Iwona E. Rusek
Warszawa

Dialogi pisarzy młodopolskich z *Lillą Wenedą* Juliusza Słowackiego

Każda epoka i kształtujące ją pokolenie odczuwa potrzebę autodefinicji, która wiąże się ze zmianą dotychczasowego, tj. zastanego systemu wartości. Transformacja oraz jej charakter mają na celu udrożnienie kanałów społeczno-kulturowych, w których zaistnieć może przestrzeń dla nowych zupełnie inicjatyw, dających swobodny wyraz wszystkiemu, co targa duszą.

Młodopolanie szukali idei, która pozwoliłaby w najdoskonalszy sposób sformułować esencję ich bytu, a także ugruntować poczucie narodowej tożsamości. Odcinając się od pozytywistów[1], w romantyzmie właśnie dostrzegli identyczną ze swą epoką strukturę, a także zaczątek znanych im procesów o wymiarze społecznym, kulturowym, ekonomicznym, politycznym[2], przede wszystkim zaś literackim. To na tym polu podobieństwa z romantyczną sztuką: „jej indywidualizmem, liryzmem, swobodą formy oraz konwencji"[3], okazały się najbardziej spójne z poczuciem generacyjnego przeżycia i potrzebą jego artystycznego wyrazu[4]. I tak na przykład Artur Górski w cyklu artykułów ogłoszonych na łamach krakowskiego „Życia" nawiązywał do rewolucyjno-narodowej myśli romantycznej[5], zaś

[1] W swoim radykalizmie zdawali się młodopolanie nie spostrzegać, że związek między romantyzmem a pozytywizmem nigdy tak naprawdę nie został zerwany. Pisze o tym m.in. E. Warzenica, *Pozytywistyczny „obóz młodych" wobec tradycji wielkiej polskiej poezji romantycznej (lata 1866–1881)*, Warszawa 1968.

[2] T. Weiss, *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*, Warszawa 1974, s. 299.

[3] K. Wyka, *Charakterystyka okresu Młodej Polski* [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1968, s. 13.

[4] Należy w tym miejscu zaznaczyć, że wśród młodopolan obecni byli także krytycy romantycznej genealogii epoki, wśród nich m.in. A. Nowaczyński; na ten temat zob. A. Kieżuń, *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*, Białystok 1993 oraz tejże, *Drogi własne: o twórczości młodopolskiej Artura Górskiego*, Białystok 2006.

[5] J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1963, s. 9.

Edward Porębowicz w studium *Poezja polska nowego stulecia* stwierdzał, co następuje:

> Wobec tylu a tylu analogii, począwszy od samej zasady idealizmu a skończywszy na szczegółach techniki artystycznej [...], rodzi się pytanie, czy my wstępujący w nowe stulecie naprawdę przeżyliśmy romantyzm? Czy raczej nie płyniemy w nim ciągle, ominąwszy kilka złudzeń lądu stałego (pozytywizm, parnasizm, itp.) i jeno nie zdajemy sobie z tego sprawy? [...] Być więc może, iż to, co dziś oglądamy, jest dopełnianiem się romantyzmu. Neoromantyzm lub neoidealizm – tak zatem określić wypada kierunek poezji polskiej u progu nowego stulecia[6].

Jak widać, głosy te wyrażały pogląd, że dla młodego pokolenia romantyzm stanowił żywą tradycję, przy pomocy której realizowane być mogły podstawowe zagadnienia związane z metafizyką bytu, kulturotwórczą siłą sztuki, ideą indywidualnego i zbiorowego doskonalenia, słowem, tym wszystkim, co w ujęciu młodopolskich twórców stanowiło wykładnię uniwersalnej prawdy o człowieku[7]. W naturalny więc sposób pojawiła się potrzeba objęcia tych artystyczno-filozoficznych poczynań czyimś patronatem. Szukano kogoś, kto łączyłby estetyczne wyżyny z głębią wrażliwości; kogoś, kto w swoich dziełach z łatwością operowałby symbolem, a jednocześnie zaskakiwał realizmem najdrobniejszego detalu; szukano wreszcie kogoś, kogo życie świadczyłoby o mistycznym przeistoczeniu i duchowym rozwoju[8]. Tym kimś okazał się Juliusz Słowacki. To intuicyjne, jak by się zdawało, przekonanie ugruntowała nie tylko myśl krytyczna Piotra Chmielowskiego[9], lecz przede wszystkim studium *Słowacki i nowa sztuka* Ignacego Matuszewskiego. Twórczość autora *Kordiana* pojmowana ze względu na swą plastyczność, muzyczność oraz wyrafinowaną symboliczno-filozoficzną strukturę, rewelacyjnie wprost wpasowywała się w tak ważną dla ówczesnych metafizyczną świadomość przyznającą prymat wpisanej w literaturę filozofii. Pogląd ten miał źródło w przeświadczeniu, iż nauka i sztuka to dwie dziedziny, w których przejawia się ludzka aktywność. Dlatego też uważano, że sztuka, w której dominuje intuicja i wyobraźnia, zaspokaja potrzeby nie tylko estetyczne, lecz przede wszystkim poznawcze[10]. Stąd wzięła początek modernistyczna filozofia poznania, na którą składał się pogląd dotyczący ewolucji ducha oraz rozważania na temat sztuki ujmowanej jako czynnik umożliwiający rozwój. Jeśli idzie o tę ostatnią kwestię, to rozpatrywano ją również w kontekście romantycznych koncepcji, spośród których naj-

[6] E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki" 1902, z. 1, s. 77 i n.

[7] R. Padół, *Neoromantyczny neomesjanizm*, 1: *Dziedzictwo Romantyzmu* [w:] *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995; H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976, s. 12, 15; K. Ratajska, *Neomesjanistyczni spadkobiercy Mickiewicza*, Łódź 2010.

[8] „W Mickiewiczu, Słowackim, Norwidzie odsłania się właśnie treść romantyzmu polskiego i żyje ona bezpośrednio w duszy ich i oni samem życiem swojem, całą nieprzymusowością swego tworzenia dają jej świadectwo", S. Brzozowski, *Filozofia polskiego romantyzmu*, Lwów 1924, s. 43 [podkr. – I. E.R.].

[9] T. Weiss, dz. cyt., s. 19.

[10] H. Floryńska, dz. cyt., s. 16, 17, 18, 46.

bardziej nośna okazała się ta, która wskazywała jako kolebkę duchowego rozwoju świat helleński[11]. Słowacki obcował z nim w trakcie lektury[12], a także podczas podróży, co sprawiło, że droga duchowego poznania w naturalny zupełnie sposób wiodła go przez Grecję[13], a Platon i jego teksty odkryły przed nim transgresyjną moc wyobraźni[14]. Przede wszystkim jednak starożytny myśliciel wtajemniczył autora *Balladyny* w sakralną czynność mitotwórstwa, gdyż nie tylko przeniósł prawdę z dziedziny zmysłów do sfery „wizji duchowej", lecz uzmysłowił mu, iż najważniejsze prawdy, zasady moralne i filozoficzne oraz symbole kosmiczne można, a nawet powinno się wyrażać w mitach, które w ten sposób przybierają formę symbolicznych opowieści lub alegorycznych parabol[15]. Młodopolanom chodziło więc o prawdę i poznanie, o – jak pisał Brzozowski – „filozofię duchowości piękna jako prawdziwego pomiędzy duchem a bytem, czyli piękna pojętego jako organ życia i rozwoju duchowego"[16]. Mit, który dysponuje wiedzą na temat świata[17] i człowieczej egzystencji, łączy w swej strukturze poziom duchowy z materialnym, boski z ludzkim, zwierzęcy z roślinnym. Słowacki sięgał do mitu, gdyż umożliwiał mu on zrozumienie praw, wedle których funkcjonuje ludzka rzeczywistość, zaś przede wszystkim dotknięcie tajemnicy życia i związanej z nią kwestii duchowego rozwoju. Tekstem najpełniej realizującym założenia mitu wedle powyżej formuły jest w moim pojęciu *Lilla Weneda*, o której Juliusz Kleiner pisał następująco:

> *Balladyna* była baśnią o początkach dziejów, *Lilla Weneda* miała stać się mitem. Powaga mitu przeciwstawia się swobodzie baśni; gdy baśń czaruje rozmaitością, grą fantazji – mit żąda surowości i prostoty linji wielkich; baśń zajmuje i pociąga, mit odsłania tajemnice, symbolizuje prawdy, wydobywa w uproszczonej formie główne pierwiastki dziejów i przyrody, idee ogólnego poglądu na świat. Zrozumienie mitów było wśród duchowych zdobyczy romantyzmu jedną z bardzo wielkich i doniosłych[18] [podkr. – I. E.R].

[11] E. Juzoń, *Antyk* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 33.

[12] Pisze o tym Ryszard Przybylski w studium *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 141.

[13] M. Kalinowska, *Grecja i wczesnoromantyczna geografia kultury* [w:] tejże, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, s. 68–139.

[14] J. Ławski, *Neoplatonizm Juliusza Słowackiego* [w:] *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski i L. Zwierzyński, Katowice 2004, s. 36.

[15] R. Przybylski, dz. cyt., s. 141, a także: L. Nawarecka, *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego* [w:] *Inspiracje Grecji Antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2002, s. 49; T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925.

[16] S. Brzozowski, *Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak* [w:] tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 511.

[17] M. Kuziak, *Mit i pamięć* [w:] tegoż, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 139.

[18] J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 274.

A wtórował mu w *Liście dedykacyjnym* sam Słowacki:

Zaprawdę ci powiadam: jam tych mar nie wołał – przyszły same; przyprowadziła je z sobą biała Lilla Weneda; a ja ujrzawszy ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz, i mieczów dobytych, usłyszawszy głosy zmieszane dawno już wymordowanego ludu, wziąłem jedną z harf wenetyjskich do ręki, i przyrzekłem duchom powieść wierną i nagą, jaka się posągowym nieszczęściom należy. Ile razy więc zwyczajem teraźniejszych poetów chciałem zacząć kwilącą serca dysekcją, lub melancholizowaniem sztucznem obrazów prostą legendę okrasić, tyle razy mary zjawione krzyczały z krajów przeszłości [...] – Lecz ty, mówiły dalej mary [...] mów o nas prosto i z krzykiem[19].

Z tego więc względu tragedia wenedyjska nie odnosi się do – jak przyjęto w interpretacyjnym kanonie – mitu początku czy sprawy narodowej[20], lecz prawdy dotyczącej duchowego wymiaru życia.

Lilla Weneda, „odkryta do końca przez Młodą Polskę"[21], obwołana została m.in. przez Michała Janika „arcydziełem narodowym"[22]. Bez wątpienia znaczącą rolę w takim pojmowaniu dramatu odegrał kult i uwielbienie dla Słowackiego, ale czy tylko? I dlaczego to właśnie *Lilla Weneda* okazała się dla młodopolan tak ważnym dziełem? Myślę, że na gorące przyjęcie tego tekstu miała wpływ jego plastyczność oraz muzyczność, wpisujące się w tak pożądaną w Młodej Polsce ideę syntezy sztuk[23]. Wziąwszy jednak pod uwagę wcześniejsze ustalenia, na plan pierwszy wysuwa się zagadnienie rozwoju duchowego oraz wpisane w nie wezwanie, by drogą prawdy podążać ku poznaniu, bo jak pisał Stanisław Brzozowski: „piękno Słowackiego nie trwa, lecz wzywa, ukazawszy się, zakreśla ponad sobą nowy, bardziej jeszcze wyniosły łuk tęczy"[24]. Uznać więc należy, że młodopolanie postrzegali tekst tragedii jako możliwość realizacji dążeń, wpisujących się w ich egzystencjalne i poznawcze poszukiwania. Ta wspólna podstawa przerzuciła pomost pomiędzy *Lillą Wenedą* a utworami młodopolan[25], stając się tym samym platformą nie tylko międzyepokowego, lecz przede wszystkim duchowego

[19] J. Słowacki, *Lilla Weneda*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986, s. 46, 47. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

[20] E. Szymanis, *„Czy Bóg Ciebie jedną stworzył?" – geneza Polski i narodu Polskiego w „Lilli Wenedzie" Juliusza Słowackiego* [w:] *Juliusz Słowacki w literaturze XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 2002.

[21] Henryk Opieński skomponował poemat symfoniczny oparty na motywach *Lilli Wenedy*, M. E. Andriolli zilustrował dramat, a J. Malczewski, F. Ruszczyc i T. Styka malowali obrazy, zob. M. Inglot, *Romantyzm. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2007, s. 118.

[22] J. Skuczyński, *„Lilla Weneda" z ariostycznym uśmiechem*, „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 3, s. 42.

[23] S. Zabierowski, *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981. Świadectwo najpełniejsze stanowi wileńska inscenizacja z 1909 roku ze scenografią Ferdynanda Ruszczyca, zob. A. Romanowski, *Najważniejszy spektakl* [w:] tegoż, *Młoda Polska Wileńska*, Kraków 1999.

[24] S. Brzozowski, *Małżonek Tytanii...*, s. 527.

[25] Mam tu na myśli teksty, które stanowią materiał interpretacyjny niniejszego studium: M. Wolska, *Swanta, Baśń o prawdzie*, Lwów 1907; A. Lange, *Wenedzi. Tragedia. Pamięci Juliusza Słowackiego*, Kraków 1909; J. A. Kisielewski, *Sonata,* Lwów 1903, W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1998. Wszystkie cytaty pochodzą z tych wydań.

dialogu. Prześledźmy poniżej kilka linii, wzdłuż których przebiega owa „rozmowa".

Ideą nieodgadnionego, a przede wszystkim nieodwracalnego **przeznaczenia** rozpoczyna się w *Lilli Wenedzie Prolog*, w którym z ust Rozy pada trzykrotnie: „Przekleństwo, przekleństwo, przekleństwo"[26]. Niestety, dalszy ciąg zdarzeń w żaden sposób nie przybliża nas do odkrycia jego przyczyn oraz związku z losem Wenedów. Proponuję, by w tym miejscu sięgnąć do historii żołnierza ER[27], który po tym, jak cudownie ożył na stosie pogrzebowym[28], opowiedział, co widział po tamtej stronie. Wedle jego przekazu dusze znajdujące się tuż przed nowym wcieleniem docierają do świetlistego nieba, gdzie w obecności bogini Losu-Konieczności same wybierają przyszłe życie, zgodnie z wygłoszonym przez proroka przykazem: „Nie was wybierać będzie duch; wy sobie będziecie sami ducha obierali. [...] Winien ten, co wybiera. Bóg nie winien"[29]. A gdy wybór został już dokonany, każda dusza z rąk Lachezis otrzymała ducha, który miał być „stróżem ludzkiego życia i dopełniał tego, co sobie każda dusza obrała"[30]. W świetle tych ustaleń można się pokusić o hipotezę, że tak samo rzecz miała się z duszą Derwida, dlatego wszystko, co go spotyka i czego doświadcza jego naród, nie jest wynikiem nieznanego losu czy kary, lecz skutkiem owego wyboru, z którym bogowie nie mają żadnego związku.

Z podobną konstrukcją, już od pierwszych słów prowadzonego między siostrami dialogu, mamy do czynienia w *Wenedach* Langego.

> GROZA:
> Słyszysz, jak pszczoły w świętej lipie brzęczą?
>
> WILA:
> Słyszę, ponura jakaś pieśń z nich dzwoni.
> GROZA:
> Wróżby to smutne. Gdziebądź spojrzy oko,
> Żałoba wszędzie (s. 11).

W chwili rozpoczęcia akcji tragedia, w którą wplątani są bohaterowie, już trwa, a jej przyczyn można dopatrzeć się w prowadzonej marginalnie historii Wyrwidęba i Waligóry oraz klątwie Palladyny. Jeśli idzie o olbrzymów, to rzecz dotyczy niepodjęcia przez nich walki o wolność. Decyzja ta nosiła charakter wyboru, którego skutek – uśpienie i brak woli – objął swoim zasięgiem wszystkich mieszkańców krainy. W niedziałaniu tych bohaterów widoczna jest analogia do wenedyjskich braci, Lelum i Polelum, którzy po wyzwoleniu przez Lillę zdecydowali się nie na walkę przeciwko Lechitom, lecz na śmierć:

[26] J. Słowacki, *Lilla Weneda...*, *Prolog*, w. 4.

[27] Zob. I. E. Rusek, *O imieniu Derwida. „Lilla Weneda" Juliusza Słowackiego* [w:] *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II: *Interpretacje*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, G. Kowalski, Białystok 2012.

[28] Platon, *Państwo*, przekł. W. Witwicki, Warszawa 1990, s. 451.

[29] Tamże, s. 547.

[30] Tamże, s. 453.

POLELUM:
Chodź – wróżka powie nam, jak mamy skonać (a. III, sc. III, w. 205).

Obok niemocy olbrzymów w tekście Langego mamy do czynienia z urokiem rzuconym przez okrutną Palladynę:

PALLADYNA:
Na tę krainę rzućcie sen zaklęty –
Niechaj tu wszystko życie się zatrzyma,
A jak kto stoi – czy idzie – czy leży –
Tak niechaj stanie w życiu zatrzymany! (s. 135).

Jej słowa odnoszą się do snu jako stanu zwieszenia, w którym żaden czyn jest niemożliwy do spełnienia, a ludzkie życie przybiera formę jałowego trwania, bez szansy na zmianę i duchowy rozwój. W *Sonacie* Kisielewskiego zazdrość, gniew i ból starej Tańskiej przybrały złowrogą formę, która spadła najpierw na męża, a później na córkę, Willę.

Mówisz mi, mamo, iż taka miłość odebrała ojcu rozum. Chcesz przez to powiedzieć, że po ojcu klątwa ta przejdzie na mnie, że przestanę śpiewać – tak jak ojciec. [...] Ja mam przeczucie, że nade mną, że nad naszym domem wisi jakieś nieszczęście, że ono przyjdzie na mnie, bo ono już jest – we mnie, w tobie, w ojcu, w nas! (s. 27).

Z podobną sytuacją spotykamy się na kartach *Próchna*, gdzie przywiedziony do rozpaczy ojciec Borowskiego rzuca na niego klątwę:

Ona [tj. Zosia] ci już z serca krew pić zaczęła – huczy stary przez szparę we drzwiach – już ojcu urągasz, w twarz mu plujesz. Zapamiętajże sobie, zapamiętaj: „Oko, które się z ojca i matki naśmiewa kruki u potomków wydłubią, a orlęta je rozniosą" (s. 36).

Oko stanowi zwierciadło woli, obdarzone jest mocą duchowego przewodnictwa i głębią rozumienia. Te wszystkie wartości zostaną „wydłubane" i „rozniesione" przez nieczyste ptactwo, co znaczy, że bohater pozbawiony zostanie wewnętrznego rozpoznania, a jego spojrzenie, podobnie jak dusza, będzie martwe[31]. Z kolei jego żona, Zosia Borowska, obłożona została klątwą przez opętanego erotycznymi obrazami Müllera, który groził jej: „W trumnie ciało me niebawem legnie, a ty tej grobowej skrzyni pokutnym wiekiem będziesz, jeśli się nie zjawisz! Ja cię tym strasznym przekleństwem do nóg mych przykuję" (s. 189). Przykucie pełniące funkcję magicznego związania oznacza, że los danej osoby został przypieczętowany, a ona sama stała się jego niewolnikiem[32]. Oznacza to, że Müller pragnie uczynić z Borowskiej nie tylko niewolnicę, ale i całopalną ofiarę swej rozpustnej wyobraźni. Z sytuacją podwójnego związania mamy do czynienia w *Swancie* Maryli Wolskiej. Główna bohaterka doznaje go po raz pierwszy, gdy składa śluby, po raz drugi, gdy wybiera swój los, będący jednocześnie przeznaczeniem Godyna. Zostaje on symbolicznie dopeł-

[31] Zob. I. E. Rusek, *Pragnienie. Symbol. Mit. Studium o „Próchnie" Wacława Berenta* [druk w przygotowaniu].

[32] M. Eliade, *Obrazy i symbole*, *Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przekł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 121–122.

niony obecnością Motry, która w ten sposób staje się mityczną Lachezis, prządką losu[33].

Obrzęd, który odbywa się w sferze *sacrum*, przenosi jego uczestników do inicjalnego stanu, w którym obdarzeni zostają nową energią: zaczynem odrodzenia[34]. Czas początku, wyrażony w symbolice wiosny, pojawia się na kartach *Próchna*, a także w bajce o bliźniaczych braciach, o której wspomina Müller[35]. Jednak nie przynosi ona odrodzenia. Podobnie rzecz przedstawia się w dramacie Wolskiej, w którym obok wiosny mamy również lato, by w przekwitłych pąkach kwiatów zasygnalizować koniec życia, a nie jego początek. Magiczne misterium pojawia się w tekście Kisielewskiego, gdy Tański w lesie pokazuje małej Eli medalik z podobizną ukochanej: matki swej Sonaty. Dziewczynka, patrząc na twarz pięknej nieznajomej, mówi w zachwycie: „Wujciu to jest Bozia" (s. 42), na co Tański unosi medalion niczym hostię lub misteryjny kłos. Do eleuzyńskiego obrzędu sięgał Müller, gdy modląc się do swej królewskiej kobiety wspominał symboliczny siew i wpisaną weń zasadę, która czyni duszę nieśmiertelną, zaś wenedyjscy wróże – Groza i Lumir – zanim pod świętą lipą rozpoczną modły, posypują stos miodem, oliwą, solą i kadzidłem.

Osobą sprawującą pieczę nad obrzędem jest **kapłanka**, której dziewictwo wyraża pełnię, a wraz z nią nieograniczone moce umożliwiające kontakt z Tamtym Światem[36]. Takie cechy mają wszystkie kobiety z omawianych tekstów; Roza pali trupy i rozmawia z nimi, podobnie para wróży z utworu Langego; natchniona przez bogów Swanta żyje na granicy światów, zaś o Willi jej matka mówi wprost: „Willa jest kapłanką [...]. Moja córka jest czystą kapłanką, czystej sztuki" (s. 12), dlatego tylko ona wejdzie w kontakt z Sonatą. Dla Borowskiego idealnym uosobieniem kapłanki-sztuki jest matka z portretu, dla Müllera wyśniona królewska kobieta, dla Hertensteina własna siostra: „ONA-sztuka" – Hilda. Wszystkie te kobiece bohaterki, na co wskazują słowa Willi z Sonaty („ja nie chcę być ofiarnicą! Ja śpiewać chcę w sobie, dla siebie: tworzyć wielką pieśń życia!", s. 47), nie stają się ofiarnicami, lecz świadomymi swego losu istotami, które potrafią czynić (Lilla Weneda zaraz po tym, jak usłyszała, że ojciec jej i bracia znaleźli się w niewoli, złożyła śluby, że ich z niej wybawi).

Nieodłącznym elementem wszystkich misteriów były **przedmioty**, które umożliwiały odprawienie obrzędu i związaną z nim transformację. Zarówno w *Lilli Wenedzie*, jak i w *Próchnie* takim przedmiotem była harfa, o której Müller pisał w *Dzienniku* słowami: „Dajcie mi harfę taką! Dajcie mi wielkiego uczucia tchnienie szerokie, a zaśpiewam wam nowego życia

[33] Zob. I. E. Rusek, *Postchrześcijaństwo czy posthellenizm?*, „LiteRacje" 2010, 1(16).

[34] P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 465.

[35] I. E. Rusek, *Bajka o bliźniakach, czyli rzecz o duszy. „Próchno" Wacława Berenta*, „Kwartalnik Opolski" 2010, nr 4.

[36] P. Kowalski, dz. cyt., s. 120; zob. I. E. Rusek, *Zaślubiny ze śmiercią. „Legenda II" Stanisława Wyspiańskiego*, „Kwartalnik Opolski" 2011, nr 1.

hymn weselny!" (s. 187). Dla Borowskiego magicznym przedmiotem był portret matki, przed którym odprawiał swe misteria („modląc się do niej po nocach wonną paliłem jej mirrę", s. 8), a wreszcie go poślubił. Do **idei zaślubin** z królewską kobietą, wpisanych w zasadę eleuzyńskiej, tj. pozbawionej egoizmu miłości, nawiązywał w swej modlitewnej prośbie Müller:

> Wejrzyj ku mnie i myśli swe skłoń [...], kiedy cię godnie uczcić potrafię mych krwawych tęsknot zasiewem, myśli plonem czy złudą. Znijdź w godzinę dobrego zasiewu i błogosławionych zbiorów, w godzinę bólu i narodzin, w godzinę ducha mego z Tobą cudownych zaślubin (s. 183–184).

Bohaterka Wolskiej, Swanta, poślubiona została bogu, co znać w rytuale obsypania jej zbożem i geście założenia mirtowego wianka na głowę[37]. Ów symboliczny obrzęd wyznaczył jedynie przestrzeń wierności bóstwu, w której nie było miejsca na miłość. O tym, że Lilla Weneda była narzeczoną swego brata Lelum, dowiadujemy się z miłosnego dialogu pełniącego także funkcję ostatniego pożegnania:

> LILLA:
> [...] Lelum, ja byłam twoją narzeczoną,
> [...] Pamiętaj o mnie, o! pamiętaj o mnie!
> Ja cię kochałam jako siostra twoja,
> Ja cię kochałam jak wierna kochanka [...] (a. III, sc. III, w. 151, 155–157).

W przeciwieństwie do tej pary Willa i Ryszard pośród leśnej zieleni doświadczają pełni miłosnego zjednoczenia. Niestety, przekleństwo matki silniejsze jest od uczucia młodych i niemal natychmiast zaczyna zbierać swe żniwo. Rydygier, najeźdźca Wenedów, wrzucając do Wisły, w której utopiła się Wanda, złoty pierścień, symbolicznie poślubia nie tylko okupowaną krainę, lecz i marę królewny.

Przywołana powyżej idea zaślubin oznacza, że wszystkie wymienione postaci mają cechy **Panny Młodej**, która z magicznego punktu widzenia jest hybrydą znajdującą się w stanie śmierci[38], a dokładniej rzecz ujmując, „pomiędzy światami". Ukonstytuowanie jej statusu następuje przez szereg rytuałów, spośród których najbardziej znamienny dotyczy zmiany uczesania; polega on na rozpleceniu włosów i stworzeniu nowej fryzury. Liminalny charakter całego aktu zawarty jest w momencie, gdy włosy są rozpuszczone. „Rozpleć..." (s. 76) – powie Borowski do żony na kartach powieści, o której autor w liście do Miriama-Przesmyckiego napisał, iż jej właściwa akcja jest między rozdziałami[39], zaś Lilla Weneda mówiąc i bratu: „nie jestem jeszcze zaślubioną" (s. 107), podkreśla swój status jako Panny Młodej:

> LELUM:
> Więc rozpuść, Lillo, twoje złote włosy,
> Schowaj się za nie, jako za strunami

[37] T. Linkner, dz. cyt., s. 151, 152.

[38] P. Kowalski, dz. cyt., s. 420.

[39] W. Berent, „List autora «Próchna» wraz z pominiętymi fragmentami rękopisu" [w:] tegoż, dz. cyt., s. 344.

Harfy ojcowskiej… niechaj przez warkocze
Twych koralowych ust dotknę ustami… (a. III, sc. III, w. 171–174).

Gdyby natomiast zdarzyło się nieszczęście i Panna Młoda umarła w stanie przejściowym, wtedy przybrałaby postać demona, widma, rusałki lub południcy[40]. Omawiane bohaterki co prawda umierają jako Oblubienice, lecz nie przybierają demonicznych postaci: one transformują się w inny rodzaj bytu. Dlatego właśnie ociemniały Derwid postrzega zmarłą Lillę jako świetlistą istotę:

DERWID:
[…] Ja ciebie widzę w grobie głowy.
O! gwiazdeczkami ukoronowana
W pachnącym cedrze, lampo pełna blasku […] (a. V, sc. V, w. 194–196).

W chwili, gdy złowroga Pallada chce schwytać Willę, ta przeistacza się w świetlną „córę zbóż i światła" (s. 136) i znika; Swanta odchodzi „na tamtą stronę" w blasku ognia, Willa, bohaterka Kisielewskiego, wciela się w Sonatę, „dziecko Pragnienia, ślubną dziewicę, kochankę królewica, syna królowej Miłości Wielkiej" (s. 81).

Idea przemiany, która dotyczy analizowanych postaci, związana była z pragnieniem **odrodzenia**, jakie żywili pozostali bohaterowie:

Przy tobie odrodzę się człowiekiem, odmłodnieję uczuciem, odetchnę świeżością twoich marzeń, ukoję pragnienie pachnącą rosą twego ciała […]. Obietnico spokoju, wytchnienia i szczęścia… (s. 25)

– roił na temat Zosi Borowski, a wtórował mu w *Dzienniku* Müller:

Ona ma w sobie słoneczną radość łąkowego kwiatu, w pytającym błysku oczu nie gasnącą do życia ciekawość, pąkową świeżość, co rosę wrażeń […] i duszę zawsze odradza; […] to wieczne i niezniszczalne dzieciństwo duszy, co jest opoką, na której bogi greckie świątynię sztuki zbudowały (s. 185 i n.).

Tańska z tekstu Kisielewskiego pragnęła, by odrodzenie geniusza jej męża nastąpiło przez córkę (s. 27), zaś Wenedzi Langego bezskutecznie walczą z ociężałością duchową swoich współziomków. Odrodzenie nie następuje także w dramacie *Lilla Weneda*, choć poprzez ogień deklaruje je Roza. Za każdym razem jego brak oznacza brak zmiany zaistniałej sytuacji, której przyczyn należy upatrywać w niemocy, duchowej jałowości czy emocjonalnej pustce bohaterów. Dlatego, jak zostało zaznaczone na wstępie, popularność *Lilli Wenedy* w Młodej Polsce nie była przypadkowa. Zwrot tej epoki i jej twórców ku romantycznemu dziedzictwu[41] spowodowany był właśnie potrzebą poszukiwania wartości, które miałyby w swej mocy ocalić człowieka. Z kwestią tą związane były w ujęciu młodopolan sprawy zasadnicze zarówno w dziedzinie twórczości, jak i codziennej egzystencji, gdyż obie spajało zagadnienie duchowego rozwoju lub przyczyn jego braku. Patron Młodej Polski, Juliusz Słowacki, uosabiał ideał poety i człowieka,

[40] P. Kowalski, dz. cyt., s. 422.
[41] H. Floryńska, dz. cyt., s. 11.

który mierzył się z żywotnymi dla tej epoki pytaniami (czym jestem? jaki jest sens mojej egzystencji? czym jest wola?), a tekstem, który pytania te podejmował, była *Lilla Weneda*.

Iwona E. Rusek, *Modernist writers' dialogues with "Lilla Weneda" by Juliusz Słowacki*

Summary

This article analyzes connections between the romantic idea of spiritual development and modernist search for the truth of existence. The patron of activities directed in this way was Juliusz Słowacki, whose works and life inscribed in artistic-philosophical actions of modernist artists and the text which most fully expressed the analyzed issues was the drama entitled *Lilla Weneda*. Modernist writers, for whom the problems of the strength of the character, the will, inner transformation or lack of it, initiated a dialogue with the tragedy by *Balladyna*'s author in their texts (W. Berent *Próchno* , M. Wolska *Swanta*, A. Lange *Wenedzi*, J.A. Kisielewski, *Sonata*). This dialogue took place along several lines (fate, symbolism of a ritual, the figure of a priestess, mysterious objects, the figure of the Bride, the idea of wedding, the desire to be reborn). The present analysis has indicated strong semantic-symbolic connections between the text by Juliusz Słowacki and his modernist 'interlocutors'.