkami” (*Czyściciel*, XXII, 105) i „najświętszymi dziewicami” (*Czyściciel*, XXIX, 37)¹³². Według Dantego: „Karmią [one – R.M.] poetów swoim słodkim mlekiem” (*Raj*, XXIII, 56)¹³³. Jeśli zaś sok z lilii byłby jak mleko, to posilający się nim Derwid stałby się podobny do niemowlęcia, do którego – pisał Curtius – porównywano nowo ochrzczonego chrześcijanina (1 Kor. 3:2; 1 Piotr 2:2; 5:12)¹³⁴. Dokonana w ten sposób interpretacja nasuwa dalsze skojarzenia rozpatrywane w kontekście chrześcijańskim. Lilla jako neofitka pragnie bowiem zaszczerpić ojcu „nową wiarę” i w ten sposób, licząc na opatrność boską, uchronić króla przed niebezpieczeństwem. Dlatego też pokarm, który spożywa Derwid, staje się nie tyle zwykłym pożywieniem, ile doświadczaną przez pogańskiego króla ucztą duchową. Takie odczytanie roli Lilli jest tym bardziej uzasadnione, że w przekazach biblijnych nauczanie religii chrześcijańskiej określano słowami *coena mea* – moja uczta (Łuk., 14:24), *coena magna Dei* – wielka uczta Boga (Apok., 19:17)¹³⁵.

*

W scenie karmienia Derwida, która – jak zostało to powiedziane – stanowi przekształcony przez Słowackiego odwieczny topos poety-pszczoły, a jednocześnie odsyła do chrześcijańskich źródeł, wolno dopatrzeć się też inspiracji mitologią Północy. Jeśliby bowiem uznać, że kwiatowy sok-nektar w ustach poety Derwida staje się miodem, to można nazwać go „miodem poezji”. Ów motyw, rozumiany jako „duchowy pokarm”, występuje w przekazach mitologii Północy. Sądzę, że stanowi on parafrazę antycznego toposu, który z czasem nabrał chrześcijańskiego charakteru. „Miodem poezji” określano rodzaj cudownego napoju, po skosztowaniu którego każdy mógł stać się poetą. Znajdował się on w posiadaniu najwyższego w panteonie bóstw mitologii Północy – Odyna. Zdobycie miodu wiąże się z następującym mitem: Odyn pod postacią węża

¹³¹ Por. E. R. Curtius, dz. cyt., s. 244.

¹³² Tamże.

¹³³ Tamże.

¹³⁴ Por. tamże, s. 144.

¹³⁵ Por. tamże.

zakradł się do olbrzymki Gunnlody¹³⁶ i, spędziwszy z nią trzy noce, otrzymał od niej trzy łyki miodu, a potem przemieniony w orła uciekł z ceną zdobyczą¹³⁷. Zdaniem Słupeckiego, motyw zdobycia „miodu” można uznać za obrzęd hierogamii powiązanej z inicjacją. Uzyskawszy ów cenny napój Odyn, jako „Pan poezji”, w nieograniczony sposób mógł tworzyć rymy. Dzięki niemu właścicielami miodu stali się też inni bogowie – Asowie. Jednak, jak zauważył badacz, pierwiastek żeński odgrywał tu znaczną rolę. O ile bowiem ze sztuką runiczną zapoznał bogów (Asów) Odyn, o tyle do świata ludzi trafiła ona dzięki Walkirii o imieniu Sygurda¹³⁸.

Nie można zatem wykluczyć, że scena karmienia Derwida stanowi parafrazę mitu Północy. Tak rzecz ujmując, bohater Słowackiego staje się postacią paralelną z Odynem, Lilla zaś – z walkirią, jedną z kapłanek boga wojny. W utworze Derwidowa córka, podobnie jak walkiria, ma kontakt ze światem nadprzyrodzonym. Już w *Prologu*, mówiąc o sobie: „Umarła”, zapowiada, że potrafi „obcować” ze śmiercią. Natomiast w scenie przygotowania do pogrzebu zmarłej Lilli pojawiają się dziewice „jak białych stado łabędzi” (V, 2, v. 29) – mogłoby się wydawać – towarzyszki jej losu. Zgodnie bowiem z przekazem mitologii Północy walkirie składały śluby czystości i wierności Odynowi oraz przystrajały się w łabędzie pióra, kojarzone przede wszystkim z białą barwą¹³⁹.

Wydaje się, że Słowacki przekształca ich obraz. W dramacie rolę odyńniczej kapłanki pełni Lilla. Poeta porównuje ją do białego gołąbka „bez plamki”, a więc – wolno sądzić – „bez grzechu”. W ten sposób podkreśla niewinność i czystość wenedyjskiej kapłanki. „Biała” jak gołąbica Lilla staje się podobna do białej jak łabędź dziewiczej walkirii. Takie zaś potraktowanie bohaterki pozwala autorowi na uwypuklenie motywu śmierci, która zagraża zarówno Derwidowi, jak i Lilli. Można sądzić, że kondycja obydwójga bohaterów, miejsce oraz warunki, w jakich oni się znajdują, składają się na obraz przekształconego przez Słowackiego Elizjum. Aby wyjaśnić taką koncepcję, należy najpierw przedstawić ów antyczny topos, potem zaś wskazać, w jaki sposób poeta dokonał jego przeobrażenia.

¹³⁶ L. P. Słupecki zauważa, że jest to imię typowe dla walkirii. Por. tegoż, dz. cyt., s. 239-249.

¹³⁷ Na temat pozyskania „miodu poezji” można przeczytać w *Havamál*, pieśni pochodzącej z *Eddy poetyckiej*.

¹³⁸ Por. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 90.

¹³⁹ Zob. na ten temat: D. Dominik-Stawicka, *Romantyczne dziedzictwo Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2006, s. 111.

Rymkiewicz przypomniał, że o „napowietrznej [podniebnej – R.M.] krainie szczęśliwych ludzi” pisał Platon. W dialogu zatytułowanym *Fedon*¹⁴⁰ miała ona znajdować się na idealnej planecie, której nie może dostrzec ludzkie oko. Zgodnie z idyllicznym kanonem antycznego toposu Elizjum panowały tam wieczna wiosna i szczęście. O ile jednak – zauważył badacz – „napowietrzny raj Platona był miejscem niewysławialnych rozkoszy czystej i zbytej ciała duszy”, o tyle „podziemne Elizjum poetów Cesarstwa, choć nazywane przez nich krainą cieni, było idyllicznym ogrodem miłości zmysłowej. Ogrodem, w którym zbyta ciała dusza doznaje tych samych rozkoszy, których doznawała, związana z ciałem, za życia”¹⁴¹. Zgodziwszy się z uwagami Rymkiewicza, dostrzegam też wspólny motyw w koncepcji greckiego filozofa i rzymskich poetów. Istotne w obu projektach jest to, że szczęśliwa, wieczna kraina stanowi jakiś wyodrębniony obszar i staje się pewnego rodzaju *hortus conclusus*. Wydaje się, że Słowacki posługuje się takim właśnie synkretycznym, przekształconym toposem. Miejsce odosobnienia Derwida nie jest wprawdzie idealną planetą, marzeniem Platona albo szczęśliwą wyspą, jak chciał tego Propertius, ale – wzorem projektu Tibullusa – stanowi pewien azyl chroniący króla. Kiedy bowiem ów rzymski poeta pisał, że „Kraj zbrodni w niezgłębionej, mrocznej tonie dali,/ A wokół się rzek strasznych czarna fala żali”¹⁴², miał na myśli krwawe waśnie domowe epoki cesarstwa.

W dziele Słowackiego można dostrzec pewną paralelę. Poza murami wężowej wieży trwa przecież, okupiona krwawymi ofiarami, międzyplemienna bitwa Wenedów i Lechitów. Przebywający w wężowej wieży Derwid zostaje „szczęśliwie odsunięty” od bezpośrednich skutków wojny. Miejsce uwięzienia zakładnika staje się więc dlań osobliwym *hortus conclusus*, który chroni go przed śmiercią. W owym ogrodzie wprawdzie nie kwitną kwiaty, ale dzięki wieńcowi splecionemu przez Lillę ich zapach, a nawet smak może być odczuwany przez Derwida. Doświadczałby on więc zarówno rozkoszy zmysłów, jak i ducha. Sens tej ostatniej przyjemności odsyłałby do wspomnianej uczy duchowej.

W projekcie Elizjum – *hortus conclusus* – Słowackiego uwagę zwracają także inne przekształcone motywy. Gdyby bowiem założyć, że ro-

¹⁴⁰ Zob. Platon, *Fedon. Dialog o nieśmiertelności duszy*, przeł. S. Okołów, Warszawa 1907.

¹⁴¹ J. M. Rymkiewicz, *Myśli...*, dz. cyt., s. 137-138.

¹⁴² Albus Tibullus, *Pieśni*, I, 3, v. 57-68, w: *Rzymska elegia miłosna*, przeł. A. Świderkówna, oprac. G. Przychocki, W. Strzelecki, Wrocław 1995, s. 10-11, cyt. za: tamże, s. 141.

mantyk próbuje przetworzyć je w sposób, by tak rzec, bezpośredni, to wówczas upoważnione wydają się następujące spostrzeżenia: tańce i igraszki towarzyszące mieszkańcom Elizjum zastępują Derwidowi wijące się po ścianach węże, a śpiew ptaków – odgłosy syczących gadów. Skazańca nie zdobi tu, by zacytować Tibullusa, „z mirtu splecion wianek”¹⁴³. Dębowy wieniec jak korona lub poetycki laur, który wieńczył skronie Derwida, należał przecież do króla i poety. Teraz zniewolony bohater został go pozbawiony. Brak królewskiej korony zastępuje kwiatowy wianek Lilli, symbol nie tylko odziedziczonej po ojcu władzy, lecz także – jak będzie można się przekonać – istotę jej egzystencji.

Rośliny i owoce odgrywały bowiem istotną rolę w Elizjum. Symbolizowały wieczną wiosnę i były synonimem beztróskiego czasu Saturna, pod rządami którego nieuprawiana ziemia sama rodziła wszelkie plony. W projekcie Słowackiego nie ma cytrusowych drzew i róż, jak na przykład u Ronsarda, ale są lilie. Ich kwiaty stają się niczym owocowy miąższ, którym posila się Derwid. Słowacki, splatając etymologię imienia Lilli z nazwą kwiatów, czyniłby z nich swoisty symbol egzystencji Derwidowej córki. W takim rozumieniu lilie implikują kondycję bohaterki. Ta zaś, karmiąc nimi Derwida, ofiarowuje jemu siebie i tym aktem zaświadcza o swoim poświęceniu. Pozbawione soku kwiaty wkrótce zwiędną, a wraz z nimi umrze kapłanka. Śmierć kwiatów byłaby więc wyrocznią dla Lilli. Nasuwa się tu pewna konkluzja: skoro śmierć bohaterki jest i tak przesądzona, wolno potraktować ją jako już przynależną do krainy Elizjum. Kapłanka wzorem swego ojca porusza się na granicy życia i śmierci. O jej związaniu z krainą Elizjum świadczyłyby też kwiatowy wieniec¹⁴⁴. Był on wszak nieodzownym elementem dostojnego stroju „zacnych cieni”.

Scena karmienia, w której autor upodobił Derwida do Odyna, Lillę do Walkirii, a sok z lilii do „miodu poezji”, pozwala także odsłonić inny eddaiczny mit. Chodzi o wspomnianą już *Walhallę*. Według przekazów mitologii Północy ową krainę zamieszkiwali polegli wojownicy, którzy w sposób szczególnie zasłużyli się swoimi wojennymi czynami. Walkirie zabierały ich wprost z pola walki do pałacu Odyna. Tam karmiły zmarłych rycerzy „miodem poezji”. W ten sposób mieli oni odzyskać siły, aby ponownie stawić się do walki w dniu *Ragnarök*. Wydaje się, że Lilla rów-

¹⁴³ Tamże, v. 66 tekstu Tibullusa.

¹⁴⁴ O motywach kwiatowych zob. B. Sawicka-Lewczuk, *Kwiatowe „ornamentum” Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w Dolinie...*, s. 201-220.

niez podejmuje się takiej funkcji. W dramacie kwiatowy nektar za sprawą kapłanki i wojownika Derwida zamienia się w „miód poezji”. Sens sceny zamykałby się więc w stwierdzeniu, że Lilla, karmiąc ojca, niejako przygotowuje go do ostatecznej walki. Egzystujący na granicy życia i śmierci król Wenedów jest jak „północny” wojownik, który oczekuje w *Walhalli* na *Ragnarök*.

Ale wyobrażana przez Słowackiego na kształt Elizjum (?), *Walhalli* (?) kraina zaświatów, w której przebywa na wpół umarły Derwid-poeta, odsłania jeszcze jeden istotny dla Słowackiego kontekst. Chodzi o nieśmiertelną sławę poetycką. W toposie Elizjum odgrywa ona istotną rolę. I żeby posłużyć się przykładami: Horacy w swoim słynnym poetyckim testamencie (Oda XXX) wystawił sławie „*monumentum aere perennius*”. Kochanowski, „schodząc do Styksu strumieni”¹⁴⁵, myślał o niej jak o nieśmiertelnej pieśni Orfeusza albo żywił nadzieję, że kiedy już umrze, w „napowietrznych krajach” przyjmą go serdecznie. Tam bowiem, w Elizjum, będą przebywać i inne zacne cienie poetów. Tak też sądził przez Rymkiewicza przypomniany Robert Herrick – ufał on mianowicie, że jego dusza spotka dusze jemu podobne. I nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż sława zawsze była pragnieniem poety, „marzeniem o nieśmiertelności tekstu poetyckiego”¹⁴⁶, żeby jeszcze raz powołać się na Rymkiewicza.

U Słowackiego pragnienie pośmiertnej sławy zrodziło się jeszcze w jego latach dziecięcych¹⁴⁷, gdy poeta usiłował prosić o nią Boga podczas modlitwy. Wydaje się, że owo dziecięstwo ma swoje przełożenie w dramacie. Twórca wpisał je bowiem w kreację Derwida i Lilli. W pierwszej z omawianych scen uczynił to dzięki przywołującej rodzinne wspomnienia grze Lilli na harfie, w drugiej zaś postąpił tak jak wtedy, gdy przekształcił emocjonalny związek córki z ojcem w relację matki karmiącej dziecko. Rozumiejąc w ten sposób tekst Słowackiego, wolno będzie uznać, że poeta, odwzorowawszy własne wyobrażenie Elizjum, myślał o nim w dwóch kontekstach: szczęścia przeszłego i przyszłego. Pierwszy z nich, zobrazowany w scenach odwiedzin Lilli, może być utożsamiony z pragnieniem powrotu do rodzinnej Arkadii, pojmowanej jako stan dzieciństwa, drugi zaś wiązały

¹⁴⁵ Zob. na przykład wyd. J. Kochanowski, *Pieśni. Księgi wtóre*, w: *Dziela polskie*, wstęp i przypisy J. Krzyżanowski, Warszawa 1953.

¹⁴⁶ J. M. Rymkiewicz, *Myśli...*, dz. cyt., s. 146. Zob. Herrick R., *The Poems of Robert Herrick*. Edited by L. C. Martin, London 1965 s. 205.

¹⁴⁷ K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia: młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

się z nadzieją na sprawczą siłę oddziaływania poezji. Gdy bowiem Słowacki wspominał Krasieńskiemu o harfie Lilli, groźnych wężach i pragnął przemienić „te gady w słuchaczów”¹⁴⁸, miał zapewne na myśli swój tekst dramatu.

Lilla i lilia, czyli o sublimacji poetyckiej Juliusza Słowackiego

W liście dedykacyjnym *Do Autora „Irydiona”* Słowacki pisze:

Przed pięciu laty mieszkałem nad jeziorem w Szwajcaryi, blisko miasteczka Ville – neuve, dawnego Avenicum. [...] niegdyś, przed wiekami, na tém samym miejscu odbywała się okropna jakaś ofiara; musiało być poświęcenie się, rozpacz, szcęk broni, miecz katowski ucinający głowę starca i słowo S.P.Q.R. błyszczące na rzymskich chorągwiach. Czas wszystko uciszył. Z całej owej historii został tylko jeden grobowiec z następującym napisem:

JULIA ALPINULA
TU LEŻĘ
NIESZCZĘŚLIWEGO OJCA, NIESZCZĘŚLIWA CÓRKA.
BOGÓW AVENTYŃSKICH KAPŁANKA.
WYPROSIĆ OJCA OD ŚMIERCI NIE MOĞŁAM.
NIESZCZĘŚLIWIE UMRZEĆ W LOSACH JEGO BYŁO.
ŻYŁAM LAT XXIII.

Mój Irydionie, ta młoda dziewica, ta czysta kapłanka, co żyła tylko lat 23, skarżąca się tak cicho – a tak przeraźliwie – z przeszłości: ona to zmieniła się w Lillę Wenedę; chciałem kwiat łączny przenieść do Polski: niosłem go ze świętym uczuciem, aby nie strącić zeń rosy, listka nie ułamać. Ta mara srebrnej białości, która na dziwnej zieleni łąk szwajcarskich, na odłamie skały, stawała przede mną: teraz zmartwychwstawszy nad Gopłem opowiedziała swego poświęcenia się historią; cicha, czysta, biała i spokojna, ale głęboko w serce, nawet przez ojca swego raniona¹⁴⁹.

List do Zygmunta Krasieńskiego miał wyjaśnić przyjacielowi, skąd poeta wziął pomysł na napisanie dramatu, który zatytułował *Lilla Weneda*. Istotne wydają się tu dwa aspekty: losy antycznej kapłanki spisane na nagrobnej inskrypcji i jej wyobrażenie – „mara” na „odłamie skały”. Inspiracji do stworzenia postaci Lilli dostarczyła Słowackiemu, jak sam wyjaśniał, Julia Alpinula znana mu również, co wykazał Hahn¹⁵⁰, z lektury *Wędrowek*

¹⁴⁸ *Do Autora „Irydiona”*..., dz. cyt., s. 289.

¹⁴⁹ Tamże, s. 290.

¹⁵⁰ Por. W. Hahn, *Studyum nad genezą...*, dz. cyt., s. 4 i nn.

Childe-Harolda Byrona¹⁵¹. Dzieło – twierdzili historycy literatury – pochodzi z okresu jeszcze przed „objawieniem” Słowackiego. Zostało przez nich usytuowane na tzw. „przełomie mistycznym”¹⁵². Pobyt poety w Szwajcarii: zwiedzanie zamku Chillon, grobowca Julii Alpinuli (*nota bene* jej nagrobny napis okazał się falsyfikatem pochodzącym dopiero z XVI wieku)¹⁵³, piesze wędrówki wśród zielonych zboczy Alp i szumiących górskich strumieni – wszystko to napawało poetę swoim urokliwym widokiem i poruszało jego twórczą wyobraźnię. Tam – pisał – „na odłamie skały” dostrzegł „marę srebrnej białości” – poetycką projekcję Lilli Wenedy.

Dramat, jak zauważył Kleiner, Słowacki tworzył „przy pomocy tonów Osjana i *Eddy*”¹⁵⁴. W postaciach utworu można więc dostrzec rysy twardych i zahartowanych ludzi Północy, których mityczne wyobrażenie poeta przeniósł nad rodzinne Gopło. Nie ustalę tu, czy i w jakim stopniu „północna” mitologia mogła wpłynąć na teorię palingenezy Słowackiego, ale za Janion chcę tylko przypomnieć, że owa mitologia naruszała „tabu śmierci” i – dodam – umożliwiała oswojenie się z nią.

Wiele cennych spostrzeżeń na temat *Lilli Wenedy* przyniosła praca Zabierowskiego. W monografii zatytułowanej *Tragedia wenedyjska* zauważył on, że Słowacki zbudował dramat „według romantycznej zasady o łączeniu przeciwieństw” i „uczynił to w sposób tak rygorystyczny, że mógł się pod tym względem śmiało mierzyć w literaturze z Wiktorem Hugo, w malarstwie zaś z Eugène’em Delacroix”¹⁵⁵. Zdaniem autora, istotna jest kolorystyka, którą poeta obdarzył swoje bohaterki. Kreacje białej Lilli i czerwonej Rozy słusznie kojarzą się badaczowi z barwami kwiatów: lili i róży. Natomiast czarną Gwinonę uznał on za postać związaną z nocą i – jak to określił – „rodem z piekła”¹⁵⁶. Zabierowski powołał się na filologiczne spostrzeżenia Jacoba Grimma (*Über Frauennamen aus Blumen*) i przyjął je za punkt wyjścia do swoich analiz. Cytuję:

¹⁵¹ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje...*, dz. cyt., t. II, s. 289.

¹⁵² Zob. na przykład ustalenia W. Hahna (*Studium nad genezą...*, dz. cyt., s. 55). Badacz uznał, że dramat powstał w 1840 roku.

¹⁵³ Por. tamże, s. 5.

¹⁵⁴ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje...*, dz. cyt., t. II, s. 289 i nn. Badacz dla postaci Derwida i Lilli znajduje paralelę w Osjanie i jego córce Malwinie. Por. tamże, przypis 36, s. 296.

¹⁵⁵ S. Zabierowski, *Tragedia...*, dz. cyt. s. 7.

¹⁵⁶ Tamże. O symbolice barw: białej i czerwonej zob. też M. Ingot, *Historia w „Trylogii dramatycznej” Juliusza Słowackiego o powstaniu listopadowym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza XIV-XV 1979-1980, s. 79-80.

*Susanna [...] bedeutet die Lillie, hebr. schuschan, schuhschan. arb. susan und daher in span. Azucena, port. Acucena Übergegangen. Susa war lieliestadt [...] Aus romanischer zunge haben sich die frauennamen Rosa, Rosalba, Rosette [...] durch ganz Europa verbreitet*¹⁵⁷.

Popierając ustalenia Zabierowskiego, wolno także założyć, że jednym ze źródeł, jakie mogło posłużyć Słowackiemu do kreacji trzech kobiecych postaci: białej, czerwonej i czarnej, jest baśń Jacoba Grimma zatytułowana *Śnieżka* (*Schneewittchen*)¹⁵⁸. Tak brzmi w oryginale jej początek:

*Es war einmal mitten im Winter und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufbligte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rote im weißen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich: "Hätt ich ein Kind, so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so Schwarz wie das Holz an dem Rahmen"*¹⁵⁹.

Pewnego śnieżnego, zimowego dnia królowna siedziała przy oknie i wyszywała na hebanowym tamborku. Nagle ukuła się w palec igłą i trzy krople jej krwi upadły na śnieg leżący na parapecie. Czerwona krew wyglądała tak pięknie na białym śniegu, że królowna krzyknęła: gdybym miała córkę, chciałabym, żeby była biała jak śnieg, czerwona [rumiana – R.M.] jak krew i czarna [o włosach czarnych – R.M.] jak heban¹⁶⁰.

Wydaje się, że krew w ujęciu autora baśni wskazuje na kilka aspektów o ambiwalentnych znaczeniach: twórczych i niszczycielskich. Natomiast u Słowackiego szczególnie ważne są trzy motywy: świeżej, czerwonej krwi, której symbolika wiąże się z cierpieniem, ale także z dawaniem życia (Roza), czarnych „jak heban” włosów (Gwinona) i śniegu (Lilla)¹⁶¹.

¹⁵⁷ [„Susanna [...] znaczy Lillia, hebr. *schuschan, schuhschan*. arb. Susan i stąd do hisz. Azucena, port. Acucena przeszło. Susa była miastem lillii [...] Z romańskiego języka biorą się imiona kobiece Rosa, Rosalba, Rosette [...], które rozprzestrzeniły się po całej Europie.”] – *Über Frauennamen aus Blumen. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 12 Februar 1852*, cyt. za: S. Zabierowski, *Tragedia...*, dz. cyt., s. 8.

¹⁵⁸ Tytuł oryginału zbioru baśni: *Kinder und Hausmärchen* (1812–1815).

¹⁵⁹ Tekst baśni cytuję z wyd. *Kinder und Hausmärchen Brüder Grimm*, Lwów 1912, s. 60.

¹⁶⁰ Przekład cytuję z wyd. *Królowna Śnieżka. Bajka braci Grimm*, przeł. A. Sokalska, opowiedziana przez J. Greenway, Warszawa 1996, s. 7. Zainteresowanych baśniami Północy odsyłam do *Baśni niderlandzkich*, które wybrał, przełożył i opatrzył komentarzem A. Dąbrowska, Warszawa 2007.

¹⁶¹ O porównaniu Lilli do śniegu piszę w dalszej części rozdziału.

Jeśli poetyckie obrazy kobiet w dramacie miałyby być skomponowane pod wpływem lektury Grimma, to wydaje się, że nie można pominąć jeszcze jednego istotnego źródła niemieckiego filologa, a mianowicie *Deutsche Mythologie*¹⁶². W przedmowie dzieła autor zaznaczył, że jego celem jest powrót do źródeł mitologii Północy, która w formie poszatkowanych i niekompletnych mitów przetrwała w ludowych opowiadaniach i legendach, oraz przywrócenie jej pierwotnego kształtu¹⁶³. Szczególnie interesujące są koncepcje Grimma dotyczące powiązań pogańskich mitów z religią chrześcijańską. Według autora, ważną rolę w tym zakresie odgrywały między innymi kultury: Herthy i Matki Holla. I, jak na ten temat pisał Williamson: „*So while Mone viewed Neoplatonic theology as the key to understanding Christianity, at least as it was practiced in Germany*”¹⁶⁴. Dalej zaś zauważał, iż autor *Deutsche Mithologie* wysunął natępujący wniosek: Hertha jest inkarnacją bogini urodzaju i może odpowiadać starożytnym: Gai, jej córce Rhei, Ceres i Cybele, których kult wydał mu się podobny do Nerthus i frygijskiej bogini Matki¹⁶⁵.

Istotne dla moich rozważań wydaje się wskazanie Grimma, że pozytywna strona natury owych bóstw, a także innych równie chtonicznych: Freyi, Matki Holdy – utożsamianej z boginią świata podziemnego Hel – oraz jej podobnej Perchty, objawiająca się w ich macierzyństwie, została przeniesiona do kultu Maryi Dziewicy¹⁶⁶. Można uznać, że owo zespolenie tego, co pogańskie, z tym, co już schryistianizowane, ma swoje przełożenie w dramacie Słowackiego, właśnie w kreacji Lilli Wenedy. Biała szata Lilli i złote włosy kapłanki w połączeniu z wieńcem, który tworzą splecione lilie, nadają jej charakter sakralny. Bohaterka wierzy,

¹⁶² Trzytomowa *Deutsche Mythologie* wydana została w Berlinie w latach (1875–1878). Słowacki mógł znać jej fragmenty z wcześniejszych publikacji. M. Schlauch sugerowała, że poeta korzystał z tego źródła, tj. *Eddy poetyckiej*, przełożonej przez J. Grimma w 1815. Por. tejsze, dz. cyt., s. 39.

¹⁶³ Por. G. S. Williamson, *The Longing for Myth in Germany. Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2004, s. 104.

¹⁶⁴ [„Podczas gdy [Franz Joseph] Mone uznał neoplatońską teologię jako klucz do zrozumienia poganizmu, Grimm traktował starożytny poganizm jako klucz do zrozumienia chrześcijaństwa, które [zaczęło] w końcu być w Niemczech praktykowane.”] – F. J. Mone, *Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa*, 2 vols (Leipzig und Darmstadt: Leske, 1822–1823), cyt. za tamże.

¹⁶⁵ Por. G. S. Williamson, dz. cyt., s. 107-108.

¹⁶⁶ Por. tamże.

iz uratuje ojca. Zapowiada, że – jeśli jej to się uda – będzie: „czystą jak marcowe śniegi,/ Jak po moczarach białe konwalije,” (I, 2, v. 106-107) i ofiaruje siebie „Królowej niebios”, Matce Boskiej. Porównana do śniegu „czystość” i białe konwalie czynią z Lilli jakąś świętą i niepokalaną boginkę. Za cenę ocalenia ojca jest ona gotowa złożyć „ofiary z dziewiczego serca” (v. 114), „przed obrazem Matki/ Boga,” (v. 112- 113). Chce ślubować jej czystość i wierność. Z jednej strony Lilla nie przystaje więc do pogańskiego świata, z drugiej – kategorii jej myślenia należą jeszcze do świata przedchrześcijańskiego.

W postaci wenedyjskiej kapłanki można dostrzec pewną paralelę z życzliwą i chętnie spełniającą ludzkie prośby eddaiczną Freją, do której zadań należała również opieka nad królami. Postać Frei jako Wielkiej Bogini łączyła w sobie inne żeńskie „północne” bóstwa. Charakteryzowały się one „niezależnością od męskiego panteonu”, posiadały „władzę nad przeznaczeniem” oraz miały „związki z ziemią i światem natury”¹⁶⁷. Freja nie była matroną ani patronką płodności, chociaż pojawienie się jej, zwłaszcza ze względu na okazywaną życzliwość dla ludzi, zapewniało im pomyślność i dobrobyt. Stała się ona przede wszystkim „panią wojny i śmierci”, „opiekunką władców” i „biegłą w czarach kapłanką”¹⁶⁸.

Wszystkie wymienione cechy można przypisać Lilli. Córka opiekuje się ojcem, królem i kapłanem Wenedów. Pragnie go ocalić, nawet za cenę swojego życia. Ofiarowuje Gwinonie siebie w zamian za harfę. I dzięki tej ofierze również zyskuje: odbudowuje swój kapłański status, a właściwie w dalszym ciągu go utrzymuje. Sprawcza moc Derwidowej córki powoduje, że ojcowskie *dominum* zostaje w pewnym sensie na nią przeniesione. To przecież ona decyduje o uratowaniu Derwida, a ten pokornie i z radością przyjmuje jej inicjatywę. Za sprawą owej zmiany bohaterka nieustannie sprawuje kontrolę nad biegiem wydarzeń i napędza akcję. W najbardziej kluczowych momentach nie jest już zakładniczką Gwinony, która łaskawie zezwoliła jej odwiedzić więźnia, ale córką druida mającą królewskie i kapłańskie prerogatywy. *Dominum*, którym dysponuje Lilla, pozwala jej objąć władzę nad swoim ludem i wzorem Rozy poprowadzić go do walki. Wprawdzie te zamierzenia przerwie niespodziewana śmierć bohaterki, ale w tym implikującym stan względnej niezależności działaniu staje się ona jakąś Wielką Boginią.

¹⁶⁷ L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 277-278.

¹⁶⁸ Tamże, s. 277.

Lilla nie posługuje się siłą ani przemocą. Jej atutami są spryt i przebiegłość. Królowa nie potrzebuje wojska, nie stanie na jego czele w rycerskim stroju jak Wanda, bohaterka *Króla-Ducha*. Patriarchalne atrybuty w postaci zbroi i miecza w jej przypadku wydają się zbędne. Lilli wystarczą splecione w wieniec lilie. Kwiatowa korona staje się oznaką jej władzy. Można przyjąć, że Lilla jest o tyle więcej warta dla ojca i jego poddanych, o ile sama czuje się godna swojej misji. Nie czeka więc na rozkaz króla. Wszystkie decyzje podejmuje samodzielnie. Lilla odrzucałaby zatem edypalny porządek ojca, w którym do tej pory egzystowała. To wymykanie się bohaterki z ojcowskiego *ordo* powoduje jakąś transgresję, ale jednocześnie zmusza ją, królewskie dziecko, do przyjęcia postawy dojrzałej. Bohaterka nie szuka teraz oparcia tylko w ojcowskiej miłości. Jej celem staje się lud, który chce ona ocalić. Miłość do ojca zostaje zastąpiona miłością do poddanych, a rola Derwidowej córki ulega przeobrażeniu. Od tej pory Lilla nie chce być już bezbronną królową uwikłaną w wojenne prawa, lecz opiekunką, matką i przyszłą królową dla swojego ludu. Jak pisze bowiem Johann Jacob Bachofen: „Z rodzącego łona macierzyńskiego pochodzi idea powszechnego braterstwa wszystkich istot ludzkich, a wiedza o niej i uznanie o niej zanikają w miarę rozwoju stosunków patriarchalnych”¹⁶⁹. Lilla wierzy, że dzięki swojej opiekuńczej mocy uchroni Wenedów od bratobójczej wojny.

Kapłanka za sprawą królewskich prerogatyw niosłaby w sobie to, co matriarchalne i to, co patriarchalne. W takim ujęciu jej kreację można odczytać jako projekcję fallicznej matki. Inaczej mówiąc, bohaterka Słowackiego to jakby *Magna Mater*, która krystalizuje w sobie prawo patriarchalne i matriarchalne. Od tego pierwszego oczekujemy pewnego ładu, stałości, drugie zaś implikuje zmienność i chaotyczność. Jednak w postępowaniu Lilli nie można dostrzec dysharmonii. Dziewczyna inicjuje i wygrywa zakłady z Gwinoną. Dysponuje intelektualnym potencjałem, który „zamyka” pole działania jej nieświadomej kobiecości. Nie ma więc freudowskiego kompleksu Elektry i nie staje się dopełnieniem patriarchalnego *dominum* Derwida, lecz w pełni świadomą swjej misji heroiną pragnącą uratować Wenedów. Jej nowa rola opiekunki, matki, a zarazem matki fallicznej wyraża jakąś tęsknotę do pre-edypalnej jedni implikującej stan powszechnego ładu i harmonii. „Domknięcie” owej Ar-

¹⁶⁹ J. J. Bachofen, *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, Warszawa 2007, s. 17.

kadii może odbyć się tylko za cenę śmierci bohaterki. Lilla ginie uduszona z rąk królowej Gwinony, dla której wydała się jednak zbyt silną rywalką.

Ową przemianę, przeobrażenie i transgresję bohaterki można wyjaśnić w świetle inspiracji *gender studies*. German Ritz, autor studium *Niż w labiryncie pożądania*, w rozdziale poświęconym twórczości dramatycznej Słowackiego zanalizował jego utwory pod kątem tożsamości bohaterów i języka, jakim się oni posługują. U poety – zdaniem badacza – na tle dramatu rodzinnego rozgrywa się „dramat płci”. Punktem wyjścia jest brak jednego z rodziców”, a ponadto żeńska tożsamość „kształtuje się w odniesieniu do postaci ojca lub matki”¹⁷⁰. Jak sądzę, przypadek Lilli wydaje się niezwykle adekwatnym przykładem. Działania bohaterki są nieustannie związane z postacią ojca. Natomiast matką dla Lilli jest jej starsza siostra, Roza, która do pewnego stopnia kieruje poczynaniami dziewczyny. „Ogólnie można powiedzieć – pisał dalej badacz – że płć biologiczna i *gender* są [...] dominującym składnikiem koncepcji postaci”¹⁷¹. Autor zwracał także uwagę na pewne przesunięcia i przeniesienia objawiające się transgresją płciową bohaterów. „Silne kobiety uruchamiają [...] wyobrażenia matriarchalne, ale nie dają się właściwie zawrzeć w jakimś istniejącym dyskursie archaizującym lub emancypacyjnym, ponieważ ośrodkiem odmiennej imaginacji jest przede wszystkim przeniesienie psychotyczne”¹⁷².

Moim zdaniem, rzeczywiście niezależność i samodzielność Lilli budzi skojarzenia z samowystarczalną Wielką Boginią, ale w jej żeńskiej kreacji można też dostrzec męską projekcję. Warto w tym miejscu przywołać ustalenia Stanisława Sieka, który – przytaczając tezy Bychowskiego na temat „kompleksu oralnego”¹⁷³ poety – zauważył, że

¹⁷⁰ G. Ritz, *Juliusz Słowacki: dramat romantyczny jako dramat płci* w: tegoż, *Niż w labiryncie pożądania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 67.

¹⁷¹ Tamże, s. 70.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ G. Bychowski, autor studium *Słowacki i jego dusza* (Warszawa – Kraków 1930, wyd. nowsze Kraków 2002, wstęp i oprac. D. Danek), powołując się na wcześniejsze ustalenia Stanisława Bałeya (*Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” XXI, 1924/1925), uznał, że w utworach poety często można odnaleźć temat erotyki oralnej, który jest śladem naturalnej erotyki dziecięcej. „Obraz lilii [bowiem – R.M.] kojarzy się w fantazji Słowackiego z [matczyzną – R.M.] piersią” – tamże, s. 50. Badacz stwierdził, że scena karmienia Derwida przez Lillę jest wyrazem przywiązania i tęsknoty poety za matką, od której „otrzymywane ongiś [pożywienie – R. M.] nabiera szczególniejszego znaczenia i jest podniesione przez poetę na wyższy poziom duchowy” – tamże, s. 47. Na poparcie swojej tezy Bychowski zacytował list Słowackiego. Poeta pisze między innymi: „Oby Ci Bóg oddał w słodyczy anielskiej i jasnościach wiecznych ducha ten pokarm twój, który ja brałam od ciebie” – Paryż, 12 sierpnia 1848. Autor studium wysunął

żeńskie postacie w jego utworach, wiążące się z imionami „o miękkim, łagodnym brzmieniu” [na przykład Lilla – R. M.], wskazywałyby „na istnienie kobiecej komponenty w osobowości autora”¹⁷⁴. A to każe przypuszczać, że Słowacki nosił w sobie obraz człowieka o takich właśnie żeńskich cechach. Owa transgresja płci bohaterki dramatu została by zatem zaznaczona przez jej imię. Wydaje się, że w tej queerowej koncepcji bohaterki nastąpiła sublimacja poetyckiego męskiego „ja”.

Dla wyjaśnienia koncepcji poety ponownie pomocne okażą się tezy Ritza. Badacz twierdził, że „Słowacki dekonstruuje silne kobiety”, to zaś zaświadcza „o jego własnej psychozie”, a „w zakresie historii płci” oznacza uwikłanie „w płciowy dyskurs epoki”. Ritz konkluduje:

Ze względu na swe symbiotyczne odniesienie do prawa natury, kultury i wreszcie ojca (*ordo*) [bohaterki poety – R.M.] stają się strażniczkami społeczeństwa i właśnie przez swoje poświęcenie (utrata ja) znamienne kontrastują z nowoczesnym męskim ja, które w romantyzmie też doświadczane jest zawsze jako zagrożone¹⁷⁵.

Odnosząc się do tezy badacza, pragnę zauważyć, iż w przypadku Lilli sytuacja wygląda nieco inaczej. Bohaterka budzi ambiwalentne odczucia. Z jednej strony jest pokorną córką Derwida i siostrą Rozy, z drugiej zaś – w dalszym ciągu akcji dramatu, poprzez swoje wymyślne sposoby ratowania ojca i dobrowolne przyjęcie roli zakładniczki, przywołuje obraz kobiety silnej i niezależnej. Gdyby teraz przyjąć tezę Ritza, to postać Lilli powinna ulec dekonstrukcji. Tak się jednak nie dzieje. Jeśli już poeta przeobraża jej postać, to chyba wolno stwierdzić, że dokonuje raczej jej rekonstrukcji. Rola bohaterki ulegałaby metamorfozie. Zgon Lilli wprowadzie „wrywa” ją z ziemskiej egzystencji, ale – wydaje się – pozwala bohaterce poprzez cierpienie wkroczyć na drogę duchowego rozwoju.

wniosek, że poeta identyfikuje się z własną matką, pragnie by „Bóg nakarmił matkę, tak jak ona karmiła jego”. Słowacki „w znaczeniu duchowym” ma być „takim samym rozdawcą pokarmu [dla ludzi – R. M.], jakim w stosunku do niego była matka” – tamże, s. 48. W jeszcze wcześniejszym liście, którego fragment przytacza Bychowski, możemy przeczytać: „dziwny mój los, że ja wonią dalekich serc żyć muszę [...], bo ja nad światem cierpię, jak matka, i pokarmu mi wszelkiego potrzeba, a czasem tylko ludzi karmię z daleka, kwiatki rzucając...” – Paryż, sierpień 1846. W tych słowach, uznał badacz, Słowacki jest zarówno matką, jak i „nieświadomym dzieckiem” (tamże, s. 49) tęskniącym za nią.

¹⁷⁴ S. Siek, *Osobowość Słowackiego na podstawie psychologicznej analizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970, s. 74.

¹⁷⁵ G. Ritz, *Juliusz Słowacki: dramat romantyczny...*, dz. cyt., s. 79.

Lilla dysponuje magią – jest przecież córką druida i kapłanką. Magiczny język bohaterki, aby użyć słów badacza, „według Irigaray jest inną formą kobiecej mowy”¹⁷⁶. Wtajemniczenie wyzyskane przez ojca daje jej kapłańskie prerogatywy. Lilla stoi w opozycji do Rozy, która zabiła Lechona i w ten sposób – jak zauważył Ritz – „dokonując swego uzurpatorskiego męskiego czynu [...], zagroziła sobie drogę do magii”¹⁷⁷. Natomiast Lilla nieustannie dysponuje magicznymi mocami, które sprzęgają się z jej intelektem. Dzięki czarodziejskim przymiotom umożliwiającym jej wejście na wyższy poziom duchowej egzystencji potrafi ona, w przeciwieństwie do Gwinony, dysponować harfą, ucieleśnieniem magicznej poezji, mającej zdolność przemiany rzeczywistości.

Wzajemne relacje Lilli i Gwinony staną się bardziej zrozumiałe w świetle badań Pawła Schreibera¹⁷⁸. Prześledźmy je teraz. Autor, powołując się na badania teoretyka metafory Maxa Blacka¹⁷⁹, zwrócił uwagę na jej interakcyjny charakter. Sprawia on, że „dwa komponenty metafory zbliżają się w jej ramach i upodabniają do siebie”¹⁸⁰. Efektem tej „płynności”, gdy „jedno pojęcie do pewnego stopnia przechodzi w drugie”, staje się możliwość „przenoszenia wniosków” z „jednej strony na drugą”¹⁸¹. W ten sposób możemy odczytać w Lechu Derwidzie, a w Gwinonie – Lillę. Także Król Lechitów i lechicka królowa tworzą symetrycznie skontrastowaną parę wobec celtyckiego kapłana i jego córki. Bohaterowie bowiem należą do przeciwstawnych obozów: Lechitów i Wenedów. Przy czym wydaje się, że taka antynomia posiada nie tylko negatywny akcent, ale także pozwala na dostrzeżenie pozytywnych aspektów. Owo skontrastowanie postaci umożliwia odczytanie jednych bohaterów przez pryzmat drugich.

Ogólnie przyjmuje się, że hardość Gwinony zostaje przeciwstawiona łagodności kapłanki. Jednak niezupełnie tak się dzieje. Lechitka bowiem staje się bezsilna wobec udanych działań Derwidowej córki. I odwrotnie: skuteczność Lilli maleje wraz z wzrastającą przewagą Gwinony. Jest to jakieś równoważenie postaw bohaterek, które powoduje, że obie nabiera-

¹⁷⁶ Tamże, s. 77.

¹⁷⁷ Tamże, s. 78.

¹⁷⁸ P. Schreiber, *Metafora i Lilla Weneda*, w: *Świat z tajemnic wypowiedany... Studia o „Samuelu Zborowskim”*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006, s. 122-125.

¹⁷⁹ Podają za P. Schreiberem: Por. M. Black, *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” LXII, 1971, z. 3, s. 231.

¹⁸⁰ P. Schreiber, dz. cyt., s. 124.

¹⁸¹ Tamże, s. 124-125.

ją pewności w swoim działaniu i stają się godnymi siebie nawzajem rywalkami. Dodatkowo skonstrastowanie barw białej i czarnej znajduje tutaj swoje uzasadnienie.

Gdyby teraz szukać Lilli w Gwinonie, to paralela między dwiema bohaterkami staje się jeszcze bardziej wyraźna. Biała barwa królowny wenedyjskiej, zestawiona z czernią islandzkiej, implikuje jakąś alchemiczną przemianę tej pierwszej, podkreśla jej niezłomność i nieugiętość. Wydaje się, że to właśnie Gwinona napędza Lillę do heroicznych czynów. Pod wpływem Lechitki Wenedyjka nabiera hartu ducha. Gwinona jako reprezentantka obcego ludu narzuca Lilli, autochtonce, swój etyczny kodeks. Za sprawą lechickiej królowej dziewczyna ma szansę zostać królową swojego ludu. Gwinona przygotowuje królownie pole do działania, staje się jej mentorką i przewodniczką. Lilla korzysta ze wskazań Lechitki. Bohaterstwo, heroizm kapłanki, wiążące się z wyzbyciem lęku przed śmiercią, doprowadzają ją w końcu do zguby. Ginie również Lechitka. Obydwie bowiem kobiety, wzorem bohaterek Północy, oswajają się z umieraniem.

Można zatem uznać, że w poetyckim projekcie Lilli-Gwinony Słowacki literacko zobrazował główne przesłanie „północnej” mitologii przywołującej heroizm, bohaterstwo i przełamanie tabu śmierci. Wszystko to staje się udziałem owych żeńskich postaci, które łączy jeszcze jedno – harfa, przedmiot ich rywalizacji. Instrument jest atrybutem, ale atrybutem znaczącym. Jak wiadomo, to moc poezji ukrytej w instrumencie. Gwinona, nawet po śmierci, chce zamienić struny harfy-włosy Lilli na własne (II, s. 3, v. 245-246). W tym dążeniu Lechitki zawierałoby się przesłanie Słowackiego dotyczące poezji. Złote struny instrumentu zestawione ze złotymi włosami białej i łagodnej Lilli przywoływałyby delikatne i spokojne dźwięki harfy-poezji, czarne zaś włosy okrutnej Gwinony niosłyby w sobie obraz niepokojących i groźnych dźwięków. Lechicka królowa, rodem z Islandii, chce zamienić struny, a wtedy harfa-poezja będzie wydawała inne „północne” rytmy. W tym pragnieniu bohaterki wyrażałaby się nostalgia za utraconym rodzinnym krajem – ojczyzną *Eddy* i kolebką sag.

Struny-włosy¹⁸² krystalizowałyby zatem dwie koncepcje poezji: arkiadyjską, pełną harmonii i spokoju, oraz różną od niej – by tak rzec – anty-arkiadyjską, rodem z mitów Północy, która wzywa do walki i hartuje ducha. W tym zaciekłym sporze o harfę-poezję Słowacki stawiałby pyta-

¹⁸² Por. G. Kowalski, *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego*, Białystok 2012.

nia: Do kogo właściwie powinna ona należeć? Czy posiadaczami jej mają być arkadyjscy Wenedowie, czy też obcy przybysze, bojowo nastawieni Lechici? Jaki ton ma przybrać poezja? Czy powinna zachować swój arkadyjski charakter, czy też przybrać waleczny, heroiczny rytm? Autor dramatu nie udziela odpowiedzi. Harfa znika, a zamiast niej w pudle, jak w trumnie, leży zmarła kapłanka (V, 5, v. 177-179).

W pewnym momencie włosy-struny Lilli-harfy stają się krwawe: kiedy dziewczyna ociera nimi oczodoły Derwida (I, 3, v. 305) i kiedy ów rzuca się na trupa córki (V, 5, v.177-188). Pragnie bowiem grać na harfie swoimi – wolno sobie wyobrazić – pokrwawionymi palcami. Ton arkadyjskiej poezji uległby zatem przeobrażeniu: otrzymuje ona krwawy emblemat, który zostaje na niej zapisany za sprawą „północnych” Lechitów. Krew byłaby tu symbolem transformacji: śmierci i narodzin. Choć bohaterowie zginą, nie zginie poezja. Jej nowy, „krwawy”, heroiczny ton został już zapowiedziany przez tę, która ma kontakt z umarłymi, Rozę.

Krew staje się – jak sok z białych lilii-mleko matki – osobliwym *unctim* zamierzchłej tradycji i terażniejszości, nieodłącznym symbolem śmierci i narodzin. Owo zespolenie tego, co przeszłe z tym, co przyszłe odczytane *sensu lato* – można chyba tak powiedzieć – ma swoje przełożenie niemalże w kosmicznym wymiarze. Niesie z sobą niezwykle ważny aspekt: jest nie tylko *continuum* tradycji, lecz także pewnym obrazem transpozycji ze świata ziemskiego, cielesnego do pozaziemskiego, duchowego. Gdy wszyscy bohaterowie zginą, przy życiu pozostanie tylko krwawoczerwona Roza. Z niej narodzi się Her-Popiel, postać *Króla-Ducha*. Jeśliby zatem uznać bohaterów *Lilli Wenedy* za poprzedników postaci poematu, to ich zbiorowa śmierć implikowałaby świat duchowy, w którym od tej pory będą się one poruszać.

Wydaje się, że w dramacie można już dostrzec zaczątki idei genezyjskiej poety. Metempsychiczna wędrówka dusz, okupiona cierpieniami i ciągłą walką, w swoim założeniu miała być nie tylko drogą dla doskonalenia ducha, lecz także wyrażać dążenie do kontynuacji życia w nowych i ulepszonych wcieleniach¹⁸³. Sądzę, że owej cykliczności wolno doszukiwać się w *Lilli Wenedzie*. Została ona zobrazowana w symbolice koła-kręgu. Stanowią ją: kamienne wzgórze, otoczone druidycznymi kamieniami, na którym odbywa się narada druidów, wieńce na ich skroniach, wianek

¹⁸³ O idei genezyjskiej piszę w rozdziale „*Król-Duch*” *romantyczną sagą*.

Lilli, przypominający kształtem kobiecą pierś, węże stojące wokół niej, gdy gra na harfie, a także czaszka Rozy, mieszkanie świętego Gwalberta i aureola pojawiająca się na jego głowie, wreszcie Madonna w „obręczu płomyków” oraz łańcuch wiążący dłonie Lelum i Polelum.

Przypuszczać należy, że wyzyskanie przez Słowackiego symboliki koła-kręgu posłużyło poecie równocześnie do wyeksponowania pierwiastka żeńskiego. Palingeneza wprawdzie zakłada męski charakter, ale aspekt kobiecy – wydaje się – odgrywa tu istotną rolę. To, co żeńskie, zmienne i niestałe, odsuwa to, co patriarchalne, stabilne i harmonijne. Patriarchalne ustępuje matriarchalnej zasadzie jako sile niszczącej, ale i twórczej zarazem. I nie chodzi chyba tutaj o jakąś hierarchizację żeńskości i męskości, ale o kosmiczną rolę tych pierwiastków w dziele progresywnej drogi ducha.

Lilla poprzez akt ekspiacji zabija siebie, dosłownie swoje ziemskie wcielenie. Wybiegając naprzód, można stwierdzić, że jej żeńska forma w duchowym świecie nie będzie miała znaczenia, gdyż według woluntarystycznej idei, którą zakłada system genezyjski, istoty duchowe samodzielnie wybierają przyszłą postać. Żeńska kreacja Lilli odgrywa jednak ważną rolę w ziemskich wypadkach. Matriarchalne prawo, pozostające w dyspozycji bohaterki, pozwala jej pokierować swoim losem w ten sposób, aby móc wpłynąć na bieg wydarzeń. Lilla musi zginąć, musi dać się zabić. Wydaje się, że jej śmierć niszczy to, co patriarchalne, edykalne, harmonijne, i otwiera jej drogę do duchowej transgresji.

Temu przeobrażeniu towarzyszyłaby także przemiana samego Słowackiego i jego poezji. Wolno bowiem uznać, że projekt własnego poetyckiego „ja” w żeńskiej postaci Lilli nie jest tylko kostiumem literackim, ale staje się zaczątkiem myśli genezyjskiej poety, zapowiadającej jego mistyczny przełom, gdy kosmiczne prawa nie mają już swego przełożenia w ludzkich i ziemskich wyobrażeniach. Przyszły autor *Króla-Ducha* jak Lilla złoży ofiarę i będzie rewelatorem twórczej przemiany.

Pozyskanie przez Słowackiego w dramacie różnych wątków kulturowych: biblijnych, antycznych i pochodzących z mitologii Północy pozwoliło twórcy na wyrażenie własnych sądów na temat poety i poezji. Ma ona zachować ciągłość tradycji oraz mieć taką siłę sprawczą, która pozwoli jej wpływać na rzeczywistość. Natomiast zadaniem twórcy będzie przekazywanie owej mocy słuchaczom w ten sposób, aby mogli wznieść się na wyższy duchowy poziom. W tym przesłaniu niewątpliwie kryje się

projekt poezji synkretycznej, heterogenicznej, niezależnej i wolnej, której pełnia zostanie ukazana w poemacie o Królu Duchu.

*

Pojawienie się Madonny w zakończeniu dramatu (V, 8, v. 338) ujawniałyby głębokie zamierzenia Słowackiego. Poeta poszukiwał „twarzy” dla swoich projekcji: bogini, żeńskości, matriarchatu nie tylko po to, aby uznać owo kobiece *dominum*, ale też, a może przede wszystkim dlatego, żeby móc w jakiś sposób opowiedzieć o tym, co zmienne i przeobrażone, co stanie się zaczątkiem jego przełomowego i dojrzałego genezyjskiego systemu myślenia.

*

Lilla Weneda Słowackiego wydaje się nie tylko poetycką wizją dziewiętnastowiecznej teorii o genezie narodu i państwa polskiego, lecz także opowiedzianym przez poetę romantycznym mitem *puer-senex*, który wolno czytać w obydwu kierunkach. Ta złożoność lektury dramatu prowadzi do wniosku, że jego twórca nie opowiada się za żadną z wykładni historyzoficznych czy historiograficznych.

Słowacki nie rozstrzyga, co w utworze jest *puer*, a co *senex* lub *puer* i *senex* równocześnie. Lechici nie budują nowego państwa na gruzach starego wenedyjskiego królestwa, a Roza Weneda ocala swe życie. Jej zapowiedź o narodzinach potomka w dramacie nie znajduje jednak swojego spełnienia. Arkadia zniszczona – *senex* (?) i niezrealizowana – *puer* (?). Dwie Arkadie, dwa jej plany i dwie mityczne plemienne katastrofy, które w poetycki sposób mogą odsyłać do jednej: upadku powstania listopadowego. Poeta opowiadałby ją w swoim romantycznym micie, w *Lilli Wenedzie*. Przekształcałby przy tym tradycyjne opisy, motywy, toposy i wplatałby je do swojej koncepcji. A dzięki takim zabiegom poetyckim zostałyby ujawnione ich – by tak to ująć – *alter fundus*.

Zapożyczenia Słowackiego mają charakter palimpsestu i odnoszą się zarówno do mitologii Południa, jak i Północy. Można uznać, że Arkadia Południa ukazuje się jako Arkadia Północy. Ta druga nie stanowi *porte-parole* tej pierwszej. Arkadia Północy to Arkadia na opak – odbita w lustrze. Nie odsyła ona do projektowanego arkadyjskiego państwa polskiego, lecz do jego powstaniowej katastrofy, jakby *Ragnarök*. Kreatorem owego katastroficznego mitu byłby sam twórca tego dramatu – Słowacki.

***Król-Duch* romantyczną sagą**

Rozdział ma dwa podrozdziały. W pierwszym – *Saga a mit początku* – prezentuję sposób, w jaki Słowacki opisuje zawikłane losy bohaterów: Wandy i Popiela, Pychy i Piasta, a także ich synów – Wodana i Ziemo-wita. Według mnie twórca poematu, posługując się motywami islandz-kich sag, tworzy projekt rodziny kosmogonicznej, opartej na strukturze matriarchalnej. Postępowanie romantyka miałoby na celu dążenie do ukazania „dekonstrukcji” tradycyjnie rozumianej rodziny z jej patriar-chałnym *status quo*. Dla wyjaśnienia projektu Słowackiego posługuję się tezami współczesnych postmodernistów, takich jak Gilles Deleuze i Felix Guattari, którzy obnażali niedoskonałość rodzinnej struktury.

Dalsze analizy prowadzą do pewnej supozycji, iż zburzenie rodzin-nych relacji bohaterów poematu, a w szczególności brak matki (ucieczka żony Piasta, Pychy, i śmierć niegotowej jeszcze na małżeństwo Wandy) może być poetyckim nawiązaniem do popowstaniowej społeczno-po-lytycznej sytuacji emigrantów i do samej listopadowej klęski – jakby słowiańskiego *Ragnarök*. To, co Alina Witkowska nazwała „kulturą sa-motnych mężczyzn”, ja nazywam Arkadią, wspólnotą mężczyzn i wyja-śniam, czego ta kategoria dotyczy.

W tym też rozdziale podejmuję problem struktury *Króla-Ducha*. Stro-fy poematu, potraktowanego przez badaczy jako synteza sztuk, chcę tym razem czytać językiem kubistów. Na przykładzie Arkadii w Nieborowie pokazuję, jak ów cel można osiągnąć.

W rozdziale drugim – *Koncepcje poety i poezji* – przedstawiam konflikt między Popielem a Zorianem. Odyniczna wojna bohaterów ob-nażałaby ich odmienne, ale jednak wzajemnie przenikające się światy: islandzkiej Północy i greckiego Południa. Ponadto, posługując się meto-dą freudowskiej psychoanalizy, próbuję odkryć myśl Słowackiego, aby w kreacji Popiela, „pierwszego” skalda, i Zoriana, rapsoda Słowiańsz-czyzny, dostrzec romantyczny projekt poezji, który poeta już raz podjął, w *Lilli Wenedzie*. W ujęciu autora *Króla-Ducha* poezja miałaby charak-ter synkretyczny, heterogeniczny. A jej queerowy charakter prowadziły do przełamania istniejących stereotypów i stanowiłyby o innym kodzie literackiej komunikacji.

Jan Gwalbert Pawlikowski w swoich *Studyach nad „Królem-Duchem” część pierwsza. Mistyka Słowackiego* dał wykład podstaw nauki genezyjskiej poety, która, zdaniem badacza, przyjęła za naczelną zasadę „progressyzm”¹⁸⁴ objawiający się na polu filozofii i przyrody. Zamknięta w skamienielinach powstałych z ognia nieożywiona natura, poprzez genezyjską pracę, miałaby przeanielenić wszelką materię i dzięki temu doszłoby do uwolnienia ducha uwięzionego w swojej formie. Autor wiązał „progressyzm” z wykładnią historiozoficzną nauki Słowackiego, wedle której pochod ducha przez dzieje ludzkości wymaga od niego (tj. ducha) wkraczania na coraz wyższe stopnie doskonalenia się. Tym samym jest to wyznaczenie temu duchowi kolejnych zadań do wypełniania swojej historycznej misji.

Jak zauważył Mikołaj Sokołowski:

W interpretacji Pawlikowskiego synonimem progressyzmu jest idea palingenezy. Została ona ukształtowana po wpływie teorii pudełeczkowej – *théorie de l'emboitement*. W myśl tej koncepcji zarodki pod wpływem katastrof zmieniają „maski” na coraz doskonalsze, w gruncie rzeczy zawsze mamy jednak do czynienia z tym samym zarodkiem. Osobniki dysponują pamięcią o kolejnych etapach swego rozwoju [...]. Tym, co zbliża poetę do teorii pudełeczkowej, jest [...] wiara w rozwój indywidualistyczny osoby. [Badacz – R.M.] powtarza tę tezę wielokrotnie: w późnych utworach Słowackiego doszła do głosu silnie rozwinięta, zindywidualizowana osobowość twórcy¹⁸⁵.

Pawlikowski uznał poetę za ewolucjonistę. Słowacki, według badacza, sądzi, iż postępek ludzkości odbywa się na drodze duchowej. Materia ulega procesowi destrukcji. Śmierć fizyczna, w której człowiek „porzuca swój przyrodzony fundament, a pozyskuje nowy”¹⁸⁶, stanowi przygotowanie do dalszej metamorfozy, do przemienienia się w istotę wyższą, której on jest tylko wcześniejszą formą. Celem metempsychicznej wędrówki staje się przeobrażenie w istotę duchową-aniola. Kolejność wcielania się ducha w nowe byty odbywa się w sposób harmonijny. Materia pozostaje w ścisłej relacji z wykładnią historiozoficzną nauki Słowackiego. Krwawe wydarzenia: katastrofy, klęski, wojny i cierpienia poddają wcielenia pewnemu procesowi deprywacji oraz obumierania, a tym samym przyspieszają wyzwolenie się ducha ze swej dotychczasowej formy.

¹⁸⁴ J. G. Pawlikowski, *Studyów nad „Królem-Duchem” część pierwsza. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 387.

¹⁸⁵ M. Sokołowski, *„Król Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*, Warszawa 2004, s. 141-142.

¹⁸⁶ J. G. Pawlikowski, dz. cyt., s. 284.

Odmierna od idealistycznej wykładni Pawlikowskiego jest teza Marii Janion. Wyjaśniając biologiczne reguły mistyki Słowackiego, badaczka uznała, że poeta odwoływał się do oświeceniowych teorii preformizmu¹⁸⁷ i epigenezy. Ta pierwsza zakładała rozwój zarodkowy poprzez „powiększanie całkowicie ukształtowanego osobnika znajdującego się bądź w jajku, bądź w plemniku”¹⁸⁸. Natomiast druga, mająca swój początek w myśli Arystotelesa, kładła nacisk na różnicowanie się komórek oraz tkanek, które tworzą później narządy i organy. O ile teoria ta miała, zdaniem Janion, zasadniczy wpływ na filozofię *Genezis z Ducha*, gdyż wyjaśniała proces różnicowania się organizmów, o tyle zasada preformacji wpłynęła na kształt *Króla-Ducha*¹⁸⁹.

W oparciu o badania dotyczące palingenezy chcę zwrócić uwagę na to, jak Słowacki w swoim utworze kreśli sylwetki bohaterów ze słowiańskiej przeszłości Polski. Wydaje się, że palingeneza, której ulegają postacie, pozwala na przedstawienie w chronologicznym skrócie najważniejszych wydarzeń mityczno-historycznych. Można powiedzieć, iż kronika dziejów opierała się na ukazaniu wybitnych jednostek, mających zdaniem poety zasadniczy wpływ na bieg historii. Autor *Króla-Ducha* działałby jak mitolog. Nie poprzestawałby na odtworzeniu dawnych losów Słowiańszczyzny, lecz włączałby się do kreowania świata: mitów, legend i baśni, nadając im własną koncepcję.

Treść poematu ilustrują dzieje ducha Hera Armeńczyka, który wciela się w: Popiela, Mieczysława i Bolesława Śmiałego. Ideowymi przeciwnikami wymienionych postaci są: Zorian, Piast, Wodan¹⁹⁰, Ziemowit i św. Stanisław. Za pomocą przemian bohaterów poeta obrazowałby zasadnicze etapy rozwoju duchowego Polski, które odbywają się pod ich przewodnictwem. Ziemskie wcielenia Króla Ducha to jednostki obdarzone nadnaturalną siłą działania. Dzięki niej możliwa staje się realizacja genezyjskiej zasady dynamiki ducha, niezbędnej do transformacji wszelkich form istnienia i przyspieszenia procesu dziejowego.

¹⁸⁷ J. G. Pawlikowski również podzielał pogląd, że Słowacki odwoływał się do idei preformistycznej. Zob. tegoż, dz. cyt. oraz M. Sokołowski, *Król Duch...*, dz. cyt., rozdział *Lektura całościowa i Epigeneza a preformizm*.

¹⁸⁸ M. Sokołowski, dz. cyt., s. 146. Autor powołuje się na seminaria Marii Janion wygłoszone w Szkole Nauk Społecznych PAN w latach 1996–2004.

¹⁸⁹ Por. tamże, s. 147.

¹⁹⁰ J. G. Pawlikowski przypuszczał, że Wodan może być wcieleniem Popiela. Por. tegoż, *Komentarz*, w: J. Słowacki, *Król-Duch*, t. II, Lwów 1925, s. 163–164.

Kolejność wcieleń bohaterów stała się przedmiotem dyskusji wśród badaczy, którzy, przedstawiając swoje koncepcje łańcuchów genetycznych, usiłowali jednocześnie odnaleźć ideę porządkującą *Króla-Ducha* oraz uzasadnić logiczną spójność poematu. Spór dotyczył między innymi postaci Zoriana. Propozycja Juliusza Kleinera była następująca: Zorian – Piast – święty Stanisław – Mickiewicz. Ignacy Matuszewski ustalił: Mickiewicz – Bolesław Chrobry – święty Stanisław. Postać Zoriana (powiązanego w utworze z Eliaszem) włączył do oddzielnego łańcucha genetycznego. Inaczej sądził Gustaw Doborzyński. Jego koncepcja zakładała następującą kolejność wcieleń: Eliasz – Jan Chrzciciel – Zorian – Piast (święty Wojciech) – święty Stanisław. Problem nie został rozwiązany. Ostatecznie zgodzono się z Ignacym Matuszewskim, który zauważył, że spór nie może zostać rozstrzygnięty ze względu na przedwczesną śmierć poety i niedokończenie dzieła¹⁹¹. Badacze, biorący udział w dyskusji na temat kolejności wcieleń, nie przesądzili o istocie palingenezy. Warto dodać, że jej etapy nie są pozbawione płciowości i mają męski charakter, który z kolei implikuje proces przechodzenia pewnych cech męskości z jednego ducha na drugiego, co stanowi w utworze historycznie uwarunkowane *continuum*.

Saga a mit początku

I

Sadzę jednak, iż Słowacki przedstawia w *Królu-Duchu* odmienne koncepcje rodziny. Obnaża jej relatywizm i niemożność zaistnienia w zdeformowanym już społeczeństwie, gdy warunki życia zarówno w kraju, jak i na emigracji uległy zasadniczym społeczno-obyczajowym zmianom¹⁹².

¹⁹¹ Na temat dyskusji zob. I. Matuszewski, *Król Duch czy Królowie Duchy? Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego*, „Sfinks” 1909, z. 9; J. Kleiner, *Przeciwnik bohatera w Królu-Duchu. Z powodu rozprawy I. Matuszewskiego: Król Duch czy Królowie Duchy*, „Sfinks” 1910; G. Doborzyński, *Zoryan i Oda*, „Przegląd Narodowy” 1909, z. 5.

¹⁹² Zob. A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Warszawa 1997. Badaczka, przedstawiając życie na obczyźnie byłych uczestników powstania listopadowego, wprowadziła pojęcie „kultura samotnych mężczyzn” (tamże, s. 31). Jej zdaniem, kluby i zakłady (*dépôts*), w których przebywali polscy emigranci, do pewnego stopnia zastępowały im rodzinę. Witkowska zauważyła również, iż w ich świadomości z jednej strony była nadzieja na

Można zadać pytania: czy poeta, tworząc inny projekt rodzinny, pozostaje po stronie romantyków, czy też jego przecucie nowych form wybiega poza romantyczną konwencję? Wydaje się, że twórca poematu, wprowadzając mity Północy i koncepcję sagi, rozrywa arkadyjską wizję rodziny, stawia ją pod wyraźny osąd oraz próbuje na swój sposób ją przeobrazić. Rozbicie tradycyjnej struktury rodziny ilustrowałyby losy mitycznych, słowiańskich bohatererek: Rzepichy – żony legendarnego władcy Piasta, nazywanej przez Słowackiego Pychą, oraz Wandy – królowej Słowian, która odrzuciła zaloty germańskiego księcia Rydygiera, w poemacie utożsamianego z Popielem. Żeńskie postacie utworu noszą w sobie obraz kobiet niezależnych, samodzielnych. Nie poddają się one utartym schematom i wyłamują się spod męskiej dominacji. Kreacje bohatererek uosabiają *spectrum* kobiecości, które można odczytać na wielu poziomach. Poetycka projekcja żeńskich postaci *Króla-Ducha* wpisywałaby je w świat mitów Północy, czyniłaby literackimi przedstawicielkami kobiety z okresu końca dziewiętnastego wieku, nadając im rysy fantazmatów męskiego świata, pozbawionego rodzinnych więzów.

Fundatorkami innego, prearkadyjskiego modelu rodzinnego wydają się na przykład Pycha i Wanda. W takim ujęciu są one protoplastkami rodziny kosmogonicznej, opartej na koncepcji mitu początku, który – można mniemać – dominuje w *Królu-Duchu*.

Postać Pychy jest podobna do bohaterki *Lilli Wenedy*, Rozy. O ile jednak córka Derwida pełni w utworze funkcję kapłanki posiadającej dar

powrót do kraju i odbudowanie utraconej rodziny, z drugiej zaś – beżzenność sprzyjała sytuacji samotnych, którzy „raz wykorzenieni łatwiej zrywali więzi także rodzinne” (tamże, s. 44).

W mojej pracy posługuję się również kategorią kultura (wspólnota) samotnych mężczyzn. Chcę zaznaczyć, że w moim ujęciu jest ona artystycznym wyrazem kondycji bohaterów *Króla-Ducha*, funkcjonujących w nietradycyjnym (anty-arkadyjskim) modelu rodziny.

Warto także wspomnieć o koncepcji Arkadii według J. Olejniczaka, *Arkadia i male ojczyzny*, Kraków 1992. Autor dokonał analizy emigracyjnej twórczości S. Vincenza, J. Stempowskiego, J. Wittlina i Cz. Miłosza pod kątem ich „arkadyjskich tęsknot”, które stają się pochodnymi fenomenem wygnania i życia na obczyźnie. Uznał, że w literaturze romantycznej odwołania do Arkadii miały charakter funkcjonalny i były „ulokowane” w nowych krajobrazach geograficznych i mentalnych, najczęściej związanych z „domową ojczyzną” [...]. „Arkadią była Polska, Romantyki marzył o [jej – R.M.] ideale...” – tamże, s. 106-107.

Sądzę że w przypadku „rozbicia” tak pojmowanej Arkadii można posłużyć się terminem „kubizm narodowy”. Przykładem „kubizmu narodowego” jest projekt Pani Platerowej – dywan wyhaftowany przez emigrantki, który złożony z małych kawałków (każdy z emigrantów mógł wykupić jego kawałek) miał stać się odtworzonym, prywatnym atrybutem utraconej ojczyzny. Zob. *Listy Stefana Witwickiego do Józefa Bohdana Zaleskiego 1838–1847*, Lwów 1901, s. 62. O kubizmie piszę jeszcze w dalszej części tego podrozdziału.

wieszczona, o tyle Pycha jest czarownicą lub wiedźmą. Wspomniane postaci to kobiety silne, obdarzane mocą sprawczą. Przy czym przepowiednie Rozy są zgodne z wyrokami boskimi i współgrają z wydarzeniami, jakie mają nastąpić. Natomiast czary Pychy wprowadzają niespodziewany zwrot akcji i zaburzają misję jej młodszego syna Ziemowita, który ma za zadanie zbudzić ze snu córki Popiela. Słowacki nazywa Pychę Prometanką, a tym samym podkreśla jej odwagę i silny charakter. Bohaterka wykrada (podobnie jak Prometeusz) ogień-błogosławieństwo aniołów dla pierworodnego syna Wodana i ucieka z nim na czarodziejską górę Zoher. Potem zawiera przymierze z Ottonem.

Samodzielność i niezależność Prometanki poeta zaznacza już na początku. Sam wygląd Pychy, stylizowanej na boginię Kybele, która nosi na głowie: „korab złoty, wieżę Cybellaną”¹⁹³ (R. III, I, VI, v. 42), eksponuje jej władcą siłę. *Superbia* Pychy objawia się również w jej imieniu. O mitycznej żonie Piasta Słowacki pisze: „Ze Pychą była” (*Księgi Legend* – Odm. 37, XV, v. 116¹⁹⁴). Porównanie mitycznej Rzepichy¹⁹⁵ do bogini ziemi potwierdzałoby jej kosmogoniczne posłannictwo. Matka Ziemowita i Wodana posiadałaby moc nad żywiołami, których uosobieniem są jej synowie.

Można powiedzieć, że Ziemowit „jako róża rozkwitła” niesie z sobą obraz życiodajnej ziemi (por. łac. *vita* – życie), zaś Wodan – wody¹⁹⁶. Jej niepoohamowany żywioł zawsze przywodzi na myśl śmierć oraz zniszczenie. Ziemowit „ze światelkiem na głowie” (R. III, I, VIII, v. 64) jest jasnym, pogodnym dzieckiem. Tam, gdzie się pojawił: „Schorzałe leczyl, szatany przerażał/ Chmury zdejmował z niewidnego oka” (R. III, I, XII, v. 91-92). Zostałby on zatem obdarzony mocą białej magii. Natomiast Wodan, przedstawiony jako: „czarny”, podobny do stali i „ciemny jak mogiła” (R. III, I, VIII, v. 60), byłby związany z czarną magią. Matka doskonale rozpoznaje cechy charakteru, jakie posiadają jej synowie. Zie-

¹⁹³ Tekst *Króla-Ducha* cytuję z wyd. J. Słowacki, *Król-Duch. Teksty*, wydanie zupełne, komentowane. Ułożył i komentarzem opatrzył J. G. Pawlikowski, t. I, Lwów 1925.

„Wieża Cybellana” – jak pisał badacz – to *corona muraris*, atrybut bogini.

¹⁹⁴ Na oznaczenie odmian tekstu (za Pawlikowskim) stosuję skrót Odm. Cyfrą arabską zaznaczam jej numer.

¹⁹⁵ Według podań słowiańskich Rzepicha była żoną Piasta.

¹⁹⁶ J. G. Pawlikowski zwrócił uwagę, że Wodan jest bogiem słowiańskim. Jego imię wywodzi się od wody i wiąże się z Miesięcznicą, która sprawuje opiekę nad Wodanem-Popielem. Zob tegoż, *Komentarz*, dz. cyt., s. 163-164.

mowit symbolizowałby miłość, ład i harmonię. Wodan zaś miałby siłę i moc, dzięki którym jest pozbawiony lęku przed śmiercią. To dlatego Pycha chce wychować go „na rycerza”¹⁹⁷.

Imię Wodan, jak ustalił Marian Tatar, Słowacki prawdopodobnie zaczerpnął z mitologii Północy¹⁹⁸. Odyn nazywany był również Woden, Wotan lub Wuotan, co oznacza „szalony”. Leszek Paweł Słupecki sformułował pogląd, że imię boga pochodzi od staroislandzkiego „*odr*”, które można porównać z starogórniemieckim „*wut*” oraz łacińskim „*vates*”¹⁹⁹. „Oznacza ono – pisał badacz – osobę zdolną pogrążyć się w ekstazie [i – R.M.] w wojennym amoku”²⁰⁰. A zatem szal, natchnienie to cechy odyniczne²⁰¹, jakimi został obdarzony syn Pychy.

Jak wiadomo, bliźniacza para synów stanowi częsty mit rodziny kosmogonicznej. Ziemowit i Wodan mogą być odniesieniem do sagi opowiadającej o losach dwóch boskich braci: jasnym, świetlistym Baldrze i ociemniałym Hödrze²⁰², którego imię oznacza wojownika²⁰³.

Pierwszy z nich ma do spełnienia misję: musi przyczynić się do odrodzenia utraconej harmonii świata, po dokonaniu się *Ragnarök*. Bogiem ocalonym z tej wielkiej kosmicznej katastrofy będzie Baldr, któremu jego ojciec Odyn obiecał zmartwychwstanie. Warto tu dodać, że w postaci Baldra niektórzy badacze doszukiwali się rysów Chrystusa Pantokratora²⁰⁴ przybywającego na sąd ostateczny. Pamiętamy jednak, że wedle mitów Północy odrodzony świat będzie i tak dążył do ponownej zagłady. Cykliczność dzie-

¹⁹⁷ W Rapsodzie III, pieśni I, odmianie 55 Rzepicha mówi o Wodanie: *Woj – dan*, co oznacza „zesłany wojownik”. Por. tamże, s. 314.

¹⁹⁸ M. Tatar, *Historia, mit i baśń w „Królu-Duchu”*, „Prace Historycznoliterackie WSP”, Katowice 1962, s. 166.

¹⁹⁹ L. P. Słupecki powołuje się na ustalenia J. de Vriesa 1962. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 113.

²⁰⁰ Tamże.

²⁰¹ Pierwotną koncepcją Słowackiego (Odm. 55) – jak zauważał Pawlikowski – był pomysł wcielenia Króla Ducha w Wodana. Zob. tegoż, *Komentarz*, dz. cyt., s. 294. W takim ujęciu Król Duch posiadałby cechy odyniczne, czym można uzasadnić jego ciągłą gotowość do walki.

²⁰² Saga o Baldrze i Hödrze jest również tematem *Eddy*. Zob. na przykład *Edda młodsza/prozaiczna oraz fragmenty oryginału islandzkiego: Snorra-Edda, prósaedda w przekładzie Joachima Lelewela*, Wstęp historyczny A. Sarwy, Sandomierz 2006.

Taką koncepcję Słowackiego przedstawiła również D. Dominik-Stawicka w swojej książce *Romantyczne dziedzictwo Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2006, s. 95. Zob. cały rozdział „*Król-Duch*” polską „*Eddą*”?

²⁰³ Por. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 197.

²⁰⁴ Por. tamże, s. 65.

jów nadawałaby więc „północnym” wierzeniom charakter kosmogoniczny, a Baldrowi przydawałaby misję jego nieustannego odrodzenia.

Główna jednak wersja mitu przedstawia Hödra w roli ślepego przeznaczenia. Ginie on z ręki swojego brata, Baldra, a tym samym otwiera mu drogę do spełnienia jego misji. Ciekawe jest również to, że imię matki Baldra i Hödra – Nanna w językach germańskich może oznaczać nie tylko matkę, ale też dzielną kobietę²⁰⁵. A zatem saga o bliźniaczych synach Nanny mogła – podkreślmy – posłużyć Słowackiemu za mityczny wzór poetyckiej kreacji Pychy oraz jej synów.

Poeta, przedstawiając postacie inspirowane mitologią Północy oraz powiązane z żywiołami ziemi i wody, dokonywałby ważnego zabiegu poetyckiego. Jak już zostało to powiedziane, ukazywałby mit rodziny założycielskiej o charakterze kosmogonicznym, w jego matriarchalnej formie. Powrót do początku, do czasów prearkadyjskich wprowadza pierwotny chaos. W tym zaś rozumieniu można by mówić o jakimś edypalnym kryzysie, którego autorką byłaby Pycha. Jako bogini władająca żywiołami uosabia przecież „panią życia i śmierci” – kieruje synami i decyduje o ich losie²⁰⁶.

Wydaje się jednak, że ów kryzys może mieć więcej niż jednego fundatora. Jego sprawcami byłiby też synowie Pychy. Ziemowit, chociaż wreszcie dokonuje swojej misji i jak Baldr przywraca utraconą harmonię królestwa Popiela: budzi, uśpione na rozkaz jego matki, Popielowe córki, to jednak „nie domyka” rodzinnej Arkadii. Baśń nie ma szczęśliwego zakończenia²⁰⁷. Ziemowit nie żeni się z żadną z dziewcząt i nie zakłada nowej dynastii. „Podobnie Wodan...[po śmierci matki – R.M.] znikł – i uciekł w lasy,/ Do reszty stał się ludziom niepodobny;/ Jako zwierzątko na wszelkie hałasy/ Drżący, jak dziki ptak – osobny” (R. III, III, XXXVI, v. 281-284). Wydaje się, że jest to wyraźne zaznaczenie cech odynicznych, ujawniające się w zdolnościach Wodana-Odyna do metamorfozy. Odyn, dzięki wiedzy run oddziałujących na rzeczywistość, potrafi zmienić się w jakieś zwierzę, na przykład ptaka, i pod taką postacią dalej pędzić swój żywot²⁰⁸. Jednak ucieczka Wodana w lasy, drżącego, lękającego się o swój przyszły los, może podkreślać utratę jego odynicznej mocy. Poetycki projekt Słowackiego odbierałby więc Wodanowi-Odynowi boskie,

²⁰⁵ Por. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 198 i mn.

²⁰⁶ W R. III, Odm. 79 poeta porównuje Pychę do bogini Fortuny.

²⁰⁷ Na temat motywów baśniowych zob. M. Tatara, dz. cyt.

²⁰⁸ Por. L.P. Słupecki, dz. cyt., s. 99.

ojcowskie prawo. W ten sposób – wydaje się – „złamanie” Edypa zostanie zaznaczone, a kryzys arkadyjskiej formy rodziny ujawni się w pełni.

Nie tylko jednak utrata matki powodowałaby ten stan. W świecie Wodana i Ziemowita nie ma bowiem także kobiety, dzięki której mógłby zostać odtworzony tradycyjny rodzinny projekt. Można uznać, że próby podważenia patriarchalnego, arkadyjskiego prawa Słowacki dokonuje jeszcze wcześniej – wtedy gdy obdarza Pychę przymiotami boga Odyna. „Cybellana bogini”, podobnie zresztą jak Roza, posiada tajemną wiedzę run i dzięki swym runicznym zaklęciom potrafi zaśpiewać pieśń: „głośniej – nad szum drzewa;.../ Myślałbyś że to pod niebiosy skała” (R. III, II, XX, v.154-155). Sięgający niebios głos Pychy przydawałby jej boskości i czyniłby ją *medium* łączącym świat ziemski z zaświatami. Dzięki runicznej mocy bohaterki: „w skałe tej trup niewidzialny śpiewa./ Taka pieśń ciężka, podziemna wspaniała” (R. III, II, XX, v. 156-157). Jej władzy – wydaje się – podlegają nie tylko żywi, lecz także zmarli. Pycha, jak Wielka Bogini, może zawładnąć życiem i śmiercią, skierować swą siłę w dowolną stronę, sama udzielić magicznego, runicznego błogosławieństwa. Głos Rozy staje się objawieniem jej odynicznej mocy. Prawo Boga ulega więc zachwianiu, a Edyp ponownie zostaje naruszony.

Szczególny edypalny kryzys objawi się w małżeństwie z Piastem. Chociaż pełen dostatku dom kołodzieja „na szmaragdowych łąkach przy Kruszwicy” (R. II, XXXVII, v. 291) jest wspaniałą Arkadią, Pycha nie wydaje się spełniona i szczęśliwa. Sama musi podejmować wszelkie decyzje. Niezależność i samodzielność Pychy przełamywałoby więc schemat rodzinnej, arkadyjskiej projekcji oraz wprowadzałoby wspomniane już prawo matki. Ponadto błogosławieństwo, o które zabiega dla swojego pierworodnego syna Wodana, także skutkowałoby rozbiciem prawa edypalnego, wedle którego ojciec jako głowa rodziny decyduje o przekazaniu swojego dziedzictwa.

Jednak siła działania Pychy nie ogranicza się tylko do odgrywania dominującej roli w małżeństwie. Bohaterka porzuca dom, zabierając ze sobą syna. W ten sposób – podkreślmy – przerywa *continuum* rodzinnej Arkadii. Piast nie jest na tyle silny, aby powstrzymać żonę. Zdziwiony pyta tylko: „Gdzie biegniesz?”. Pytanie pozostaje bez odpowiedzi. Pycha mówi do męża: „Idę na mostek, na koniec rozłoga,/ Idę, a wrócę; gdzieżbym ja uciekła?” (R. III, I, XVII, v. 131 i 132-133). Żona nie wyjawia miejsca ani celu swojej wędrówki. Na pytanie męża odpowiada pytaniem. Mał-

żonkowie nie mogą się porozumieć. Władza Piasta nie ma siły sprawczej: „I puścił ją mąż, a ona na głowie/Zwinąwszy fartuch, poszła w mgłę i wsiękla” (R. III, I, XVIII, v. 137-138). Pycha opuszcza męża. Nie będzie już wypełniać małżeńskich obowiązków. Zachowanie i działania bohaterki naruszałyby zatem patriarchalne *status quo*. Żona Piasta dokonuje jakiejś transgresji. Zaburza domową Arkadię. Jej powrót okazuje się niemożliwy, zerwane bowiem zostały rodzinne więzi i w ten sposób wspomniany edypalny kryzys na powrót się ujawnił.

II

Gustaw Bychowski, autor studium *Słowacki i jego dusza*, twierdził, że poetą kierował kompleks Edypa. Zdaniem badacza, ów kompleks objawiał się w twórczości artysty i w jego korespondencji z matką. Rozważając tekst *Króla-Ducha*, Bychowski uznał Pychę za projekcję nieświadomionych fantazmatów Słowackiego z okresu mistycznego, objawiającego się ambiwalentnym stosunkiem poety do matki. Autor, pisząc o zmysłowości władczej Pychy, sugerował, że staje się ona uosobieniem Salomei Bécu, spod władzy której poeta chciał się wyzwolić i prowadził z nią nieświadomioną walkę. W ocenie badacza Słowacki rzekomo zarzucał również matce jej drugie małżeństwo; w poemacie przedstawione jako pakt z cesarzem Ottonem²⁰⁹. Sądzę, że metoda freudowskiej psychoanalizy, jaką zastosował Bychowski, nie pozwala w pełni odczytać koncepcji poetyckiej twórcy poematu i ogranicza pole interpretacyjne czytelnika. Dla badacza literatury bardziej przydatna oraz porządkująca sens utworu może być wykładnia poststrukturalna Gillesa Deleuze’a i Feliksa Guattariego²¹⁰. Zatem w dalszych rozważaniach nad koncepcją Słowackiego posłużę się ich kategoriami.

W poemacie, jak zostało to ustalone, postać Pychy przełamuje rodzinny, edypalny stereotyp i wprowadza prawo matki. Podobny literacki kostium romantyk przydzielałby również Wandzie. Bohaterka *Króla-Ducha* ilustruje postać o mocnym charakterze. Uosabia odwagę i dzielność. Losy mitycznej córki Kraka, w utworze pod imieniem Lecha, poeta, jak wiadomo, wiąże z podaniami o Wandzie i Popielu. Bohater to przecież syn Rozy

²⁰⁹ Por. S. Bychowski, dz. cyt., s. 65 i nn. Zob. też: S. Siek, dz. cyt., ; Zob. E. Łubieniewska, *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998.

²¹⁰ Zob. G. Deleuze i F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Paris 1972 oraz G. Deleuze, „*Entretien sur L'Anti-Oedipe*,” with C. Backès-Clément, „L'Arc” 1972, nr 49.

Wenedy, która – zgodnie z prorocstwem – w cudowny sposób zapłodniona przez prochy poległych rycerzy, urodzi „syna popiołów”. Jak zostało to powiedziane, w poprzednim żywocie był on Grekiem, Herem Armeńczykiem, a potem wcielił się w Popiela. Postać syna Rozy łączyłaby dwa utwory – *Lillę Wenedę* i *Króla-Ducha*.

Popiel, obdarzony runiczną mocą Rozy, ma do spełnienia ważną misję: musi dokonać aktu zemsty za katastrofę, jaka spadła na lud Wenedów, sięgnąć po koronę Lecha i zbudować nowe państwo. Na drodze tych zamierzeń stanie Wanda, ziemskie wcielenie Umiłowanej, która odrzuciwszy miłość Popiela, odbiera sobie życie, skacząc w nurty Wisły. Wanda jest lechicką królewną. Pamiętajmy, że Lechici, „lud zachodni”, według dziewiętnastowiecznej teorii najazdu, mieli podbić Słowian i w ten sposób ze zmieszania obu plemion tworzyć zręby państwowości polskiej. Jesliby przyjąć takie założenie, to należy przy tym zaznaczyć, że o ile *Lilla Weneda* przedstawia romantyczny mit genezy narodu, o tyle w *Królu-Duchu* ujawnia się przesłanie o powstaniu państwa.

W poemacie Popiel jak Wiking przybywa z Północy. „Pchnięciem skrwawionego wiosła” tworzy trwałe, zahartowane państwo. Siła walki determinuje bohatera, a także – wydaje się – przydaje mu cechy boga wojny, Odyna. Wanda zaś, zgodnie z wykładnią romantycznej historiografii, staje się ucieleśnieniem mitycznej bohaterki „północnych” ludów. Karol Szajnocha w *Lechickim początku Polski* zanotował:

[...] nie masz żadnego szczegółu w historii Wandy, który by się nie dał wyświecić jakąkolwiek analogią z starodawnych dziejów słowiańskich, a który by się nie przypomniał z dziejów i obyczajów północnych [...]. W starogermańskich zaś narzeczach i formach gramatycznych, znajdujemy pięć do sześciu wyrazów *Wanda* lub *Wenda*²¹¹, [z których niektóre oznaczają: wędkę, wodę, boleść – R. M.]. Następnie u żadnego z ludów słowiańskich, a nawet u części germańskich, nie panowała nigdy niewiasta; same tylko ludy normańskie [...], zdolne były dać nad sobą władzę córce.

U samych też ludów normańskich sływały w dziejach i powieściach dziewice wzbraniające się uporczywie ślubów małżeńskich... Same ludy normańskie znały owe [...] tarczonośne towarzyski wszystkich historyczno mitycznych bojów normańskich, wyobrażały sobie jakieś dziewicze bóstwa wojenne; głośne w mitologii skandynawskiej *walkyrie* samym blaskiem swego wejrzenia porażające nieprzyjaciela, jak to się właśnie stało w historii Wandy²¹².

²¹¹ Por. łacińskie słowo „*unda*” – „fala”, „płynąca woda”, „strumień”.

²¹² K. Szajnocha, dz. cyt., s. 129.

Historyk powiązał więc podanie o Wandzie z mitologią Północy. Według niego, są to starodawne dzieje słowiańskie, których ślady można odnaleźć w historii bohaterki. Z jego przekazu dowiadujemy się, że zgodnie z obyczajami ludów normkańskich, gdy zabrakło męskiego następcy, tron przekazywano królewskiej córce. Tak też się miało stać w przypadku Wandy.

Autor próbował również wyjaśnić etymologię imienia Wanda oraz dostosować ją do romantycznej projekcji mitologii Północy. *Wanda* lub *Wenda*, zdaniem historyka, oznaczałyby wodę i boleść, co nasuwa skojarzenie z postacią walkirii. Rycerski stan walkirii, jako kapłanek Odyna, nie pozwalał im na małżeństwo. Do walki wybierały najdzielniejszych wojowników, których w ten sposób budziły do bohaterskich czynów, wróżąc im niechybną śmierć. Pojawienie się herosa uruchamiało wojenną machinę, pełną intryg, podstępów i rodowych zemst. Dopiero jego śmierć, często nagła lub niesamowita, kładła kres wojennej zawierusze oraz przywracała naruszoną harmonię świata²¹³.

Słupecki w artykule *Vanda mari, Vanda terrae, aeri Vanda imperet* analizuje fragment kroniki Wincentego Kadłubka dotyczący postaci Wandy. Autor powołuje się na ustalenia Lönnrotha (1981, s. 325), które ten odniósł do wyżej wymienionej łacińskiej formuły:

*This formula was also used for "magical" purposes, when "the speaker invoke the holy cosmic powers (...) to give him the strength necessary to perform an act of magic (...) thought (...) as an act of exorcism, whereby nature is cleansed from evil spirits and restored to health, fecundity"... (...) In poetic usage [...] formula appears when "the text deal with the arrival of a great hero or god (...) in a world other than his own". This "arrival should imply a threat to the natural order and ultimately the complete destruction of the world (Ragnarök...)"*²¹⁴.

Zatem formuła dotycząca panowania Wandy na morzu, ziemi i w powietrzu nadaje jej (Wandzie) kosmogoniczną moc, zapowiada kosmiczną

²¹³ Por. L. P. Słupecki, dz. cyt., s. 239-249.

²¹⁴ „Ta formuła była także używana dla celów magicznych, kiedy wróżbita przywoływał wszystkie kosmiczne siły [...], aby otrzymać moc niezbędną do spełnienia magicznego aktu [...], chociaż jako akt egzorcyzmu, mocą którego natura zostaje oczyszczona ze złych duchów i przywrócona do zdrowia i płodności. W poetyckim znaczeniu formuła pojawia się, kiedy tekst mówi o przybyciu wielkiego bohatera lub boga [...] do świata innego niż jego własny. Przybycie powinno zapowiadać zagrożenie dla naturalnego porządku i ostateczną, całkowitą katastrofę świata (*Ragnarök*...)” [...] – L. P. Słupecki, *Vanda mari, Vanda terrae, aeri Vanda imperet, The Cracowian Tripartite Earth-Heaven-Sea Formula and Her Old-Icelandic, Old-Irish and Old-High-German Counterparts*, „Światowit”, t. XL, 1995, s. 162 (tekst Słupeckiego w języku angielskim).

katastrofę, tj. odtworzenie pierwotnego chaosu, *Ragnarök*. Badania Słupeckiego nad tym tekstem utwierdziły go w przekonaniu, że fragment dotyczący Wandy ma swoje odpowiedniki w przekazach: staroislandzkim, staroceltyckim i starogermańskim, a także jest pewnym odniesieniem do krakowskiego podania o smoku i Wandzie. Sądzę, że Słowacki, przyjmując „północny” rodowód Wandy, nadaje poematowi charakter romantycznej sagi. Zanim koncepcja ta zostanie omówiona, posłużę się ustaleniami Janiny Kamionki-Straszakowej.

Zdaniem badaczki, zainteresowanie poezją i kulturą Północy objawiło się w literaturze polskiej w trzech kontekstach: historyzmu powiązanego z powrotem do czasów pogańskich i dziejów bajecznych, recepcji twórczości Madame de Staël, która w literaturze Północy dostrzegła szczególnie „umiłowanie” dla ducha bojowego i wolności oraz procesu „kształtowania się programu i praktyki poetyckiej romantyzmu jako prądu realizującego hasło literatury narodowej”²¹⁵. Rewelatorami twórczości Północy, zwłaszcza szwedzkiej oraz duńskiej, byli według badaczki: Wincenty Dawid, Lucjan Siemieński, Roman Zmorski i Jan Wiernikowski. Przekłady, parafrazy i własne powiastki historyczne publikowały między innymi: „Biblioteka Warszawska” oraz petersburska „Niezabudka”.

Przykładem narodowego eposu literatury Północy jest twórczość szwedzkiego pisarza Jezejasza Tegnéra, zwłaszcza jego *Saga o Frithiofie*, która została we fragmentach opublikowana w 1820 i 1821 roku w czasopiśmie „Iduna”, a potem w całości, w 1825. Literacki arcyzm Tegnéra polscy czytelnicy mogli poznać dzięki naukowym pracom Ksawerego Marmiera, podróżnika i skandynawisty. W periodyku wileńskim „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe” w 1840 roku ukazał się artykuł badacza Tegnér, a cztery lata później Leon Potocki zamieścił krótką rozprawkę *Książd Marmier: Pieśni ludu na Północy*. Pierwszego przekładu na język polski sagi Tegnéra *O Frithiofie Zuchwałym* dokonał Wincenty Dawid w petersburskiej „Niezabudce” w 1840 roku. W przedmowie autor obszernie poinformował czytelnika o głównym bohaterze, wnuku walecznego Wikinga, który „żył według tej sagi nieco przed rozszerzeniem w tych [skandynawskich – R.M.] krajach chrześcijaństwa, co w IX wieku

²¹⁵ J. Kamionka-Straszak, *Barbarzyński heroizm i tkliwa melancholia. Literatura skandynawska w polskich almanachach doby romantyzmu*, w: *Zwierzciadła Północy. Związki i paralele literatury polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. A. Nilsson, Warszawa 1991, s. 61.

nastąpiło²¹⁶. Potem Dawid krótko przedstawił treść utworu: zakochany w przyjaciółce lat dziecięcych Ingebordze, Frithiof zabija swojego rywala, pali świątynię boga Baldra, wyjęty spod prawa wyrusza jako nieustraszony korsarz, walczy przeciw burzom oraz wiatrom na otwartym morzu. Wedle badaczki, krytyczne uwagi Dawida, odnoszące się do jego przekładu, kreślą przed czytelnikiem obraz bohatera o typie człowieka Północy – dzielnego, wojowniczego rycerza.

Przekład Dawida, w jej opinii, pomimo pewnych odstępstw od oryginału sagi Tegnéra, za poprawność i oddanie klimatu dzieła zyskał w oczach krytyki przychylną recenzję. W „Bibliotece Warszawskiej” (1853) ukazał się anonimowy artykuł zatytułowany *Północ skandynawska w ciągu ostatniego pół wieku*, w którym czytelnik mógł przeczytać: „Saga o Frithiofie była najwyższym triumfem szkoły gockiej w poezji. Szwecja zdobyła odtąd narodową epopeę [...]. Poeta nie przepominał o niczem: ani o dzikiej piękności starożytnych puszczy, ani o rycerskich czynach Wiging-sów, ani o wdzięku niewinnych skandynawskich dziewic²¹⁷. Twórczości Tegnéra oddawano szacunek, chwalono ją za piękno, malowniczość i harmonię języka poetyckiego – twierdziła Kamionka-Straszakowa. Popularność dzieła Tegnéra doprowadzała romantyków do przesadnych wniosków. Próbowano nawet stawiać skandynawskiego pisarza na równi z Byronem, Puszkinem i Mickiewiczem, a *Sadze o Frithiofie* nadać tytuł arcydzieła. W takim patetycznym tonie dokonywano jego przekładów i parafraz²¹⁸.

Historia Frithiofa i Ingeborgi do pewnego stopnia byłaby paralelna z losami bohaterów *Króla-Ducha*. Popiel i Wanda, podobnie jak Frithiof i Ingeborga, znają się od dziecka. Można domyślać się, że córka Lecha, wzorem bohaterki romantycznej sagi, została przyrzeczona Popielowi, gdy ten „za pachółka” służył na lechickim dworze. Idąc śladami Małgorzaty Filek, wolno dostrzec tu koncepcję zmieszania obu plemion: Wenedów i Lechitów²¹⁹. Bohaterów łączy swoiste pokrewieństwo. Królowna jest Lechitką, Popiel zaś na wpół Wenedem i na wpół Lechitą. Uczucia

²¹⁶ W. Dawid, *Z Tegnéra Sagi-Frytjof. Ustęp III.*, „Niezabudka”, t. I, Petersburg 1840, cyt. za: tamże.

²¹⁷ Artykuł anonimowy, *Północ skandynawska w ciągu ostatniego pół wieku*, „Biblioteka Warszawska” 1852, t. I, s. 319, cyt. za: tamże.

²¹⁸ J. Kamionka-Straszak, dz. cyt., s. 74.

²¹⁹ Por. M. Filek, dz. cyt., s. 25.

bohaterów nie mogą zostać spełnione. Edypalne prawo zakazuje incestu. Poetycka projekcja miłości kazirodczej, przedmiot romantycznej fascynacji, otwiera więc dyskurs na przekroczenie prawa Edypa.

Przed Słowackim czynili to inni romantycy. René, bohater utworu Chateaubrianda, zwraca się do Boga z prośbą: „[...] gdybyś mi dał kobietę wedle moich pragnień, gdybyś jak pierwszemu ojcu, przywiódł mi za rękę Ewę, dobytą ze mnie samego [...]”²²⁰. Amelia, jego siostra, posiada wszystkie atrybuty, jakie może ofiarować zakochanemu bratu. Ona jedyna okazuje się godna miłości, bo jak rajska Ewa – kobieta zrodzona z Adamowego, jakby braterskiego ciała – została dobytą z niego samego. Miłość kazirodcza może spełnić się w nieokreślonym czasie i miejscu. Arkadii uczuć mógłby zagrażać tylko okrutny los przywołujący prawo Edypa.

Symbolem zamknięcia kazirodczej miłości do Wandy byłaby alabastrowa trumna jak sarkofag Eoliona i Atessy (bohaterów *Samuela Zborowskiego*) – *signum temporis* dla przeszłości oraz przyszłości. Popiel wyznaje: „Zabalsamowaną, wiecznem zdjętą spaniem,/ Cicho na białych atlasach położę...[...] Więc może wstaniesz... i pocałowaniem/ Dasz mi ocknienia światłości i zorze?” (R. I, II, XXXVII, v. 289-290 i 293-294). Grobowiec niesie w sobie pierwiastek wieczności, jest symbolem bezczasu jako sprzymierzeńca wiecznej miłości. Popiel wierzy, że ukochana nie umarła, tylko śpi i być może wkrótce się obudzi. Wydaje się, że w tych pozaziemskich przestrzeniach nic i nikt nie jest w stanie zakłócić miłości kochanków. Po śmierci Wandy Popiel pragnie udać się: „w Islandów wyspę zamrożoną,/ Ogniami siedmiu wulkanów czerwoną” (R. I, II, XXXIX, v. 311-312). W zamorskiej krainie mogą bowiem ożyć wspomnienia o Wandzie, tam będzie zapewne grób lechickiej królowej. Przywołanie Islandii, kolebki sag, podkreślałby „północny” rodowód Wandy i Popiela. Ów zaś, stylizowany na bohatera skandynawskich sag, niesie w sobie obraz dzielnego i nieustraszonego człowieka Północy, który dla ukochanej jest w stanie pokonać wszelkie trudy, by znaleźć się na Ultima Thule, wyspie „lodu i ognia”, tak nazywanej Islandii.

Należy przy tym zaznaczyć, że Tegnérowski Frithiof to już postać romantyczna, różna od swojego pierwowzoru: krwawego, bezwzględnego barbarzyńcy. Autor nadaje mu rysy bohatera typu byronicznego²²¹: wrażli-

²²⁰ F. R. Chateaubriand, *René*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, s. XLIII.

²²¹ Por. S. Wałęga, *Wstęp do J. Tegnér, Frithiofowa saga*, Wrocław – Kraków 1977, s. VIII.

wego, czułego młodzieńca oraz wiecznego buntownika i samotnika, nigdy niepogodzonego ze światem. Wydaje się, że takie rysy posiada też Popiel, szaleniec, który w równym stopniu potrafi kochać i nienawidzić. Jak pisała Janina Kamionka-Straszakowa, „poemat Tegnéra stanowił znamienne dla kultury i ludów północy połączenie sprzecznych pierwiastków – dzięki i czułe tworzy tu tę samą antynomię, która w innych wypowiedziach jawi się jako połączenie barbarzyńskości i czułości, pierwotności i wzniosłości, prymitywności, naturalności i mistyki”²²². Romantycy widzieli w tym zespoleniu specyficzną osobliwość, oryginalność literatury skandynawskiej, z jej wyjątkowym narodowym charakterem.

Popiel, podobnie jak Frithiof, jest zakochany w przyjaciółce lat dziecięcych, i jak bohater Tegnéra, musi pokonać przeciwności losu, aby zdobyć wybrankę serca. Historia Popiela i Wandy, inaczej niż w romantycznej sadze, nie ma szczęśliwego zakończenia. Bohaterowie utworu: Frithiof i Ingeborga, chociaż pochodzą ze zwaśnionych rodów, pobierają się. Dzielny Wiking porzuca żywot korsarza-wygnańca, który dotąd był zmuszony prowadzić, i przybywa w swoje rodzinne strony. Wspaniałomyślnie odbudowuje zniszczoną przez siebie świątynię skandynawskiego Baldra oraz godzi się z diarami (kapłanami). Dokonanie czynu ekspiacji pozwala mu wreszcie zdobyć rękę ukochanej.

Należy zgodzić się z poglądem Stanisława Wałęgi, który zauważył, że „jednak wyczuwamy w tym jego [Frithiofa – R.M.] postępowaniu raczej ugięcie się przed nieubłaganym losem niż głębokie przeświadczenie wewnętrzne, czy też istotną przemianę duchową [...]”²²³. Wedle mitologii Północy, przeznaczenie, które kierowało bohaterami, było nieuniknione. Trzy Norny decydowały przecież o ludzkim losie już w dniu narodzin. Podobnie dzieje się w *Królu-Duchu*. Trójcę widm, które pojawiły się w momencie narodzin Hera-Popiela i „wrzeszcząc, posępne swe śpiewały runy” (R. I, I, IV, v. 28), można potraktować jako zjawy trzech Norn. Każda z nich uosabiałyby: przeszłość, terażniejszość i przyszłość. Są to: Urd, Werdandi oraz Skuld. Ostatnia ma imię typowe dla Walkirii²²⁴. W poemacie odrodzony Popiel niósłby z sobą: przeszłość (był Herem, żołnierzem greckim, rannym w bitwie), terażniejszość (obecnie jest królem Popielem) oraz przyszłość (po śmierci wcieli się w Mieczysława). Norny

²²² J. Kamionka-Straszak, dz. cyt., s. 73.

²²³ S. Wałęga, dz. cyt., s. XIII.

²²⁴ Por. L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 43.

determinują więc Popielowy żywot, czy mówiąc inaczej, czynią bohatera poddanym ich wyrokom.

Zgodnie z przeznaczeniem Popiel spełnia swoją misję: staje się sprawcą krwawej zemsty na lechickim pokoleniu, a tym samym zmusza Lecha do walki. Prawo rodowej zemsty, które ciąży na synu Rozy, wedle „północnej” tradycji, będzie musiało zostać wykonane. Wanda-Lechitka poniesie ofiarę w zamian za śmierć Lilli Wenedy. Trzeba bowiem pamiętać, że wróżda mogła dotyczyć nie tylko osoby, na której bezpośrednio chciano się zemścić, lecz także członków jego rodziny lub osób z nim spokrewnionych²²⁵.

Wolno uznać, że wprowadzenie prawa sagi pociąga za sobą następujące skutki: losy Wandy i Popiela stają się coraz bardziej powikłane i nie wpisują się w arkadyjski projekt rodzinny. Bohaterowie działają jakby na granicy prawa Edypa, który stanowi *impeditio* nie do pokonania.

Wanda dla uwięzionego w lochu Popiela staje się fundatorką kobiecego ideału, „przecudną królową”. Ma długie, „złociste [...] włosy”, ozdobione „kwiatkami z drogich błyszczących kamieni”, które są „twarzą aniołów ze świątłych pierścieni” (R. I, I, LVII, v. 449, 452 i 454). Wszystkie te atrybuty podkreślałyby niezwykłą zmysłowość i seksualność Wandy oraz wyraźnie zaznaczałyby swoją obecność w pamięci Popiela. Jednocześnie ów obraz staje się obrazem wyidealizowanym. Wandę otacza blask. Kwiatki wyobrażają twarze aniołów, które posiadają aureolę. Opis kobiecej urody nabierałby zatem charakteru niemalże sakralnego. Wanda przypomina Popielowi boginię morską Amfitrytę, która zbliża się do niego, idąc „falą” (R. I, I, LVII, v. 456), i w ten sposób dodatkowo uobecnia swoją zmysłowość oraz namiętność. W pewnym momencie córka Lecha staje się „Dyanną”: jest „jak liść wierzby – już zielona/ Już jako róży liść różano – złota” (R. I, II, V, v. 33-34). Dzięki porównaniu bohaterki do Diany, opiekunki młodych dziewcząt, symbolizującej „kobiece światło” i do świeżo rozwiniętych liści drzewa, a także kwiatu, wyobrażenie Wandy staje się ambiwalentne: idealne i zmysłowe. Boskość, niedostępność naznacza poeta imionami bogiń, seksualną zmysłowość zaś poprzez podkreślenie dojrzałości dziewczyny, którą symbolizują zielone liście wierzby i złote listki róży. W innym miejscu królowa ma „duchów niebieskich naturę”, jest mistrzynią gry na „anielskiej” harfie (R. I, I, LXIII, v. 500). Idealizacja obrazu bohaterki zostaje spotęgowana do tego stopnia, że po-

²²⁵ Por. M. Stieblin-Kamieński, *Ze świata sag*, przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1982, s. 129.

stać ta wykracza jakby poza sferę materialną. Wanda jest prawie duchem, a więc nie można jej posiąść. Popiel pragnie jednak zdobyć ją za wszelką cenę: „Choćby królowę ognia albo wody” (R. I, II, II, v. 16) – nawet gdyby nie była ziemską istotą, lecz boginką władającą żywiołami. W takim ujęciu Wanda, podobnie jak Pycha, wydaje się Wielką Boginią, objawiającą swoją moc w aspekcie życia i śmierci.

Lucyna Nawarecka słusznie twierdziła, że Słowackiego „zawsze fascynowały postacie antycznych bogiń”²²⁶. „Pojawiają się [one – R.M.] w jego poezji – pisała badaczka – zwykle w kontekście właściwego im symbolizmu lunarno-akwaticznego”, który związany jest z ideą „regeneracji, cykliczności narodzin i śmierci, zmienności i płodności”²²⁷.

Przywołanie Amfitryty, morskiej Nereidy, z którą związany jest żywioł morza – symbol chaosu oraz Diany, bogini księżyca, czuwającej nad płodnością młodych kobiet, łączy w sobie obraz śmierci i życia. Zanim Umiłowana objawi swe ziemskie wcielenie Wandy, jak Wielka Bogini (Nawarecka), poprowadzi Hera-Popieła do „lesistych zacisz”²²⁸, świętego gaju i uczyni żeń kapłana. Obcowanie śmiertelników z *numinosum*, wedle badaczki, prowadzi zawsze do śmierci. Her-Popiel, świadomy jej boskiej siły, wyznaje: „A nie dbam o to, co mię dalej czeka:/ Żywoty ducha – czy męki człowieka? (R. I, I, XIV, v. 111-112). Wielka Bogini ma moc, dzięki której może sprawować pieczę nad narodzinami i obumieraniem. Popiel nie wie, jaki będzie jego los: „czy śmierć czy żywota dziwo?” – umrze bądź narodzi się w nowym wcieleniu²²⁹. Cykliczność umierania i zmartwychwstawania uobecnia *dominum* Wielkiej Bogini oraz przywołuje jej kosmiczną moc.

Wanda – Umiłowana, antyczne uosobienie *caritas*, pomaga Herowi-Popielowi w jego metempsychicznej wędrówce. Symbolizuje ona miłość idealną i duchową, „podnoszącą Popielowego ducha”, który naznaczony fatalizmem musi spełnić swoją ziemską misję. Nieunikniona przemiana duchowej „*caritas*” w ziemski „*eros*”²³⁰ (jego uosobieniem będzie Wan-

²²⁶ L. Nawarecka, *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, A. Marszałek, Toruń 2001, s. 56.

²²⁷ Tamże.

²²⁸ Tamże, s. 57. Nawarecka powołuje się tu na R. Graves’a, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1967.

²²⁹ L. Nawarecka, dz. cyt., s. 56.

²³⁰ Por. tamże, s. 58.

da) napędza działania Popiela: „ten duch – nie wiedząc, co czyni/ Jednym niebacznym słowem pchnął mnie w górę” (R. I, I, LXIII, v. 497-498). Wydaje się, że syn Rozy, zobaczywszy królową, z jeszcze większą determinacją będzie dążył do spełnienia swojej misji: zdobycia „lechickiej korony”, o której śniła córka Lecha, że „zerwą” [ją z jej głowy – R.M.] „na koniach lecący orłowie” (R. I, II, LXIII, v. 504). Sen Wandy, opowiedziany przez nią, okazuje się snem proroczym. Królowa ma boski potencjał oddziaływania na rzeczywistość oraz kieruje poczynaniami Popiela. *Eros*, wiążący się z boginią i jej kochankiem-kapłanem, ma regenerować energię kosmiczną – życiodajną siłę i nadawać jej zmysłowy, cielesny sens²³¹.

Zatem wyobrażenie Wandy przez Popiela krystalizuje jej obraz jako kobiety: pięknej, idealnej, boskiej, a ponadto przydaje bohaterce zmysłowości, objawiającej się w jej kosmicznej mocy, kierującej życiem i śmiercią. Idealizacja obrazu Wandy skłoniła Gustawa Bychowskiego do wysunięcia tezy o stopieniu wyobrażeń dobrej matki i dobrej siostry w jedno – jako prototyp Umiłowanej – Wandy²³². Zdaniem badacza, Słowacki pozostaje jakby z dwiema kobietami. „Jeden obraz zostaje rozszczepiony na dwie postaci”²³³: idealną i zmysłową. Dwa typy kobiece nie stanowią oczywistego dopełnienia, ale wzajemnie się wykluczają. Wynika to, zgodnie z założeniami freudowskiej psychoanalizy, z „dziecięcego stosunku do matki”²³⁴. W pewnym momencie bowiem, gdy cała gama uczuć została przelana na sferę matki, *libido*, „na skutek sprzeciwu ja idealnego”²³⁵, zmuszone zostaje do wyrzeczenia się obiektu pożądania. Popęd zmysłowy jest „całkowicie oderwany od pierwiastków uczuciowych”, które są „ześrodkowane dookoła obrazu matki” i łączą się z jej idealizowanym obrazem ewokującym cześć i szacunek, co z kolei „wyłącza znow możliwość pożądania”²³⁶. Badacz pisał dalej:

Nietrudno zrozumieć [...], że ukochanie siostry zostało wyrażone bardziej bezpośrednio niż miłość pomiędzy synem a matką: pierwsze z tych nastawień uczuciowych – zwłaszcza w odniesieniu do sióstr, które przecież we właściwym

²³¹ Por. tamże, s. 57.

²³² Por. G. Bychowski, dz. cyt., s. 116. Wcześniej jeszcze J. Kleiner twierdził, że prototypem Umiłowanej – Wandy mogła być Ludwika Śniadecka. Zob. tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV: *Poeta mityk*, Kraków 1999, s. 519.

²³³ G. Bychowski, dz. cyt., s. 57.

²³⁴ Tamże.

²³⁵ Tamże.

²³⁶ Tamże.

tego słowa znaczeniu nie były [chodzi o przyrodnie siostry Słowackiego – R.M.] wywoływało bez porównania mniejsze sprzeciwy ze strony ja idealnego niż erotyka, skierowana ku matce, i dlatego uległo mniejszemu stłumieniu²³⁷.

Bychowski był ponadto przekonany, że w okresie mistycznym Słowacki odrzuca kobietę zmysłową, „gardzi [nią – R.M.], przedstawia ją w najgorszym świetle”²³⁸. Jeśli przyjąć założenie wielu badaczy, w tym również Bychowskiego, że postać Popiela staje się do pewnego stopnia głosem Słowackiego²³⁹, myślę, iż powyższy osąd domaga się weryfikacji.

Ewa Łubieniewska w artykule poświęconym studium Bychowskiego stwierdziła, że „korespondencja Słowackiego z lat czterdziestych zadaje kłam tak jednoznacznej interpretacji”²⁴⁰. Autorka miała na myśli pogląd badacza, który, „czytając *Godzinę myśli* jako wyznanie osobiste [poety – R.M.], przypisuje jego rezygnacji z uczuć wartość świadomej «ofiary», złożonej w imię głoszonych ideałów przez «genezyjskiego ducha» poety”²⁴¹. Łubieniewska pisała, że Słowacki „boleje tu nad własnym sercem, które «wyszło jak źródło w dolinie Józefata», ale jednocześnie wyznaje: «A jednak czuję, że sam winien jestem – że była we mnie jakaś siła nieużyta [...] jakaś głąb nieodkryta [...] czego ja sam lękałem się wyprowadzić na jaw – i część zimna, marmurowa mojej natury zwyciężyła»”²⁴².

Zgadzam się z autorką, iż „słowa te kwestionują dobrowolność [...] wątpliwej ofiary” i stawiają „pod znakiem zapytania tezę o pozytywnych skutkach uczuciowych wyrzeczeń w ukształtowaniu się osobowości twórcy”²⁴³. Sądzę, że w postać Popiela została wpisana (odmienna od sądów Bychowskiego) koncepcja poetycka, którą można zinterpretować za pomocą metody poststrukturalnej. Znowu pomocne będą tezy Deleuze’a i Guattariego. Według mnie, *désir* Popiela nie ulega stłumieniu, wręcz przeciwnie. Bohater wyjawia: „Słyszac te głosy, z którymi dziewczyna/ Szła na mnie, z ciała mego wyleciałem./ A ona w ogniu czerwona i sina,/ [...] przywiodła duch – że włosy rwałem!/ [...] Idący za nią w toń

²³⁷ Tamże, s. 116.

²³⁸ Tamże, s. 57.

²³⁹ Por. na przykład M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 311 i nn.

²⁴⁰ E. Łubieniewska, *Słowacki i jego dusza*, artykuł zamieszczony na stronie internetowej IBL (12 sierpnia 2008), s. 3.

²⁴¹ Tamże.

²⁴² Słowa Słowackiego cyt. za: tamże.

²⁴³ Tamże.

– jak zwaryowany” (R. I, II, XXVI, v. 201-203 i 206-208). Zmysłowość i pożądanie wyzwalają siłę, której nie sposób „zamknąć” na poziomie idealizacji. Seksualność Wandy buduje jakby seksualność Popiela. „*Rabattements*” – „system poskromień”, aby posłużyć się określeniami Deleuze’a i Guattariego, zostaje uwolniony, a prawo Edypa zachwianie. Wanda nie przyjmuje postawy biernej. Odwrotnie, uwalnia Popiela, uwięzionego przez Lecha.

Można zastanawiać się: Dlaczego Wanda umożliwia ucieczkę Popielowi? Czy jest nieświadoma zagrożenia, jakie on szykuje? Czy też kierują nią uczucia litości dla umęczonego więźnia w zakrwawionej zbroi, a może ziemskie wcielenie Umiłowanej przemienia się teraz w żadną miłości kobietę? *Désir* uwalnia się po obu stronach kochanków, ale natrafia na edypalną *impeditio*. Konflikt narasta, gdy Wanda uświadomi sobie, że i ona, tak jak Popiel, ma również do spełnienia swoją misję: musi bronić korony królewskiej i stanąć na czele swojego wojska. Jej rycerski stan – wydaje się – nie pozwala na uwolnienie się od „*rabattements*”, determinującego „systemu poskromień”.

W zachowaniu Popiela można też dostrzec jakąś zmienność myśli, bo najpierw „wyiskrzył cały oczu blask północny./ Więcej wtenczas jej [miłości Wandy – R.M.] – niż wolności chciwy” (R. I, I, LXII, v. 491-492), lecz potem uciekał, „jak duch z bladą twarzą./ Więcej przed myślą [swoją – R.M.], niż przed strażą” (R. I, II, V, v. 40). Można zauważyć, iż zmysłowość Wandy nie daje spokoju Popielowi. Jednak bohater nie w pełni poddaje się miłosnym uniesieniom. Wybiera wolność. Pamięta, że ma do spełnienia swoją misję: musi walczyć i stanąć na czele nowego państwa. Tę walkę podejmie sam.

Popiel i Wanda tkwią chyba w jakimś *délire*: pragnienia i odrzucenia jednocześnie. W tym rozumieniu ich działania oscylują na granicy Edypa. Edypalny „*rabattements*” Popiela zostaje „zamknięty” w obrębie seksualnego impetu, będącego konsekwencją wojennego fururu. Bohater żąda: „Niech sama Wanda, płaczem i tęsknotą/ Zmiękczone, przyjdzie... (R. I, II, XXII, v. 173-174). Popielowi wydaje się, że posiada moc, która umożliwi mu zdobycie Lechitki. Wanda jednak nie przychodzi. Jest tylko jakąś zjawą, wyobrażeniem, snem: „Wtem ona weszła w te straszne płomienie/ Jak duch tęczami różnemi osnuty” (R. I, II, XXV, v. 195-196), a po Lacanowsku rzecz ujmując, staje się fantazmatycznym, chwilowym obiektem męskiego *libido*, projektem wyobraźni „kultury samotnych

mężczyzn” (Alina Witkowska), wyalienowanych z rodzinnego otoczenia. Zatem arkadyjski wymiar *jouissance* nie może się spełnić. Edyp zostaje naruszony. Słowacki proponowałby inny projekt kultury na miarę koncepcji Deleuze’a i Guattariego.

Autorzy *L’Anti-OEdipe’a* atakują Edypa nie w imię freudowskiego *libido*, ale w imię pragnienia samego w sobie, które nie może – ich zdaniem – zostać „zamknięte w przedstawieniu rodzinnym”. Ogranicza ono bowiem pole społeczne, a my nie odnajdujemy nieświadomionej natury seksualności. Przy pomocy Edypa – żeby posłużyć się określeniami francuskich badaczy – „cała pragnąca produkcja” zostaje zniszczona. Edypalne prawo, wprowadzając nierówność społeczną, niszczy wszelkie społeczne różnice. *L’Anti-OEdipe* doprowadza więc do ostatecznej regulacji praw, do czasów pre-edypalnych.

Wolno sądzić, że poetyckie stylizacje Wandy i Popiela wpisują się w koncepcje Deleuze’a i Guattariego. Świat „kultury samotnych mężczyzn” implikowałby naruszanie edypalnej struktury. Wydaje się, że postaci Wandy i Popiela służą „dekonstrukcji” modelu rodzinnego z jego męskim *dominum*. Edypalne, arkadyjskie, zostaje odsunięte na rzecz innego: anty-edypalnego i prearkadyjskiego. To Wanda dokona transgresji – pewnego przekroczenia Edypa, zarówno na poziomie seksualnym, jak i społecznym. Odrzuci żądania Popiela. Zgromadzi swoje wojsko, weźmie udział w walce. Będzie uosobieniem nadnaturalnej siły, która pozwoli jej zjednać przychylność ludu i wystąpić przeciw swojemu rywalowi. Wanda podejmie tę walkę samodzielnie, gdyż „Lech nie żył, a lud jego zabijany/ W królową patrzył, jako w gwiazdę żywą...” (R. I, II, XIX, v. 147-148). Po śmierci swego ojca, córka Lecha, jak wiemy, zwyczajem ludów normańskich ma objąć tron i przejąć królewską koronę. Musi spełnić oczekiwania swoich poddanych, dla których będzie teraz żywą gwiazdą, ich królową.

Pojawienie się Wandy w rycerskiej zbroi wzbudza podziw Popiela: „Ona też pancerz złoty, malowany/ Kwiaty różnemi, jak słoneczne dziwo./ Pokazywała w strasznych walk kurzawie/ Podobna Anhelicy – Sławie” (R. I, II, XIX, v. 149-152). Złoty pancerz królewskiej córki, ozdobiony namalowanymi kwiatami, stanowi pewne przeniesienie obrazu postaci Wandy z lochu. Podobnie jak w poprzednim opisie, królowna objawia się w słonecznym dziwie, blasku. Nieodłącznym atrybutem rycerskiego stroju Wandy są kwiaty podkreślające jej kobiecą, zmysłową naturę. Porów-

nanie bohaterki do Anielicy (Anhelicy)²⁴⁴ przydaje jej rysy fascynującego i zarazem przerażającego *numinosum*.

Popiel podziwia walczącą kobietę-rycerza²⁴⁵. Jednocześnie obawia się jej. Sława Wandy sprawia, że „Koło niej [jest – R.M.] ciągły tabor z żywych ludzi” (R. I, II, XX, v. 153). Córka Lecha potrafi zjednać sobie przychylność ludu i poddać go swojej władzy. Wydaje się, że Popiel nie posiada takiej mocy. Prawo matki, kierujące teraz bohaterką, przydawałoby jej rysy bogini lub innej nieziemskiej istoty rodem z mitów Północy. Wzorem walkirii Wanda: przywódczyni, matka, opiekunka swojego ludu ma za zadanie przygotować poddanych do ostatecznej walki, która stanie się jakimś słowiańskim *Ragnarök*.

Syn Rozy Wenedy, w odpowiedzi na działania bohaterki, „zbudził Germanów całe sto tysięcy –/ I szli – jak morze huczące zdaleka” (R. I, II, XXXV, v. 275-276). Popiel przybywa ze swoim wojskiem, aby sięgnąć po koronę i królestwo Lecha. Podczas bitwy staną naprzeciw sobie Lechitka i syn Rozy Wenedy. Ich konfrontacja będzie pewnym odwzorowaniem starcia się dwóch przeciwnych stron: Lechitów i Wenedów, jakie dokonało się w *Lilli Wenedzie*. Wizja słowiańskiego *Ragnarök* byłaby pewnym *continuum* tematu, który podjęty w dramacie, będzie miał swój dalszy ciąg w *Królu-Duchu*. Ostateczna walka między Wandą a Popielem, reprezentantami zwaśnionych ludów, zaburza lechicką Arkadię i – wydaje się – doprowadza do odtworzenia prearkadyjskiego chaosu – plemiennej bitwy o władzę. O ile jednak w dramacie plan podboju obejmowałby całe wenedyjskie plemię, o tyle w *Królu-Duchu* walka miałaby charakter jednostkowy i byłaby skierowana wyraźnie przeciw Wandzie.

Mimetyczne pragnienie władzy – tak jak to ujmuje René Girard – i związana z nim „mimetyczna rywalizacja”²⁴⁶ napędzałyby działania bohatera. Patriarchalne *ego* Popiela pragnie tego samego co Wanda – obiekt jego seksualnego *désir*. Śmierć Wandy kładłaby kres zamierzeniom bohatera. Samotność Popiela powodowałaby ponowne zachwianie patriarchalnej, arkadyjskiej struktury. Wanda nie stanie się przecież protoplastką Popiela-

²⁴⁴ J. G. Pawlikowski wskazuje na „pomyłkę” Słowackiego. Zdaniem badacza pocięciem chodziło o Anielicę. Zob. tegoż, *Komentarz*, dz. cyt., s. 127.

²⁴⁵ Por. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006 [tu interpretacja *Grażyny Mickiewicz*], także: S. Pigoń, *Symbol Pani Słonecznej*, w: „*Królu-Duchu*”, w: tegoż, *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice*, Lwów 1922.

²⁴⁶ R. Girard, *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Kraków 2006. Por. rozdział *Rywalizacja mimetyczna a mity początków*, s. 69.

wego rodu, a Popiel nie spełni się w roli *pater familias*. Zatem kreacja bohatera czyni go po raz kolejny przedstawicielem świata „kultury samotnych mężczyzn”, Wandzie zaś przydziela status kobiety późnoromantycznej.

III

Rozważając postać Wandy, warto dodać, że jest ona zapowiedzią Lublany – wielkiej słowiańskiej królowej. W powieści Kraszewskiego, noszącej ten sam tytuł co bohaterka, występuje wiele bezpośrednich oraz pośrednich nawiązań do Wandy. Pisarz umieścił słowiańską legendą także w *Dopisku Starej Baśni* i nadał jej cechy ludowej pieśni śpiewanej przez ślepego barda. Z trzech córek legendarnego władcy Kraka, którego siedzibą był Wawel, wymienia dwie: Libuszę, czeską odpowiedniczkę Lublany, oraz Wandę, która po śmierci braci zasiada na ojcowskim tronie²⁴⁷. „Nie chce [ona – R.M.] znać męża, pisze Kraszewski, pragnie pozostać swobodną i panią swoich losów [...]”²⁴⁸. Niezależność, którą ceni nade wszystko Wanda, pozwala jej, tak jak Lublanie, zaskarbić sobie miłość kmieci i uczynić ją słowiańską kniechinią, cieszącą się sławą i uznaniem. Monika Rudaś-Grodzka skonstruowała, że „w cieniu Lublany ukrywa się postać Wandy – symbol kobiety silnej, władczej, potrafiącej znaleźć posłuch w narodzie”²⁴⁹. Legendarna bohaterka [Wanda – R.M.] posłużyła Kraszewskiemu za „wzór dla młodej i dzielnej dziewczyny z ludu”²⁵⁰, która nie chce narzuconego męża, wszczyna bunt i występuje przeciwko władcy. Odwołaniem do losów Wandy jest również śmierć Lublany, która nie stanowi jednak kresu poczynań odważnej dziewczyny. Bohaterka Kraszewskiego będzie bowiem topielicą, upiórzycą pragnącą zemsty i krwi²⁵¹.

Sądzę, że w postaci Wandy, jak potem – Lublany, objawia się też jakaś dzika, ponura, groźna siła. Ciemna strona jej działań ujawniałaby w niej gotycką naturę kobiecą i czyniłaby ją podobną do czarnej Gwinony. Można uznać, iż Wanda postępuje niczym islandzka królowa, która pragnęła śmierci Derwida. Także słowiańska heroina żąda krwi swojego rywala,

²⁴⁷ Por. M. Rudaś-Grodzka, *Wanda i wampiry*, „Kresy” 2006, z. 4, s. 92.

²⁴⁸ J. I. Kraszewski, *Dopisek Starej Baśni*, s. 415, cyt. za: tamże, s. 92.

²⁴⁹ M. Rudaś-Grodzka, dz. cyt., s. 93.

²⁵⁰ Tamże.

²⁵¹ Por. tamże, s. 93-94.

Popiela. I, podobnie jak Lublana, nie liczy na szczęśliwe zakończenie miłosnego romansu.

Anne Williams w *Art of Darkness. A Poetics of Gothic* zauważyła: „*«family romance» maintains something of the nature of the «uncanny» a point that may in fact be inherent in the term «romance»*”. Autorka także przytoczyła tezę Petera Gaya:

Freud's word – the German Roman – should be translated as “novel” since the plot Freud is speaking of is so mundane, so everyday, so “realistic”. As projections however, these fantasies are, as narrative phenomena, closer to what in English called “romance”, the mode Frye has aptly called the realm of wish fulfillment²⁵².

A zatem „rodzinny romans”, w ujęciu freudowskim, jest jak powieść – naturalny, zwyczajny i realistyczny, w którym spełniają się nasze marzenia. Badaczka zauważyła jednak, że współczesne rozumienie pojęcia „romans” w języku kolokwialnym zawiera coś, co nie było intencją Freuda, ale w kontekście jego psychoanalizy staje się określeniem trafnym: „romans” jako historia miłośna²⁵³.

Wydaje się, że Wanda działa w odwrotnym kierunku do freudowskiej koncepcji. Przerzywa *continuum* miłosnej fabuły i nie czeka na ujawnienie erotycznej gradacji Arkadii uczuć. Kryzys edypalny ujawniałby się tu z całą siłą. W pewnym sensie zemsta Wandy ma charakter seksualny. Furor wojenny, a wraz z nim seksualne *désir* jest teraz po jej stronie. Wanda gromadzi swoje wojsko oraz staje na jego czele. Następuje jakby „odwrócenie” Edypa – przekazanie jego inicjatywy dziewczynie. Natura bohaterki nie byłaby więc tym, co przypisywane żeńskości: nieświadome i nieświadomione, lecz, podobnie jak w przypadku Lilli Wenedy, intelektualnym potencjałem wpływającym na bieg wydarzeń. Wanda świadomie decydowałaby o swoim losie. Jej śmierć zapowiada męczarnie oraz śmierć Popiela. Eros-Tanatos stanowią przecież nierozzerwalną parę. Zanim Po-

²⁵² [„...«rodzinny romans» zawiera w sobie coś z «wzniosłej» natury, pewną istotę, która jest przynależna pojęciu «romans»”]. Jak zauważył Peter Gay: [„słowo użyte przez Freuda – niemieckie «Roman» – należy tłumaczyć jako «powieść», ponieważ motyw przewodni, o którym mówi Freud, jest niezwykle doczesny, zwyczajny, tak «realistyczny». Jako projekcje, jednakże te fantazje są zjawiskiem narracyjnym, bliższym znaczeniowo angielskiemu słowu «romans», co Frye nazwał trafnie dziedziną, gdzie spełniają się nasze marzenia”.] – A. Williams, *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, London 1995, s. 90.

²⁵³ Por. tamże.

piela oplotą węże i uczynią z jego serca „jedną wielką ranę”, zobaczy on na łące porzrucane, brudne strzępy ubrania topielicy, sprofanowane *signum* kobiecego ciała, którego nie mógł – a może nie chciał? – posiąść.

I ponownie mamy tu do czynienia z rozbiciem arkadyjskiego świata, w którym mogliby istnieć Popiel i Wanda. Rozerwanie Arkadii uczuć dokonuje się, teraz za sprawą bohatera. Jak się wydaje, u Popiela nie następuje bowiem przepracowanie żałoby po stracie ukochanej, bo chyba nie może ono nastąpić. Aby wyjaśnić tę koncepcję Słowackiego, warto odwołać się do ustaleń Petera Sacksa.

W swoim studium *The English Elegy* autor uzasadniał tezę, że topika pastoralna ma swoje korzenie w elegii żałobnej. Śpiewy, muzyka (gra na piszczałce i flecie), a nawet tańce żałobników, odbywające się zgodnie z obowiązującym rytuałem, były niezbędne dla spełnienia żałoby po śmierci bliskiej, kochanej osoby. Stąd, zadaniem badacza, narodził się pastoralny charakter poezji, którą *sensu stricto* możemy nazwać arkadyjską²⁵⁴. Przykładem „*work of mourning*”, według Sacksa, może być konsolacja Apollina. Zakochany w nimfie Dafne bóg pragnął ją natychmiast posiąść. Eros, żartując sobie z kochanków, ze swojego srebrnego łuku najpierw wypuścił strzałę w kierunku Apollina, rozbudzając w nim miłość do Dafne, potem zaś – w jej stronę, powodując tym samym „zabicie” uczucia nimfy do boga. W konsekwencji Dafne, za sprawą swego ojca Penejosa, została zamieniona w drzewo laurowe, pełne blasku – „*nitor*”. Od tej pory wspaniały wieniec z jego liści, który żałobnik Apollo miał nosić na głowie, stał się – żeby posłużyć się słowami autora – „konsolacyjnym substytutem” – „*consoling substitute*” dla boga pozbawionego ukochanej²⁵⁵.

Gdyby teraz w świetle przedstawionych tez Sacksa rozważyć zachowanie się Popiela wobec śmierci Wandy, to – jak już zostało to wspomniane – trzeba stwierdzić, iż nie dokonuje on pracy w żałobie na pastoralny, czyli arkadyjski sposób. Co więcej, żałobnik nie może jej uczynić, a tym samym uzyskać konsolacji, gdyż – w odróżnieniu od bohatera mitologii antycznej – nie jest w stanie posiąść żadnego konsolacyjnego substytutu kojącego ból po śmierci ukochanej. Owym substytutem nie mogą być po-

²⁵⁴ Por. P. M. Sacks, *Interpreting the Genre: The Elegy and the Work of Mourning*, s. 1-37, w: tegoż, *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore – London 1985. Zob. też: M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, rozdział *W mateczniku poezji*.

²⁵⁵ P. M. Sacks, dz. cyt., s. 4.

rozrzucane na łące, brudne strzępy ubrania topielicy, które nie ewokują arkadyjskiego piękna. Wolno uznać, że omawiany obraz u Słowackiego jest jednym z wielu przykładów fascynacji estetyką turpistyczną, zaczerpniętą ze stylistyki romantyzmu niemieckiego. Do pewnego stopnia dominuje ona w *Królu-Duchu*.

Reminiscencja islandzkiej *Eddy* pozwoliła romantykom odkryć „nordycką wzniosłość”²⁵⁶ i nadać mitom Północy charakter ponurego gotycyzmu. Koncepcja, zakorzeniona jeszcze w dobie oświecenia, została przywrócona do łask w wieku dziewiętnastym, a jej nurt staje się jednym z wyznaczników dzisiejszej literatury, sztuki, muzyki, mody i stylu życia.

*

Współczesnym *continuum* „północnej” tematyki jest twórczość Irlandczyka Seamusa Heaneya. Poeta, opisując w sposób naturalistyczny północnoirlandzką wieś, „odkrył... temat numer jeden: bagno” – swoistą przechowalnię „czasu przeszłego i łącznik z teraźniejszością”²⁵⁷. „Bagienne wiersze” opisują świat z szerszej, „historycznej perspektywy”²⁵⁸. Heaney splata obrazy wikińskich najazdów i rytualnych ofiar „wydobytch z jutlandzkich bagien”²⁵⁹ z przemocą czasów współczesnych. Poeta dociera do pradawnej kultury, do jej najgłębszej, „błotnej warstwy”, rozrywając arkadyjską wizję przeszłości i przeciwstawiając się – jak pisał Piotr Sommer – „tradycyjnym ciągotom Irlandczyków” do jej idylliczno-pasterskiej stylizacji „sprzed kolonizacji angielskiej”²⁶⁰. Zdaniem tłumacza, sielskość wiejskiego krajobrazu zostaje zaprzeczona poprzez militaryzację języka poetyckiego oraz pewną brutalizację metafor: „pióro tkwi w garści «jak spluwa», ropuchy są «podobne granatom z błota», jeżyny – «skrzepom krwi», kombajn – «broczy ziarnem» itp.”²⁶¹. Można zatem sądzić, że „Heaneyowskie błoto” nie pozostawia czytelnikowi żadnych złudzeń. *Locus* narodzin kultury staje się nihilistyczną, ciągnącą się przestrzenią, która pochłania Boga, ludzkość, tradycję; obnaża pustkę i ukazuje nicość.

²⁵⁶ Zob. L. Lönnroth, *Odkrycie nordyckiej wzniosłości*, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002.

²⁵⁷ P. Sommer we wstępie do *Antologia nowej poezji brytyjskiej*, przeł. J. Anders, P. Sommer, B. Zadura, Warszawa 1983, s. 146-147.

²⁵⁸ Tamże, s. 147.

²⁵⁹ Tamże.

²⁶⁰ Tamże.

²⁶¹ Tamże, s. 146.

W odniesieniu do „błotnej perspektywy” irlandzkiego poety sądzę, że Słowacki tworzy odmienną koncepcję²⁶². Poeta, gdy pisze w *Królu-Duchu* o zniszczeniu pogańskiego posągu bożka Peruna, objaśnia czytelnikowi, że „polska noga/ W bagnie ruskiego nadeptała boga” (R. V, I, XXVIII, v. 223-224). Projekt Słowackiego nie zakłada braku bóstwa na dnie „bagiennej struktury”. Błoto nie jest złowróźbne jak u Heaney’a. Ruski bóg „wstał i postać się okropna wzmogła/ Świecąc łbem złotym na wodnej zieleni” (R. V, I, XXIX, v. 225-226). Złoty blask, którym świeci posąg, jest bijącym światłem pradawnej kultury. Słowacki nie odbiera jej atrybutów „ważności” we współczesnym świecie. Wodna zieleń budzi nadzieję, że na dnie bagiennej warstwy nie znajduje się próżne *locus*. Przeciwnie, wydobyć z błota pewnej arkadyjskości staje się możliwe. Wprawdzie nie będzie to „czysta”, grecka Arkadia, pozbawiona zasadzek natury, ale ta błotna idylla otwiera perspektywę poszukiwania źródeł kultury na samym dnie, które staje się swoistym *originum* pradawności. „Bagienne warstwy” niosą z sobą pewien kulturowy zrost: pokazują heterogeniczność kultury oraz – by tak rzec – jej poligamiczny obraz. Nie zamyka on perspektywy przed współczesnym czytelnikiem, przeciwnie pobudza jego wyobraźnię i otwiera pole dla szerszej historycznej projekcji.

Ponadto uważam, że „bagienne warstwy” stają się osobliwym *iunctim* tego, co przeszłe, teraźniejsze, a także tego, co przyszłe. Jednocześnie zaskakują czytelnika i stanowią o swojej nieprzewidywalności. Nie tworzą hermeneutycznej prawdy, która – zgodnie z tezą Hansa Georga Gadamera²⁶³ – stoi po stronie tradycji. Przeciwnie, są tylko – jak to ujmuje z kolei Jacques Derrida – jej (tj. prawdy) osobliwymi konstruktami. Dzieje się tak dlatego, że żyjąc w świecie zbioru kulturowych archiwów, nie jesteśmy w stanie poznać obiektywnej prawdy. Narzucając swój przesąd, swoiste wyobrażenie o przeszłości, zawsze dokonujemy własnej interpretacji – sądów o teraźniejszości i przyszłości. A zatem dotarcie do głębin prawdy nie przynosi zamierzonych efektów. Janion uznała, że procesem poznania kieruje tzw. „paradoks nurka”. Nie można bowiem wydobyć z dna całej prawdy, lecz tylko jej fragmenty. Poznanie fragmentaryczne nie jest jednak w stanie nas zadowolić.

²⁶² O specyficznym nihilizmie Słowackiego zob. J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, s. 201-255, w: *Nihilizm i historia...*, dz. cyt., s. 201-255.

²⁶³ Zob. H. G. Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2007.

Wolno zadać pytanie: czy projekt Słowackiego w jakimś stopniu nawiązuje do współczesnej dla poety rzeczywistości? Wydaje się, że autor *Króla-Ducha* dzięki „błotnej” koncepcji obnaża stan kultury polskiej, która znalazła się pod „bagiennym” jarzmem zaborców i zatraciła swój prawdziwy kształt²⁶⁴. Jednocześnie pod „błotną” warstwą Słowacki dostrzegałby problemy Wielkiej Emigracji skupionej głównie na terenie Francji. A mówiąc inaczej, współczesna dla polskiego romantyka rzeczywistość niejako wyobraża „błotną” perspektywę. Czyż nie jest to ów, wspomniany już, słowiański *Ragnarök* – czas historycznego przełomu, a jednocześnie zmierzchu starego świata?

Projekt Słowackiego uprzedzałby Heaneyowską koncepcję. „Bagno” autora *Króla-Ducha* umożliwia wielorakie *spectrum* interpretacyjne i, jak u Heaney’a, można w nim odnaleźć „poręczną analogię poetycką”. Wiersz bowiem posiada wiele „warstw odkrywających stopniowo swoje tajemnice”, które stanowią różnego rodzaju „palimpsesty historii [i – R.M.] języka”²⁶⁵.

IV

Podobnie struktura tekstu *Króla-Ducha* zawiera w sobie pewną wielowarstwowość. Słowacki pisał poemat od dołu ku górze, wprowadzał poprawki, na miejscach przekreślonych zapisywał nowe wersje. Ta odwrotność chronologiczna zaburza porządek „rozpowszechniony w kulturze Zachodu, że to, co ważne umiejscowione jest na górze (głowa, niebo, Bóg), a wszystko, co doczesne i chwilowe na dole”²⁶⁶. Wydaje się, że poeta pisał w ten sposób, jakby chciał związać pewną ontyczność tekstu z warstwą ziemi, która uobecnia początek, miejsce narodzin (wyrastania) Słowa-Logosu, stanowiącego o *continuum* historii, tradycji i kultury.

Pierwszy opublikowany Rapsod *Króla-Ducha* (w 1847 roku) został wydany bezimiennie, bez przedmowy i wstępu. Autor zrezygnował

²⁶⁴ J. I. Kraszewski zwracał uwagę, że uleganie cudzoziemskoczynie powoduje wyzbycie się własnej kultury. Autor poddaje krytyce modę na zakładanie arkadyjskich ogrodów: pod Sochaczewem, w Puławach i na przedmieściach Warszawy, a także „budowanie” rzymskich ruin na Polesiu. Zob. J. I. Kraszewski, *Polska w czasie trzech rozbiorów*, t. II, Warszawa – Kraków, 1902, s. 252.

²⁶⁵ P. Sommer, dz. cyt., s. 146.

²⁶⁶ M. Sokołowski, *Król Duch...*, dz. cyt., s. 111.

z próby wyjaśnienia czytelnikowi sensu utworu. Nie tworzył bowiem Słowacki, zdaniem Janion, nowego dzieła historiozoficznego. *Król-Duch* wymykał się logiczno-retorycznej spójności²⁶⁷. „Porządek nieliniarny, ale porządek; jak twierdzą badacze rozmaitego typu dzieł fragmentarycznych (na przykład Jean-Luis Galay w pracy o Valérym, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4)”²⁶⁸ oraz zapis „wstrząsów zmiennej myśli”²⁶⁹ to określenia, które, w opinii badaczki, najtrafniej oddają tekst mistycznego dzieła. Rapsody *Króla-Ducha* posiadają wiele odmian i wariantów. Fragmentaryczność utworu odpowiada stanowi „tworzenia iluminacyjnego”²⁷⁰. Jest to „świadome wyzwolenie się z pozorów ciągłości tekstowej”²⁷¹.

Sokołowski uznał poemat za utwór rhizomatyczny (fr. *rhizome* – kłącze). Badacz odwołał się do metody poststrukturalnej Deleuze’a i Guattariego, „której literatura fragmentu jest szczególnie bliska”²⁷². *Król-Duch* nie ma ani początku, ani końca. Dzieło-kłącze „należy czytać poza porządkiem logicznym”, ponieważ „tekst rozprzestrzenia się w wielu kierunkach”²⁷³. *Król-Duch* nie posiada początku, gdyż poszczególne odmiany są pewnymi „wariacjami tylko początkowych tematów poszczególnych Rapsodów”²⁷⁴. Różne wersje początku zaprzeczają jedności dzieła i stanowią o jego otwartości. Także brak zakończenia (czytelnik nie wie czy Michał Twerski został Królem-Duchem) „ma [...] charakter nierozstrzygalnika”²⁷⁵. Odmienne wersje Rapsodu V wykluczają więc „logiczny” koniec utworu.

Słowacki zapisywał tekst nie tylko w dwóch kolumnach, jak zostało to już powiedziane, od dołu ku górze, ale również od góry i od dołu aż do spotkania strof oraz zetknięcia się ich nawet w poprzek strony. Tekst w pewnych miejscach zupełnie się „załamuje”. Strofy zostają obudowane małymi fragmentami. Średniówki i wielokropki rwą poszczególne

²⁶⁷ Por. wypowiedź M. Janion, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1979, s. 58.

²⁶⁸ Tamże, s. 58-59.

²⁶⁹ Tamże, s. 60.

²⁷⁰ Por. tamże, s. 53.

²⁷¹ Tamże, s. 58.

²⁷² M. Sokołowski, *Słowacki rhizomatyczny*, w: *Słowacki współczesny*, dz. cyt., s. 164.

²⁷³ Tamże, s. 165.

²⁷⁴ Tamże.

²⁷⁵ Tamże.

wersy²⁷⁶. Bywa, że w jedną strofę wpleciona zostaje inna, która niejako ją uzupełnia. Poeta tworzy wiele wersji – odmian tego samego tematu.

Pawlikowski, wydawca *Króla-Ducha*, chciał czytać dzieło jako poemat historiozoficzny i próbował odnaleźć myśl Słowackiego, wedle której można nadać poematowi logiczną spójność. Wyłączył więc odmiany, warianty, intermedia i luźne fragmenty poza tekst główny. Takie postępowanie skrytykował Juliusz Kleiner. Zarzucał wydawcy nazbyt swobodną ingerencję w dzieło Słowackiego²⁷⁷. Badacz powtórzył jednak koncepcję Pawlikowskiego, ponieważ także odczytał utwór jako poemat historiozoficzny²⁷⁸. Zarówno Pawlikowski, jak i Kleiner przy wydawaniu *Króla-Ducha* zastosowali podział na tekst główny oraz odmiany. Tekstem głównym, ich zdaniem, były te fragmenty, które stanowiły ciągłą opowieść.

A to, zdaniem Sokołowskiego, spowodowało „okaleczenie dzieła”²⁷⁹. Badacz słusznie zauważył, że właśnie w odmianach „kryje się [...] pewna prawidłowość”, która nie rządzi się „kryterium treści”²⁸⁰, ale muzyki. Język poetycki *Króla-Ducha* obfituje w instrumentacje głoskowe i aliteracje. Słowacki dąży do „pisania małych, coraz bardziej udźwiękowionych, umuzycznionych cząstek”²⁸¹. Badacz nazywa je „fumarolami – kraterami dźwięku, małymi kompozycjami, jakby molekułami muzyki”²⁸², co z kolei powoduje nieustanną fragmentaryzację dzieła. Poeta obudowuje „strofy/fragmenty fragmentami mniejszymi”; pragnie „pisać molekułą”²⁸³.

Sokołowski chciał traktować *Króla-Ducha* jako „dzieło posiadające strukturę fałdy, którą wypełniają niezliczone ilości fałd wewnętrznych”²⁸⁴. Podzielając poglądy zwolenników teorii preformistycznej, porównał utwór do monady, którą „wypełniają w nieskończoność inne monady.

²⁷⁶ M. Janion zastanawia się, jak nazwać język Słowackiego – „własnym językiem zerwania” Por. *Słowacki mistyczny. Propozycje...*, dz. cyt., s. 50. Autorka powołuje się na badania M. Thevoz, *Le langage de la rupture*, Paris 1978.

²⁷⁷ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje...*, dz. cyt., t. IV, Kraków 1999, s. 602.

²⁷⁸ J. Kleiner, *Król-Duch. Zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucja w twórczości Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” VIII, 1909, s. 57 i nn.

Zob. też M. Głowiński, *Studium lektury: Słowacki czytany przez Kleinera*, w: tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1997.

²⁷⁹ M. Sokołowski, *Król Duch...*, dz. cyt., s. 10.

²⁸⁰ M. Sokołowski, *Słowacki rhizomatyczny*, dz. cyt., s. 167.

²⁸¹ Tamże.

²⁸² Tamże.

²⁸³ Tamże.

²⁸⁴ M. Sokołowski, *Król Duch...*, dz. cyt., (nota wydawnicza). Zob. też rozdział *Falda*, s. 147 i nn.

Wiążą się one, dzięki czemu możemy powiedzieć, że poemat Słowackiego stanowi całość [...]. W poemacie – pisał dalej badacz – dominuje odmienna zasada porządkująca tekst. Poszczególne części łączą się ze sobą, ponieważ każda mieści się niejako w sąsiedniej [...]. Oktawy nakładają się na siebie. Z jednej wynika druga i tak w nieskończoność²⁸⁵. Sokołowski podzielił poglądy badaczy, iż dzieło „wykracza poza linię rozwojową tradycyjnego eposu”²⁸⁶.

Do kręgu literaturoznawców, którzy nie traktowali poematu jako dzieła całościowego, należał również Stanisław Makowski. Badacz uznał, że warianty zapisywane przez Słowackiego „nie w sposób linearny, ale warstwowy, bez wyraźnego rozgraniczania poszczególnych warstw” sprawiają, że ta „nowa propozycja literacka” stanowi „otwartą, wielostronną wypowiedź na ten sam temat, ukazującą tę samą sprawę – analogicznie, jak na przykład w malarstwie Picassa – z kilku stron równocześnie”, co wzbogaca ją „o nowe znaczenia, o nowe efekty artystyczne i to w sposób właściwie nieograniczony”²⁸⁷.

Sądzę, że dążenie Słowackiego do rozbicia struktury dzieła powoduje, że tekst ilustruje pewne upostaciowienie formy anti-edypalnej, która niejako wpisuje się w poststrukturalną metodę Deleuze’a i Guattariego. Edyp spaja utwór i sprawia, że idea porządkująca świat uobecnia się. *Król-Duch* rozbijałby zatem arkadyjską, tj. harmonijną strukturę tekstu. Wydaje się, iż „kultura fragmentu” – żeby posłużyć się określeniem Stefana Chwina²⁸⁸ – skutkuje pojawieniem pewnej poliandryczności, którą można zaobserwować nie tylko na poziomie samej budowy poematu, lecz również jego narracji, od zawsze będącej przedmiotem dyskursu.

Zastanawiano się, kto właściwie jest narratorem: sam Król Duch, utożsamiany z poetą, wcielony w postać Hera Armeńczyka z *Państwa* Platona, który uległ palingenezie i stał się Popielem? Popielowy duch bowiem, dzięki anamnetycznej pamięci, opowiada o swoim losie i dziejach świata, zwracając się do czytelnika, niekiedy do innej duchowej postaci, a nawet bezpośrednio do Boga.

Ale Słowacki miał również odmienną koncepcję. W zarzuconej przez poetę wersji Rapsodu II narratorem miał być rapsod – wędrowny dziad,

²⁸⁵ Tamże.

²⁸⁶ Tamże.

²⁸⁷ *Słowacki mistyczny. Propozycje...*, dz. cyt., s. 44.

²⁸⁸ Tamże, s. 208.

który śpiewa w pierwszej osobie. Jednak narracja niektórych fragmentów wygląda tak, jakby pieśni-rapsody o Królu Duchu tworzył on sam (czyli Król Duch) lub inny poeta (Wieszcz? Prorok? Mistyk?)²⁸⁹. Jeśli więc w niektórych miejscach tekstu występuje wiele podmiotów mówiących, czy znaczy to, że mamy wielu edypalnych ojców poematu? Wydaje się, że na wszystkich poziomach: struktury utworu, języka, narracji Słowacki dokonuje przekroczenia Edypa i nadaje poematowi rysy właściwe – by tak rzec – dla Edypa poliandrycznego. *Król-Duch* nie ma jednego ojca-autora. Poemat nie rządzi się prawem ojca. „Ja świat” pisze Słowacki. Utożsamienie się z całym światem nie zakłada jednej harmonijnej, arkaadyjskiej zasady, wedle której byłby on zbudowany. „Ja świat” to nie tylko patriarchalny *status quo*, lecz także jego matriarchalny wymiar, bo idąc śladami niemieckich romantyków, za matkę uznał Słowacki mitologię – poezję i przydzielił jej prearkadyjskie prawo matki²⁹⁰, chaotyczną „kulturę fragmentu”, dzieło bez początku i bez końca.

Uważam, że Słowacki, „tworząc tak wiele wariantów tej samej [...] prawdy, dąży do jej udobitnienia, obrysowania twardym konturem”²⁹¹ i postępuje jak artysta kubiczny. Poeta zachowuje pewną bryłowość strof. Długość zwrotek (oktawa) oraz szerokość ich wersów (11, 12, 13 sylab) powoduje geometryzację tekstu, a jednocześnie służy jego deformacji. Temat często nie mieści się w obrębie jednej strofy – ulega przesunięciu do następnej albo jest przeniesiony do odmiany. Obraz poetycki zostaje podzielony na części, fragmenty, tak jakby poeta chciał ukazać treści-przedmioty z różnych stron, które „rozłożone potem na płaszczyźnie tworzą mozaikę przenikających się form”²⁹² i odzwierciedlają jakąś swobodną, pulsującą, niemożliwą do ogarnięcia „migotliwość”. Osobliwa de-

²⁸⁹ Por. M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia: Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 275.

²⁹⁰ Por. osąd F. Stricha na temat poezji. Badacz pisał: „*Sehnsucht nach dem Mythos [...] man kann diese Sehnsucht Heimweh nennen, denn Mythologie ist das Mutterland aller Dichtung, und niemals konnte das letzte Band zerreißen, das noch immer alle echte Dichtung mit ihrer Mutter verbindet*“. [„Tęsknotę za mitami można porównać do tęsknoty za domem, ponieważ stanowi ona „matczyzny dom” wszelkiej poezji, który przez wieki nie został zmieniony i nadal łączy ją [poezję] z jej matką”.] – tegoż, *Vorrede* do *Mythologie in der Deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Francke Verlag Bern und München 1970, s. VI.

²⁹¹ S. Chwin nie zgodził się z poglądem innych badaczy, którzy twierdzili, że Słowacki, chcąc podkreślić istotne treści, tworzy wiele wariantów tekstu, aby w ten sposób uwypuklić zawartą w nich prawdę. Por. wypowiedź badacza w: *Słowacki mistyczny. Propozycje...*, dz. cyt., s. 209.

²⁹² *Wielka kolekcja sławnych malarzy*. Oxford Educational – Poznań 2007, *Pablo Picasso Galeria*.

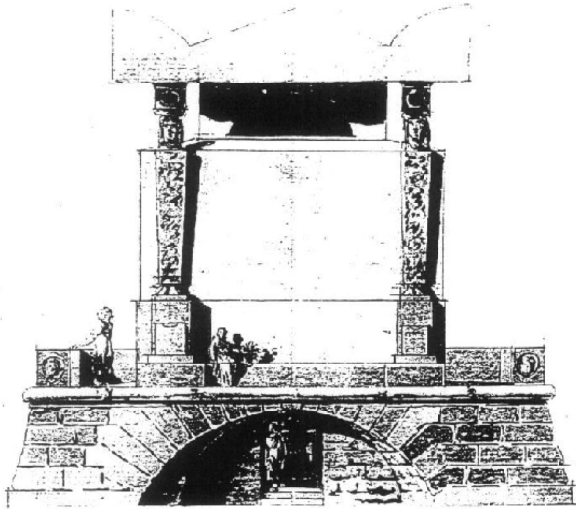
kompozycja *Króla-Ducha* wynika „z przecucia nowych form” (Janion). Od siebie dodam: zerwanie z chronologią i retoryczną spójnością zaburza harmonijność dzieła oraz wprowadza inną – aby jeszcze raz zaznaczyć – chaotyczną, prearkadyjską formę porządkującą sens utworu.

Pewnym odniesieniem, wyjaśniającym zamierzenia autora poematu, może być projekcja romantycznej Arkadii – parku należącego do Heleny Radziwiłłowej, którego realizatorem był, pochodzący z Katanii, Henryk Ittar. Projekty architekta przełamywały klasycystyczne kanony zrównoważonego piękna. Wyrastały z nowych, kubicznych form. Budowle Ittara charakteryzuje pewna bryłowość. Artysta dąży do ich geometryczności, wyraźnie zaznacza kontur struktury, podkreślając w ten sposób detale i zwracając na nie uwagę baczniego obserwatora. Kubiczny kształt nadaje jego budowlom dynamikę, niesie ładunek ekspresji, przemawia do wyobraźni odbiorcy²⁹³. Szczególnego znaczenia w projektach włoskiego architekta nabiera Grobowiec Złudzeń, budowla wzniesiona w 1800 roku. Pomysł, rozpoczęty jeszcze przez Bogumiła Zuga, zrealizował włoski architekt. Grobowiec Złudzeń był „pierwszą na ziemiach polskich budowlą o charakterze elegijnym”²⁹⁴, wykreowaną z kubicznej formy urny rzymskiej i wzorowaną na „antycznej idei mauzoleum grobowego”²⁹⁵.

²⁹³ Por. W. Piwkowski, *Arkadia Heleny Radziwiłłowej: studium historyczne*, Warszawa 1996, s. 62 i nn.

²⁹⁴ Tamże, s. 65.

²⁹⁵ Tamże.



S. B. Zug, Grobowiec Żłudzeń (seria II). Wariant E - z kariatydami i boniowanym cokółem: elewacja frontowa ok. 1797 r.

„W tej funkcji arkadyjskiego Grobowca Żłudzeń – pisał Włodzimierz Piwkowski – kryło się jego nowatorstwo ideowe, wpływające z nowego romantycznego światopoglądu” i „estetyki romantycznej”²⁹⁶. Przeniesienie budowli poza granicę ogrodu „na obszar rozległych łąk nazywanych Polami Elizejskimi, po drugiej stronie rzeczki Łupi – arkadyjskiej Lethy”²⁹⁷ spowodowało, że projekt „gubił się i zacierał”²⁹⁸ w horyzontalnej perspektywie lasów. Związek z naturą, z jej przemijaniem, śmiercią, został szczególnie zaznaczony. Sztychy Grobowca Żłudzeń dobitnie podkreślają kubiczną zwartość bryły oraz jej surowość, zobrażowaną płaszczyznami pozbawionymi wszelkiej dekoracyjności²⁹⁹. Ittar pokazał Arkadię „złamaną”, „zaburzoną” ostrymi konturami budowli, którą wtopił w krajobraz i wzorem kubistów odrzucił jej figuratywność, a tym samym sprowadził ją niemal do abstrakcyjnej plamy. Kubiczny artysta bowiem zostaje uwolniony od „potocznego postrzegania przedmiotu”³⁰⁰. Może „przemawiać

²⁹⁶ Tamże, s. 65-66.

²⁹⁷ Tamże, s. 66.

²⁹⁸ Tamże, s. 65.

²⁹⁹ Por. tamże, s. 65-66.

³⁰⁰ *Wielka kolekcja sławnych malarzy*, dz. cyt. Nota zamieszczona pod obrazem P. Picassa, *Portret dziewczyny na tle kominka*, Centre Georges Pompidou, Paryż.

do wyobraźni i wiedzy widza³⁰¹. „Odrzucenie tradycyjnego sposobu obrazowania jest propozycją nowego spojrzenia na temat dzieła: motyw powinien zostać intelektualnie zrekonstruowany przez odbiorcę na podstawie przedstawianych równocześnie punktów widzenia”³⁰².

Nie inaczej postępowałby Słowacki. Lektura *Króla-Ducha* nie jest łatwa. Wymaga od czytelnika intelektualnego wysiłku. Poemat nie jest więc utworem pisanym nieświadomie przez człowieka, który wbrew wielu opiniom postradał zmysły. *Król-Duch* to dzieło uruchamiające świadomość odbiorcy, a tym samym pragnące dowieść swojego mistrzostwa nieomal we wszystkich dziedzinach sztuki: poezji, muzyki i plastyki. Nie ulega wątpliwości, że poeta był tego świadom i w porę przestrzegł czytelnika: „Jeśliś leniwy – dzieło odrzucisz [...]”³⁰³. Ale gdy sięgniesz do *Króla-Ducha*, zachęca poeta, „znajdziesz w nim [...] Alfę i Omegę”³⁰⁴, panteistyczną wykładnię porządkującą świat.

Uważam, że, czytając poemat, nielinearne dzieło bez początku i końca, można w nim odnaleźć mityczny epos i romantyczną sagę, w której to, co nierozstrzygalne może stać się zaczątkiem nowego, jakby dopisanego przez historię. Słowacki uznałby zatem, iż cykliczność dziejów została wprzęgnięta w idee świata. W nich można odczytać Alfę i Omegę – kosmiczne *initium* i kosmiczny *finis*, stanowiący o ponownym *initium*.

Koncepcje poety i poezji

I

Twórcą „słowiańskiej pieśni” uczynił poeta Zoriana, któremu nadał rysy Chodakowskiego, fikcyjnego autora Józafata Dumanowskiego i powiązał je z własnym „poetyckim” losem³⁰⁵. Zorian wiedzie wędrowny tryb życia. Śpiewa pieśni przy wtórze liry. Jego kreacja krystalizowałaby w sobie różnorodne toposy poetyckie. Można uznać, że autor *Króla-Du-*

³⁰¹ Tamże.

³⁰² Tamże. Nota zamieszczona pod obrazem Pabla Picassa, *Kobieta z gruszkami*, kolekcja prywatna.

³⁰³ *Dedykacja Rapsodu Drugiego* („*Króla-Ducha*”), w: J. Słowacki, *Król-Duch. Teksty*, dz. cyt., s. 585.

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ Zob. projektowana przedmowa do *Króla-Ducha*, w: J. Słowacki, *Król-Duch. Teksty*, dz. cyt., s. 587.

cha stylizuje postać Zoriana na: jakiegoś rapsodycznego, słowiańskiego śpiewaka i lirnika, homeryckiego aojda, średniowiecznego trubadura i skandynawskiego skalda, a nawet celtyckiego druida.

Zorian w poemacie jest jednym z tych „nadwornych gęślarzy/ [którzy – R.M.] byli jako rycerstwa rapsody,/ zazwyczaj mądrzy, ślepi i już starzy./ Jako pancerze srebrne, długie brody/Na piersiach mieli, a słoneczność w twarzy./ Liry nosili małe, ale sławne,/ W koral, lub w srebro, lub w bursztyn oprawne (R. I, III, I, v. 2-8)./W rękę trzymali niby pastorały/Długie, wierzbowe, ostrugane kije” (R. I, III, II, v. 9-10). Słowacki w opisie wyglądu gęślarzy – ludowych artystów – zawarłby obraz romantycznego, wędrownego poety i jego rapsodycznej poezji, której figurą stają się instrumenty: ludowe gęśle i bardziej dostojne liry. Charakterystycznymi cechami rapsodów są: ślepotą, mądrość i starość. Te dwie ostatnie zalety, podkreślone poprzez porównane do pancerzy siwe brody, przydają bohaterom rysy świętych, niezłomnych rycerzy, którzy strzegą swoich instrumentów symbolizujących poetycką pieśń. Ponadto atrybut długiej męskiej brody staje się oznaką mądrości i dojrzałości rapsodów.

Ostrugane, wierzbowe kije, pomocne w wędrowce i porównane do pastorałów, także zaznaczałyby świętość ludowych artystów, a jednocześnie podkreślałyby niezwykłą siłę poezji: „Temi [kijami-pastorałami – R.M.] – bywało – chłopczyków chorały/ Pędzą – i wiodą takt przez harmonije;/ Ale kiedy w górę kij podniosą biały/ Wtenczas w choralnej pieśni piorun bije;/ A kiedy spuszczą na dół berło dziada./ To na kolana pieśń jak anioł pada” (R. I, III, II, v. 11-16). Dzięki magicznej mocy podróżnych kosturów, które niczym królewskie berło symbolizują najwyższą władzę, rapsodowie mogą wpływać na charakter poezji. Niekiedy jest ona harmonijna, łagodna, kiedy indziej znów, jak pisał Słowacki, „piorunowa”, zdolna głęboko poruszyć słuchaczy i rzucić ich na kolana.

„Słoneczność, [którą śpiewacy mają – R.M.] w twarzy”, budzi skojarzenie z błyszczącą aureolą, co dodatkowo nadaje im sakralny wymiar. Obcowanie z *sacrum* wydaje się nieodzownym przywilejem poetów i przysparza im mocy twórczych. Z opisu dowiadujemy się również, że niezbędnym atrybutem rapsodów są wspomniane już „liry małe”, oprawione w koral, srebro lub bursztyn. Związek instrumentu ze szlachetnym kruszcem podkreślałyby jego rangę. Lira kojarzona z lirą grecką byłaby tu symbolem poezji lirycznej, „małej”, oznaczającej pieśń gminną, której wyrazicielami są „nadworni gęślarze” – ludowi poeci. Wydaje się, że au-

tor *Króla-Ducha* nie tylko podniósł ową poezję do poziomu romantycznej poezji rodzimej, lecz także potraktował ją jako wielokulturowy, synkretyczny projekt.

Ponadto w tym przedstawieniu „rycerstwa rapsodów” zostałby zawarty arkadyjski obraz poezji, odnoszący się zarówno do czasu minionego, jak i do miejsca – dworu: „Na dworach wówczas nasze wojewody/ Trzymali sobie nadwornych gęślarzy” (R. I, III, I, v. 1-2). Powrót do przeszłości implikuje pojawienie się *locus amoenus*, które można teraz nazwać *locus aulicus*, rozumiane tu nie tylko jako topos poezji dworskiej, ale reprezentujące poezję w ogóle. Arkadyjska poezja ujawniałaby się zatem w epoce przeszłej. Reprezentowana na dworach znajdowała tam swoich wiernych słuchaczy, tam też poeci spotykali się z szacunkiem i uznaniem władców – „wojewodów”.

Odzwierciedleniem takiej kondycji poezji byłaby postać Zoriana. Ów rapsod na dworze starego Swityna, odwiedzając kolejne domostwa, spotyka się z przychylnością bądź nieprzychylnością gospodarzy. To Zoriano-we pielgrzymowanie powoduje zachwianie jego poetyckiego *status quo*. Bosy, ludowy śpiewak w starym, żebraczym płaszczu i w „obowiązku pielgrzyma”³⁰⁶ – wydaje się – nie przynależy już do dworskiego, arkadyjskiego świata, w którym *poeta aulicus* mógł zawsze liczyć na szacunek i uznanie. Kreacja Zoriana wykluczałaby go z kręgu „rycerstwa rapsodów”, a równocześnie skutkowałaby rozbiciem poetyckiego, arkadyjskiego wzorca. Śpiewak nie będzie dworskim poetą. Opuści – w dosłownym tego znaczeniu – dwór Swityna i uda się w podróż. Od tej pory stanie się wędrownym, ludowym artystą. Porzucenie przez Zoriana arkadyjskiego świata sprawi, że zostanie on poddany nieubłaganym prawom historii: zginie, bo zagrozi nowemu władcy Popielowi. Konfrontacja z rzeczywistością doprowadzi go do śmierci, ale również spowoduje, że wśród ludu posiędzie on wiedzę, ową ludową mądrość, która pozwoli mu mienić się reprezentantem wszystkich poetów i rewelatorem ich poetyckich dążeń.

Słowacki, tworząc mit Zoriana i nakładając nań różne kostiumy poetyckie, prawdopodobnie sięga nie tylko do homeryckiej i skaldycznej tradycji wędrownych artystów, ale także – jak zostało to wspomniane – kreuje śpiewaka na poetę romantycznego. W takiej interpretacji ma

³⁰⁶ „Obowiązki pielgrzyma” to rzemienie przytrzymujące sandały na bosych stopach. Jest to wyraźne podkreślenie wędrownego trybu życia Zoriana. Por. J. G. Pawlikowski, *Komentarz*, dz. cyt., s. 133.

on być wyrazicielem nowej mitologii-poezji, którą wedle Schlegla należy wydobyć „z najgłębszej głębi ducha”³⁰⁷. Warto przywołać jeszcze inne równie ważne przesłanie niemieckiego teoretyka: „Nie powinniśmy naśladować poezji greckiej, lecz jej ducha”³⁰⁸. W tym sformułowaniu kryłby się projekt twórczości rodzimej, dążący do wyrażenia duchowego poetyckiego *universum*. Wydaje się zatem, że Zorian staje się figurą poetycką spajającą to, co przeszłe, teraźniejsze oraz przyszłe. Ucieleśnieniem romantyczny, mityczny wzorzec poety-śpiewaka. Mit – owo duchowe poetyckie *universum* – wynosi go poza czas, przestrzeń i historię, ale równocześnie pozwala mu odnaleźć własne miejsce na ziemi. „Wędrowność pieśni” jest bowiem tradycją twórczości ludowej, gminnej, która ma nauczyć ludzi obcowania z poezją, pochodzącą z różnych kulturowych źródeł.

Topos wędrownego poety, obdarzonego nadnaturalnymi zdolnościami, ma swoją genezę w tradycji antycznej. W starożytnej Grecji poetów nazywano aoidami, rapsodami lub określano łacińskim słowem *vates*³⁰⁹. Dzięki badaniom Friedricha Augusta Wolfa³¹⁰ romantycy na nowo odkryli poezję Homera: żywiołowe pieśni ludu, skompilowane po wiekach w jedno wielkie dzieło. Badania nad *Iliadą* i *Odyseją* rozbudzały zainteresowania „starożytnościami” oraz inspirowały wyobraźnię twórczą poetów. Marzenie o epepei narodowej, jako *compendium* dawnych słowiańskich mitów, zapewne miało wpływ na poetycki projekt Słowackiego. Wzorem romantyków, którzy próbowali zgłębić tajemnice tłumaczeń, aby móc w pełni uczestniczyć w poetyckim akcie twórczym, autor *Króla-Ducha* samodzielnie dokonał przekładu fragmentów *Iliady*. Homerowe wersy, jak stwierdzał Juliusz Kleiner, przełożył poeta na swój „język duchowy”³¹¹. „U Słowackiego – pisał badacz – [objawia się – R. M.] Homer świetlisty, [...] mistyczny, [...] romantyczny, [...] przestylizowany z dowolnością niemalą, ale – Homer”³¹².

³⁰⁷ Słowa Schlegla cyt. za: F. Strich, *Mythologie...*, dz. cyt., Band II, Teil II, Kapitel 3, § 6, s. 49.

³⁰⁸ Tamże, Band I, Teil II, Kapitel 2, § 2, s. 420.

³⁰⁹ Por. H. Kapeliński, *Romantyczny lirnik*, w: *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, Wrocław 1973, s. 7.

³¹⁰ F. A. Wolf przedstawił swoje badania w rozprawie: *Prolegomena ad Homerum*. Uczony wysunął tezę, że zarówno *Iliada*, jak i *Odyseja* są dziełami wielu śpiewaków, które zostały skompilowane dopiero w czasach Pizystrata.

³¹¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje...*, dz. cyt., t. IV s. 492.

³¹² Tamże, s. 497.

Taki poetycki kostium twórca poematu przydzielałby Zorianowi. W tym rozumieniu wędrownego śpiewaka wolno uznać za słowiańskiego Homera, rewelatora ludowej pieśni.

Wedle tradycji antycznej twórca *Iliady* i *Odysei* uchodził za najpiękniej śpiewającego aoida, „świętego syna” Muzy i Apollona i najmądrzejszego z Greków. Inspiracji poetyckiej dostarczały mu nadnaturalne wizje, którymi został obdarzony. Według legendy grecka *Iliada* powstała pod wpływem snu przedstawiającego Heleną Trojańską, która zażądała eposu opiewającego bohaterskie dzieje. Natomiast w czasie modlitwy Homera nad grobem Agamemnona pojawił się przed nim ów grecki wojownik w pełnej zbroi i swoim blaskiem oślepił poetę³¹³. Postać ociemniałego poety jest zatem tradycją, która utwierdza nas w przekonaniu, że „okiem wewnętrznym” paradoksalnie można zobaczyć znacznie więcej: doświadczyć istoty natury oraz dotrzeć do jej wnętrza, aby ją móc w pełni pojąć. Janion słusznie zauważyła: „Jej [natury – R.M.] różnorodne i rozległe znaczenia przerastają nieraz możliwości ludzkiego kontaktu i rozumienia, zwłaszcza gdy jest ono niedostatecznie czyste, bezpośrednie, autentyczne, pozbawione oka wewnętrznego, właściwego ludowi, dzieciom, poetom, nie wyposażone w słuch wewnętrzny”³¹⁴.

Pozbawienie jednego daru – w tym wypadku daru widzenia – powodowałoby otrzymanie innych umiejętności. Poeta wprawdzie na zawsze stanie się *homeros*, ale w zamian uzyska pewne zadośćuczynienie. Muzy obdarzą go: talentem, inspiracją poetycką, uczynią zeń jasnowidza, widzącego to, co zewnętrzne oraz to, co wewnętrzne, posiadającego umiejętność pewnego duchowego, transcendentnego przeżycia. Wygląd Zoriana, który nosi na sobie płaszcz „z Boga/ Na którym zorza w błękitach dogasa...” (R I, III, III.), potwierdzałby jego łączność z *sacrum*. Płaszcz staje się obrazem nieba, zwierciadłem przenikniętej *transcendentum* natury, będącej doświadczeniem „błękitnego starca”. „Boski płaszcz” wędrowca „szafirem [...] umalowany” (R. III, Odm. 56, v. 2) stanowiłby *iunctim* ziemi i nieba, świata żywych i zmarłych.

Boskość Zoriana, objawiona już w jego wyglądzie, budzi także skojarzenia z boskością Odyna. Skandynawskiego boga i „pierwszego” skalda, uważanego za przewodnika zmarłych, wyobrażano sobie jako jednookie-

³¹³ Por. T. Compton, dz. cyt., s. 69-70.

³¹⁴ M. Janion, *Kuźnia natury*, w: tejsze, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 253-254.

go starca z siwą brodą, noszącego niebieski płaszcz (*Grimnismál*). Barwa ta według mitów Północy oznaczała śmierć. Przypisywano ją bogini Hel, władczyni świata podziemnego³¹⁵. Płaszcz Zoriana „z Boga”, na którym „zorza w błękitach dogasa”, przywodzi na myśl dwa kolory: niebieski kojarzony z niebem i czerwony symbolizujący zorzę. Odgrywały one bardzo ważną rolę w „północnej” tradycji, podczas praktyk związanych z magiczną sztuką *seidr*. Według nordyckich wierzeń Norny przędły żywot każdego człowieka. Nici, jako zaklęcia wplatanie w ubiór śmiertelnika, wpływały na jego los³¹⁶. Także Zorian w odynicznym płaszczu zostałby poddany boskim wyrokom. Płaszcz przesądzałby o jego przyszłym losie. Śpiewak, z rozkazu Popiela, zginie spalony żywcem na stosie. Męczeństwo, jakie stanie się udziałem „żebraka w błękitach”, przywodzi na myśl cierpienia świętych męczenników. Wydaje się, że jest tu pewne odniesienie do koncepcji Słowackiego w projektowanej przedmowie do *Króla-Ducha*. Poeta, pisząc o domniemanym autorze poematu Józafacie Dumanowskim, porównywał jego życie do losu świętego Jana.

Podobnie imię Zorian, etymologicznie związane z zorzą, przydaje bohaterowi aurę świętości oraz stanowi zapowiedź jego metempsychicznej wędrówki. Dogasający blask owej zorzy, dostrzegany na płaszczu żebraka w błękitach (R. I, III, VII, v. 56), zawierałby w sobie kontekst sakralny. Zorza w kulcie Maryjnym staje się koroną Matki Boskiej. Kolory: błękitny (lub niebieski) i czerwony, pokrywające żebraczy płaszcz bohatera, wiążą się z ikonografią. Niebieska barwa symbolizuje: niebo, nieskończoność oraz szaty Maryi, potraktowane jako połączenie świata ziemskiego i niebiańskiego, czerwona natomiast oznacza nie tylko mękę i śmierć, utożsamiane z ofiarną krwią Chrystusa, ale także zmartwychwstanie – zwycięstwo życia nad śmiercią. Pojawiająca się o zmierzchu, przybierająca barwę krwi, zorza byłaby zapowiedzią losu Zoriana, który zakończy wkrótce swój ziemski żywot. Jednocześnie zaś jej brzask, oznaczający początek kolejnego dnia, symbolizowałaby przywrócenie do ponownego życia. Słowacki pisze: „Oto harfiarza duch znowu jaśnieje./ Oto się znowu pieśń oblokła w ciało../ Oto kmieć – który nowe piękne dzieje/ Zacnie – i będzie wam na wieki skałą” (R. III, Odm. 77, v. 3-6). Pieśń przybierająca cielesną formę uosabia więc Zoriana, który za sprawą palingenezy

³¹⁵ Samą postać bogini Hel łączono z barwą białą, przywołującą mroźną i śnieżną krainą Północy.

³¹⁶ Por. A. Devine, *Magia Celtów i Wikingów*, Wrocław 2003, s. 163-164.

zmarłychwstanie. Pierwszym wcieleniem ludowego poety będzie – jak wiadomo – poczciwy Piast Kołodziej, który, przyrównany do skały, przywodzi na myśl św. Piotra. „Piastun [...] rycerz aniołowy” (R. III, Odm. 74, v. 6) stanie się opoką poezji przywołującej mityczną przeszłość. W Piastowskim żywocie zostanie przechowana pamięć o zamierchłej tradycji.

Można przypuszczać, że na koncepcję Słowackiego, który – kreując mit poety jako homeryckiego rapsoda i skandynawskiego skalda – nadał mu jeszcze rys chrześcijański, miała wpływ staroislandzka *Edda*. Christian Friedrich Rühse³¹⁷, przełożywszy *Eddę młodszą* (Berlin 1812) na język niemiecki, podkreślał jej schrystianizowany charakter i zawarte tam elementy mitologii greckiej. Jednak najbardziej zagorzałym zwolennikiem tej teorii był dziewiętnastowieczny, norweski filolog, Marius Sophus Bugge. Twierdził on, że niemal wszystkie mity staronordyckie mają swoje źródło w literaturze chrześcijańskiej i późnoklasycznej.

Przypomnijmy, że Leleweł przedstawił *Ragnarök* jako odniesienie do chrześcijańskiej *Apokalipsy*. Problem sakralizacji mitologii Północy był więc znany Słowackiemu z lektury eddaicznych pieśni.

Równocześnie jednak wydaje się, że autor *Króla-Ducha* – jak zostało to już wspomniane – poprzez wprowadzenie różnych kulturowych i religijnych wzorców, tworzy synkretyczny projekt kultury, łączący w sobie różne mity: grecki, „północny” i judeo-chrześcijański. Ta wielość i różnorodność została by zobrazowana także w Zorianowym, żebraczym płaszczu, na którym: „pomnę [pisze Słowacki – R.M.] – była różna krasa/ I łaty różne” (R. I, III, III, v. 19-20). Wielobarwne okrycie, podkreślone „różną krasą”, można odczytać jako symbol wielokulturowości. „Łaty różne” wskazywałyby na przeszłość i przenikanie się tradycji: biblijnej, antycznej i średniowiecznej. A to wiąże się z żebraczym trybem życia Zoriana-rapsoda.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę, że Grecja, w rozumieniu romantyków, jawiła się jako „antydyliczna, nieapolińska i dionizyjska”³¹⁸. Homer uznawany był przez nich nie tylko za starożytnego aojda, rapsoda,

³¹⁷ Teorię Rühse podziela R. Simek, autor (wraz z P. Hermannem) *Lexikon der altnordischen Literatur*, seria wydawnicza: Kroners Taschenausgaben 2007. Warto jednak dodać, iż w Niemczech, w czasach współczesnych Słowackiemu, jak zauważył G. S. Williamson, nastąpiło pewne odejście od mitów judeo-chrześcijańskich. Mitologię Północy traktowano raczej jako wzorzec do tworzenia własnej narodowej mitologii. Zob. tegoż, dz. cyt.

³¹⁸ M. Kalinowska, *Agezylausz Juliusza Słowackiego – obszary świata poetyckiego. Wprowadzenie do próby lektury*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003, s. 359.

lecz także za ludowego, wędrownego śpiewaka. Irlirnika lub w ogóle za romantycznego artystę. Słowacki w swoim *Raptularzu* tak pisał o Homerze:

Żebzak pewien smyrneński największym duchem poezji napełniony – oddał go w spadku ludziom swego narodu... [a – R. M.]... ten duch przechodząc przez kilku żebraków dostał się Eschyłlesowi, a potem Sofoklesowi, a potem Eurypidesowi, a potem go miał ostatni Platon, a następnie wziął go znów jeden z żebraków filozofów i oddał któremuś z nieznanych włóczędów³¹⁹.

Z tych słów wynika, że romantyk, podkreślając wielkość Homera, znał jednocześnie inne wcielenia pieśni żebraczej. Antyczny topos wędrownego poety miał bowiem swoją kontynuację również w mitologii Północy, w osobie Odyna. Bóg, niestrudzony pielgrzym, odbywał ustawiczną podróż. Jak grecki rapsod był w ciągłym ruchu. Wędrowiec, ze względu na swój tryb życia, stawał się *hospes* – gościem tam, gdzie akurat przebywał. Jego pojawienie się zawsze budziło niepokój, wywoływało wojnę oraz zapowiadało śmierć. Owa wędrowka, często naznaczona cierpieniami, a niekiedy groźbą utraty życia, miała charakter inicjacyjny. Podróżując, Odyn nabywał wiedzę. Poprzez odkrycie tajemnicy run oddziałujących na rzeczywistość stał się też „pierwszym” poetą. Innymi słowy: celem odynicznej drogi było uzyskanie stanu, w którym bóg mógłby zdobyć wiedzę, niezbędną dla zrozumienia sekretu życia i śmierci.

Wydaje się, że wędrowny styl życia Zoriana przydaje mu cechy odyniczne. Śpiewak, jak Odyn-pierwszy skald, byłby „pierwszym” poetą dawnej Słowiańszczyzny, którą Słowacki uznał za mityczną Północ. Tworząc mit genezy poezji gminnej, autor *Króla-Ducha* powiązał ją z „północną” mitologią, rozumianą tu jako odniesienie dla określenia rodzimej, słowiańskiej tożsamości. Nadanie rapsodowi rysów odynicznych, podkreślonych przez błękitny, boski płaszcz oraz wieczną wędrowkę, zaznaczałoby łatwość nawiązywania przez śpiewaka łączności z naturą. Dzięki temu wydaje się, że jest on oswojony ze śmiercią. Rytm przyrody wyznacza rapsodowi rytm jego życia. Budząca się z zimowego snu natura sprawia, że Zorian powraca, a z nadejściem jesieni odchodzi (R. I, III, XIX, v. 145-146).

Cykliczność pojawiania się śpiewaka, odwiedzania przez niego kolejnych domostw i siedzib ludzkich, uzależniona od stanu przyrody, przy-

³¹⁹ J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849*, oprac. ed., wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996, s. 84.

wodzi na myśl także wędrującą między ziemią a zaświatami Persefonę, symbolizującą: życie, obumieranie i śmierć. W takim rozumieniu podróż Zoriana zawiera w sobie rys misteriów eleuzyjskich, próbujących odkryć sekret ludzkiego żywota. Wędrowka śpiewaka staje się jakby jego podróżą inicjacyjną, która pozwala mu pozyskiwać wiedzę o świecie, odkryć tajemnicę życia i śmierci. Można powiedzieć, że w postaci Zoriana autor *Króla-Ducha* przekazał czytelnikowi zaszyfrowaną tajemnicę genezyjskiego żywota. Janion trafnie spostrzegła: „tajemnica genezyjska jest tajemnicą śmierci”³²⁰, którą Słowacki potraktował jako pewną metamorfozę. I „była [to – R.M.] treść [jego – R.M.] objawienia”³²¹.

Przy takim założeniu śpiewak, jako uosobienie żebraczej pieśni-poezji, miałby nauczyć ludzi przełamywania lęku przed śmiercią, zaś lira, podobna Derwidowej harfie, byłaby duszą śpiewaka i jego ludu. Instrument posiada zdolność zarówno głębokiego współodczuwania, jak i wpływania na ludzkie losy. Śpiewak nazywa lirę swoją siostrą i córką. Może do niej bezpośrednio przemawiać: „Nie bój się, liro! bo śmierć nie jest męką!” (R. I, III, XVIII, v. 139). Ludowy poeta obdarzony został więc darem „wielkiego głosu”. „Głos jest metaforą [jego – R.M.] mocy”³²². Zorianowa siła objawia się w jego poezji-pieśni. *Potentia poetica* wyzwała głosu o niesłychanej, wręcz boskiej sile. Moc pieśni wydaje się mieć taką samą siłę sprawczą jak magiczne runy, dzięki którym poeta może wpływać na rzeczywistość. Gdy żebrak zostanie przyjęty z należytym szacunkiem, dom nawiedzą „dobre duchy”. Śpiewak będzie błogosławił: „[...] gdy przyjmiecie złote pieśni słowa,/ Królowie będą w progi wasze wchodzić./ Dziecię urodzi się wam – i wychowa [...]” (R. IV, I, III, v. 17-19). Lecz: „Jeśli jaskółce uchrony nie dacie/ Odejdzie od was – smętny – bóg domowy,/ Wiatr wam zawyje grobowymi usty/ Tę smętną kłatwę: otóż dom wasz pusty!” (R. IV, I, II, v. 13-16). Kiedy zaś gospodarze nie przyjmują należycie gości, doznają krzywdy i nieszczęścia.

Jak zauważył Sokołowski: „W piosence o jaskółce Słowacki wykorzystał paralelizm błogosławieństwa i przekleństwa. Są to zabiegi – pisał badacz – związane z białą i czarną magią”³²³. Istotnym motywem jest jaskółka. Jej pojawienie się bowiem zwiastuje wiosnę, radość. Ptak, wedle

³²⁰ *Słowacki mistyczny. Propozycje...*, dz. cyt., s. 58.

³²¹ Tamże.

³²² M. Sokołowski, *Król Duch...*, dz. cyt., s. 181.

³²³ Tamże, s. 183.

wierzeń ludowych, zapewnia liczne potomstwo, harmonię oraz rodzinne szczęście. Warto dodać, że prawo gościnności od zawsze nakazywało przyjąć z szacunkiem każdego przybysza. Słowianie wierzyli, że obcy są otaczani specjalną, boską opieką. Słowiański bożek Radogost, sprawujący pieczę na wędrowcami, podobnie jak Odyn, przeprowadzał dusze zmarłych do ich krainy³²⁴. Ponadto „północny” bóg miał zdolność czynienia zarówno dobra, jak i rzucania uroków. Jego związki z przyrodą przydawały mu mocy panowania nad naturą. Mógł na przykład przywołać niepogodę. Potrafił zmieniać też swoje oblicze. Przedstawiany jako starzec stawał się piękny i młody. Jego godny wygląd dodawał wszystkim ducha. Niekiedy paraliżował strachem, jeśli wyzwalał w sobie dzikie moce: był zdolny wywołać chorobę, szaleństwo i śmierć, a wszystko to czynił dzięki magicznej pieśni³²⁵.

Wydaje się, że takie boskie zdolności posiada również Zorian. Jego imię implikujące rytm natury i magia poezji utożsamianej z jego cudowną lirą sprawiają, że chociaż był „stary”, gdy „głaskał” instrument, „wyjaśniewszy lice”, stawał się – tak jak Odyn – młody i radosny (R. I, III, XVII, v. 135). Talent twórczy poety byłby zatem zdolnością nadprzyrodzoną i wypływałby z jego natury. „Wędrowność pieśni” – można tak to ująć – przydaje artyście nadzwyczajne zalety. Twarz śpiewaka staje się wyrazem poetyckiego nastroju i wpływa na charakter wędrownej poezji, na jej „najpiękniejszy czar” (R. I, III, VI, v. 48). Zorianowe oblicze przywodzi zatem na myśl „czarodziejstwa Odyna”³²⁶, magiczne zdolności „pierwszego skalda”.

Innym darem, jaki posiada rapsod, jest dar profetyzmu. Zorian, przemawiając do swojej liry, wieszczy: „Czekaj – wstaniemy oboje po latach./ Gdy błysną łuki z tęcz nad okolicą.../ Wstaniemy razem z wielką jaką zgają/ Harfciarzy, co jak anioły śpiewają” (R. I, III, XIX, v. 149-152). Teraz nie lira, ale harfa staje się symbolem rodzimej poezji. Cudowność instrumentu sprawi, że Zorian zmartwychwstanie. Zwycięstwo życia nad śmiercią jest udziałem harfciarzy, których śpiew przypomina anielski głos.

³²⁴ Por. W. A. Wenerska, *W sylwicznej przestrzeni*, w: tejże, *Świat słowiański „Starej Baśni”*, Warszawa 2007, s. 115. Autorka powołuje się na pracę J. Kostrzewskiego *Prasłowiańszczyzna: zarys dziejów i kultury Prasłowian*, Poznań 1946.

³²⁵ Por. L. P. Ślupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 99.

³²⁶ Zob. dzieło R. Zmorskiego o takim tytule. Tegoż, *Czarodziejstwa Odina*, „Biblioteka Warszawska”, 1850, t. IV.

Ale słowiański rapsod wydaje się również podobny do celtyckiego kapłana, druida; jest jednym z tych, co jak: „Wieszczę się jawią w ogniu i guślarze./ Przepowiadają przyszły świat nieznany./ Co w pieśni stworzą, to się wraz pokaże” (R. I, I, XXX, v. 233-235). Śpiewak staje się posiadaczem wiedzy o przyszłości, poetą-prorokiem, rzec można: „wróżbitą z liter [i – R. M.] augurem literowym”³²⁷. Płonący na stosie poucza lirę: „Ani się lękaj cielesnego zboja!...” (R. I, III, XVIII, v. 140). Ziemski wędrowiec nie obawia się śmierci.

Zorian śpiewa dalej: „A na coźby to nasza mądrość była,/ Gdyby przed śmiercią skonać nie uczyła?” (R. I, III, XVIII, v. 143-144). Poeta, jak Odyn pod wpływem inicjacji, uzyskał wiedzę, która umożliwia mu zrozumienie tajemnicy życia. Zorian, a właściwie jego duch, odbędzie jeszcze niejedną wędrówkę. Cud metempsychozy sprawi, że jego *anima poetica* ulegnie wcieleniu w Piasta, a potem – w św. Stanisława. Zanim to jednak nastąpi, wędrowiec zostanie poddany męczeńskiej próbie. Popiel przybije jego stopę do kamiennej podłogi, gdy jako posłaniec stanie przed obliczem nowego króla z listem od Swityna. W ten sposób – wydaje się – zostanie przerwana „magiczna więź z naturą”, a „straszliwe nóg przyćwiekowanie” (R. I, III, VI, v. 46) sprawi, że lirnik nie będzie już mógł podążać za „rytmem przyrody”³²⁸. Pozbawienie Zoriana możliwości wędrówki jest prawdopodobnie powodem jego milczenia. Poeta nie ma możliwości podróżowania, nie gra na lirze i nie śpiewa pieśni. Staje się niemy. Przerwanie więzi z przyrodą byłoby zatem naruszeniem trybu życia Zoriana i odbierałoby mu dar tworzenia pieśni. Akt twórczy, aby ponownie powołać się na Schlegla, może bowiem dokonać się tylko w absolutnej wolności³²⁹.

Zorian jako poeta uosabiałby ideał poezji, której „słowa [są – R.M.] dobre na serc otwieranie,/ Porządne, ważne i uszykowane/ [stoją – R.M.] Rzędem, jak dźwięku anioły w organie” (R. I, III, VI, v. 43-44). Wszystkie te określenia podkreślałyby poetycką harmonię i sytuowałyby Zorianową twórczość w kręgu poezji arkadyjskiej. Słowa pieśni wywołują przecież pogodny nastrój u słuchaczy, którzy stają się gotowi „na serc otwieranie”. Siła poezji tworzy więź między poetą a jego odbiorcami. Pieśni pełne ar-

³²⁷ Novalis, *Blütenstaub (Werke)*, III, 194, 164), cyt. za: Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywistości. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, w: tegoż, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966, s. 351.

³²⁸ M. Sokołowski, *Król Duch...*, dz. cyt., s. 180.

³²⁹ Por. F. Strich, dz. cyt., Band I, Teil II, Kapitel 2, § 2, s. 427.

kadyjskiej harmonii: „porządne” i „uszykowane” zostały ułożone wedle *lege artis*. Słowa wydają się tak dobrane, że tworzą rytm oraz oddają muzykę wiersza, podobną do dźwięku instrumentów, którymi tutaj stają się organy. Dodatkowo przywołanie anielskich postaci podkreślałoby sakralny wymiar tej arkadyjskiej poezji.

Niemniej jednak harmonia poetycka, odzwierciedlona w pieśni Zoriana, zostanie poważnie zaburzona. Jej arkadyjskość przerwie wspomniane już przybicie nóg śpiewaka. Syn Rozy zwraca się do Zoriana z prośbą o przebaczenie: „A przebac mi już tę okropną ranę” (R. I, III, VI, v. 45). Wolno uznać, że słowa Popiela, za pośrednictwem rapsoda, są skierowane do samej *ars poetica*, której ład ośmiela się on naruszać. Popiel, jako bohater Północy, jest zmuszony chyba postąpić w ten sposób. Sam bowiem bierze na siebie obowiązek stania się nowym poetą, reweleatorem „północnej” poezji, która przywołuje chęć dokonania jakiegoś czynu. „Przyćwiekowanie nóg” Zoriana mogłoby zatem symbolizować odsunięcie dawnej homeryckiej tradycji na rzecz nowożytniej. Wolno zadać pytanie: Czy w postępowaniu Popiela, który może być głosem autora poematu, nie objawia się dążenie romantyków do refutacji mitologii Południa na rzecz mitologii Północy? Arkadyjska koncepcja poezji – wolno mniemać – stała się jedynie skonwencjonalizowaną antyczo-oświeceniową formą i nie przystawała już do nowych, współczesnych dla poety czasów.

II

„Wędrowność pieśni” przynosi jednak zgubę rapsodowi. I ponownie rodzą się pytania: Dlaczego tak się dzieje? Jaki jest powód cierpienia poety i dlaczego musi on zginąć? Aby uzyskać odpowiedź, należałoby ponownie sięgnąć do tradycji antycznej, przedstawiającej poetę jako ofiarę *pharmakos*³³⁰. W starożytnej Grecji terminem „*pharmakoi*” – „kozłami ofiarnymi” – nazywano ludzi pozbawionych wszelkiej wartości. Wobec nich używano też innych określeń: „*aedestatoi*” – „szpetni”, „*akhrestoi*” – „bezużyteczni”, „*etelestatoi*” – „nędzni”, „*agenneis*” – „nisko urodzeni” i „*phauloi*” – „prości”³³¹. *Pharmakoi* byli najpierw wybierani spośród

³³⁰ Nowożytną wykładnię „kozła ofiarnego” podjął R. Girard. Zob. tegoż, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.

³³¹ Por. T. Compton, dz. cyt., s. 32. Przekład nazw greckich – własny.

społeczeństwa, a potem wypędzani. Rytuał „kozła ofiarnego” odbywał się w czasie pewnego zagrożenia, jakie dotykało grecką *polis*. Mogły nim być: zaraza, wojna, niebezpieczeństwo, a więc wszystko to, co określano słowem „*plaga*”. Obrzęd poświęcenia i złożenia w ofierze *pharmakos* odbywał się podczas Thargelia, pierwszego dnia uroczystości na cześć Apollina. Zgodnie z nakazem wyroczni należało przebłagać bóstwo i dokonać ekspiacji. *Pharmakoi*, którzy mieli być ofiarami, wywlekano z miasta na miejsce egzekucji. Wyrok wykonywano przez zrzucenie z klifu, ukamienowanie lub rzadziej spalenie³³².

Pojawienie się aoida w pewnej *polis* narażało go na konflikt z wpływowym władcą, politykiem, od którego zależało, w jaki sposób wędrowiec zostanie przyjęty przez społeczeństwo. Przybycie wędrownego poety naruszało zastany porządek i zaburzało „społeczną Arkadię”, a tym samym doprowadzało ją do pewnego stanu chaosu. Wędrowne życie śpiewaka powodowało niezrozumienie otoczenia oraz wywoływało poczucie niebezpieczeństwa dla mieszkańców. Poeta – *hospes* – stawał się zależny od środowiska, które było celem jego podróży. A to mogło powodować sytuację konfliktogenną.

Przybycie obcego przynosiło zmianę dla społeczeństwa i dla gościa, narażało bowiem na krytyczny osąd, zarówno mieszkańców, jak i wędrowca. Taki zaś osąd zastanej rzeczywistości szykował poecie nieznaną los. Innymi słowy: każda wizyta w określonym miejscu uzależniała wędrowca od ludzi, do których przybywał, oraz od działania wpływowej jednostki sprawującej akurat nad nimi władzę. A zatem tylko czas podróży był dla poety okresem względnej stabilności fortuny, świadczył o jego niezależności i wolności³³³. Porównanie struktury różnych mitów prowadzi do wniosku, że również w mitach Północy można odnaleźć figurę poety jako *pharmakos*.

³³² Rytuał prawdopodobnie wiązano z praktyką ostracyzmu, jaka dotyczyła jednostek wyróżniających się spośród społeczeństwa. Ostracyzm był praktykowany w celu przywrócenia ładu społecznego jako pewnego rodzaju przeciwwaga dla zakończenia obrzędu *pharmakos* – egzekucji i wypędzenia.

³³³ Por. T. Compton, dz. cyt., Badacz pisał: „*This portrait of wandering insecurity would seem to be realistic, historical touch. The traveling aoidos or rhapsode must have led an uncertain, dependent life, continually visiting more or less hospitable cities*”. [„Ten portret wędrującego niebezpieczeństwa wydaje się realistycznym, historycznym dotknięciem. Ten podróżujący aoid lub rapsod musiał wieść niepewne, zależne życie, ciągle odwiedzając bardziej lub mniej gościnne miasta”.] – tamże, s. 70.

T. Compton wysunął tezę, że wszyscy poeci świata antycznego ponieśli ofiarę jako *pharmakoi*, ponieważ mieli krytyczny stosunek do władcy lub patrona *polis*, do której akurat przybywali.

Badania nad mitologią germańską prowadził Georges Dumézil³³⁴. Sformułował on tezę traktującą poetę jako: „kozła ofiarnego”, bohatera i wojownika. W takim ujęciu cechy odyniczne odgrywały znaczącą rolę. Odyn jako „pierwszy” poeta, wynalazca liter-run, był jednocześnie bohaterem i wojownikiem. Jako patron wojny posiadał moc, dzięki której mógł sprawować władzę nad życiem i śmiercią. Najwyższy bóg ze skandynawskiego panteonu posiadał też najpełniejszą, ale okupioną cierpieniami wiedzę o świecie. Tortury, jakim był on poddawany, na wzór rytuałów szamańskich, wiążą się z praktykami inicjacyjnymi. Ogromną rolę pełniła tu – jak wiadomo – podróż, którą nieustannie odbywał, narażając się przy tym na niebezpieczeństwo utraty życia. Jedną z takich przygód opisuje *Edda*.

W pieśni *Grimnismál* czytamy, że pojmany w niewolę przez Geirroda – swego dawnego wychowanka – Odyn, o którym mówiono „czarodziej w niebieskim płaszczu” (Słupecki), zostaje umieszczony między dwoma palącymi się ogniskami i w milczeniu poddaje się owym torturom. Potem wyjawia swoje prawdziwe imię, ale czyni to po spożyciu ożywczego napoju (najprawdopodobniej „miodu poezji”), który podaje mu syn Geirroda, Agnar. Przeklęty gospodarz domu ginie niespodziewanie, ale Odyn odpłaca się dobrym słowem młodzieńcowi i błogosławi mu, przepowiadając jednocześnie, że chłopiec zostanie nowym królem Gotów. Warto przy tym zaznaczyć, iż właśnie po spożyciu ratującego od niechybnej śmierci napoju Odyn wyjawia tajemnice bogów i przekazuje wiedzę mitologiczną Agnarowi, dla którego to wtajemniczenie będzie niezbędne w sprawowaniu przyszłych rządów. Pewne znaczenie ma również fakt, że bóg skaldów, wypowiadając swoje prawdziwe imię, wymienia także szereg innych i w ten sposób daje czytelnikowi wykład nordyckiej mitologii.

Męczeństwo Odyna odpowiada więc pewnemu rytuałowi przywołanych tu praktyk inicjacyjnych. Można przypuszczać, że ceremonia ta wskazuje na sposób wyzyskania wiedzy pochodzącej zarówno z przeszłości, jak i przyszłości³³⁵. Z kolei Jere Fleck porównuje to wydarzenie z ofiarą, którą złożył Odyn sam z siebie, wisząc na drzewie świata. Jak zostało to już powiedziane, poświęcenie się boga z własnej woli spowo-

³³⁴ Zob. G. Dumézil, *Bogowie Germanów: szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2006.

³³⁵ Por. L. P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 123.

dowało, że odkrył on tajemną moc run i od tej pory stał się poetą. Według tej teorii Odyn posiadał „boską wiedzę” – „*numinous knowledge*”, a potem przekazał ją młodemu synowi króla Geirroda. (Była ona niezbędną dla sprawowania przyszłych rządów). Fleck zauważa dalej: „*Thus a poetic consecration of a god leads to a royal consecration of his king – a remarkable, and rare, attestation of the theme of king as poet – prophet*”³³⁶. Bóg przekazuje swoją boską, najwyższą wiedzę przyszlemu władcy, który w ten sposób stanie się profetycznym poetą i – można chyba dodać – który wydaje się godny sprawowania tej funkcji.

Zatem poświęcenie się Odyna jako *pharmakos* otwiera mu drogę do uzyskania wiedzy, a jednocześnie implikuje pewien *suspens* w jego życiu i oznacza zaprzestanie ustawicznej wędrówki. Nieobecność Odyna w podróży, a tym samym jego ofiara, powoduje powrót, „domknięcie” Arkadii. Wojna, której jest niepodzielnym panem i patronem, nie może się bowiem toczyć bez jego udziału. Bohaterskie cierpienie „pierwszego poety” jako „kozła ofiarnego” doprowadza więc do przywrócenia ładu zastanego, uprzedniego, który nie powoduje stanu chaosu, jakim jest wywoływanie sporów i prowadzenie walki.

Wydaje się, że ofiarą *pharmakos* staje się także Zorian. Wykluczenie poety jest okrutne. Pamiętajmy, iż ginie on w ogniu. Przy czym ogień u Słowackiego ma wyraźnie pozytywne działanie. Pełni on rolę swoistego *katharsis*. W płonącym ogniu – zgodnie ze zwyczajem pogańskim – zostaje uwolniona dusza umierającego żebraka³³⁷. Pośmiertnie oczyszczony, „wzięty” w opiekę przez „złote ogniste ramiona” (R. I, III, XX, v. 155) może odrodzić się w innym wcieleniu. Cierpienie i śmierć śpiewaka wydają się paralelne z sytuacją poety odynicznego. Zorian, podobnie jak Odyn, przyjmuje wszelką depryzację w milczeniu. Zarówno wtedy, gdy Popiel wbije mu „miecz żelazny, krzywy” między kości stopy, jak i podczas palenia się w ogniu. Zorian umierając, był „cichszy od owieczki”/[...] „Ani kłątów rzucił – ani wydobywał/ Głosu wielkiego z małej lirczki” (R. I, III, XVII, v. 130 i 133-134)³³⁸. Poddany prze-

³³⁶ [„Dlatego poetyckie poświęcenie boga prowadzi do królewskiego poświęcenia króla; [jest to] niezwykle i rzadkie poświadczenie tematu króla jako poety proroka.”] – J. Feck 1971, cyt. za: T. Compton, dz. cyt., s. 258.

³³⁷ Por. W. A. Wenerska, dz. cyt., s. 113.

³³⁸ Zwyczajem pogańskim palono na stosie również przedmioty używane przez człowieka na co dzień: broń, narzędzia, ozdoby. Wierzono bowiem, że i one posiadają swoją duszę. Por. W. A. Wenerska, tamże.

znaczeniu, bez oporu, ze spokojem i wytrwałością, znosił „piekielny” ból. Śmierć w ogniu wyrażałaby pewne *sacrum* śmierci śpiewaka – żywioł ognia ma przecież moc oczyszczającą – a dodatkowo *agonia in silentio* podkreślałby jeszcze dostojność umierającego lirnika. Ciska bowiem jest zewnętrzną oznaką człowieka pragnącego pogłębić swoje życie wewnętrzne i stanowi przejaw ludzkiej „duchowej mądrości”³³⁹. Zatem wykluczenie Zoriana byłoby udręką niezawinioną, ale, jak w przypadku *pharmakos*, konieczną dla wypełnienia się arkadyjskiego aktu ekspiacji.

Bezpośrednią przyczyną śmierci poety staje się list informujący Popiela, że Swityn udaje się na dobrowolne wygnanie i znika „bez wieści”, gdyż obawia się okrutnych rządów nowego króla. Autor nazywa syna Rozy katem ojczyzny i tyranem (R. I, III, IX, v. 65). Przybycie wędrownego śpiewaka wywołuje niepokonaną złość Popiela, ponieważ naraża go jako przyszłego władcę na niebezpieczeństwo. Wprawdzie zebrak nie wypowiada krytycznego sądu o Popielu, tak jak to czyniliby inni poeci-*hospes* i nie śpiewa pieśni, która mogłaby w pewien sposób naruszyć pozycję władcy, ale przynosi wieść od Swityna sprzeciwiającego się rządowi nowego króla. Słowa pisma stają się niewypowiedzianym wyznaniem poety. Zorian nie mówi nic, ale swoją milczącą postawą staje się wymownym przekazicielem prawdy – prawdy, która stanowi krytykę postępowania Popiela.

Tak więc przybycie poety zaburza arkadyjski porządek społeczny. Jego wyznacznikiem jest patriarchalna władza „syna Rozy”. Zorian staje na drodze misji Popiela i rozsadza zastaną rzeczywistość. Władca nie cofnie się przed niczym. Skaże Zoriana na śmierć, a tym samym wykluczy go ze społeczeństwa, aby uniemożliwić mu wędrowanie, zatrzymać transgresję, jakiej ów poeta-wędrowiec chciałby dokonać. Zorian zostanie poddany rytuałowi *pharmakos*, a wraz z nim „wędrowność” jego poezji. Stanie się „kozłem ofiarnym”, więcej – ofiarą złożoną za poetów, za lud, którego poeci są wyrazicielem, za naród poddany woli Popiela. Będzie chyba ofiarą samego Słowackiego, złożoną w hołdzie pieśni gminnej, urastającej do symbolu poezji narodowej.

Sokołowski zauważył, że autor *Króla-Ducha*, podobnie jak Zorian, tworzył rapsody, „pozostając w nieustającej podróży [...]”. Poeta doznał

³³⁹ Zob. A. Grün, *Potrzeba milczenia*, przeł. Benedyktyni tynieccy, Kraków 1996. Na ten temat zob. także: T. Merton, *Życie w milczeniu*, przeł. Benedyktyni tynieccy, Kraków 1991.

[...] podwójnej emigracji. Emigracji wewnętrznej towarzyszyło wygnanie z ojczyzny. Wędrowność pieśni oznaczała konieczność opuszczenia terenu znanego i oswojonego [...]. Wiązało się to z przymusem śpiewania dla innej publiczności [...]”³⁴⁰. Wydaje się, że ofiara Słowackiego staje się wyrazem jego romantycznych poetyckich dążeń. Poeta pragnął wypełnić swoją poezją otaczający go świat, nauczyć ludzi obcowania ze sztuką poetycką. Emigracyjna rzeczywistość, w której mu przyszło żyć, więcej przysparzała mu niezrozumienia niż przychylności. Los Zoriana, bohatera poematu, jest zatem w pewien sposób paralelny z losem samego twórcy *Króla-Ducha*. Uosabia jego emigracyjną udrękę.

*

Ale w poemacie milczący Zorian przypomina przecież męczzonego, poddanego ogniowej próbie Odyna. Cierpienie boga ujawnia pewien stan ascezy niezbędnej, aby uzyskać możliwość odczuwania transcendencji. Z przybitą do podłogi stopą stoi przed Popielem „w płaszczu starym, jak w błękitnej chmurze (R. I, III, IV, v. 28) niczym „Bóg wielki – bo cierpliw!” (R. I, III, VII, v. 52). Dostojeństwo, z jakim żebrak znosi dotkliwy ból, wywołuje podziw Popiela, który sam porównuje go do Boga. Postać starca w „błękitnej chmurze” nie należy już do ziemskiego świata. Zorian jest pogodzony z własnym losem. Wobec Popiela przyjmuje postawę bierną. Zorian czeka na śmierć, a nawet jej żąda. Nie uczyni nic, aby odwrócić bieg rzeczy i przeciwstawić się swojemu oprawcy.

Pokora Zoriana budzi jednak wątpliwości. W bliżej nieokreślonych zaświatach duch Zorianowy nie jest wcale łagodny i „światlisty”. Taki będzie dopiero, gdy ponownie za sprawą palingenezy zostanie przywrócony do życia. Teraz jawi się jako „ciemny” (Odm. 76, v. 6), straszny, i złorzeczy Popielowi: „Powiedz – czyś zyskał co, mocarzu płochy/ Palący koście wieszczbiarzów... i prochy?” (Odm. 32, v. 15-16). Duch Zoriana nazywa nowego władcę tchórzem oraz otwarcie dokonuje krytycznego osądu jego działań. Zatem ascetyczny Zorianowy tryb życia i wiążące się z nim: pokora oraz bierność nie są w stanie w pełni przygotować go do obcowania ze światem duchowym, który – jak się wydaje – winien być pozbawiony ludzkich urazów. Asceza doprowadza więc do

³⁴⁰ M. Sokołowski, *Król Duch...*, dz. cyt., s. 184.

samozniszczenia³⁴¹. Inaczej mówiąc, Zorian w zaświatach cierpi. Jego duch jest niespokojny i nie może się wyzwolić od poczucia krzywdy, jakiej doznał od Popiela. Poprzednio, gdy pędził ziemski żywot, pokornie przyjmował przeciwności losu i zachowywał bierną postawę wobec nowego władcy. Już za życia był jak święty. W zaświatach jednak nie doznał upragnionego spokoju. Jego – żeby powołać się na Freuda – „moralny masochizm” wiążący się z ascezą, której doświadczał jako żebrak, nie był w stanie przepracować dalej idącego pragnienia ukarania się i samoudręczenia³⁴².

Nasuwa się teraz pytanie: Czy Słowacki w tym Zorianowym poetyckim losie nie rozbija Schległowskiego projektu „*Transzendental Poesie*”? Wszak śpiewak w pewien sposób obcuje z bóstwem, ale czy jest to doznanie na miarę transcendentnego doświadczenia?

Wydaje się, że koncepcja twórcy poematu rozrywa romantyczny schemat przywołujący poetę jako postać obdarzoną boskością. Zorian jest święty jakby tylko przez chwilę, gdy przyjmuje na siebie wyrok śmierci. Pamiętajmy, że w innych momentach potrafi on użyć swych ciemnych mocy: na przykład rzucić klątwę na niegościnnych gospodarzy.

W Zorianowej kreacji można chyba dostrzec głos Słowackiego, którego relacje z boskością nabierają osobistego charakteru. Poeta pyta o Boga i poszukuje go, a jednocześnie próbuje jak gdyby doświadczyć potwierdzenia jego obecności w świecie oraz dotrzeć do jego (tj. świata) prawdy. W tym poszukiwaniu Boga poetycka kondycja Słowackiego byłaby paralelna z twórczością Gerarda Manleya Hopkinsa. Tworzył on pod wpływem boskiej iluminacji, równocześnie zaś „mocował się” ze swoim Bogiem, którego figurą był Chrystus. Jego wiersze ewoluują od zachwyty nad boską emanacją w świecie aż do uczucia nienawiści do swojego Zbawcy. Wszystko to wyraża Hopkins za pomocą języka, dzięki któremu boskie *plenum* w jego poetyckich wersach „błyszczą” (na przykład w wierszu *God's Grandeur*³⁴³) lub pogrąża się w ciemności.

³⁴¹ Zob. szerzej na ten temat J. Lacan, *L'éthique de la psychoanalyse 1959-1960*, Paris: Ed. du Seuil 1986.

³⁴² Freudowskim pojęciem *moral masochism* posługuje się J. F. Saville, *The Homoerotic Asceticism of Gerard Manley Hopkins*, University Press of Virginia Charlottesville and London 2000. Autorka w świetle Lacanowskiej analizy odczytuje „ascetyczną” poezję jezuickiego poety Hopkinsa jako utwory mające homoerotyczny charakter.

³⁴³ W przekładzie Barańczaka tytuł wiersza brzmi *Blask Boga*. W dalszej części tekstu posługuję się cytatami z wierszy Hopkinsa w przekładzie polskiego poety. Zob. tegoż, *Gerard Manley*

Podobnie u Słowackiego, gdy Zorian, a wraz z nim sam poeta, doświadcza transcendencji i gdy – by tak powiedzieć – Bóg jest *adest*, bohater „zalewa” się światłem, blaskiem. Jeśli zaś dostrzegamy aberrację Stworzyciela, wszystko w poemacie, jak ciemny duch Zoriana, staje się ponure i czarne. I także wtedy, gdy umiera śpiewak, lira uosabiająca jego duszę zostaje przyrównana do jasnej i rumianej błyskawicy, a „kat” Popiel, sprawca cierpień rapsoda, wyznaje: „[...] mój duch uczył wtenczas Pana”. I zaraz potem dodaje: „Czeluść okropna mych ust otworzona [...]” (R. I, III, XX, v. 156 -157), by w kolejnej oktawie znów wyznać: „W czerep czarny, ołowiany/ Ukrywszy głowę moją jak w kapturze – / (Bom w sobie uczył wstyd nieopisany [...])” (R. I, III, XXII, v. 169-171). Narrator, Popiel, Słowacki? odczuwa więź z Bogiem, a tym samym wczuwa się w poetycką kondycję Zoriana. Wstydzi się potem swojego czynu, ukrywa głowę, twarz w czarnym kapturze, mocno kontrastującym z lirą-poezją, „jasną, rumianą błyskawicą”, w której blasku jaśnieje poeta.

Skoro postać Zoriana wydaje się głosem autora *Króla-Ducha*, to ta sama rola przypada także Popielowi. W takim rozumieniu obydwu bohaterów Zoriana i Popiela trzeba potraktować jako wyraz tożsamości poety.

Słowacki, podobnie jak Hopkins, pojmowałby obecność Boga, ale również czułby się zawieszony – by powołać się teraz na Stanisława Barańczaka – „między biegunami ekstazy i rozpaczy, szczęścia i rozpaczy”³⁴⁴. Dryfowałby między „blaskiem Boga” – „*God's grandeur*”, „wschodu rumianymi rubieżami” – „*the brown brink eastward*” a „brudem ludzkim” – „*man's smudge*”. I jak odyniczny Zorian w swoim łaciatym płaszczu emanowałby, żeby zacytować Hopkinsa, „pstrym [i wiecznym – R.M.] pięknem” – „*Pied [past change] Beauty*”³⁴⁵. Zorianowa zmienność, objawiająca się zarówno w jego ubraniu, jak i zachowaniu, przywołuje więc stan wewnętrznego rozdarcia i zawieszenia. Jeśli w kreacji rapsoda dostrzegamy rysy samego Słowackiego, nie trudno wyciągnąć wniosek, że kondycja autora *Króla-Ducha* „zbiega się” z poetyckim obrazem śpiewaka.

Gdyby teraz dać odpowiedź na wcześniej zadane tu pytanie: Czy poeta rozrywa koncept „*Transzendental Poesie*”? – nie będzie ona precyzyjna i jednoznaczna. Z jednej bowiem strony boskość przydawałaby artyście mocy twórczych, z drugiej zaś – pod „płaszczem” owej transcen-

Hopkins, Wybór poezji, Kraków 1981.

³⁴⁴ Tamże, s. 17.

³⁴⁵ Cytat pochodzi z wiersza *Pied Beauty*.

dencji kryłoby się odrzucenie ideału Boga. Zgodnie bowiem z koncepcją Schlegla – którą, jak wydaje się, Słowacki podziela – istnieje tylu bogów, ile ideałów. Zaś boskość- ideał można wyobrazić sobie jako nieskończone indywiduum³⁴⁶, które odzwierciedla Boga. Poetycka wyobraźnia autora *Króla-Ducha* uczyniłaby ze śpiewaka postać starca w „błękitnej chmurze”, która nie należy do ziemskiego świata. Błękitna, boska barwa zawsze towarzyszy Zorianowi, jest wyznacznikiem jego odynicznej mocy i chroni go przed niegodziwością ludzką.

Jednak śpiewak, w odróżnieniu od Odyna, który przepowiedział Agnarowi objęcie królestwa, nie daje błogosławieństwa Popielowi na jego przyszłe rządy. Syn Rozy wydaje się niegodny tego zaszczytu. Nie zostaje pobłogosławiony. Rytuał zadziała dopiero wtedy, gdy sam przekazuje „siedem błogosławieństw” dla Piasta. Popiel nie stanie się więc nowym królem-prorokiem. Przyszły władca nie pozna swojego losu, a tym samym nie zdobędzie wiedzy niezbędnej do sprawowaniu rządów. Pod jego panowaniem nie będzie istnieć arkadyjskie państwo, a Popielowe rządy nie staną się harmonijne.

Między Zorianem a Popielem trwa wojna. Związek z walką wykluczonego artysty implikuje bowiem stosunek władcy do poety jako poddanego³⁴⁷. Popiel wypowiada wojnę Zorianowi – posłańcowi Swityna, którego „jak ojca ukochał”. Można tu dostrzec edypalny lęk przed ojcowską władzą. Obawa zostaje spotęgowana do tego stopnia, że syn Rozy rozkazuje zabić samego Swityna, a potem wymordować jego rodzinę. Zorian jako wykonawca Switynowej misji okaże się *pater a priori* dla Popiela. Jeśliby wziąć pod uwagę, że Odyna nazywano wszechojcem bogów, wolno też dodać – poetów (był przecież „pierwszym” poetą). To Zorian jako odyniczny poeta staje się też ojcem dla Popiela – edypalnym rywalem, którego należy pokonać. Zorian nie walczy orężem, nie jest wojownikiem w dosłownym tego słowa znaczeniu, lecz jak inni poeci – ofiary *pharmakoi* uosabia poetycki sąd. Moc jego poezji może pełnić funkcję ostrza satyry, dokonać krytycznego oglądu rzeczywistości, być pewnego rodzaju bronią poety i stanowić o jego sile.

³⁴⁶ Por. F. Strich, dz. cyt., Band I, Teil II, Kapitel 2, § 2, s. 427.

³⁴⁷ Por. T. Compton, dz. cyt. Autor zauważył: „*Thus in the investigation of the meaning of the exiled or executed poet, the satirist excluded from society by king or political leaders, the association with war will often play an important part*”.
[„W poszukiwaniu śladu znaczenia wygnanego lub skazanego poety, satyryka

Na Zorianie skupia się cała Popielowa nienawiść. Popiel, niszcząc Zoriana-Swityna, jako przyszły władca uwalnia się – mówiąc za René Girardem – od mimetycznego rywala, a tym samym, wydaje się, przywraca utraconą społeczną harmonię³⁴⁸. Śmierć wykluczonego poety „domyka” Arkadię i otwiera Popielowi drogę do spełnienia swojej misji, a Zorian staje się ofiarą założycielską, konieczną pod budowę nowego państwa.

Paradoksalnie przywrócenie Arkadii przez śmierć rapsoda, a potem Swityna i jego rodziny grozi jeszcze innym skutkiem. Pociąga za sobą kolejne ofiary. Ginie matka Popiela, Wanda, Lech i inni. Bohaterowie ponoszą śmierć wskutek Popielowej wojny. Wreszcie sam Popiel, sprawca wszystkich nieszczęść, ponosi ofiarę. Jego męczeńskie konanie staje się jak u Zoriana i Odyna drogą inicjacyjną. Popiel jest świadomy swego umierania: „Krwawe były mgły, które ducha gniotły/ Kiedy wychodził z bolącego ciała.../ Które ból strzaskał a węże oplotły” (R. II, II, v. 9-11).

wykluczonego ze społeczeństwa przez króla lub innych politycznych przywódców, związku z wojną będą często odgrywać ważną rolę”.] – tamże s. 325.

³⁴⁸ Jak wiadomo, René Girard nadał starożytnemu rytuałowi nowożytną interpretację. Powstanie zjawiska kozła ofiarnego łączy się z pragnieniem, które autor *Początków kultury* dz. cyt., nazywa „pragnieniem mimetycznym”. Jest ono związane z „rywalizacją mimetyczną”. Pragnienie mimetyczne wyjaśnia Girard na przykładzie Biblii. Zdaniem badacza wąż namawia Ewę, aby zjadła zakazany owoc z drzewa poznania dobrego i złego. Adam zaś, za pośrednictwem Ewy, pragnie tego samego. W ten sposób pojawia się łańcuch mimetyczny. Istotną rolę odgrywa również zazdrość, która staje się siłą napędową rywalizacji mimetycznej. Ilustracją może być tu jeszcze jeden przykład biblijny: zabicie Abła przez Kaina.

Według badacza, fenomenologia pragnienia mimetycznego dotyczy zarówno relacji międzyludzkich, jak i społeczeństwa, zaburza ona bowiem porządek społeczny. W pewnym momencie, gdy znika (lub schodzi na drugi plan) przedmiot pragnienia, *mimesis* ulega przeobrażeniu i staje się czystym antagonizmem. Kryzys mimetyczny wzmaga się. Pojawiają się sobowtóry. Wszyscy chcą walczyć przeciwko wszystkim. Jedynym sposobem zażegnania kryzysu staje się „skupienie tej zbiorowej wściekłości i nienawiści na jakiejś ofierze, którą wskaże sam mimetyzm i która zostanie jednogłośnie wybrana”.

Pojawienie się kozła ofiarnego – *pharmakos* i zabicie go chroni wspólnotę przed zniszczeniem oraz przywołuje społeczeństwo do stanu sprzed kryzysu. Girard zauważył, że mimetyczność tego procesu powoduje pojawianie się go w rytuałach, które implikują wszystkie etapy *pharmakos*: kryzysu, zaplanowanego i symulowanego, wyborze ofiary, dręczeniu jej i zabiciu. Odtworzenie mechanizmu mimetycznego budzi nadzieje na pojednanie wspólnoty i przywrócenie ładu społecznego.

„Mimesis konfliktogenna” automatycznie przeobraża się w „mimesis pojednania”. Najważniejszą sprawą dla przezwyciężenia kryzysu jest pojednanie rywalizujących ze sobą stron, które łączą się we wspólnym działaniu skierowanym przeciwko ofierze. O ile niemożliwe jest pogodzenie się przeciwników, gdy pragną jakiegoś przedmiotu, o tyle zgoda na kozła ofiarnego, staje się możliwa, gdyż wyboru dokonuje się z nienawiści, która łączy oprawców (Por. tamże, s. 76-78).

Cierpienia stają się tak dotkliwie, że umierający syn Rozy zapragnie „od serca głowę mieć osobno” (R. II, Odm. 2/3, v. 5), aby już nie móc myśleć o fizycznej udręce. Jego serce stało się bowiem „tylko jedną [wielką – R.M.] raną” (R. II, Odm. 2/3, v. 12). Popiel przekracza próg życia ziemskiego, żeby pojąć tajemnicę świata. Skazując Zoriana na śmierć, pomaga mu również w odkrywaniu tych sekretów.

Wraz ze zgonem Zoriana odradza się Popiel. Wolno powiedzieć, że rodzi się nowy Popiel-Zorian. Teraz on może niepodzielnie sprawować władzę nad społeczeństwem, a zagrożenie zostaje oddalone. Pozbawienie się rywala wyzwala u Popiela poczucie wolności i niezależności. Wojowniczość bohatera pomaga mu zachować taki stan. Syn Rozy jest na tyle silny, aby pod swoim panowaniem zbudować trwałe, „zahartowane” państwo. Popiel, dzięki swym odynicznym cechom, czuje się wszechojcem ludu, nowym wolnym poetą, który wyznaje: „Ja biorąc skrzydła za cel brałem sławę” (R. I, I, XLVII, v. 371). Sława poetycka staje się celem jego życia. Popiel wierzy, że posiadał zdolność przemieniania rzeczywistości siłą słowa, jak Odyn mocą wynalezionych przez siebie run.

W kreacji Popiela byłaby więc ukryta zapowiedź Słowackiego poezji czynu. Wybrzmiewałby pogłos twórczości tyrtejskiej. Jej „obraz w pełni ukształtowanej, dojrzałej poetyki” – jak stwierdziła Janion – został przedstawiony w wierszach powstaniowych, które autorzy – poeci i żołnierze – tworzyli w czasie listopadowej zawieruchy, podając często „jako miejsce powstania utworu, miejsce postoju podczas wojny”³⁴⁹. I w ten sposób owi twórcy przeciwstawiali „zgiełk bitewny – pustej rozmowie salonów lub filisterskiej idylli domowego zacisza”³⁵⁰. „Kanon tyrtejski zakładał [...] współoddziaływanie na siebie poezji i czynu, przyległość, a nawet i tożsamość myśli i działania, literatury i życia”³⁵¹. A przecież poezja tyrtejska „nigdy z pogodnego Olympu nie poglądała na ludzi”³⁵². Jak pisze Słowacki, miała wykreować odnowiony kraj: „nagą” i „wykąpaną w styksowym mule”³⁵³ Polskę.

³⁴⁹ M. Janion, *Reduta: romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 26.

³⁵⁰ Tamże.

³⁵¹ Tamże, s. 19.

³⁵² Słowa Juliana Klaczki wypowiedziane we wstępie do jego dzieła *Wiersze i wieszczby. Rys dziejów nowej poezji polskiej*, w: tegoż, *Zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912, cyt. za: tamże, s. 21.

³⁵³ J. Słowacki, *Grób Agamemnona*, cyt. za: tamże, s. 65.

Byłaby to ojczyzna uwolniona od niechlubnej przeszłości, odporna na śmierć i cierpienie, lecz niepozbawiona swojej tradycji i historii. Co prawda, terażniejszość i przyszłość widział poeta nie w arkadyjskiej perspektywie, lecz oblepione brudem i błotem. Ale wydaje się, że w tym „styksowym mule”, jak w bagiennych warstwach, dostrzegł posagową nagość: symbol trwałości tradycji i kultury oraz ich obnażoną, jakby jeszcze niezagospodarowaną, nową synkretyczną jakość.

Pamiętajmy, że kreacja Popiela zespala w sobie ducha: greckiego żołnierza Hera-Armeńczyka i bohatera Północy, Odyna. A Zorian, słowiański śpiewak obdarzony odynicznymi cechami, staje się jak Osjan „Homerem Północy”, wyrazicielem romantycznych poetyckich dążeń. Aby jeszcze raz podkreślić: połączenie pierwiastków pochodzących z różnych źródeł mityczno-kulturowych byłoby wyrazem poglądów Słowackiego na poezję i poetę. Heterogeniczny projekt twórczości poetyckiej wypływałby z koncepcji autora *Króla-Ducha* do stworzenia poezji uniwersalnej, obejmującej swoją jednią „cały świat”.

Powstawaniu nowych projektów zawsze towarzyszy ścieranie się idei i tradycji, co w konsekwencji może prowadzić do konfliktu. Otwarta walka, w której uczestniczą Zorian i Popiel, staje się dla Słowackiego siłą napędową aktu twórczego. Popiel odsuwa Zoriana, pozbywa się go i niszczy. Dynamizm konfliktogennej sytuacji sprawia, że „rodzi się nowe”, tzn. nowa koncepcja romantycznej poezji i romantycznego poety.

III

Zastanawia jednak, czy w tej projekcji odsunięcia Zoriana nie zawiera się jeszcze inne, ukryte przesłanie Słowackiego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, prześledźmy wzajemne relacje obu bohaterów. Niszczenie Zoriana odbywa się etapowo. Najpierw – jak już wiemy – następuje przybicie stopy śpiewaka, potem stajemy się świadkami jego zgonu w śmiertelnym ogniu. Można zaryzykować twierdzenie, że w tym Popielowym, konsekwentnym niszczeniu przeciwnika, który tak naprawdę przeciwnikiem nie jest, ujawnia się, oprócz mimetycznej i edypalnej rywalizacji, także jej inny, homoerotyczny aspekt.

Odyniczna wojna, jaką toczą między sobą Zorian i Popiel, odzwierciedlałyby relacje między obiektem pożądanym a podmiotem pożądanym. Ten pierwszy poddany sublimacji zostaje w końcu unicestwiony przez

tego drugiego. Dzieje się tak dlatego, iż pożądaną pragnie wyzwolenia z siel erotycznej fascynacji, aby tym samym uwolnić się od śmierci, która, zgodnie z freudowską wykładnią, jest warunkiem miłosego pragnienia. Popielowe *désir* zniszczenia Zoriana mogłoby wynikać więc z homoerotycznej relacji, powodującej zachowania sadystyczne i wpływającej z narcystycznej natury pożądanego.

Wolno przypuszczać, że Popiel czuje się nowym lepszym poetą. Jego przewaga nad Zorianem byłaby spotęgowana przez fakt posiadania władzy opartej na wojsku. Natomiast ludowy poeta dysponuje tylko lirą – poetyckim orężem, którego moc objawia się w jego poezji. Ta asymetria sił między Popielem a Zorianem przeniosłaby się na ich zachowania. O ile Popielowe działania mogą wynikać z pobudek sadystyczno-narcystycznych, o tyle w Zorianowym zachowaniu wolno dostrzec postawę masochistyczną. Owo znoszone ze stoickim spokojem cierpienie śpiewaka – jak się wydaje – zawiera w sobie edypalne poddanie się woli dominującego, które jednocześnie staje się transformacją osobliwej relacji między obawiającym się kastracyjnej kary synem a tyranizującym ojcem.

W odniesieniu do Zoriana i Popiela sytuacja komplikowałaby się. Z jednej strony obydwaj doświadczają biegunowo różnych erotycznych postaw: Zorian masochistycznej, Popiel sadystyczno-narcystycznej, z drugiej – skoro Zorian staje się dla Popiela *pater a priori*, to relacja edypalnej rywalizacji między ojcem a synem odwraca się. W tym odwrotnym porządku Zorian będzie zniechęconym, tyranizującym rodzicem, Popiel zaś – obiektem Zorianowej dominacji. Pomieszenie edypalnych relacji i zachowań spowoduje rozbitcie patriarchalnej struktury. Odwrócenie freudowskiego porządku będzie zaś implikowało wzajemną zamianę pola działania obu bohaterów. W tej transgresji można odczytać pewne rozszczępienie relacji: ojciec – syn. To Zorian uosabiałby *continuum* patriarchalnej władzy – utożsamianej tu z zamierzchnią tradycją – spod której chce się wyzwolić Popiel, rewelator nowych czasów.

W takim rozumieniu rozbitcie edypalnej struktury sprawi, że będziemy mieli tu do czynienia z odwróconą, jakby anty-edypalną relacją. Zorian dla Popiela byłby zatem ojcem i nie-ojcem jednocześnie. Podzielałby on negatywny pogląd Swityna na działania nowego władcy, co objawiałoby się w Zorianowym, potwierdzającym ten stan rzeczy, milczeniu. Jak się wydaje, Zorian również zostaje poddany masochistycznemu rytuałowi implikującemu zamianę ról: z Popielowego ojca na

Popielowego syna. W tym kontekście, aby jeszcze raz podkreślić, można mówić o rozbiciu edypalnej struktury. Zorian i Popiel braliby więc na siebie jednocześnie to, co „chwieje” Edypem. Byliby w równym stopniu edypalni i anty-edypalni. Wyznacznikiem ich edypalności wydają się patriarchalne postawy: Zorian jako *pater a priori* dla Popiela, ten zaś jako nowy, bezwzględny i tyranizujący władca. Z kolei anty-edypalność zostałaby ujawniona w transgresji dokonanej przez bohaterów, wiążącej się z homoerotycznym stosunkiem Zorian – Popiel, w którym to, co masochistyczne i narcystyczno-sadystyczne skutkowałoby nałożeniem się postaw anty-edypalnych.

Warto w tym miejscu zwrócić też uwagę na wcześniejsze ustalenia badaczy. Gustaw Bychowski w swoim studium o duszy Słowackiego³⁵⁴, a potem także Jan Zieliński w książce *Szataniol. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*³⁵⁵ poddali analizie utwory poety. Zdaniem badaczy, pozostawiają one trwałe zapis skłonności homoerotycznych ich autora. Wydaje się jednak, że sądy te mogą być nieco uproszczone. „Kultura samotnych mężczyzn” – jak pisała Witkowska – powoduje zapewne określone zachowania męsko-męskie, ale – mówiąc już własnym językiem – nie zawsze przecież jest wyznacznikiem homoerotycznych stosunków.

Eve Kosofsky Sadgwick w swojej książce *Between Men* wprowadziła pojęcie „*male homosocial desire*” – „męskiego pragnienia homospołecznego”, które w jej opinii dobrze definiuje postawy mężczyzn wobec siebie i określa ich wzajemne relacje. Odczytanie poetyckiej koncepcji Słowackiego w świetle tych kategorii wydaje się bardziej adekwatne i przystępne dla badacza literatury. Sadgwick zbadała teksty literatury angielskiej od Shakespeare’a po Dickensa, i doszła do wniosku, że więzi homospołeczne istnieją zarówno w świecie mężczyzn, jak i kobiet. O ile jednak w relacjach między kobietami istnieje swoiste lesbijskie *continuum*, o tyle męskie stosunki charakteryzuje pewna odmiennność. We wstępie swojej rozprawy pisała: „*To draw the «homosocial» back into the orbit of «desire», of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual – a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted*”³⁵⁶.

³⁵⁴ Zob. G. Bychowski, dz. cyt., zob. rozdział XII, s. 93 i nn.

³⁵⁵ Zob. J. Zieliński, *Szataniol. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000. Zob. też S. Siek, dz. cyt.

³⁵⁶ [„Aby wprowadzić *homosocial* z powrotem na orbitę *désir*, [które jest – R.M.] potencjalnie ero-

Badaczka zatem, zakładając wspólne korzenie dla więzi homo: społecznych i seksualnych, wskazała na różnice wypływające z obu tych relacji. „Męskie pragnienie homospołeczne” nazwała „*a kind of oxymoron*” – „rodzajem przeciwieństw”, które powoduje różnice i paradoksy – „*discriminations and paradoxes*”. Sedgwick pisała, że neologizm „*homosocial*” – homosocjalny, sformułowany analogicznie do terminu „*homoseksual*” – homoseksualny, ale od niego różny, ma swoje zastosowanie w historii i naukach społecznych. Określają one pewne społeczne więzi między osobami tej samej płci. „*Homosocial*” – zdaniem autorki – faktycznie trzeba odnieść do pewnego rodzaju aktywności zakładającej „*male bonding*” – „męską więź”, niepozbowioną w naszym społeczeństwie przejawów homofobii i wstrętu do homoseksualnych orientacji.

Sedgwick wyjaśniła czytelnikowi, że zrezygnowała z określenia „*love*” na rzecz „*desire*”, gdyż to pierwsze słowo, oznaczające w krytyce literackiej „miłość”, służy raczej do wyrażania emocji, to drugie zaś – „pragnienie” jest pokrewne terminowi „*libido*” stosowanemu we freudowskiej psychoanalizie. Dalej pisała, iż określenie to zostało użyte: „*not for a particular affective state or emotion, but for the affective or social force, the glue, even when its manifestation is hostility or hatred or something less emotively charged, that shapes an important relationship*”³⁵⁷. Postawione przez nią pytanie, jak dalece ta siła „wchodzi na teren” seksualny, pozostanie otwarte. Zamiarem autorki nie było jednak przedstawienie debaty o pragnieniu homoseksualnym – „*genital homosexual desire*” jako źródle innych form męskiej homospołeczności – „*male homosociality*”, lecz raczej dyskusja o strategii sformułowania uogólnień wokół tego zagadnienia i określenie historycznych różnic w budowaniu męskich relacji z innymi mężczyznami. Przy czym, jak wskazała badaczka, więzi te mają charakter patriarchalny, gdyż dają podstawę do rozwoju tzw. męskiej solidarności i pozwalają na dominację mężczyzn nad kobietami. Chociaż można mówić, że struktura homospołeczna nie jest jednolita i nie stanowi wewnętrznej cechy męskości i kobiecości (jest też budowana, jak już

tyczne, wobec tego [należy] założyć nieprzerwane *continuum* między *homosocial* i *homosexual* – *continuum* którego obraz dla mężczyzn w naszym społeczeństwie został radykalnie przerwany”.] – E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press New York, s. 1-2

³⁵⁷ [„nie dla [wyrażenia] szczególnego uczuciowego stanu czy emocji, lecz dla uczuciowej i społecznej siły, spoiny, nawet wówczas, gdy jej manifestacją jest wrogość czy nienawiść lub bezwzględność uczuć, które kształtują ważne stosunki międzyludzkie”.] – tamże, s. 2.

zostało powiedziane, w relacjach kobiet z kobietami), to zawsze będzie rządzić się mechanizmami nierówności między kobietami i mężczyznami.

Niezwykle istotne staje się odniesienie do czasów Grecji antycznej. Relacje homoseksualne między mężczyznami – wnioskowała autorka – opierały się na zależności młodzieńców poddanych woli starszych. W miarę osiągania dojrzałości płciowej chłopcy przyjmowali aktywną rolę i budowali własne związki. Zależność erotyczna miała również charakter edukacyjny. Mężczyźni stawali się mentorami dla męskiej części młodzieży, a terminowanie chłopców u starszych miało charakter opresyjny dla tych pierwszych i w rezultacie prowadziło, zdaniem badaczki, do późniejszego wykształcenia się ich patriarchalnego stosunku w innych społecznych relacjach, szczególnie zaś wobec niewolników i kobiet³⁵⁸.

Z kolei Włodzimierz Lengauer, pisząc o współczesnych badaniach nad grecką *paidierastia*³⁵⁹, zwrócił uwagę na książkę Johna Winklera *The Constraints of Desire*³⁶⁰, w której autor stwierdzał, iż „punktem wyjścia do analizy wszelkich zagadnień seksualności greckiej (czyli wszelkich «*aphrodisia*»³⁶¹) musi być konstatacja, że Grecy o sprawach płci myśleli w kategoriach «*gender*» a nie «*sexus*»³⁶² i wiązali płęć z określoną społeczną rolą. Przy czym „mężczyzną był ten, kto spełniał wzorzec obywatela”, a więc nie mógł stać się nim niedojrzały jeszcze chłopiec. Dowodem męskości miały być zachowania wyrażające: siłę, dominację, dbałość o swoją godność i pozycję („*time*”) oraz nieuleganie namiętnościom i słabościom zarówno w relacjach z chłopcami, jak i kobietami. W takim rozumieniu „*paidierastia*” stawała się rodzajem „praw obywatela”³⁶³ i – dodajmy – zapewniała mu patriarchalny status. Poeta Pindar „miłość do kobiet nazwał służbą «niewieściej pysze i wyznał, że sam topnieje w palących promieniach słońca patrząc na chłopców kwitnących młodością»”³⁶⁴. Nawiązywa-

³⁵⁸ Por. tamże, s. 1-5.

³⁵⁹ Termin „*paidierastia*” stosowano na określenie zmysłowej męskiej miłości do chłopców.

³⁶⁰ Pełny tytuł brzmi J.J. Winkler, *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London 1990.

³⁶¹ Terminem „*aphrodisia*” – „działanie Afrodyty” określano, jak stwierdził W. Lengauer, wszystko to, co dotyczyło sfery zmysłowości zarówno w stosunku do kobiet, jak i do mężczyzn. Por. tegoż, Od haniebnego występku do gender studies. *Badania nad grecką paidierastia w XX wieku*, „Przegląd Historyczny”, t. XCVIII, 2007, z. 3, s. 322.

³⁶² Łacińskim pojęciem *sexus* określano anatomiczną płęć człowieka. Por. tamże, s. 321-322.

³⁶³ Por. tamże.

³⁶⁴ Słowa Pindara cyt. za: tamże, s. 315.

nie licznych męskich romansów było sprawą oczywistą dla człowieka mieniącego się kulturalnym obywatelem greckiej *polis*.

Warto także zauważyć, iż pederastię grecką analizowano również w kontekście: „*of the militaristic way of Greek life i as a rite of initiation*”³⁶⁵. Wedle niemieckiego pojęcia „*Knabenliebe*” – „miłość do chłopców”, które zastosował Wilhelm Kroll³⁶⁶, a powtórzył za nim Kazimierz Jarecki, stosunki między mężczyznami i chłopcami stanowiły pewnego rodzaju instytucję społeczną, uregulowaną przez państwo, która miała [...] „służyć [...] ugruntowaniu cnót i wzorów rycerskich, wpajaniem młodym przez ich dorosłych kochanków”³⁶⁷. W takim rozumieniu rytuał „militarnej inicjacji”, dokonanej przez starszego-*erastes*, czynił z młodzieńca-*eromenos* – wzorowego i pełnoprawnego obywatela Hellady.

Także wśród innych starożytnych kultur praktykowano, jak pisał Sextus Empiryk, „*arrenomiksia*” – „współżycie osobników płci męskiej”. Autor miał tu na myśli Persów i Germanów³⁶⁸. Godnym odnotowania wydaje się fakt, że w przekazach mitologii Północy istnieje przykład homoerotycznych zachowań samego Odyna. W *Yglinga saga*, wskazywał Słupecki, a także w *Gesta Danorum* (III, 4, 1-13) Saksona Gramatyka możemy przeczytać, że za sprawą magicznej sztuki *seidr* skandynawski bóg popadł w pewnego rodzaju stan zniewieścienia przywołujący zachowania homoseksualne³⁶⁹.

Projekt Słowackiego w budowaniu stosunku Zorian – Popiel może być także zrozumiały w kontekście kultur starożytnych, dla zobrazowa-

³⁶⁵ [„militarnego sposobu życia i jako rytuał inicjacji”] – J. Bremmer, *An enigmatic Indo – European rite: Paederasty, Arethusa*, t. XIII, 1980, s. 279, cyt. za: tamże, s. 321.

³⁶⁶ W. Kroll, w: RE XI, 1922, kol. 897-906. Podaję za tamże.

³⁶⁷ W. Lengauer, dz. cyt., s. 317. Lengauer zwrócił również uwagę, idąc za wskazaniem E. Bethé (1907), że „*Knabenliebe*” przeszła pewną ewolucję od akceptowanej instytucji społecznej do powszechnej praktyki cielesności w okresie podbojów i dominacji rycerstwa (do końca okresu archaicznego), a potem (w czasach Ksenofonta IV w.) „została włączona do systemu wychowawczego bez elementu zmysłowego” – tamże, s. 319.

Warto dodać, iż zdaniem Kazimierza Jareckiego (*O miłości chłopięcej*, „Kwartalnik Klasyczny”, V, 1931, z. 3-4, s. 401-405) „miłość do kobiet zaspokajała u Greków potrzeby zmysłowe, a miłość do chłopców przenosiła kochających w rejony prawdziwych, szlachetnych i czystych uczuć”, cyt. za: tamże, s. 316.

³⁶⁸ Por. W. Lenguager, dz. cyt., s 315-316. Autor powołuje się na *Pyrrhoniae hypotyposes* I 152; przekład polski: *Sextusa Empirikausa Zarzysów pirrońskich księga pierwsza, druga i trzecia*, tłum. i wstęp A. Krokiewicz, Kraków 1931, s. 28.

³⁶⁹ Por. L.P. Słupecki, *Mitologia...*, dz. cyt., s. 123. Trzeba tu dodać: praktykowanie magicznej sztuki *seidr* powodowało nabycie umiejętności: profetycznych, władzy nad umarłymi i kierowania wolą żywych ludzi w taki sposób, że mogło to doprowadzić do ich śmierci. Por. tegoż, *Wyrocznie i wróżby pogańskich Skandynawów*, Warszawa 1998, s. 94-102.

nia których posłużyły przytoczone tu poglądy Sadgwick oraz historyczne uwagi Lengauera i Słupeckiego. W poemacie relacje postaci tworzą odmienną strukturę. Odwrócenie ról, owa transgresja, jak zostało to już wspomniane, dokonuje się z inicjatywy obydwu bohaterów. Milczenie Zoriana można odczytać jako wyraz dezaprobaty na działanie Popiela, ale również jako pewne wyczekiwanie na jego akceptację. Śpiewak występujący w roli *erastes* ofiaruje bowiem nowemu poecie – uznajmy go za uosobienie *eromenos* – siebie. Wszak Zorian ma być mentorem dla Popiela, ma uczyć go wspaniałej sztuki poezji i podarować mu jej czarowny dar, a tym samym uczynić wzorowym obywatelem nowego państwa.

Syn Rozy, jako bohater nowych czasów, dzielny Wiking, nieustraszony wojownik – słowem, człowiek Północy, odrzuca propozycje starożytnego poety. Dla Popiela sędziwy Zorian nie jest rewelatorem rycerskich cnót. Król nie zrealizuje arkadyjskiego stanu „*homosocial*”, nie stanie się „przyjacielem” Zoriana. I mimo iż obaj niosą w sobie wielokulturowe wzorce, to jednak w zachowaniu Popiela odczytujemy pewną refutację Południa na rzecz Północy, rozumianej tu jako odrzucenie dawnej, zamierzchłej kultury.

Ścieranie się tradycji, wzajemna rywalizacja o władzę i pozycję oraz koncepcje poezji – oto prawdopodobne powody odynicznej walki. Zorian reprezentowałby stary porządek: uosabiałby topos poety, który przypomni dawne rodzime pieśni, poruszy serca i umysły słuchaczy. Natomiast Popiel byłby rewelatorem poezji czynu, heroicznego zrywu, pogłosem poetyckiego tyrteizmu, niejako wspomaganego przez „krwawe” utwory Północy. Ponadto Zorian uosabiający dawną tradycję, jak Orfeusz z harfą, nigdy nie rozstaje się ze swoją lirą. Narrator zwraca się do bohatera: „Przykładem ludzi do miłości znęcaj!/ Śpiewaj! – a liry też czasem pokręcaj!” (R. I, III, V, v. 39-40). Muzyka działa na słuchaczy w sposób szczególny. Potrafi wzbudzić miłość do poezji, w której zdają się być „zakłète” dawne dzieje.

W *Królu-Duchu* Słowacki przydziela muzyce szacowne miejsce. Oktawy poematu brzmią swoim muzycznym rytmem, ponieważ „wraz z romantyzmem zmienia się rola muzyki: nie jest już ona tylko akompaniamentem informacji – jak pisał Slavoj Žižek – przekazywanej przez mowę, lecz zawiera/ przekazuje własną treść, głębszą niż ta przekazywana w słowach [...]; w muzyce – sparafrazujemy Lacana – mówi sama

prawda³⁷⁰. Autor *Płci Orfeusza* przypominał również stanowisko Schopenhauera: „muzyka bezpośrednio ucieleśnia/ przekazuje monumentalną wolę, podczas gdy mowa pozostaje ograniczona do poziomu reprezentacji fenomenalnej”³⁷¹. Dla Hegla zaś, zauważał dalej Žižek, staje się „nocą świata”, „otchłanią radykalnej negatywności”, „substancją, która oddaje prawdziwe sedno podmiotu”³⁷². Bowiem „wraz z przesunięciem od oświeceniowego podmiotu racjonalnego logosu do romantycznego podmiotu „nocy świata”, to jest wraz z przesunięciem metafory określającej jądro podmiotu od Dnia do Nocy, muzyka staje się nosicielką prawdziwej treści bez słów”³⁷³.

W takim ujęciu milczenie Zoriana wobec Popiela wydaje się uzasadnione. Słowa stają się zbędne. Ich moc nie ma siły sprawczej i nie staje się prawdziwą wypowiedzią podmiotu. To muzyka posiada ten potencjał „nocnej”, ukrytej prawdy, która może obyć się bez słów i która została wyrażona w milczeniu śpiewaka. Orfeuszowa muzyka, dobywająca się z liry Zoriana – żeby posłużyć się ponownie sformułowaniem Žižka – „nie oddaje już semantyki duszy, lecz stanowi podłoże dla monumentalnego strumienia [Lacănowskiej – R.M.] *jouissance* poza lingwistyczną konkretnością”³⁷⁴. I jak słusznie pisze dalej autor: „Ten wymiar [...] jest radykalnie różny od prekantowskiej, transcendentnej Prawdy boskiej: to właśnie niedostępny nadmiar treści tworzy jądro podmiotu”³⁷⁵ – dodajmy – objawiającego się w Zorianowej grze na lirze. Wydaje się, że doświadczenie Lacănowskiej *jouissance*, którą staje się muzyka śpiewaka, jest udziałem słuchacza, bliżej nieokreślonego narratora poematu albo nawet samego Popiela.

Czy jednak syn Rozy jako nowy poeta jest gotów na takie wyzwanie? Odpowiedź będzie negatywna. Popiel nie jest w stanie sprostać wyzwaniu Zoriana i stanąć z nim w szranki do poetyckiego agonu. Jedynym jego „instrumentem” będzie bowiem szcęk miecza, który może on przeciw-

³⁷⁰ S. Žižek, *Płeć Orfeusza*, przeł. H. Milewska, tytuł oryginału *Sex of Orpheus*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4 (98). Wszystkie cytaty podaję za autorką przekładu, s. 156. Na temat muzyczności utworów Słowackiego zob. też: A. Seweryn, *Poezja nutami niesiona. O muzycznej recepcji twórczości Słowackiego*, Warszawa 2008.

³⁷¹ S. Žižek, dz. cyt., s. 156.

³⁷² Tamże.

³⁷³ Tamże.

³⁷⁴ Tamże, s. 157.

³⁷⁵ Tamże.

stawić śpiewakowi. Popiel nie pochodzi więc z arkadyjskiego świata. Ów świat – zbyt odległy i nierealny – nie mieści się w wyobraźni człowieka z Północy. Instrumenty-harfy, mające zagrzewać do walki, nie niosą raczej ukrytej, „nocnej” prawdy, ani też nie są środkiem poetyckiej rywalizacji. Wydaje się, że albo Popiel zabija Zoriana, bo nie potrafi doświadczyć arkadyjskiej *jouissance* – może jako poeta nie jest jeszcze dojrzały? – albo nie chce jej przyjąć (tu w grę wchodziłaby edypalna i mimetyczna rywalizacja). A może jeszcze inaczej: Popiel musi zabić Zoriana, aby – jak zostało to już powiedziane – wyzbyć się obiektu *désir*, a tym samym uwolnić się od freudowskiego popędu śmierci.

To oddalenie, odsunięcie Zoriana zmusza do dalszej refleksji. Obraz poety z orficką lirą ewokuje obraz męskiego pięknego ciała, które staje się obiektem erotycznego pragnienia. Inaczej dzieje się u Zoriana. Ten poeta jest starcem, odzianym w żebraczy płaszcz, który wędruje boso i podpiera się kosturem. Nie został więc obdarzony męską urodą. Popiel patrzy nań z pogardą i wstrętem. Ale pamiętajmy: twarz Zoriana staje się jasna i promienna, jakby młoda w chwilach, gdy myśli on o dźwięku liry. Wydaje się, że następuje tu sublimacja obiektu, która została podkreślona poprzez zdrobnienia odnoszące się do postaci rapsoda: „owieczka, pioneczek, maleńka lireczka”. A więc obiekt na powrót stawałby się pożądanym obiektem. Zorianowa, „orficka” lira miałaby moc ożywczą; byłaby środkiem dopełniającym sublimację *désir*.

Istotną rolę – jak wolno sądzić – odgrywa także „biała gołębicą”, do której została porównana śpiewacza lira. Rapsod głaszcze ją ręką, „wyjaśniewszy lice”. Gołębicą, w starożytnej Grecji uznawana za atrybut Afrodyty, a wedle tradycji chrześcijańskiej uważana za symbol pokoju, byłaby również wyrazem miłości objawiającej się w Zorianowej poezji. Lira – biała gołębicą, nieodłączna towarzysza śpiewaka, uosabiałaby jego samego, gotowego obdarzyć podmiot swoją miłością lub ją od niego przyjąć. Gesty Zoriana wydającego się „mówić i twarzą i ręką” (R. I, III, XVIII, v. 137) mogą stanowić rodzaj miłosnej zachęty dla Popiela. W takiej interpretacji biel podkreśla jakby atrakcyjność rapsoda, prowadzącego ascetyczny tryb życia, i w ten sposób dodatkowo sublimuje jego postać. Pojawienie się gołębiczy nie zmienia jednak sytuacji śpiewaka. Popiel wyda na niego wyrok. Nie odpowie aktem łaski. Biała gołębicą nie stanie się arkadyjskim *signum* pokojowego rozwiązania sprawy. Wspomagając skomplikowany proces sublimacji pożądanego obiektu, przyspieszy tylko decyzję Popiela co do śmierci starca.

Błękitny, odyniczny, a zarazem maryjny płaszcz Zoriana pełniłby podobną rolę. Ponadto do pewnego stopnia odzwierciedlałby subwersyjność ludowego śpiewaka. Choć tożsamość bohatera budzi skojarzenia z tym, co przynależne do kobiecego romantycznego ideału: młodość, czystość, niewinność, staje się jednak niestabilna, niedookreślona.

I jeśli by ponownie przytoczyć wywód Žižka na temat Orfeusza, potraktowanego jako paradygmat poety, to przydzielenie roli kobiecej Zorianowi wyda się bardziej adekwatne. W przypadku obdarzenia śpiewaka cechami żeńskimi stajemy w obliczu pogodzenia się z poglądem autora *Płci Orfeusza*. Pragnie on za Berliozem, który obsadził główną rolę głosem kobiecym, przywrócić poetę do jego „stanu «naturalnego»”³⁷⁶. W takim ujęciu badacz przewrotnie podsuwa pomysł na nową inscenizację opery, gdy Orfeusz i Eurydyka stanowią „parę lesbijską”³⁷⁷.

Wróćmy jednak do Zoriana. Tożsamość rapsoda wydaje się więc niestabilna i niedookreślona. Ludowy śpiewak ustawicznie wędruje. Jego podróż w pewnym sensie stanowi życiową inicjację. Skutkiem podróżowania jest nie tylko nabywanie wiedzy, otwartość, wolność duchowa i niezgoda na wszelkie ograniczenia. Zorian przełamywałby więc wszelkie skostniałe schematy ideologiczne i płciowe. Uosabiałby heterogeniczny wzorzec poety, spajający wielość tradycji i kultury, a w takim kontekście możemy mówić o jego poliseksualności. *Queer* określa to zagadnienie jako „tożsamość w ruchu” przepływającą od obiektu hetero- do homoseksualnego, od mężczyzny do kobiety i na odwrót. Podróżowanie, poszukiwanie, błądzenie, wreszcie pewne pozytywne zamącenie to wyznaczniki dla queerowania.

Czy w tym Zorianowym pielgrzymowaniu nie dostrzegamy owej transgresji płci? Czy Zorian ucieleśnia wzorzec kobiecy czy męski? Może jest kastratem jak Orfeusz z opery Glucka? Nie znamy wszak głosu Zoriana. Poeta milczy, bo nie ujawnia siebie, jakby przybierał artystyczny kostium, za którym nie wiemy, co się kryje. Nie jesteśmy więc w stanie pojąć całkowitej prawdy, musimy zadowolić się jedynie jej fragmentami.

Można uznać, iż romantyczna koncepcja poety i jego *ars poetica* przełamują schematy. Nie są stabilnym wyznacznikiem jednego ustalonego

³⁷⁶ Tamże, s. 158.

³⁷⁷ Tamże.

i harmonijnego – rzecz można – arkadyjskiego wzorca. Dla Słowackiego, prawie tak jak dla współczesnego queerowania, ważne jest przekraczanie i dekonstruowanie wszystkiego, co przeczy przełamywaniu płci i seksualności. *Queer* to nieustanny „podróżujący” dyskurs, „ruchome pogranicze”. To ruch wychodzenia poza obszar już oswojony, wędrowanie trzecią drogą, aby doświadczyć innego i odkryć to, co jeszcze niewiadome. W tej niewiedzy pozostajemy przez cały czas przedstawienia z Zorianem – od początku aż do jego fatalnego końca³⁷⁸.

Wątpliwości musi budzić również postać Popiela. On także odbył osobliwą podróż. Przybył ze świata kultury greckiej, w którym żył jako Her Armeńczyk. Za sprawą palingenezy wcielił się w dzielnego rycerza Popiela. Obudziwszy się „gdzieś pod słowiańskim płotem”, stał się też człowiekiem Północy. Miał do spełnienia misję budowy nowego państwa. Żywoć nowego władcy został okupiony ciągłą walką i niemożnością spełnienia się w miłości z Umiłowaną – Wandą. Ale paradoksalnie Popiel pozbawiony kochanki, podobnie jak Orfeusz – Eurydyki, czerpie z tego faktu „narcystyczną korzyść”³⁷⁹. Grecki śpiewak, pomimo zakazu, celowo „odwrócił się” w stronę dziewczyny i jak pisze Žižek: „wszystko zepsuł”³⁸⁰. W tym akcie Orfeusza „mamy [...] do czynienia ze związkiem między pędem do śmierci a sublimacją twórczą”³⁸¹. Orfeusz, i podobnie Popiel, traci ukochaną, aby „odzyskać ją jako obiekt wzniosłego natchnienia poetyckiego”³⁸², który wyzwala kreatywność i pozwala mu na wypełnienie poetyckiej misji³⁸³.

Także bohaterka Wagnera, Elza – idźmy za badaczem – „uwalnia” Lohengrina, który pragnie być „samotnym artystą sublimującym swoje cierpienie w twórczość”³⁸⁴. Brunhilda, również Wagnerowska postać, podobnie jak Wanda, wyzbywa się ukochanego poprzez swoją samobójczą śmierć. W tym żeńskim samoudręczeniu odzywa się: „fantazmatyczna logika ideologii miłosnej Zachodu, w której kobieta musi się wyrzec mężczyzny dla jego dobra”³⁸⁵.

³⁷⁸ Zob. L. Kostuch, *Uzbrojona bogini. Żeńskie bóstwa wojenne w historii starożytnych Greków*, Kielce 2012.

³⁷⁹ S. Žižek, dz. cyt., s. 154.

³⁸⁰ Tamże.

³⁸¹ Tamże.

³⁸² Tamże.

³⁸³ Por. Tamże.

³⁸⁴ Tamże.

³⁸⁵ Por. tamże.

Czy zatem w *Królu-Duchu* wyzbycie się Wandy przez Popiela albo inaczej: „uwolnienie” Popiela przez Wandę, zgodnie z logiką ideologii miłosnej, zakładającej wolność duchową, nie sprzęga wokół siebie innych niż tylko heteroerotyczne zależności? Słowacki nie daje jednoznacznej odpowiedzi i nie kończy dyskursu.

IV

Popiel w koncepcji Słowackiego wzorem Zoriana ucieleśniałby ideał romantycznego poety. Jednak bohater, chociaż w pewnym sensie łączy tradycje świata greckiego i mitów Północy, reprezentuje – jak zostało to już ustalone – inny poetycki model niż Zorian. Z Popielowych, odyniecznych cech twórczości najbardziej przydatna będzie teraz waleczność. Pomimo iż prowadzi ona do deprywacji czy okaleczenia ciała, jest niezbędna dla podniesienia narodowego, „zleniwiałego” ducha Słowiańszczyzny. Popiel w skrwawionej zbroi nie przynależy już do przeszłego, greckiego, arkadyjskiego świata. Oстрыm mieczem zrani stopę Zoriana, jakby chciał pozostawić stygmat na ciele starego rapsoda. Naznaczenie śpiewaka tym krwawym emblematem na zawsze wprzęgnie go w rzeczywistość, której kołem napędowym jest historia. Oto następuje „przeniesienie” słowiańskiego poety ze świata mitów w świat realny, w którym odczuwa się dotkliwość losu i cierpienie. Doświadczenie historii powoduje, że obaj bohaterowie stają się równi sobie, rywalizują między sobą, każdy z nich na swój sposób doświadcza życiowych przeciwności. I chociaż ludowy śpiewak oraz waleczny skald pochodzą jakby z dwóch światów, to w obu bohaterach nie dostrzegamy lęku przed śmiercią.

Posłaniec Swityna cierpi i umiera w spokoju, jak przystało na starego człowieka, pogodzonego z czasem. Jego śmierć jest w pewnym sensie arkadyjska, zgodna z naturalnym porządkiem rzeczy. Ginie on wprawdzie na płonącym stosie, ale ów stos staje się rytualnym pochówkiem pogańskim. Pamiętajmy, że „starzec w błękicie” już za życia przynależy do świata niebiańskiego. Jest gotowy, aby umrzeć. Śmierć zadana Zorianowi przez Popiela wypełnia tylko jego wolę i pomaga mu w przejściu ziemskiego progu do świata umarłych.

Popiel umiera nagle, gwałtownie, od ukąszenia węży, znosząc męki jak bohaterowie mitów Północy. Jego zgon nie wynika z naturalnego porządku rzeczy. Popielowa śmierć przerywa żywot człowieka jeszcze

młodego. Jest gwałtowna, okrutna, pozbawiona owego sakralnego *katharsis*, które staje się udziałem Zorianowych cierpień w ogniu. Popiel, otruty jadem przez węża, ucieleśniającego biblijnego szatana, ginie nieoczyszczony, naznaczony piętnem grzechu. Jego zgon nie przynależy do harmonijnego, arkadyjskiego świata; jest transgresją, gwałtem dokonanym na nim samym.

Gdy nieświadomy Popiel, prawie jak Edyp, posiadzie wreszcie wiedzę na temat celu swego cierpienia, umrze – przekaze władzę Piastowi. Wyzbycie się patriarchalnego, królewskiego *imperium* zaburzy więc to, co edypalne, co wyznacza Popielowi jego status. Syn Rozy jest tylko jakby na chwilę surowym Edypem. Wypełniona misja stworzenia nowego państwa natychmiast pozbawia go edypalnego *dominum* i prowadzi ku śmierci.

Ale pozbycie się Zoriana umożliwia odrodzenie się Popiela. Miejsce starego poety zajmuje nowy. Gwałtowne ścieranie się kulturowych wzorców powoduje konflikt, który jest siłą zarówno niszcząca, jak i twórczą. Ze Zorianowej śmierci, która go „spali”, nie pozostanie nawet „kość tradycji”, lecz – wydawałoby się – nic nieznaczący popiół. A jednak ów popiół to *signum* pewnej transformacji. Popiół na zawsze wsiąka w ziemię i wiecznie w niej pozostaje. Popielowy/popiołowy koniec Zoriana obnaża siłę niewzruszonej tradycji, zatopionej w jej ontycznym wymiarze. Ale popiół może być również rozsypany w powietrzu i unosić się w niebiańskiej otchłani, a wtedy okruchy tradycji będą należeć do pozaziemskiego świata. Owo Popielowe *triditum* – tak chce chyba przekazać Słowacki – przenika kosmos, staje się osobliwym *theatrum mundi*, kreuje ludzkie losy i wpływa na ich bieg.

Znamienne, że popiół – wyznacznik śmierci Zoriana, który ma mieć: „grób! którego nie rozorzą pługi,/ Do zakłętego podobny kurhana;” (R. I, III, V, v. 35-36), pojawia się w opozycji do narodzin Popiela. Pamiętajmy, że „akt prokreacji” syna Rozy „odbył się” dzięki popiołom poległych żołnierzy. Czy związenie życia i śmierci ze spopieloną warstwą ziemi nie nasuwa związku z nieprzerwanym cyklem umierania i ponownych narodzin? Ten zamknięty krąg czasu nie ma początku ani końca. Nie posiada swojej linearności i rządzi się swoistą aporią. W tym miejscu należy przywołać ideę palingenezy, za sprawą której mityczni bohaterowie, a właściwie ich duchy w innych wcieleniach, mogą pędzić swój nowy żywot. Metempsychiczna wędrówka staje się osobliwą podróżą ustawicznie odbywaną przez postacie poematu. Bohaterowie w no-

wych wcieleniach dysponują anamnetyczną pamięcią, dzięki której mają zdolność przypominania sobie swoich poprzednich wcieleń. Cechy, jakimi zostali obdarzeni w tamtych żywotach, wpływają na ich obecne życie.

Według mnie, Król Duch, który przemawia przez różnych bohaterów, utożsamia się z nimi, wzywa ich do walki i hartuje im ducha, posiada rysy odyniczne. Metempsychiczna, ustawiczna podróż, którą postacie odbywają, wcielając się w wybitne jednostki, dysponujące zdolnością i chęcią nieprzerwanej walki, posiadałaby ów odyniczny charakter.

Z ideą palingenezy łączy się również wolność duchowa, która przejawia się w woluntarystycznym wyborze ducha, mogącego się wcielić w nowy żywot. Wydaje się, że tworzenie poetyckiego „ja”, wypływające – aby jeszcze raz powołać się na Schlegla – z „absolutnej wolności”³⁸⁶, znalazło swoje odzwierciedlenie w metempsychicznej wędrówce bohaterów. Według koncepcji filozofa, przyjętej przez Słowackiego, „swoboda poety nie znosi nad sobą żadnych zasad”³⁸⁷ i nie może być niczym ograniczona³⁸⁸. A więc wolność wiąże się ze swobodą wyboru i działania – także z podróżą i wędrowaniem. Można przyjąć, że takie myślenie autora *Króla-Ducha* mogło wpłynąć na rapsodyczny charakter jego poematu. Także fragmentaryczna struktura dzieła, powiązana z genezyjską wędrówką bohaterów i samego Króla Ducha, nad którymi on sprawuje władzę i którzy są jego ziemską formą, miałyby swoje uzasadnienie. Odyniczna podróż, jaką odbywają postacie poematu, zmusza ich do nieprzerwanej walki oraz stawia na granicy życia i śmierci. Wcielenia Króla Ducha przekraczają ziemski próg i porzucają swoją dawną formę, by na nowo odrodzić się w innej.

Palingeneza implikująca stan cykliczności, której zostają poddani mityczni bohaterowie, powoduje, że ich żywot nie ma początku ani końca. Postacie, choć są ze sobą powiązane, nie rządzą się prawami chronologicznego pojmowania czasu. Palingeneza wprawdzie zakłada przechodze-

³⁸⁶ Por. F. Strich, dz. cyt., Band I, Teil II, Kapitel 2, § 2, s. 427.

³⁸⁷ Por. tamże.

³⁸⁸ Na temat stosunku poety romantycznego do własnej twórczości pisał między innymi Jacek Brzozowski. Warto więc zacytować wywód badacza: „Dawny poeta, w mniejszym czy większym stopniu, podlegał Muzie (tradycji, określonej konwencji itp.) [...]. Teraz w romantycznych poematach, relacja między poetą a «boginią» ulega całkowitemu odwróceniu. Muza więc podlega poecie, i to tak dalece, że jest on jej absolutnym panem i władcą. On ją ocenia, karci, poucza...”. Zob. tegoż, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. 262.

nie pewnych cech bohaterów na innych, ale u autora poematu – wydaje się – nie ma ona charakteru linearnego. Jeśli przyjrzeć się królowo-duchowym postaciom Zoriana i Popiela, to wyraźnie można dostrzec ich wspólne odyniczne cechy. Każdy z nich jest na swój sposób wojownikiem, bohaterem i poetą.

Ponadto uważam, iż rozbitcie „genetycznego” łańcucha wcieleń powoduje stan pewnej aporii, chaosu, w którym przebywają postaci. Sama figura Króla Ducha, objawiającą się w różnych postaciach bohaterów, także wydaje się niejednolita i rozproszona. To swoiste rozdzielenie owego łańcucha skutkuje nieustannym mnożeniem oktaw poematu, ciągłym rozbudowywaniem utworu, a tym samym jego fragmentaryzacją.

Usytuowanie bohaterów w mitycznej strukturze poematu sprawia, że mit uwalnia ich od ram czasowych, co staje się kolejnym argumentem uzasadniającym fragmentaryczność utworu. Mit bowiem, na przykład dla Manfreda Franka, jest opowieścią, za którą się tęskni i do której się dąży. Mityczne pojmowanie Boga odbywa się w kategoriach początku, jakim będzie nadejście Chrystusa. Jednak Jego przybycie jest ustawicznie oddalane. To opóźnienie ustawia nas w sytuacji, jak to ujmuje badacz, *Der Kommende Gott* – „*Der Zukunft Gott*”, w której *a priori* nie doświadczymy boskiego adwentu. Jesteśmy więc w pewnym sensie pozbawieni obcowania z Bogiem i nie doznajemy jego obecności³⁸⁹. Podobnie z brakiem boskiego *plenum* zmagalby się Słowacki. Król Duch i jego bohaterowie, którym on udziela swojej duchowej siły, zgodnie z genezyjską zasadą, mają doprowadzić świat do wytęsknionej i oczekiwanej Arkadii – Słonecznego Jeruzalem. Tak się jednak nie dzieje. Poetycka koncepcja poematu nie przybliży, a skutecznie odsuwa bohaterów od upragnionego celu.

I tu pojawiają się pytania: Dlaczego autor *Genesis z Ducha* oddala wizję nowego raju, w którym, wedle jego założeń, nastąpi „rozslonecznienie” globu, a ludzie staną się kimś na wzór istot anielskich? Dlaczego Król Duch – owo duchowe wcielenie Anioła Globowego – nie prowadzi nas do Nowego Jeruzalem? Czy struktura dzieła mistycznego, jakim jest *Król-Duch*, odzwierciedla tę niemożność, niewytłumaczalność?

Słowacki mnoży rapsody, powiela pieśni, na nowo pisze warianty tych samych tematów, a zatem nie wyjaśnia czytelnikowi sensu utworu, nie tłumaczy niewytłumaczalnego ani nawet nie próbuje tego zrobić.

³⁸⁹ Zob. M. Frank, *Der Kommende Gott Vorlesungen über die Neue Mithologie*, Frankfurt 1982.

W całym poemacie można dostrzec brak pełni Boga. Słowacki nie tworzy Schleglowskiej *Einheit* – aby przypomnieć – splatającej: poezję, historię, filozofię i religię w nierozzerwalną jedność, przeciwnie rozbija ją na kwantytatywne cząstki, które podlegają nieustannej metamorfozie zobrazowanej w odmianach i intermediach poematu. Wszystko to sprawia, że przed czytelnikiem pojawia się zadanie rozwikłania ukrytych sensów utworu. Ta – rzecz by można – przynależna boskiemu adwentowi aporia sprawia, że nie może się ona wypełnić treścią, gdyż nie dysponuje żadnymi ramami czasowymi. Konsekwencją *adventus aeterni* staje się rozciąganie czasu zamkniętego w metempsychicznym cyklu. Palingeneza postaci *Króla-Ducha*, która staje się ich początkiem i końcem, ujawnia jakąś *différance* w przeszłości i przyszłości zarazem. Czas w poemacie ulega zawieszeniu.

Arkadyjskie Słoneczne Jeruzalem, figurujące w sferze poetyckiej wyobraźni jako utęskniony mit, poprzez swoją niewytłumaczalność, zmienia istniejący praporządek. Skoro nie możemy się zbliżyć do wytęsknionej krainy, jesteśmy zmuszeni oddalić swoją myśl o nadejściu Boga. Ten czasowy *suspens* doprowadza do swoistej gry z racjonalnym pojmowaniem świata.

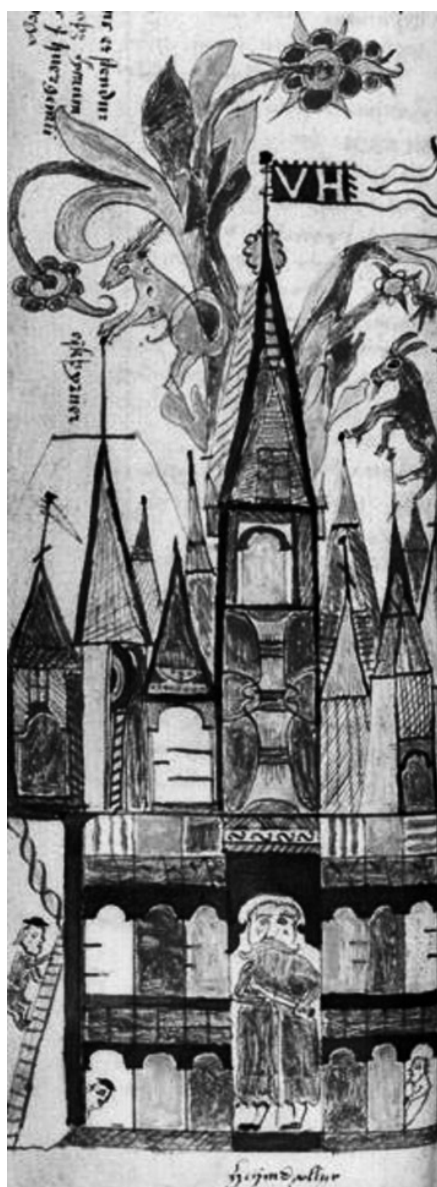
Projekt Słowackiego wybiegałby dalej, poza dziewiętnastowieczne rozumowanie, które uzurpuje sobie prawo do poznawania prawdy, ale tej prawdy nie jest w stanie odkryć. Wydaje się, że poeta kreuje arkadyjski mit o Słonecznym Jeruzalem, które ma być nadchodzącą Arkadią, doskonałą, tworzącą ład w świecie, w wymiarze niemal kosmicznym³⁹⁰. To arkadyjskie *locus* znajduje swój wyraz w sferze poetyckiej wyobraźni autora poematu i staje w opozycji do oświeceniowej *ratio*. Przeistoczone, rozsloneczone istoty ludzkie, pozbawione swej ziemskiej formy, pozostają w sferze ducha, która wiąże się z wolnością i niezależnością. Woluntarystyczne pojmowanie duchowości przez Słowackiego pozwala wysunąć wniosek, że mit o arkadyjskim Jeruzalem można powiązać z pojęciem wolności.

*

Zmiana sytuacji społeczno-politycznej po upadku powstania listopadowego wymusiła powstanie kultury samotnych mężczyzn. Emigranci stracili wolność, tęsknili do niej i o niej marzyli. Król Duch, chociaż tak

³⁹⁰ Zob. W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999.

naprawdę nie doprowadza swoich bohaterów do wolności, do Słonecznego Jeruzalem, to – na prawach poetyki – może odzwierciedlać ich pragnienia i wyznaczać im duchową drogę, którą teraz mogą kroczyć. W poemacie ową emigracyjną kulturę, wspólnotę samotnych mężczyzn można nazwać Arkadią Północy. Autor, tworząc postacie w *Królu-Duchu* w oparciu o ich mityczne wzorce, dałby zatem wyraz romantycznej – uniwersalnej i synkretycznej – koncepcji poety i poezji wpływającej z wolnej mitologii oraz powiązałby ją z ideą palingenezy. Wydaje się, że głos odynicznego artysty stanowi poetycką refleksję nad ówczesną popowstaniową sytuacją, a jednocześnie staje się głosem emigracyjnego, „wędrownego” poety – samego Słowackiego.



Walhalla w islandzkim manuskrypcie z XVII wieku. Widoczny Hajmdal strzegący bramy



Thor walczący z gigantami, Mårten Eskil Winge, 1872

IV
ZAKOŃCZENIE

Jarosław Marek Rymkiewicz pisał: „Narodziny toposu są zawsze – prawie zawsze – tajemnicze [...], bo są niedostrzegalne” i zastanawiał się, „czy równie tajemnicza jest śmierć toposu, jego rozkład następujący po latach przemian semantycznych [...]. Śmierć toposu jest dostrzegalna – twierdził dalej. Dokonuje się niekiedy na naszych oczach”¹.

Przedmiotem moich badań stał się topos Arkadii w *Lilli Wenedzie* i w *Królu-Duchu*, a dokładnie jego przeobrażony kształt. Z moich ustaleń wynika, że formował się on pod wpływem obrazowania mitologii Północy. Innymi słowy: owa mitologia, uznawana przez Janion za jeden z czynników romantycznej kontrkultury, fundowała odmienne od klasycznego wzorca wyobrażenie Arkadii. Czy bowiem romantyk, choć snuł takie marzenia, miał „prawo sięść w domeczku wiejskim i zakładać ogródek?” – zastanawiał się Słowacki w liście do matki z lutego 1845 roku, w którym dalej wyznawał: „A skąd żeś ty wzięła ducha mego, gdyś go rodziła? Czy z ogrodu jakiego wyszedł? Czy bez czucia? Czy bez zdolności? Czy z naturą podłą człowieka starca, który przez czterdzieście lat myślał już tylko o brzuchu i o strzelaniu na kaczki?”².

Chciał żegnać się Słowacki z mieszczańską, filisterską idyllą, jej kłamliwą, skostniałą konwencją języka, która nie była w stanie odzwierciedlić nowej, polistopadowej rzeczywistości. Sielanka, jaką proponował Kazimierz Brodziński, nie mogła sprostać wymogom nowoczesnej romantycznej poezji, mającej ambicje wyrażania idei istotnych dla ówczesnej sytuacji zniewolonego kraju. Słowacki odrzucił sielsko-sakralny projekt Słowiańszczyzny, oparty na wzorcach śródziemnomorskich, i przyjął inny: włączył ją w obszar oddziaływania północnej tradycji. W koncepcji autora *Lilli Wenedy* i *Króla-Ducha* słowiańska antyidylla (Alina Witkowska) przyjęła jeszcze inne miano – mitycznego *Ragnarök*, słowiańskiej Apokalipsy. Za pomocą tych kategorii można bowiem określić ukazaną na prawach poetyki Słowackiego listopadową katastrofę. To właśnie między innymi mitologia Północy dawała poecie sposobność otwarcia się na nowe horyzonty twórczej imaginacji, o co tak zabiegał Maurycy Mochnacki; pozwalała rozerwać idylliczne, ciężące *continuum* i formować nową, przeobrażoną Arkadię.

Parafrazując słowa Rymkiewicza, wolno zadać pytania: Czy Słowacki wyczerpuje ów topos? Rozkłada go? Czy na oczach czytelnika Arkadia

¹ J. M. Rymkiewicz, *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, s. 5.

² *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. II, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1963, s. 157.

„umiera”, jej język ginie? A może Arkadia odmieniona, bo przekształcona, staje się bardziej pojemnym *locum*, mogącym pomieścić jej semantyczne transformacje oraz sprostać wymogom romantycznej poezji, ujmującej w mit ówczesną rzeczywistość i aspirującej do wyrażenia istotnych, współczesnych poecie treści? Wydaje się, że w tym retorycznym pytaniu kryje się odpowiedź autora *Lilli Wenedy* i *Króla-Ducha*. Słowacki przeobraża antycznie-oświeceniowy topos Arkadii i tworzy jej hybrydyczną odmianę – Arkadię Północy. W jaki sposób to czyni?

Poeta rozbija topos Arkadii, a tym samym rozrywa Schleglowską *Einheit*. „Pruje” sens „północnych” mitów, doprowadzając do „semantycznego [ich – R.M.] podrażnienia” (Hans Blumenberg). Tak przekształcone mity adaptuje następnie do własnej koncepcji. Za pomocą eddaicznych parafraz tworzy nowy topos Arkadii – Arkadię Północy.

W ujęciu Słowackiego Arkadia nie umiera, lecz rodzi się ponownie, w nowym, innym kształcie. Nie jest już tylko zakotwiczonym w tradycji toposem, ale jak u Herdera – ideą, która stała się mitem. To wywyższenie Arkadii służy jej wyzwoleniu spod jarzma literackiego gatunku, idylli. Herder pisał przecież, iż Arkadia jest wszędzie, trzeba tylko ją odkryć w naszych sercach. Słowacki chciał ją przywrócić – jako wolną i niezależną. Nie odnalazł jej na obczyźnie, ale ów arkadyjski mit zachował w swojej pamięci i w swoim marzeniu.

Arkadia Północy Słowackiego to anty-Arkadia, bo tam, gdzie nie można wrosnąć korzeniami w rzeczywistość, gdzie człowiek czuje się obco, nie wolno mówić o prawdziwej Arkadii. Zastanawia, czy w ten właśnie sposób Słowacki nie wyraził własnego „ja”, poety i emigranta? – Myślę, że tak. Tak właśnie się stało...



Odyn dosiadający Sleipnira, XVIII-wieczny manuskrypt islandzki

V
BIBLIOGRAFIA
WYBRANE POZYCJE TEMATU

I

**Utwory Juliusza Słowackiego
i opracowania jego twórczości****Teksty**

Dzieła, t. V: *Król-Duch*, red. i oprac. J. Krzyżanowski, wyd. I, Wrocław 1949; wyd. II, Wrocław 1952; wyd. III, Wrocław 1959.

Dzieła, t. VII: *Dramaty: Balladyna, Mazepa, Lilla Weneda*, red. J. Krzyżanowski, oprac. M. Grabowska, wyd. I, Wrocław 1949; wyd. II, Wrocław 1952; wyd. III, Wrocław 1959.

Dzieła, t. X: *Zawisza Czarny, Agezylausz, Walter Stadion, Samuel Zborowski, Książę Michał Twerski*, [fragment przekładu] *Makbeta*, red. J. Krzyżanowski, oprac. Z. Libera, wyd. I, Wrocław 1949; wyd. II, Wrocław 1952; wyd. III, Wrocław 1959.

Dzieła, t. XIII: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, red. J. Krzyżanowski, oprac. J. Pelc, wyd. I, Wrocław 1949; wyd. II, Wrocław 1952; wyd. III, Wrocław 1959.

Dzieła wszystkie, t. IV: *Balladyna, Mazepa, Do Autora Irydiona list II – gi, Lilla Weneda, List do Aleksandra H., Ułamek z greckiej podróży, Grób Agamemnona*, red. [wstęp] J. Kleiner, bibliografię oprac. W. Hahn, wyd. I, Lwów 1924; wyd. II, Wrocław 1953.

Dzieła wszystkie, t. XVI: *Król-Duch. Rapsody nie wydane za życia poety. Tekst główny*, red. J. Kleiner i W. Floryan, oprac. J. Kuźniar, wyd. II, Wrocław 1972.

Dzieła wszystkie, t. XVII: *Król-Duch. Opracowania odmienne rapsodów I–IV*, red. J. Kleiner i W. Floryan, oprac. J. Kuźniar, wyd. II, Wrocław 1975.

Korespondencja Juliusza Słowackiego, t. I-II, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1962–1963.

Król-Duch. Teksty, t. I, ułożył i komentarzem opatrzył J. G. Pawlikowski, Lwów 1925.

Raptularz 1843–1849, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996.

Opracowania

Bednarowski A., *Słowacki jako tłumacz [pisownia autora – R.M.] Homera*, Lwów 1909.

Baley S., *Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” XXI, 1924/25.

Bychowski G., *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Warszawa – Kraków 1930, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002.

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

Cieśla-Korytowska M., *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche. Novalis. Słowacki*, Kraków 1989.

Chmielowski P., *Lilla Weneda*, Brody 1902.

Chrzanowski I., *Czy „Lilla Weneda” jest arcydziełem dramatu?*, w: tegoż, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. II, Kraków 1939.

Dominik-Stawicka D., *Romantyczne dziedzictwo Północy w twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2006.

Dobrzyński G., *Zoryan i Oda*, „Przegląd Narodowy” 1909, z. 5.

Filek M., *Teoria podboju w „Lilli Wenedzie”*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” XXII, 1974, z.1.

Gacowa H., *Bibliografia Literatury Polskiej. Nowy Korbut*, t. XI, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.

Głowiński M., *Studium lektury: Słowacki czytany przez Kleinera*, w: tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

Hahn W., *Celtowie w „Lilli Wenedzie”*, „Pamiętnik Literacki” II, 1903.

- Hahn W., *Studyum na genezę Lilli Wenedy*, Lwów 1894.
- Inglot M., *Historia w „Trylogii dramatycznej” Juliusza Słowackiego o powstaniu listopadowym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XIV-XV, 1979–1980.
- Jellenta C., *Druid Juliusz Słowacki*, Brody 1911.
- Kalinowska M., „Agezylausz” Juliusza Słowackiego – obszary świata poetyckiego. Wprowadzenie do próby lektury, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- Kardyni-Pelikánová K., „Lilla Weneda” Słowackiego wobec mitu Słowianina o gołęmbim sercu, „Prace Polonistyczne” XXXII, 1976.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II: *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, Lwów 1925; Kraków 1999.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV: *Poeta mistyk*, Lwów 1927; Kraków 1999.
- Kleiner J., *Król-Duch. Zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucja w twórczości Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” VIII, 1909.
- Kleiner J., *Przeciwnik bohatera w „Królu-Duchu”. Z powodu rozprawy I. Matuszewskiego: Król-Duch czy Królowie-Duchy?, „Sfinks”* 1910.
- Kott J., *Rany Julek!!!*, w: tegoż, *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962.
- Kowalczykowska A., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1994.
- Kowalski G., *Cherubiny. O zwykłych Żydach u Słowackiego („Złota czaszka” – „Książd Marek”)*, w: *Żydzi wschodniej Polski*, t. I: *Świadectwa i interpretacje*, red. B. Olech, J. Ławski, Białystok 2013.
- Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

- Kulczycka D., *O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004.
- Libera L., *O dziecięcym filozofie Słowackiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XIV-XV, 1979–1980.
- Lubertowicz Z., *Paleta barw i klejnotów w utworach Słowackiego*, Brody 1909/10.
- Lul M., *Symbolika i metaforyka serca w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2008.
- Ławski J., *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Ławski J., *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.
- Ławski J., *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009.
- Lubieniewska E., *Słowacki i jego dusza*, artykuł zamieszczony na stronie internetowej IBL w Warszawie (12 sierpnia 2008).
- Małecki A., *Juliusz Słowacki*, t. III, Lwów 1881.
- Matuszewski I., *Król Duch czy Królowie Duchy? Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego*, „Sfinks” 1909, z. 9.
- Monat H., *O Słowackim. Uwagi nad „Lillą Wenedą”*, „Myśl”, Kraków 1892, nr 12-16.
- Nawarecka L., *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu*, red. M. Kalinowska, A. Marszałek, Toruń 2001.

- Pawlikowski J. G., *Komentarz*, w: Juliusz Słowacki, *Król-Duch*, t. II, Lwów 1925.
- Pawlikowski J. G., *Studyów nad „Królem Duchem” część pierwsza. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część I: od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 2001.
- Przybylski R., *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
- Ritz G., *Juliusz Słowacki: dramat romantyczny jako dramat płci*, w: tegoż, *Niś w labiryncie pożądania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2002.
- Ritz G., *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski i J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009.
- Rusek I. E., *O imieniu Derwida. „Lilla Weneda” Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Słowackiego*, t. II, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- Rymkiewicz J. M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Saganiak M., *Mistyka i wyobraźnia: Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.
- Sawrymowicz E., *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1963.
- Sawrymowicz E., *Wstęp do J. Słowacki, Lilla Weneda*, Wrocław 1954.
- Schlauch M., *„Edda” w poezji Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 1.
- Schreiber P., *Metafora i Lilla Weneda*, w: *Świat z tajemnic wypowiedany... Studia o „Samuelu Zborowskim”*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006.
- Seweryn A., *Poezja nutami niesiona. O muzycznej recepcji twórczości Słowackiego*, Warszawa 2008.

- Siek S., *Osobowość Słowackiego na podstawie psychologicznej analizy jego utworów dramatycznych*, Warszawa 1970.
- Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum*, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1979.
- Sokołowski M., „*Król Duch*” Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska, Warszawa 2004.
- Sokołowski M., *Słowacki rhizomatyczny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.
- Tarnowski S., *Historia literatury polskiej*, t. V, Warszawa 1906.
- Tarnowski S., *Lilla Weneda*, „*Dziennik Poznański*” 1909, nr 191.
- Tatara M., *Historia, mit i baśń w „Królu Duchu”*, „*Prace Historycznoliterackie WSP*”, Katowice 1962.
- Tretiak A., *Byron – Chateaubriand – Słowacki*, „*Przegląd Współczesny*” [kwiecień]1935.
- Turowski S., *Geneza narodu polskiego w „Lilli Wenedzie”*, „*Pamiętnik Literacki*” VIII, 1909.
- Zabierowski S., *Harfa*, „*Pamiętnik Literacki*” XXXII, 1935, z. 1-2.
- Zabierowski S., *Krąg archetypów w „Lilli Wenedzie”*, „*Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego*”, Katowice 1969, nr 1.
- Zabierowski S., *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981.
- Zieliński J., *Szataniol. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000.
- Zwierzyński L., *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008.
- Wesołowska E., *Królewscy tulacze u Seneki, Szekspira i Słowackiego*, w: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.

II Mitologia

1. Mitologia Północy

Teksty

- **Wydania i przekłady pieśni Eddy**

Bode A., *Edda starsza*, przeł. fragmentów, „Polychorda” 1803.

Büsching J. G., *Edda starsza*, przeł. fragmentów, w: *Erzählungen, Dichtungen usw. des Mittelalters*, 1814.

Edda rhythmica seu antiquior, vulgo Saemundina dicta, Haffniae 1787 (vol. I), 1818 (vol. II), 1828 (vol. III).

Fouqué M. de i Neumann W., *Edda starsza*, przeł. fragmentów, „Musen” 1812.

Gräter D., *Nordische Blumen*, Leipzig 1789.

Grimm J., *Deutsche Mythologie*, Berlin 1875-1878; I wyd. 1835.

Grimm J. i W., *Lieder der alten Edda*, Berlin 1815.

Johnstons J., *Lodbrocar-Quida or the Death-Song of Lodbroc*. Printed for the Author 1782.

Lelewel J., *Edda to jest księga dawnych Skandynawii mieszkańców. Starą Semudińską w wielkiej części tłumaczył, nową Snorróna skrócił*, wyd. 1, 1809; wyd. 2, Wilno 1828.

Lelewel J., *Edda starsza poetycka w przekładzie Joachima Lelewela oraz fragment Edda Saemundar, Völuspá*, Sandomierz 2006.

Lelewel J., *Nowa Edda czyli Edda młodsza albo prozaiczna oraz fragmenty oryginału islandzkiego: Snorra-Edda, Prósaedda*. Wstęp historyczny A. Sarwy Sandomierz 2006–2007.

- Majer F., *Der Riesen Zauberkünste oder Thors Reise nach Utgardt* (fragmenty *Eddy młodszej*), „Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode” 1816.
- Majer F., *Edda młodsza*, przeł. fragmentów, „Prometheus” 1808, nr 3.
- Majer F., *Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavien; aus dem isländischen der jüngeren und alteren Edda*, Leipzig 1818.
- Mallet, P. H., *Edda ou monumens de la mythologie et de la poésie des anciens peuples du Nord*, troisième édition à Geneve 1787.
- Meurling M. G., *Krákumál. Latin & Old Norse Lodbrokar-Quida*, Lundae 1802.
- Neckel G. H., Kuhn, *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, Heidelberg 1962.
- Percy T., *Five Pieces of Runic Poetry translated from the Islandic Language* 1761;1763.
- Resenius P. J., *Ethica Odini pars Eddae Saemundi vocata Havamál*, Haffniae 1665.
- Resenius P. J., *Philosophia antiquissima Norvego-Danica dicta Wöluspá quae est pars Eddae Saemundi, Edda Snorronis non brevi antiquioris, Isladice et Latine publici juris primum facta a P.J. Resenio*, Haffniae, 1665.
- Resenius P. J., *Philosophia antiquissima Norvego-Danica dicta Wöluspá alias Edda Saemundi ex Bibliotheca Petri Joh: Resenii*, Haffniae, 1673. Rühls F., *Die Edda*, Berlin 1812.

Krákumál. Latin & Old Norse Lodbrokar-Quida, Lundae 1802.

Wilken E., *Die prosaische „Edda“*, Paderborn 1912.

Zaluska-Strömberg A., *Edda poetycka*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.

Zmorski R., *Czarodziejstwa Odina* [fragmenty *Eddy starszej*], „Biblioteka Warszawska”, 1850, t. IV.

<http://sagnanet.is/> [wydania i przekłady *Eddy* i sag staroislandzkich]

• ***Pieśni Osjana***

– **przekłady na język polski:**

Kniaźnin F. D., *Pieśni Ossjana*, w: tegoż, *Dziela*, t. V i VI, Warszawa 1829.

Krasicki I., *Pieśni Ossiana, syna Fingala*, 1794.

Krasicki I., *Dziela*, t. I i III, Warszawa 1803.

Macpherson J., *Pieśni Osjana*, przeł. S. Goszczyński, posł. T. Macios, Kraków 2005.

Macpherson J., *Pieśni Osjana*, przeł. S. Goszczyński, przekład zweryfikował i oprac. J. Strzetelski Wrocław – Kraków 1980.

Tymieniecki K., *Osjana Kaledończyka trzy poemata*, Warszawa 1791.

– **parafrazy i utwory stylizowane na osjaniczne:**

Barszczewski J., *Sonety*, „Niezabudka”, t. V., Petersburg 1844.

Czartoryski A., *Bard polski* 1795, druk. Paryż 1839.

Dawid W., *Imatra*, „Niezabudka”, t. IV, Petersburg 1843.

Dunin Borkowski A., *Robaczek. Ballada szwedzka*, „Haliczanin”, t. II, Lwów 1830.

Inel i Ninwana. Poema skandynawskie, przeł. prawdopodobnie F. S. Dmochowski, „Wanda. Wiązanie na rok 1825 płci pięknej, naukom i sztukom wyzwolonym poświęcone”, Warszawa 1825.

Normański obyczaj, „Niezabudka”, t. IV, Petersburg 1841.

Łada-Zabłocki T., *Poezje*, Petersburg 1845.

Wirtemberska M., *Malwina czyli domyślność serca*, Warszawa 1816.

• **Sagi i baśnie – wydania i przekłady**

Baśnie niderlandzkie. Wybrał, przeł. i opatrzył komentarzem A. Dąbrowka, Warszawa 2007.

Grimm W. i J., *Kinder und Hausmärchen Brüder Grimm*, Lwów 1912.

Królowna Śnieżka. Bajka braci Grimm, przeł. A. Sokalska, opowiedziana przez J. Greenway, Warszawa 1996.

Saga o Njalu, przeł. A. Załuska-Strömberg, Poznań 1968.

Tegnér J., *Aksel. Powieść historyczna z czasów Karola XII Ezajasza Tegnéra*, Poznań 1877.

Tegnér J., *Aksel. Romans poetyczny Ezechiasza Tegnéra*, przeł. Z. Węclawowicz „Rimembranza”, Wilno 1843.

Tegnér J., *Aksel. Romans Izajasza Tegnéra przez Jana Wiernikowskiego z prozaicznego Przekładu p. Chake przerobiony*, Wilno 1842.

Tegnér J., *Fritjofowa saga skandynawska*, przeł. J. Grajnert, Warszawa 1858.

Tegnér J., *Frithjofowa saga*, przeł., wstęp i objaśnienia S. Wałęga, Wrocław – Kraków 1977.

Tegnér J., *Frithjofowa saga Isajego Tegnéra*, przeł. L. Jagielski, Poznań 1856.

Tegnér J., *Saga o Frithjofie*, fragment, „Pamiętnik Literacki” 1842.

Tegnér J., *Saga o Frithjofie*, cztery fragmenty, przeł. F. Morawski, „Przegląd Poznański” 1850.

Tegnér J., *Wstęp do Izajasza Tegnéra Frytjof. Poemat bohaterski w 24 pieśniach*, przeł. J. Wiernikowski, Petersburg 1861.

Tegnér J., *Z Tegnéra Sagi Frytjof. Ustęp III. Frytjof bierze spadek po ojcu*, przeł. W. Dawid „Niezabudka”, t. I, Petersburg 1840.

Zmorski R., *Wyjątek z poematu Izajasza Tegnera Frithjofs Saga. Ustęp III: Frithjof dziedziczy po ojcu; Ustęp XI: Przybycie Frithjofa do Angantyra*, „Znicz. Pismo zbiorowe młodzieży polskiej”, Wrocław 1852 oraz „Biblioteka Warszawska”, 1852, t. IV.

• **Inne teksty jako źródło wiedzy o mitologii Północy**

Adam z Bremy, *Adami Bremensis Gesta Hammaburgensis Ecclesiae Pontificum*, „Quellen des 9 und 11”, Darmstad 1961.

Ampère J. J., *Historie littéraire de la France avant le douzième siècle*, t. III, Paris 1839.

Bouché J. B., *Les Druides*, Paris 1844.

Bullet J. B., *Mémoire sur la langue celtique*, Besançon 1754.

Carlyle T., *Bohaterowie. Cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii. Odyn, Mahomet, Dante, Szekspir, Luter, Knox, Cromwell, Johnson, Rousseau, Burns, Napoleon*, Kraków – Warszawa 1892.

Cezar G. J., *Wojna galijska*, przeł. i oprac. E. Konik, Wrocław 1978.

Duchińska S., *Odrodzenie się literatury ludów skandynawskich. Tegnér. Öehlenschlegler i Biöernson*, „Biblioteka Warszawska”, 1870, t II.

Engeström W., *Ezajasz Tegnér. Odczyty literackie*, Drezno 1870.

Grimm J., *Über Frauennamen aus Blumen. Gelesen in der Akademie der Wissenschaften am 12 Februar 1852*.

Mallet P. H., *Introduction à l'histoire de Dannemarc*, Copenhague 1755.

Marmier K., *Letters sur L'Islande*, Bruxelles 1837.

Marmier K., *Tegnér*, „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe”, Wilno 1840, t. XVI.

Pinkerton J., *Dissertation on the Scythians or Goths*, 1787.

- Potocki L., *Ks. Marmier. Pieśni ludu na Północy*, „Biblioteka Warszawska” 1844.
Północ skandynawska w ciągu ostatniego pół wieku, „Biblioteka Warszawska” 1852.
- Tacyt P. C., *Germania*, w: *Die Germania des Tacitus* erleutert von R. Munch, Heidelberg 1937.
- Thierry A., *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, Paris 1867.

Opracowania

- Adamus M., *Tajemnice sag i run*, Wrocław 1970.
- Collinder B., „Eddica. Nordisk Tidsskrift for Filologi”, t. IV, Kbnhv 1922.
- Devine A., *Magia Celtów i Wikingów*, Wrocław 2003.
- Dumézil, G., *Bogowie Germanów. Szkice o kształtowaniu się religii skandynawskiej*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2006.
- Dumézil G., *Mitra-Waruna. An Essay on Two Indo-European Representation of Sovereignty*, New York 1988.
- Gestenberg H. W., *Gedicht eines Skalden*, Kopenhagen 1766.
- Hammel A. G., *The Game of the Gods*, „Arkiv för Nordisk Filologi”, t. L, 1934.
- Janion M., *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: tejże, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Janion M., *Skald jako poeta romantyczny*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. A. Nilsson i A. Sobolewska, Warszawa 1991.
- Kamionka-Straszak J., *Barbarzyński heroizm i tkliwa melancholia. Literatura skandynawska w polskich almanachach doby romantyzmu*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatury polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. A. Nilsson i A. Sobolewska, Warszawa 1991.

- Kołaczkowski A., *Dwie Eddy*, Warszawa 1985.
- Macios T., *Posłowie do J. Macpherson, Pieśni Osjana*, przeł. Seweryn Goszczyński, Kraków 2005.
- Maciejewski M., „*Poezja Północy*”, w: tegoż, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.
- Majewska B., *Tło osjanicznie „Ballad i romansów”*, „Pamiętnik Literacki” XXXVIII, 1948.
- Meid W., *De germanische Religion im Zeugnis der Sprache, w: Germanische Religionsgeschichte. Quellen und Quellenprobleme*, Berlin – New York 1992.
- Mone F.J., *Geschichte des Heidenthums im nördlichen Europa*, 2 vols, Leipzig und Darmstadt: Leske 1822-1823.
- Nerman B., *The Poetic Edda in the Light of Archeology*, Coventry 1931.
- Näsström B-M., *Fornskandinavisk religion. En grundbok*, Lund. 2001.
- Piekarczyk S., *Mitologia germańska*, Warszawa 1979.
- Ros J., *Hieroje Północy*, Warszawa 1969.
- Schjødt J. P., *Nio man ec heima, nio ividi, miotvid maeran fyr mold nedan*, „Arkiv för Nordisk Filologi”, t. CVII, 1992.
- Schjødt J. P., *The „Fire Ordeal” in the Grimmismal-Initiationor Annihilation?*, „Medieval Scandinavia”, t. XII, 1988.
- Schlauch M., *Stare sagi islandzkie*, Warszawa 1976.
- Słupecki L. P., *Mitologia skandynawska w epoce Wikingów*, Kraków 2003.
- Słupecki L. P., *Początek i koniec świata w mitologii nordyckiej*, w: *Origines mundi, gentium et civitatum*, „Acta Universitatis Wratislaviensis No 2339”, Wrocław 2001.
- Słupecki L. P., *Vanda mari, Vanda terrae, aeri Vanda imperet. The Cracowian Tripartite Earth-Heaven-Sea Formula and her Old-Icelandic, Old-Irish and Old-High-German Counterparts*, „Światowit”, t. XL, 1995.

- Słupecki L. P., *Wyrocznie i wróżby pogańskich Skandynawów*, Warszawa 1998.
- Stieblin-Kamiński, M., *Ze świata sag*, przeł. J. Litwiniuk, Warszawa 1982.
- Steisland G., *Treet i Völuspá*, „Arkiv för Nordisk Filologi”, t. XCIV, 1979.
- Szykowski M., *Ossyan w Polsce na tle genezy romantycznego ruchu*, Kraków 1912.
- Williamson G. S., *The Longing for Myth in Germany. Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche*, The University of Chicago Press Chicago and London 2004.

2. Mitologia starożytna

Teksty

- Muza rzymska. Antologia poezji starożytnego Rzymu*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1963.
- Homer, *Iliada*, fragmenty Pieśni I, XVII i XXI, przeł. J. Słowacki, ogł. A. Małecki, Lwów 1866.
- Homer, *Iliada*, przeł. F.K. Dmochowski, Wrocław 1950.
- Homer, *Ilias. Griechisch und deutsch. Übertragen von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern. Im Ernst Heimeran Verlag* 1961.
- Homer, *Odysse. Griechisch und deutsch. Übertragung von Anton Weiher. Mit euralterndem Anhang und Namenverzeichnis. Ernst Heimeran Verlag* 1967.
- Homer, *Odysseja Homerowska ku czci Ulisa Laertowicza z Itaki w śpiewach dwudziestu czterech. Przekładnia Jacka Idziego Przybylskiego*, w Drukarni Greblowskiy Kraków 1815.

- Homer, *Wybór z Odysei Homera*. Tekst grecki z przekładem polskim J. Parandowskiego. Wstęp i objaśnienia W. Madyda i J. Safarewicz, Wrocław 1956.
- Horacy Q. F., *Oda XXX*, w: tegoż, *Dzieła Wszystkie*, t. I: *Ody i Epody*, oprac. O. Jurewicz, Wrocław 1986.
- Klaudian C., *Claudii Claudiani Carmina*. Recognovit J. Koch. Lipsiae 1893.
- Owidiusz P., *Metamorphoses*, w: J. Wikarjak, *Poetae Latini*, Warszawa 1981.
- Owidiusz, *Przemiany* (tytuł oryginału *Metamorphoseon libri XV*), przeł. B. Kiciński, oprac. J. Krókowski, Wrocław 1953.
- Platon, *Fedon*. *Dialog o nieśmiertelności duszy*, przeł. S. Okołów, Warszawa 1907.
- Pope A., *The Iliad of Homer*, 1720–1771, London 1809.
- Rzymska elegia miłosna*, przeł. A. Świderkówna, oprac. G. Przychocki, W. Strzelecki, Wrocław 1995.
- Wergiliusz P., *Bukoliki i Georgiki* (wybór), przeł. i oprac. Z. Abramowiczowa, Wrocław 1953.
- Wujek J., *Objawienie błogosławionego Jana Apostoła z łacińskiego na język polski przelożone przez ks. D. Jakuba Wujka SJ: Dosłowny przedruk z autentycznej edycji krakowskiej z r. 1559 potwierdzonej przez Ś. Stolicę Apostolską i J. W. księdza Arcybp. Gnieźnieńskiego i Poznańskiego opatrzone drzeworytami Alberta Dürera*, Firet–Patmos, Warszawa 2002.

Opracowania

- Ballanche P-S., *Orphée*, w: tegoż, *Oeuvres*, t. V i VI, Paris 1833.
- Bachofen J. J., *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, Warszawa 2007.
- Bethe E., *Die dorische Knabenliebe. Ihre Ethik und ihre Idee*, „Rheinisches Museum für Philologie”, t. LXII, 1907.
- Bremmer J., *An Enigmatic Indo – European Rite: Paederasty*, „Arethusa”, t. XIII, 1980.
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowskiego, Kraków 1997.
- Ćwikliński L., *Homer i Homerycy. Rzecz o studyach i przekładach Homera szczególnie w Polsce*, Lwów 1881.
- Compton T., *Victim of Muses*, Washington 2006.
- Graves R., *Mity Greckie*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1967.
- Hilman J., *Senex i puer. Aspekt terażniejszości historycznej i psychologicznej (1967)*, przeł. A. Szyjkowska, G. Czemieli, „Kronos” 2007, nr 3.
- Jarecki K., *O miłości chłopięcej*, „Kwartalnik Klasyczny” V, 1931, z. 3-4.
- Lengauer W., *Od haniebnego występku do gender studies. Badania nad grecką paiderastia w XX wieku*, „Przegląd Historyczny”, t. XCVIII, 2007, nr 3.
- Obiedzińska T., *Mit arkadyjski w literaturze i w sztuce polskiego baroku*, w: *Literatura i kultura polska po potopie*, red. B. Otwinowska, Wrocław 1992.
- Śnieżko D., *Mit wieku złotego w literaturze polskiego renesansu. Wzory – warianty – zastosowania*, Warszawa 1996.
- Volkman-Schluck K.-H., *Mythos und Logos. Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie*, Berlin 1969.

Wojtowicz H., *Funkcja kompozycyjna porównań Homera*, Lublin 1971.

Žižek S., *Pleć Orfeusza*, przeł. H. Milewska. Tytuł oryginału *Sex of Orpheus*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4 (98).

3. Mitologia i historiozofia słowiańska

Teksty

Czacki T. *O litewskich i polskich prawach, o ich duchu, źródłach, związku*, Kraków 1861.

Dołęga Chodakowski, *O grodziskach*, w: „*O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*” oraz *inne pisma i listy*, oprac. J. Maślanka, Warszawa 1967.

Hanka V., *Królowodworski rękopis*, przeł. L. Siemieński, Kraków 1836.

Kołątaj H. X., *X. H. Kołątāja korespondencja listowna z Tadeuszem Czackim*, t. I, z rękopisu wydał F. Mojsiewicz, Kraków 1844.

Lewestam H., *Pierwotne dzieje Polski*, Warszawa 1841.

Maciejowski W., *Pierwotne dzieje Polski i Litwy*, Warszawa 1846.

Połujański A., *Kilka słów o starożytnościach*, „Tygodnik Petersburski” 1840.

Siemieński L., *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848-1858*, t. II, Warszawa 1859.

Surowiecki W., *Obraz dzieła o początkach, obyczajach, religii dawnych Słowian*, w: *Korespondencja w materiach obraz kraju i narodu polskiego rozjaśniających*, Warszawa 1807.

Surowiecki W., *O sposobach dopełnienia historii i znajomości dawnych Słowian*, „Roczniki Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk”, t. VIII, 1812.

Surowiecki W., *Śledzenie początku narodów słowiańskich*. Wyd. fototypiczne, Wrocław 1964.

- Surowiecki W., *Zdanie o piśmie Z. D. Chodakowskiego pod tytułem „O Słowiańszczyźnie Przedchrześcijańskiej”*, Kraków 1835.
- Szafarzyk A., *Słowiańskie starożytności*, przeł. H. M. Bońkowski, t. I, Poznań 1842.
- Szajnocha K., *Lechicki początek Polski. Szkic historyczny*, Lwów 1858.
- Wojciechowski T., *Chrobacka. Rozbiór starożytności słowiańskich*, Kraków 1873.
- Zmorski R., *Narodowe Pieśni Serbskie*, wybrane i przełożone przez R. Zamarskiego, wyd. II, Warszawa 1855.
- Zmorski R., *Wieża siedmiu wodzów*, Poznań 1850.

Opracowania

- Brückner A., *Mitologia polska*, Warszawa 1924.
- Brückner A., *Mitologia słowiańska i polska*, wstęp i oprac. S. Urbańczyk, wyd. II, Warszawa 1985.
- Gieysztor A., *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982.
- Kostrzewski J., *Prasłowiańszczyzna: zarys dziejów i kultury Prastłowian*, Poznań 1946.
- Małecki A., *Lechici w świetle historycznej krytyki*, Lwów 1897.
- Pigoń S., *Romantyczne marzenia o prakulturze*, w: tegoż, *Drzewiej i wczoraj*, Kraków 1966.
- Rudaś-Grodzka M., *Wanda i wampiry*, „Kresy” 2006, z. 4.
- Wenerska W.A., *W sylwicznej przestrzeni*, w: tejże, *Świat słowiański „Starej Baśni”*, Warszawa 2007.

4. Prace ogólne dotyczące mitologii

Teksty

Brodziński K., *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I i II, oprac. i wstęp Z. J. Nowak, Wrocław 1964.

Cassiser E., *The Myth of the State*, New York 1995.

Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskiego, niemieckiego i angielskiego obszaru językowego 1674–1810, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1997.

Herder J. G., *Buch zur menschlichen und christlichen Bildung*, w: *Herders Sämtliche Werke*. Herausgegeben von B. Suphan, t. IV, Berlin 1878.

Herder J. G., *Myśli o filozofii dziejów*, przeł. J. Gałęcki, wstęp i komentarz E. Adler, t. II, Warszawa 1962.

Herder J. G., *Sämtliche Werke* herausgegeben von Bernhard Suphan, t. XXIII, Berlin 1885.

Herder J. G., *Wybór pism*. Wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 1988.

Hölderlin F., *Sämtliche Werke* Friedricha Hölderina (=Grosse Stuttgarter Ausgabe), hg. Von Friedrich Beissner, Tübingen 1946.

Hölderlin F., *Wiersze*, przeł. B. Antochewicz, Wrocław 1982.

Klopstock F. G., *Klopstocks gesammelte Werke in vier Bänden*, Dritter Band: *Oden und geistliche Lieder*, Stuttgart und Berlin, 1840.

Lelewel J., *O romantyczności. Z powodu drugiego numeru „Dziennika Warszawskiego”*, w: tegoż, *Dzieła*, t. II, cz. II: *Pisma metodologiczne*, oprac. N. Assorodobraj, Warszawa 1964.

Mochnacki M., *Pisma krytyczne i polityczne*, t. I, wstęp Z. Przychodniak, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, Kraków 1996.

- Mochnacki M., *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, wydał i przedmową poprzedził A. Śliwiński, Lwów 1910.
- Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. H. Życzyński, Kraków 1923.
- Nietzsche F. W., *Narodziny tragedii*, Bazylea 1871.
- Novalis, *Chrześcijaństwo czyli Europa*, w: tegoż, *Uczniowie z Sais*, przeł., wstęp i przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Novalis, *Hymny do Nocy*, przeł., wstęp i objaśnienia T. Newlin -Wagner, Warszawa 1923.
- Schelling F., *Filozofia Objawienia*, wykład XXV, przeł. W. Rymkiewicz, „Kronos” 2009, nr 1-2. Tytuł oryginału: *Philosophie der Offenbarung*, Berlin 1841.
- Schelling F., *Sämmtliche Werke*, ed. K.F.A. Schelling, Stuttgart und Augsburg 1856–1861.
- Schelling F., *Wolność do dobra i zła*, w: *Filozofia: podstawowe pytania*, red. E. Martens i M. Schnädelbach, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995.
- Schlegel F., *Mowa o mitologii*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975.
- Schlegel F., *Obraz literatury starożytnej i nowożytnej*, t. I, Warszawa 1831.
- Staël Holstein A. L. H. de, *Wybór pism krytycznych*, przeł. i oprac. A. Jakubiszyn-Tatarkiewicz, Wrocław 1954.

Opracowania

- Adamiak M., Klin E., Posor M., *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978.

- Bittner K., *Herders Geschichtsphilosophie und die Slaven*, Reichenberg 1929.
- Blumenberg H., *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*, w: M. Führmann, *Terror und Spiel*, München 1971.
- Blumenberg H., *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1997.
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen II*, Darmstad 1953.
- Deleuze G., „*Entretien sur L'Anti-OEdipe*” with C. Backès-Clément, „*L'Arc*” 1972, nr 49.
- Deleuze G. i Guattari F., *L'Anti-OEdipe*, Paris 1972.
- Frank M., *Bóg, który nadchodzi. Wykłady o nowej mitologii*, przeł. R. Reszke, „*Twórczość*” 1992, nr 1. Tytuł oryginału: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Teil 1, Frankfurt 1982.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992. Tytuł oryginału: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930.
- Gadamer H. G., *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Gadamer H. G., *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965.
- Girard R., *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.
- Girard R., *Początki kultury*, przeł. M. Romanek, Kraków 2006.
- Givone S., *La questione romantica*, Roma – Bari 1992.
- Jähnig D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie II: Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen 1969.
- Lukacs G., *Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1995.
- Lempicki Z., *Herder*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. II, Warszawa 1966.
- Marszałek R., *Mitologia a rozum instrumentalny: fundament procesu dziejowego w dziele późnego Schellinga*, Warszawa 2004.

- Marquard O., *Zur funktion der mythologiephilosophie bei Schelling*, w: M. Führmann, *Terror und Spiel*, München 1971.
- Panasiuk R., *Schelling*, Warszawa 1987.
- Pęcherski C., *Brodziński a Herder*, „Prace Historyczno-Literackie”, Kraków 1916.
- Strich F., *Die Mithologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Bern und München 1970.
- Schulz W., *Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings*, Stuttgart und Köln 1955.
- Śliwiński M., *Opozycja Południa i Północy w krytyce literackiej Maurycego Mochmackiego*, „Zeszyty Naukowo-Dydaktyczne”, Białystok 1973, nr 6.
- Volkman-Schluck K-H., *Mythos und Logos. Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie*, Berlin 1969.
- Zeidler-Janiszewska A., *Filozofowanie jako sztuka rezygnacji*, w: H. Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy. Rozprawy i jedno przemówienie*, przeł. W. Lipnik, Warszawa 1997.

III

Pozostałe teksty i opracowania

Teksty

- Alonso D., *Ensayos sobre poesia española*, Madrid 1944.
- Antologia nowej poezji brytyjskiej*, przeł. J. Anders, P. Sommer, B. Zadura, Warszawa 1983.
- Atterbom P. D. A., *Atterboms samlade dikter IV. Liryska dikter*. Andra delen, Örebro 1863.
- Bereo de G., *Milagros de neutra señora*, w: J. Chabas, *Antologia general de la literatura española*, La Habana 1995.

- Byron G., *Wiersze i poematy*, wybór i oprac. J. Żuławski, Warszawa 1961.
- Chateaubriand, F. R., *Oeuvres de Chateaubriand. Les Martyrs*, t. XIII, Paris 1868.
- Chateaubriand, F. R., *René*, przeł. T. Boy-Żeleński, oprac. A. Tatarkiewiczowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964.
- Delille J., *Les jardins. Poème*. Nouvelle édition, considerablement augmentée, Paris 1801. Tłumaczenie polskie w: F. Karpiński, *Dziela*, t. III, Lipsk 1836.
- Dante A., *Boska komedia*: (wybór), przeł. E. Porębowicz, wstęp i komentarz opracował K. Morawski, Wrocław [etc.] 1986.
- Emmerson R. W., *Bohaterstwo*, w: tegoż, *Szkice*, przeł. A. Tretiak, przedmową opatrzył A. Górski, Warszawa 1933.
- Gillebert, *Gilleberti carmina*, wyd. Tross, 1894.
- Goszczyński S., *Pisma*, red. Z. Wasilewski, t. II, Lwów – Warszawa 1904.
- Herrick R., *The Poems*. Edited by L.C. Martin, London 1965.
- Hopkins, G. M., *Wybór poezji*, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1981.
- Klaczko J., Wstęp do *Wiersze i wieszczby. Rys dziejów nowej poezji polskiej*, w: *Zapomniane pisma polskie (1850–1866)*, zebrał i objaśnił F. Hoesick, Kraków 1912.
- Kochanowski J., *Pieśni. Księgi wtóre*, w: *Dziela polskie*, wstęp i przypisy J. Krzyżanowski, Warszawa 1953.
- Koźmian K., *Ziemiaństwo polskie. Poema w czterech pieśniach*, Wrocław 1839.
- Kraszewski J. I., *Polska w czasie trzech rozbiorów*, t. II, Warszawa – Kraków, 1902.
- Listy Stefana Witwickiego do Józefa Bohdana Zaleskiego 1838–1847*, wyd. D. Zaleski, Lwów 1901.
- Marvell A., *24 wiersze*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1993.

- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. VIII: *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy i Kurs trzeci*, przeł. A. Płoszewski, Warszawa 1955.
- Mickiewicz A., *Wybór pism*, Warszawa 1952.
- Mickiewicz A., *O poezji romantycznej*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1991.
- Mickiewicz A., *Dzieła*, t. V, część I: *Pisma prozą*, Warszawa 1955.
- Naruszewicz A., *Historia narodu polskiego*, t. III, Lipsk 1836.
- Niemcewicz J. U., *Duma o Żółkiewskim, Duma o Stefanie Potockim*, Warszawa 1721.
- Niemcewicz J. U., *Śpiewy historyczne*, Warszawa 1816.
- Niemcewicz J. U., *Władysław Łokietek* „Pamiętnik Warszawski” 1809, t. III.
- Ronsard P. de, *Les Amours*, Paris 1964. Tłumaczenie polskie w: *Poezje*, przeł. L. Staff, M. Wroncka, E. L. Stefański, wybór oprac. i wstęp A. Sandauer, Warszawa 1956.
- Sand G., *Les Sept Cordes de la Lyre*, Bruxelles 1839.
- Sarbiewski M. K., *Wybór wierszy*, wybór, wstępy i oprac. J. Z. Lichański i P. Urbański, Kraków 1995.

Opracowania

- Black M., *Metafora*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” LXII, 1971, z. 3.
- Brzozowski J., *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.
- Farysej J., *Arkadia „z terminem ważności” – wizerunek domu w późnej twórczości Ewy Lipskiej*, „Pamiętnik Literacki” CI, 2010, z. 1.
- Gates E. J., *The Metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia 1933.

- Górski K., *Juliusz Kleiner jako historyk literatury*, w: *Juliusz Kleiner, Księga zbiorowa o życiu i działalności*, red. F. Araszkiewicz i J. Starnawski, Lublin 1961.
- Grün A., *Potrzeba milczenia*, Kraków 1996.
- Janion M., *Dzieje harfy*, w: tejże, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1978.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, wyd. ostatnie Gdańsk 2009.
- Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.
- Janion M., Majchrowski Z., *Odmieńcy*, Gdańsk 1982.
- Janion M., *Reduta: romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979.
- Janion M., *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Kapelus H., *Romantyczny lirnik*, w: *Ludowość dawniej i dziś. Studia folklorystyczne*, Wrocław 1973.
- Kosofsky Sedgwick E., *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press New York 1985.
- Lacan J., *L'éthique de la psychoanalyse 1959–1960*, Paris: Ed. du Seuil 1986.
- Łempicki Z., *Świat ksiązek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, w: tegoż, *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, Warszawa 1966.
- Lewis C. S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford 1953.
- Lönnroth L., *Odkrycie nordyckiej wzniosłości*, w: *Wokół gotycyzmów. Wymyślenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Merton T., *Życie w milczeniu*, Kraków 1991, przeł. z niem. i ang. benedyktyni tynieccy.
- Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny*, Kraków 1992.

- Piwkowski W., *Arkadia Heleny Radziwiłłowej: studium historyczne*, Warszawa 1996.
- Popławski M. S., *Mesjanistyczny poemat Wergiliusza*, w: *Commentationes Vergilianae*, Cracovae 1939.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- Rymkiewicz J. M., *Czym jest klasycyzm: manifesty poetyckie*, Warszawa 1967.
- Rymkiewicz J. M., *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*, Warszawa 1968, wyd. ostatnie Warszawa 2010.
- Sacks P. M. *Interpreting the Genre: The Elegy and the Work of Mourning*, s.1-37, w: *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore – London 1985.
- Saville J. F., *The Homoerotic Asceticism of Gerard Manley Hopkins*, University Press of Virginia Charlottesville and London 2000.
- Skwarczyńska S., *Juliusz Kleiner jako metodolog i teoretyk literatury*, w: *Juliusz Kleiner. Księga Zbiorowa o życiu i działalności*, red. F. Araszkiwicz i J. Starnawski, Lublin 1961.
- Sobolewska A., *Skandynawia Jarosława Iwaszkiewicza. Arkadia Północy*, w: *Zwierciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, red. M. Janion, N. A. Nilsson i A. Sobolewska, Warszawa 1991.
- Sokołowski M., *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008.
- Sokołowski M., *Włoskie badania nad romantyzmem*, „Pamiętnik Literacki” XCV, 2004, z. 3.
- Suchodolska E., Żydanowicz Z., *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich do roku 1969 włącznie*, Poznań 1971.
- Teodorowicz-Hellman E., „Adam Mickiewicz“ *humoresker och en svensk folksaga (Humoreski Mickiewicza a szwedzka bajka ludowa)*, „Acta Suesco-Polonica”1997, nr 6.

- Teodorowicz-Hellman E., *Pan Tadeusz w szwedzkich przekładach. Nauka o literaturze polskiej za granicą*, t. VI, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 2001.
- Thevoz M., *Le langage de la rupture*, Paris 1978.
- Tigerstedt E. N., *Svensk litteraturhistoria*, Stockholm 1953.
- Uggla Nils A., *Adam Mickiewicz a literatura szwedzkiego romantyzmu, w: Polska literatura w Szwecji. Dwanaście wykładów*, Gdańsk 2003.
- Walicki A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1974.
- Wielka kolekcja sławnych malarzy*, Oxford Educational – Poznań 2007.
- Williams A., *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, London 1995.
- Witkowska A., *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.
- Witkowska A., „*Ja, głupi Słowianin*”, Kraków 1980.
- Witkowska A., *Sławianie, my lubim sielanki*, Warszawa 1972.
- Zaleski M., *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007.

IV

Słowniki, leksykony i encyklopedie

- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiecki W., *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1923.
- Karpluk M., *Słownik staropolskiej terminologii chrześcijańskiej*, Kraków 2001.
- Simek R., *Lexikon der altnordischen Literatur*, seria wyd: Kroners Taschenausgaben 2007.
- Simek R., *Lexikon der germanischen Mythologie*, Stuttgart 1995.
- Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce (Lexicon mediae et infimae Latinitatis Polonorum)*, t. I-VIII, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk. Słownik powstaje w pracowni Łaciny Średniowiecznej PAN. Kolejne tomy są publikowane od 1953 roku. Zasady redakcyjne zostały ustalone przez Mariana Plezię (zm.1996). W l. 1992–2006 pracami redakcyjnymi kierowała Krystyna Weysenhoff-Brożkova, a od 2007 roku do chwili obecnej Michał Rzepiela.
- Słownik łacińsko-polski*, wydawnictwo Tadeusza Radjusza, Gutenberg – Print, Warszawa 1996.
- Sondel J., *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków 2001.
- Vries J. de, *Altnordisches Etymologisches Wörterbuch*, Leiden 1962.
- Wilpert G. von, *Sachwöretzbuch der Literatur*.3., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 1961.
- Wójcicki K.W., *Wielka Encyklopedia powszechna Orgelbranda*, t. XVI, Warszawa 1864.

Słowniczek mitologii Północy

(wybrane pojęcia)

Asgard – siedziba nordyckich bogów Asów

Asowie – główna dynastia bogów nordyckich

Baldr (Baldur) – syn Odyna, któremu ojciec po *Ragnarök* obiecał zmartwychwstanie; utożsamiany potem z Chrystusem Pantokratozem

Bifrost – tęczowy most łączący siedzibę ludzi Midgard z Asgardem, krainą bogów

Fenrir – wilk, który podczas *Ragnarök* połyka słońce

Freja (Freya) – bogini miłości i płodności, ale też magii i wojny; w okresie chrystianizacji Skandynawii wiele jej atrybutów przypisywano Matce Boskiej

Garm – pies, odpowiednik Cerbera, który pilnował m.in. bram królestwa umarłych bogini Hel

Gjallarhorn – „huczący róg”, w który zadmie Heimdal, aby obwieścić *Ragnarök*

Gimle – złoty pałac, w którym po śmierci będą przebywać zacni ludzie; utożsamiane z chrześcijańskim rajem

Ginnungagap – pierwotna otchłań

Heimdal – bóg pilnujący tęczowego mostu Bifrost, wejścia do Agardu; w czasie *Ragnarök* zagra na rogu Gjallarhorn

Hertha (Nerthus) – bogini płodności i wszelkiego urodzaju, nazywana też Matką Ziemią

Hödr (Hodur) – syn Odyna, ślepiec, który nieświadomie zabił swojego brata Baldra

Hugin – kruk, Myśl Odyna

Jormungand (Midgarsorm) – wąż (smok) opasujący Midgard, zagrażający istnieniu świata

Jotum – olbrzym, gigant

Jotumheim – lodowa kraina olbrzymów

Kwasir (Kwaser) – uważany za najmądrzejszego człowieka świata, stworzony ze śliny Asów i Wanów jako znak ich pojednania. Krew z jego ciała, po zmieszaniu z miodem, posłużyła karłom do stworzenia „miodu poezji”, cudownego napoju, po którym każdy, kto go spróbował mógł stać się poetą.

Loki – bóg ognia i wszelkiego podstępu, twórca wszelkich potworów, utożsamiany później z Lucyferem (por. łac. lux, cis)

Midgard – siedziba ludzi

Mimir – prawdopodobnie wuj Odyna, pilnował źródła mądrości, które znajdowało się przy korzeniach Yggdrasila

Munin – kruk, Pamięć Odyna

Naglfar – statek z paznokci ludzi zmarłych, na którym w czasie *Ragnarök* wypłyną olbrzymi na ostatnią walkę z bogami

Nanna – matka lub żona Baldura, symbolizowała dobroć i piękno

Nidhögg – „kąsający lęk”, skrzydlaty wąż (smok) podgryzający korzenie Yggdrasila

Norny – boginie przeznaczenia, odpowiedniki greckich Mojr i rzymskich Parek

Nasströnd – siedziba zwana „wybrzeżem umarłych”, tu w pałacu zbudowanym z węży przebywają złoczyńcy; utożsamiane z wczesnochrześcijańskim wyobrażeniem piekła

Ragnarök – Zmierzch Bogów

Ratatosk – wiewiórka, która biegała po drzewie *Yggdrasil* przynosząc wiadomości

Surt – olbrzym ognia, pojawia się podczas *Ragnarök*

Tafli – złote tablice, które stanowiły narzędzie przeznaczenia

Thor – syn Odyna, bóg burzy i piorunów; drzewem jemu poświęconym był dąb.

Odyn – bóg wojny i poezji, najwyższy w panteonie nordyckich bóstw

Volva – wieszczka

Walhalla – pałac Odyna, miejsce przebywania poległych rycerzy

Walkirie – służki Odyna, zabierały z pola bitwy najdzielniejszych rycerzy do Wanhalli

Wanowie – starsza dynastia bogów nordyckich, pokonana przez Asów

Yggdrasil – drzewo, które stanowiło strukturę świata. Nazwa oznacza konia *Yggra*, czyli konia Odyna, którego *Yggr*-Straszny był jednym z przydomków

Ymir – praolbrzym, z którego narodził się świat

Nota bibliograficzna

Następujące rozdziały (podrozdziały) tej książki zostały przez autorkę przedstawione na konferencjach i w innych publikacjach:

1. Fragmenty z rozdziału *Król-Duch romantyczną sagą* stanowią kanwę artykułu *Obraz starca w Królu-Duchu Juliusza Słowackiego*, który ukaże się niebawem w Serii „Czarnego Romantyzmu”, w tomie *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha i M. Bajko, Białystok 2013.
2. Rozdział *Językowe związki Lilli Wenedy ze skaldycznym poematem „Krákumál”* – w formie skróconego artykułu – został opublikowany w tomie *Oblicza mediewalizmu*, pod red. A. Dąbrówki i M. Michalskiego, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2013.
3. Rozdział *Lilla Weneda jako mit puer-senex* – w znacznie przeformułowanej wersji – stał się artykułem zatytułowanym „Lilla Weneda” *Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. Problem z lekturą historyzoficzną dzieła*, opublikowanym w czasopiśmie naukowym „Świat Tekstów Rocznik Słupski” 2011, nr 9.
4. Podrozdział *A przed wiekami Ymir* żył był prezentowany w formie referatu na Konferencji Naukowej „Słowacki w perspektywie tradycji i nowoczesności” (Uniwersytet Warszawski w dniach 27-28 kwietnia 2010 r.) i jako artykuł – zatytułowany *Filiacje „Lilli Wenedy” Juliusza Słowackiego z mitami „Eddy” poetyckiej* – został opublikowany w tomie pokonferencyjnym *Słowacki w perspektywie tradycji i nowoczesności*, pod red. O. Kryszewskiego i przy współpracy A. Korycińskiej, Wydawnictwo AGADE, Warszawa 2011,

Summary

The purpose of my thesis – *Arcadia of the North. The Edda Myths in “Lilla Weneda” and “Król-Duch” of Juliusz Słowacki* – is to present the disintegration of the traditionally perceived topos of Arcadia in the late period of Słowacki’s writings *Lilla Weneda* and *Król-Duch*, as well as creating the specific shape of this topos that I call after Herder the Arcadia of the North. I relate this category of the Arcadia of the North with the mythology of the North. My research is to establish whether the transformation of the arcadic topos took place under the influence of the visualisation of the mythology of the North. The thesis is of micro-linguistic character because within the poetic language, the far going metamorphosis of Słowacki’s paraphrases are taken from mainly poetic *Edda*.

I introduce the methodology of the American researcher Margaret Schlauch, who tried to trace the influence of different versions of *Edda* (Polish, French, German and Latin) on Słowacki’s writings. The conclusions she arrived at, inspired me for further an analysis in this subject.

The benefit my research brings is to answer the traditionally posed question: What kind of versions of *Edda*, especially poetic *Edda* Słowacki might have been acquainted with, and which of these versions he might adapt and transform in his writings.

The first part of my thesis is entitled *The Poetry of Słowacki and Mythology of the North*. It also depicts the way Słowacki brought about the fragmentation of mythology of the North, what means he has broken it into pieces.

The first chapter is entitled *The Shape of Poetic Visions of Słowacki Created under the Influence of Völuspá Lied*. There I compared the poetic language of Słowacki with the poetic language of eddaic *Völuspá* lied. What is more, I took different versions of the eddaic texts: Latin, mainly by Resenius, Polish by Lelewel, French by Mallet, German by Majer and worked on them simultaneously.

I carried out a thorough research to find out whether Słowacki used the translations of the above mentioned authors or rather based on the original *Edda* text found in Latin language, which appeared to be also the source for other translators working on *Edda*.

In the second chapter – *The Linguistic Connections of “Lilla Weneda” with the Scaldic Poem “Krákumál”* – the comparative linguistic analysis has been carried out of Słowacki’s drama with the scaldic poem “*Krákumál*”. The latter which is translated into Latin is the only version most faithful to the original written in Icelandic language.

The second part of my thesis is entitled *Romantic Shape of Arkadia*. It presents the way fragmentation of mythology of the North done by Słowacki influenced and decomposed the Arcadian topos. Otherwords, the vision of Arcadia of the South has been transformed into the Arcadia of the North.

The first chapter interpreting *Lilla Weneda* is entitled “*Lilla Weneda*” as a *Puer-Senex Myth*. In my assessment this drama is not only the illustration of the myth of the conquest, what means the destruction of the Arcadia of the past and construction of its future vision. *The Lilla Weneda* is simply one of the versions of *Ragnarök* – the overwhelming catastrophe of the North.

In the second chapter of the second part of my thesis – entitled “*Król-Duch*” the *Romantic Saga* – I carried out research to find the elements of the Scandinavian saga. My comprehension of the concept of saga comprises not only stories called *sagen* but also a tale of the complicated and complex family relationships. The elements of saga make the Arcadia of the North the Arcadia – the community of men, where the heritage is passed over only in a masculine line from a king over to a king. Interpreting the poetic project of Słowacki I fully realise that in the process of formation of this male community in *Król-Duch* also significant role is played by women, the feminine characters in this poem.

Indeks Nazwisk

A

Abramowiczowa Zofia – 111, 372,
Adam z Bremy (właśc. Adam Bremeński) – 122, 368,
Adamiak Maria – 43, 60-61, 377,
Adamus Marian – 369,
Adler Emil – 62, 376,
Aeschylus – 319,
Alonso Dámaso – 231, 379,
Ampère Jan Jakub – 208, 368,
Anastasiewicz Bazyli – 59,
Anders Jarosław – 303, 379,
Andrzejewski Jerzy – 71,
Antochewicz Bernard – 376,
Apoloniusz z Tiany – 211,
Araszkiewicz Feliks – 382-383,
Arystoteles – 279,
Assorodobraj Nina – 42, 376,
Atterbom Per Daniel Amadeus – 71, 75-77, 379,
Augustyn z Hippony, św. – 140,
Ausonius Decimus Magnus – 119,

B

Bachofen Johann Jakob – 269, 373,
Backés-Clément Catherine – 286, 378,
Bajko Marcin – 6, 183, 218, 250, 388,
Baley Stanisław – 270, 359,
Ballanche Pierre-Simon – 253, 359, 373,
Baran Bogdan – 304, 378,
Barańczak Stanisław – 108, 329, 380,
Barszczewski Jan – 56, 366,
Bartl Carmen – 30,
Bauschatz Paul – 101,
Bednarowski Adolf – 212, 241-242, 359,

Beissner Friedrich – 376,
Beniowski Maurycy August – 68-69,
Berceo Gonzalo de – 229, 379,
Bethe Erich – 373,
Bielecki Jan – 228,
Bittner Konrad – 60-61, 378,
Bizior Magdalena – 272, 363,
Bjørnson Bjørnstjerne Martinus – 368,
Black Max – 272, 381,
Blair Hugh – 21, 32,
Blake William – 43,
Blumenberg Hans – 16, 192-198, 200, 355, 378-379,
Bode August – 91, 364,
Bolesław I Chrobry, król Polski – 280,
Bolesław II Śmiały, król Polski – 279,
Bonawentura, św. (właśc. Johannes Fidanza) – 218,
Bońkowski Hieronim Napoleon – 58, 375,
Borowski Andrzej – 211-212, 373,
Bouché Jean-Baptiste – 224, 368,
Bremmer Jan – 339, 373,
Brian, król Irlandii – 68,
Brodziński Kazimierz – 43-46, 60-64, 90, 376-377, 379,
Broniewski Władysław Kazimierz – 235,
Brückner Aleksander – 56, 375,
Brzozowski Jacek – 11, 347, 381,
Bugge Sophus Marius – 81, 318,
Bullet Jean Baptist – 208, 368,
Burns Robert – 52, 368,
Burzka-Janik Małgorzata – 222,
Bürger Gottfried August – 43,
Büsching Johann Gustav – 91, 364,
Bychowski Gustaw – 270, 286, 295-296, 336, 359,
Byron Georg Gordon – 32-33, 255, 265, 290, 363, 380,

C

Calderón de la Barca Pedro – 231-232,
Caravaggio Michelangelo Merisi da – 201,

Carlyle Thomas – 52, 368,
Cassirer Ernst – 192-193, 376, 378,
Cezar Gajusz Juliusz – 210, 368,
Chabas Juan – 229, 379,
Chake P. – 367,
Chateaubriand François-René de – 68, 206, 291, 363, 380,
Chmielowski Piotr – 207, 359,
Chojnacki Hieronim – 8, 14, 63-64, (69-77), 111-112, 140-141, 209-210,
212, 230, 359,
Chrostek Mariusz – 192,
Chrzanowski Ignacy – 211, 359,
Chwin Stefan – 308-309,
Ciechowicz Jan – 210, 362,
Cieśla-Korytowska Maria – 178, 253, 359,
Collinder Björn – 81, 369,
Compton Todd – 243, 316, 323-324, 326, 331, 373,
Cromwell Oliver – 52, 368,
Curtius Ernst Robert – 16, 108, 140, 211, 213-215, 220, 231, 240, 252-
253, 258-259, 373,
Cyceron (właśc. Marcus Tullius Cicero) – 140,
Cysewski Kazimierz – 187,
Czacki Tadeusz – 37, 47, 54-55, 374,
Czartoryski Adam Jerzy, książę herbu własnego – 33-34, 56, 366,
Czemiel Grzegorz – 212, 373,

Ć

Ćwikliński Ludwik – 212, 373,

D

Danek Danuta – 270, 359,
Danielewicz Anna – 250,
Dante Alighieri – 52, 229, 258-259, 368, 380,
Dawid Wincenty – 289-290, 366-367,
Dąbrówka Andrzej – 11, 266, 367, 388,
Delacroix Eugène – 265,
Deleuze Gilles – 277, 286, 296-298, 306, 308, 378,
Delille Jacques – 218, 380,

Denis Michael (Sined der Barde) – 20-21, 23-24, 91,
Derrida Jacques – 192, 197, 304,
Devine Adrian – 317, 369,
Dickens Karol Charles John Huffam – 336,
Dmochowski Franciszek Ksawery – 212-214, 246, 371,
Dmochowski Franciszek Salezy – 366-367,
Dobrzyński Gustaw – 280, 359,
Dołęga-Chodakowski Zorian (właśc. Czarnocki Adam) – 55, 58-60, 64,
374-375,
Dominik-Stawicka Donata – 260, 283, 359,
Duchińska Seweryna – 368,
Dumézil Georges – 142, 325, 369,
Dunin-Borkowski Aleksander Leszek – 366,
Dürer Albrecht – 156, 372,
Dzwonkowski Karol – 77,

E

Eliasz, prorok – 280,
Emerson Ralph Waldo – 51, 380,
Engeström Wawrzyniec – 368,
Erischen Nyt – 89,
Eurypides – 319,

F

Farysej Joanna – 223, 381,
Filek Małgorzata – 209, 290, 359,
Filostratos Flawiusz – 211,
Fleck Jere – 325-326,
Floryan Władysław – 358,
Fouqué Friedrich de la Motte – 91, 364,
Frank Manfred – 348, 378,
Freud Sigmund – 301, 329, 335, 378,
Freund Hermann Ernst – 80,
Friedrich Caspar David – 218,
Fryderyk I Barbarossa, król Niemiec – 33,
Fryderyk III Oldenburg, król Danii i Norwegii – 92,
Frye Northrop – 301,

Fuhrmann Manfred – 193, 378-379,
Furmanek Emilia – 156,

G

Gacowa Halina – 359,
Gadamer Hans Georg – 304, 378,
Gaj Ryszard – 70,
Galay Jean-Luis – 306,
Galileusz (właśc. Galileo Galilei) – 194,
Gałęcki Jerzy – 62, 376,
Gates Eunice Joiner – 231, 381,
Gay Peter – 301,
Gazda Grzegorz – 303, 382,
Geijer Gustaw – 73-75,
Gerstenberg Heinrich Wilhelm von – 21-22, 34, 54, 369,
Gérard François Pascal Simon – 10,
Gieysztor Aleksander – 375,
Gilbert Horace – 380,
Gilbert Wakefield – 380,
Girard René – 299, 323, 332, 378,
Girodet Anne-Louis – 51,
Givone Sergio – 199, 378,
Gluck Willibald Christoph – 343,
Głowiński Michał – 117, 307, 359, 385,
Goethe Johann Wolfgang von – 25, 28, 43, 71, 77,
Goliński Zbigniew – 32, 376,
Goszczyńska Mirosława – 323, 378,
Goszczyński Seweryn – 32, 55, 186, 366, 370, 380,
Göranson Julius Axel – 89,
Góngora y Argote Luis de – 231,
Górski Artur – 51, 380,
Górski Konrad – 382,
Grabowska Maria – 358,
Grajnert Józef – 367,
Graves Robert – 294, 373,
Gräter Friedrich David – 66, 68, 90-91, 169, 171, 364,
Grebel Antoni – 233, 372,

Greenway Jenniefer – 266, 367,
Grimm Jacob Ludwig Karl – 66-67, 265-266, 267, 364, 367-368,
Grimm Wilhelm – 367,
Gronowska Anna – 325, 369,
Grün Anselm – 327, 382,
Guattari Félix – 277, 286, 296-298, 306, 308, 378,
Gustaw IV Adolf, król Szwecji – 72,
Gutenberg Johannes Gensfleisch – 385,
Gutowski Wojciech – 6,
Gwalbert Jan, św. – 175, 210,

H

Hahn Wiktor – 66, 68, 205-208, 232, 244, 253, 264-265, 358, 360,
Halkiewicz-Sojak Grażyna – 150,
Hamann Johann Georg – 19, 50,
Hamel Anton Gerard van – 99, 369,
Hanka Václav – 374,
Heaney Seamus Justin – 303-305,
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 341,
Heimeran Ernst – 213, 371,
Heine Friedrich Wilhelm – 78,
Herder Johann Gottfried von – 8, 12-13, (19-25), 29, 32, 50, 53, 60-62, 68,
91, 355, 376, 378-379, 389,
Hermann Palsson – 318,
Herrick Robert – 263, 380,
Hezjod z Beocji – 26-27,
Hieronim ze Strydonu, św. – 140,
Hillman James – 212, 373,
Hłasko Marek – 71,
Hoesick Ferdynand – 333, 380,
Holtsmark Anne – 99,
Homer – 16, 20-21, 25-26, 29, 32, 34, 51, 116, 204, 212-213, 233, 235-
236, 238-246, 259, 314-316, 319, 334, 359, 371-374,
Hopkins Gerard Manley – 329-330, 380, 383,
Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) – 55, 257, 263, 372,
Hölderlin Friedrich – 376,
Hugo Victor Marie – 33, 265,

Hutten Ulrich von – 222,

I

Inglot Mieczysław – 265, 360,

Ittar Henryk – 310-311,

Iwazkiewicz Jarosław – 12, 383,

Izdebska Agnieszka – 303, 382,

J

Jagielski Ludwik – 367,

Jakubiszyn-Tatarkiewicz Anna – 48, 377,

Jan, św. autor Apokalipsy – 85, 156, 158, 160-162, 164, 167-168, 259,

Jan Chrzyciel, św. – 280,

Jan III Sobieski, król Polski – 42,

Janicka Anna – 5-6,

Janik Michał – 114,

Janion Maria – 8, 12, (35-66), 112-113, 205, 235, 279, 289, 299, 306-307,

310, 316, 320, 333, 363, 369, 382-383,

Jankowski Władysław – 114,

Januskiewicz Michał – 199,

Japola Józef – 272, 381,

Jarecki Kazimierz – 339, 373,

Jähnig Dieter – 378,

Jellenta Cezary – 224, 360,

Jezus Chrystus – 40, 84-85, 87, 92, 111, 156, 168, 175, 253-254, 256-257,

267, 283, 317, 329, 348, 386,

Johnson Samuel – 52, 368,

Johnstone James – 169, 364,

Jónsson Guðmundur – 82,

Jurewicz Oktawiusz – 372,

Juvenus (właśc. Gaius Vettius Aquilinus Juvenus) – 140,

K

Kadłubek Wincenty – 288,

Kalinowska Maria – 6, 11, 222, 272, 294, 318, 360, 362-364,

Kamionka-Straszak Janina – 289-290, 292, 369,

Kapełuś Helena – 315, 382,

Kardyni-Pelikánová Krystyna – 234, 360,
Karłowicz Jan – 160, 385,
Karol XII Wittelsbach, król Szwecji – 367,
Karol XIV Jan, król Szwecji i Norwegii – 77,
Karol XV Bernadotte, król Szwecji i Norwegii – 77,
Karpínski Franciszek – 32, 218, 380,
Karpluk Maria – 181, 385,
Kasprowicz Jan – 371,
Katarzyna II Wielka, cesarzowa Rosji – 61,
Kaźmierczak Zbigniew – 6,
Kiciński Bruno – 103, 372,
Klaczko Julian – 333, 380,
Klaudian Klaudiusz – 215, 217, 372,
Kleiner Juliusz – 8, 14, (32-35), 66-67, 95, 114, 141, 166, 208-209, 211,
232, 237, 244, 253, 255, 265, 280, 295, 307, 315, 358-360, 382-383,
Klemens Aleksandryjski (właśc. Titus Flavius Clemens) – 253,
Klin Eugeniusz – 43, 60-61, 377,
Klingemann August Ernest Fryderyk – 218,
Klopstock Friedrich Gottlieb – 16, 19, 21-23, 34, 50, 53-54, 196, 309, 376, 379,
Kniaźnin Franciszek Dionizy – 33, 366,
Knox John – 52, 368,
Koch Julius – 215, 372,
Kochanowski Jan – 216, 263, 380,
Kojśiewicz Ferdynand – 55, 374,
Kołaczkowski Andrzej Marian – 83, 370,
Kołątaj Hugo Stumberg – 54-55, 374,
Koltoniak Adrian – 186,
Konik Eugeniusz – 368,
Kopania Kamil – 192,
Kopernik Mikołaj – 11, 194,
Korotkich Krzysztof – 6, 115, 156, 183, 218, 230, 234, 256, 361, 388,
Korycińska Aneta – 388,
Kosegartens Ludwig Gotthard – 21,
Kosofsky Sedgwick Eve – 336-337, 340, 382,
Kossak Zofia – 71,
Kostkiewiczowa Teresa – 32, 117, 376, 385,
Kostrzewski Janusz – 321, 375,

Kostuch Lucyna – 113, 344,
Kotliński Andrzej – 178, 186, 192,
Kott Jan – 210-211, 360,
Kowal Grzegorz – 199,
Kowalczyk Alina – 6, 50, 186, 360, 377, 381,
Kowalski Grzegorz – 6, 212, 230, 273, 360, 362,
Kozmian Kajetan – 217-218, 380,
Krasicki Ignacy – 32,
Kraśński Zygmunt – 34-35, 56, 69, 71, 244, 255, 264, 361,
Kraszewski Józef Ignacy – 300, 305, 380,
Krebs Johann Babtiste (Kerning J.) – 254,
Kretschmann Rudolf – 20, 24-25,
Krokiewicz Adam – 339, 371,
Kroll Wilhelm – 339,
Kropiński Ludwik – 59,
Krókowski Jerzy – 103, 372,
Krukowska Halina – 6, 186, 199, 250,
Kryński Adam – 160, 385,
Krysowski Olaf – 388,
Krzczykowski Henryk – 294, 373,
Krzemieniowa Krystyna – 50, 194, 377,
Krzyżanowska Zofia – 358,
Krzyżanowski Julian – 65, 263, 358, 380,
Ksenofont z Aten – 339,
Kubiak Jacek – 376,
Kubiak Zygmunt – 119, 371,
Kudelska Dorota – 218, 361,
Kuhn Hans – 365,
Kukiełko Dariusz – 6,
Kulczycka Dorota – 221, 361,
Kurkiewicz Marek – 172,
Kurkowska Magdalena – 61,
Kuziak Michał – 6,
Kuźniar Jan – 358,
Kwieciński Kazimierz Zbigniew – 114,

L

Labuda Gerard – 84,

Lacan Jacques – 329, 340-341, 382,
Lelewel Joachim – 8, 15, 34, 42, 44, 47, 55, 66-67, 87, (89-90), 94-95, 98-
100, 102, 104-106, 123-125, 127, 133, 136-137, 141, 143, 149-150, 155,
157-158, 160, 164-165, 168-169, 171, 208, 247, 283, 318, 364-365, 376, 389,
Lengauer Włodzimierz – 338-340, 373,
Lewestam Fryderyk Henryk – 205-208, 374,
Lewis Clive Staples – 215, 382,
Libera Leszek – 6, 220, 225-227, 361,
Libera Zdzisław – 358,
Lichański Jakub Zdzisław – 145, 381,
Lindow John – 82,
Lipnik Wanda – 192, 379,
Lipska Ewa – 223, 381,
Litwiniuk Jerzy – 293, 371,
Lönnroth Nils Erik Magnus – 288, 303, 382,
Lubertowicz Zygmunt – 218, 361,
Lukács Georg – 378,
Lukian z Samosat – 140,
Lul Marcin – 6, 234-235, 361,
Luter Marcin – 52, 368,

Ł

Łada-Zabłocki Tadeusz – 55, 367,
Ławski Jarosław – 6, 11, 14-15, 63, 115, 156, 183, 188, 199, 212, 218,
228-230, 234, 250, 254, 256, 304, 361-362, 388,
Łempicki Zygmunt – 322, 378, 382,
Łubieniewska Ewa – 286, 296, 361,
Łukasiewicz Małgorzata – 270, 362,
Łukasz, św. Ewangelista – 259,

M

Maciejewski Marian – 49, 370,
Maciejowski Waclaw – 205-206, 208, 374,
Macios Tomasz – 32, 366, 370,
Macpherson James – 20, 22, 32, 51, 67, 366, 370,
Madyda Władysław – 239, 372,
Magnussen Arne – 82-83,

- Mahomet, prorok – 52, 259, 368,
Majchrowski Zbigniew – 112, 210, 362, 382,
Majer Friedrich – 8, 15, 66, 90, (91-92), 94-95, 98-100, 124, 149, 154-155, 157, 159, 164-165, 168-169, 365, 389,
Majewska Barbara – 33, 370,
Majewska Renata – (5-390), 13, 24-25, 27, 35-36, 38, 43-46, 48, 50-52, 55-56, 60-62, 64, 66-67, 70-71, 74, 76, 83, 87-88, 106-107, 109, 111, 117, 119, 122, 127, 129-132, 138, 140, 142, 155, 163, 167, 169-170, 172, 195-197, 199, 205, 207, 209, 211-213, 219-220, 225-226, 229, 233-234, 237-238, 240-241, 243, 254, 259, 261, 266, 270-271, 274, 278, 281-284, 289, 292, 294-297, 299-300, 305, 313, 315-316, 318-320, 322, 330, 333, 336, 341, 355, 359, 388,
Makowski Stanisław – 308,
Malczewski Antoni – 49, 69, 187, 228, 361,
Mallet Paul Henri – 8, 15, 20, 22, 34, 51, 66-67, (87-89), 90, 94-100, 107, 150, 153, 157-160, 164, 168-169, 171-172, 365, 368, 389,
Małecka Anna – 52,
Małecki Antoni – 206-207, 209, 212, 361, 371, 375,
Marciniak Anna – 84,
Maria, Matka Chrystusa – 158, 257, 268, 317, 386,
Markowski Michał Paweł – 30,
Marks Karol Heinrich – 382,
Marmier Xavier – 53, 289, 368-369,
Marquard Odo – 379,
Marszałek Adam – 294, 362,
Marszałek Robert – 194, 378,
Martens Ekkehard – 194, 377,
Martin Leonard C. – 263, 380,
Marvell Andrew – 108, 380,
Maślanka Julian – 58, 374,
Matuszewski Ignacy – 280, 361,
Maurer Henryk – 114,
Meid Wolfgang – 112, 370,
Merton Thomas – 327, 383,
Meurling Magnus Georg – 365,
Michalski Maciej – 388,
Michelet Jules – 46,
Mickiewicz Adam – 33, 40-41, 44, 55-56, 62-63, 66, 71-77, 218, 220,

222-223, 265, 280, 290, 299, 360-361, 381-384,
Milewska Hanna – 341, 374,
Millé Giménez Juan – 231,
Miłosz Czesław – 71, 281,
Mochnacki Maurycy – 35, 37-39, 42, 45-47, 49, 55, 64-65, 376-377, 379,
Monat Henryk – 207, 361,
Mone Franz Josef – 267, 370,
Monnerot Jules – 70,
Monteskiusz (właśc. Montesquieu Charles Louis de Secondat) – 49,
Morawski Franciszek – 367,
Morawski Kazimierz – 380,
Morsztyn Jan Andrzej – 144, 258,
Mozart Wolfgang Amadeusz – 40,
Much Rudolf – 369,

N

Nalepa Marek – 6,
Namowicz Tadeusz – 61, 376,
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francji – 51-52, 368,
Naruszewicz Adam – 381,
Nawarecka Lucyna – 294, 362,
Näsström Britt-Mari – 142, 370,
Neckel Gustav – 365,
Nerman Birger – 82, 370,
Nerval Gérard de – 253,
Neumann Wilhelm – 91, 364,
Newlin-Wagner Tadeusz – 377,
Niedźwiedzki Władysław – 160, 385,
Nielubowicz Mateusz – 54,
Niemcewicz Julian Ursyn – 33, 381,
Nietzsche Friedrich Wilhelm – 52, 199-200, 267, 377,
Nilsson Nils Åke – 12, 289, 369, 383,
Nordal Sigurdur – 84,
Norwid Cyprian Kamil – 33, 65,
Novalis (właśc. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) – 199-200, 253, 322, 359, 377,
Nowak Zbigniew Jerzy – 43, 376,

Nowicka Elżbieta – 6, 192, 376,
Nowicka-Jeżowa Alina – 75, 384,
Nyerup Rasmus – 66, 90-91,

O

Obiedzińska Teresa – 111, 373,
Oehlschläger Adam Gottlob – 368,
Okolów Stefan – 261, 372,
Okopień-Sławińska Aleksandra – 117, 385,
Oktawian August, cesarz Rzymu – 111,
Olech Barbara – 361,
Olejniczak Józef – 281, 383,
Olimpiodor z Teb – 257,
Orgelbrand Samuel – 205,
Ortega y Gasset José – 70,
Orygenes – 140,
Otton III, cesarz rzymski – 286,
Otwinowska Barbara – 111, 373,
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) – 24-25, 55, 85, 103-104, 112-113, 214, 217, 372,
Ozorowski Edward, Abp – 6,

P

Panasiuk Ryszard – 194, 379,
Paprocka-Podlasiak Bogna – 250, 318, 360,
Parandowski Jan – 108, 239, 372,
Patro-Kucab Magdalena – 43,
Paulinus z Noli, św. – 140,
Pawlikowski Jan Gwalbert – 155, 278-279, 282-283, 299, 307, 314, 359, 362,
Pelc Jerzy – 358,
Percy Thomas – 34, 365,
Peter Michał – 114,
Petri Thomae – 93,
Pęcherski Cezary, ks. – 379,
Piaś Kołodziej – 280-282, 285-286, 318, 331,
Picasso Pablo Ruiz – 308-309, 311-312,
Piekarczyk Stanisław – 142, 370,

Pietrzak-Thébault Joanna – 6,
Pigoń Stanisław – 37, 299, 375,
Pilch Urszula M. – 250,
Pilcicki Hubert – 6,
Pilewicz Anna – 115,
Pindar – 338,
Pinkerton John – 66, 89, 368,
Piotr, św. Apostoł – 259, 318,
Piotr I Aleksiejewicz Wielki, car Rosji – 61,
Piotrowska Magdalena – 192,
Piwińska Marta – 189, 210-211, 296, 362,
Piwkowski Włodzimierz – 310-311, 383,
Plater Emilia – 281,
Platon – 75, 112, 140, 257, 261, 308, 319, 372,
Plezia Marian – 385,
Pliniusz Starszy (właśc. Gaius Plinius Secundus) – 112,
Płoszewski Leon – 55, 381,
Płuciennik Jarosław – 303, 382,
Polibiusz (właśc. Polybios z Megalopolis) – 210,
Połujański Aleksander – 206, 374,
Pompidou Georges Jean Raymond – 311,
Pope Alexander – 212, 372,
Popławski Mieczysław Stanisław – 111, 383,
Porębowicz Edward – 380,
Posor Monika – 43, 60-61, 377,
Potocki Leon – 289, 369,
Potocki Stefan – 381,
Poussin Nicolas – 202, 352,
Prokopiuk Jerzy – 377-378,
Proust Marcel – 224,
Przybylski Jacek Idzi – 233, 372,
Przybylski Ryszard – 14, 216, 233, 236, 238-239, 241, 258, 362, 383,
Przychocki Gustaw – 261, 372,
Przychodniak Zbigniew – 376,
Pudłocki Tomasz – 192,
Puszkin Aleksander Siergiejewicz – 290,
Pyczek Waclaw – 349,

R

Radjusz Tadeusz – 177, 385,
Radziwiłłowa Helena – 310, 383,
Rakowiecki Benedykt – 58,
Read John – 70,
Reicher-Thonowa Gizela – 14,
Resen Peter Johann – 92,
Resenius Peterius – 15, 22, 87-89, 91, (92-93), 94, 96-100, 102-105, 109,
122-123, 125-127, 131, 133-134, 137-139, 142-143, 145-146, 150, 152-
153, 156, 158-160, 162-165, 167-168, 219, 365, 389,
Reszke Robert – 378,
Ritz German – 254, 270-272, 362,
Romanek Michał – 299, 378,
Ronsard Pierre de – 262, 381,
Ros Jerzy – 81-85, 370,
Ross Marc C. – 112,
Rousseau Jean-Jacques – 32, 52, 368,
Runeberg Johan Ludvig – 77,
Rupé Hans – 213, 371,
Rudaś-Grodzka Monika – 300, 375,
Rusek Iwona E. – 183, 212, 362,
Rühs Friedrich – 66, 91, 318,
Rymkiewicz Jarosław Marek – 16, 108, 119, 215, 217-218, 224, 229, 234,
257, 261, 354, 362, 383,
Rymkiewicz Wawrzyniec – 377,
Rzepicha, żona Piasta – 281-283, 286,
Rzepiela Michał – 385,

S

Sacks Peter M. – 302, 383,
Saemund inn Frodi – 82, 92,
Safarewicz Jan – 239, 372,
Saganiak Magdalena – 309, 362,
Sand George – 254, 381,
Sandauer Artur – 381,
Sarbiewski Maciej Kazimierz – 144-145, 381,
Sarwa Andrzej – 283, 365,

- Saville Julia F. – 329, 383,
Sawicka-Lewczuk Barbara – 262,
Sawrymowicz Eugeniusz – 210, 354, 359, 362,
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von – 29-31, 194, 373, 377-379,
Schiller Johann Christoph Friedrich von – 43, 71,
Schjødt Peter Jens – 99, 142, 370,
Schlauch Margaret – 8, 15, (66-69), 89-90, 169, 171-173, 184, 253, 267,
362, 370, 389,
Schlegel Friedrich Karl Wilhelm von – 8, 16, 25, (26-31), 34, 50, 52, 196,
315, 329, 331, 347, 349, 355,
Schnädelbach Herbert – 194, 377,
Schreiber Paweł – 272, 362,
Schulz Walter – 379,
Schütze Gottfried – 22,
Seneka Młodszy (właśc. Lucius Annaeus Seneca) – 221, 364,
Seweryn Agata – 341, 363,
Sextus Empiricius – 339, 371,
Siek Stanisław – 270-271, 336, 363,
Siemieński Lucjan – 51, 56, 289, 374,
Silvestris Bernardus – 215, 217,
Simek Rudolf – 151, 318, 385,
Sinko Tadeusz – 371,
Siwicka Dorota – 189,
Siwiec Magdalena – 253,
Skorochód-Majewski Walenty – 58,
Skuczyński Janusz – 272, 363,
Skwarczyńska Stefania – 226, 383,
Sławiński Janusz – 117, 385,
Słoczyński Henryk Marek – 47,
Słowacka Salomea (secundo voto Bécu) – 286,
Słowacki Juliusz – (5-364),
Słupecki Leszek Paweł – 82-86, 99, 101-102, 105-106, 112, 117, 122-123,
128, 138, 141-143, 151, 158, 170, 172, 219, 248, 260, 268, 283-284, 288-
289, 292, 321, 325, 339-340, 370-371,
Snorri Sturluson – 82-83, 85, 87, 89-90, 92, 99, 106, 158, 283, 364-365,
Sobolewska Anna – 12, 369, 383,
Sofokles – 70, 269, 286, 291, 293, 297-298, 301, 308-309, 319, 336, 346, 378,

Sokalska Arlena – 266, 367,
Sokolski Jacek – 145,
Sokołowski Mikołaj – 6, 11, 199, 222-223, 254, 278-279, 305-308, 320,
322, 327-328, 361-363, 383,
Sommer Piotr – 303, 305, 379,
Sondel Janusz – 385,
Spinoza Baruch – 30,
Staël-Holstein Anne Luise Germaine de – 32, 48-49, 289, 377,
Staff Leopold – 381,
Stagnelius Erik Johan – 73,
Stanisław ze Szczepanowa, św. – 279-280,
Starnawski Jerzy – 192, 382-383,
Stefański Lech Emfazy – 381,
Steisland Gro – 99, 138, 371,
Stempowski Jerzy – 281,
Stieblin-Kamiński Michał – 293, 371,
Strabon – 210,
Strich Fritz – 16, 19, 21-22, 25-31, 50, 196, 309, 315, 322, 331, 347, 379,
Strzelecki Władysław – 261, 372,
Strzetelski Jerzy – 366,
Strzyżewski Mirosław – 230,
Suchodolska Ewa – 384,
Sulzer Johann Georg – 32,
Suphan Bernhard von – 12, 61, 376,
Surowiecki Wawrzyniec – 374-375,
Sveinsson Brynjolfur, bp – 82,
Szafarzyk Paweł Józef – 58, 375,
Szajnocha Karol – 46-47, 205, 287-288, 375,
Szekspir William – 52, 221, 336, 358, 364, 368,
Szladowski Marek – 6,
Sztachelska Jolanta – 6,
Szturc Włodzimierz – 6,
Szykowska Anna – 212, 373,
Szykowski Marian – 8, (32-35), 371,
Szymborska Wisława – 71,

Ś

Śliwiński Artur – 37, 377,
Śliwiński Marian – 49, 379,
Śmiały Mieczysław – 279, 292,
Śniadecka Ludwika – 295,
Śniadecki Jan – 41,
Śnieżko Dariusz – 162, 373,
Świderkówna Anna – 261, 372,
Świdarska Ewa – 183, 188,

T

Tacyt (właśc. Publius Cornelius Tacitus) – 54, 112, 142, 369,
Tarnowski Stanisław – 211, 363,
Tatara Marian – 283-284, 363,
Tatarkiewiczowa Anna – 380,
Tegnér Esaias – 73, 289-292, 367-368,
Teodorowicz-Hellman Ewa – 75, 384,
Teokryt z Syrakuz – 215,
Thévoz Michel – 307, 384,
Thierry Augustin – 46, 369,
Thorgilsson Ari – 84,
Tibullus Albus – 261-262,
Tigerstedt Eugène Napoléon – 72, 74, 384,
Towiański Andrzej Tomasz – 66,
Tretiak Andrzej – 51, 206, 363, 380,
Troszyński Marek – 178, 319, 359, 363,
Turczyn Małgorzata – 40,
Turowski Stanisław – 207-210, 363,
Twerski Michał Jarosławicz, książę twerski, włodziemski, św. – 306, 358,
Tyminiecki Konstanty – 32, 366,
Tyrmand Leopold – 71,
Tyszyński Aleksander – 206,

U

Uchański Jakub, Abp – 156, 372,
Ugglä Andrzej Nils – 8, (69-77), 384,
Urbańczyk Stanisław – 375,

Urbański Piotr – 145, 381,

V

Vico Giambattista – 195,

Vincenz Stanisław – 281,

Volkmann-Schluck Karl-Heinz – 373, 379,

Voss Johann Heinrich – 30,

Vries Jan de – 85, 283, 385,

W

Wagner Richard – 16, 19-20, 34, 40, 47, 85, 196, 232-233, 309, 344, 379,

Walicki Andrzej – 60, 384,

Wałęga Stanisław – 291-292, 367,

Wasilewski Zygmunt – 55, 380,

Weiher Anton – 371,

Wenerska Wioleta A. – 321, 326, 375,

Wergeland Henryk – 77,

Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) – 55, 111-113, 213, 259, 372, 383,

Wesołowska Elżbieta – 221-222, 364,

Weyssenhoff-Brożkowa Krystyna – 385,

Węclawowicz Zbigniew – 367,

Wieland Christoph Martin – 25,

Wiernikowski Jan – 289, 367,

Wikarjak Jan – 104, 214, 372,

Williams Anne – 301, 384,

Williamson George S. – 267, 318, 371,

Wilken Ernst – 366,

Wilpert Gero von – 54, 385,

Winkler John J. – 338,

Wirtemberska Maria – 33, 367,

Witkiewicz Stanisław Ignacy – 71,

Witkowska Alina – 8, 12-13, (35-66), 204, 277, 280-281, 298, 336, 354, 384,

Wittlin Józef – 281,

Witwicki Stefan – 281, 380,

Władysław I Łokietek – 381,

Wojciech Sławnikowic, św. – 280,

Wojciechowski Tadeusz – 47, 375,

Wolf Friedrich August – 29, 315,

Wójcicki Kazimierz Władysław – 205, 385,
Wójtowicz Henryk – 212, 233, 236, 238, 241, 374,
Wroncka Magdalena – 381,
Wujek Jakub, ks. SJ. – 156, 158-161, 168, 372,
Wyspiański Stanisław – 33,

Z

Zabielski Łukasz – 212, 218, 362,
Zabierowski Stanisław – 85, 212, 232, 254-255, 265-266, 363,
Zadura Bohdan – 303, 379,
Zajączkowska Natalia – 6,
Zaleski Dyonizy – 380,
Zaleski Józef Bohdan – 281, 380,
Zaleski Marek – 11, 302, 384,
Załuska-Strömberg Apolonia – 81-84, 87, 93, 366-367,
Zborowski Samuel – 272, 291, 358, 363,
Zeidler-Janiszewska Anna – 192, 197-198, 378-379,
Zielińska Marta – 189,
Zieliński Jan – 336, 363,
Ziemba Kwiryna – 263,
Ziemowit, książę Polan – 279, 282, 284,
Zmorski Roman – 56, 289, 321, 366, 368, 375,
Zug Szymon Bogumił – 310-311,
Zwierzyński Leszek – 156, 255-256, 364,

Ż

Žižek Slavoj – 340-341, 343-344, 374,

Ż

Żeleński-Boy Tadeusz – 291, 380,
Żmigrodzka Maria – 306, 363,
Żółkiewski Stanisław – 381,
Żuławski Juliusz – 380,
Życzyński Henryk – 64, 377,
Żydanowicz Zofia – 384,

